

01058

Los aspectos literarios a resaltar no varían mucho en las publicaciones-tipo consultadas, que lo son la mayoría del Ejército Popular a partir de 1.937. Didactismo, consignas y adoctrinamiento político, noticias sobre la vida interna de la unidad, información nacional e internacional en forma, por lo general, de artículos comentados y de opinión y literatura de creación, - poesía o relatos, es lo más significativo a tener en cuenta.

Por supuesto, el carácter cambia de unas a otras, tanto en el tiempo como en su especialidad. Los periódicos milicianos de los primeros tiempos difieren poco de lo que eran las publicaciones políticas de izquierda de los años de la República, sólo que abiertamente revolucionarias. Para ellas lo más importante será la descalificación del enemigo, preferentemente en forma satírica, en la trilogía arquetípica de los círculos de izquierda: militares, curas y capitalistas. La mayoría de publicaciones de origen comunista hace que el modelo seguido sea, como siempre, el de "Milicia Popular", concebida como un periódico diario centrado exhaustivamente en las noticias de guerra, pero sin tener aún las secciones establecidas de las publicaciones político-militares posteriores. El sumario de un número elegido al azar nos puede dar una idea de la conformación interna de la publicación: la primera página contiene la cabecera, una consigna ("!!!AUDACIA, AURENCIA Y SIEMPRE AUDACIA!!!"), explicada más abajo con algunas frases lapidarias, y un gran dibujo abusivo; la segunda página nos da cuenta de "Acuerdos de la comandancia del Quinto Regi

miento" que son: "Centralización de los servicios de -- Intendencia" y "Saludo al gobierno del Frente Popular", y una entrevista con unos de los comandantes de milicias: "Al habla con Valentín González (El Campesino)"; la página 3: "Todes a prestar nuestra cooperación para que - las milicias y fuerzas leales no carezcan de pertrechos de invierno", "¿Ha sido fusilado por los traidores el - gran poeta popular Federico García Lorca?" y "Anteojo - de Campaña", noticias varias de los frentes y de la retaguardia enemiga en forma de sueltos de los cuales hay que dudar, en gran extremo, su veracidad; página 4, con "En el extranjero. El magnífico movimiento de solidaridad en favor de la República Española" y "Las once de la mañana. Frente de Somosierra"; la página 5, donde M. Navarro Ballesteros firma "Otro enemigo peligroso de los rebeldes. La retaguardia facciosa es un volcán. Los campesinos de Andalucía y Galicia se levantan en armas", - uno de los muchos artículos aparecidos en la prensa republicana -sobre todo en estos primeros tiempos-, en -- los que se confundía el deseo con la realidad, y "No podrán actuar más que los organismos autorizados", sobre las irregularidades y excesos en la retaguardia, y página 6 donde Jean Lurçat escribe "Consejos de un camarada francés que ha combatido cinco años en Infantería (desde 1.914 a 1.918), y que fue herido en Verdún", "Para - la victoria: organización y disciplina", a cargo de Julio y "Sobre el reparto de la prensa en el frente". Como se ve un lugar donde se mezclan noticias falsas sobre el enemigo, se traslucen los aspectos más negativos del campo propio y se intenta formar a los efectivos -- propios en valores militares (organización, disciplina,

etc.) más etéreos a los que se unen también la más técnica instrucción militar. Las noticias de campañas de - Agit-prop, culturales-propagandísticas (como la evacuación de los intelectuales) o el establecimiento de la ecuación fascismo = barbarie o incultura, mostrando los desvelos propios de la cultura y el ataque del enemigo a los monumentos histórico artísticos, terminan de conformar la línea de la publicación que es bastante variada.

El carácter múltiple y abierto de las publicaciones se va transformando -sobre todo en las de la órbita de influencia comunista- por una mayor presencia de textos didácticos de instrucción militar, acompañados, en ocasiones, de esquemáticos dibujos que ilustran las explicaciones sobre los más variados temas de instrucción militar: el fusil, su manejo y uso (86), el aprovechamiento del terreno para el ataque, la construcción de trincheras. La imposición de la disciplina, tras la práctica desaparición del Ejército Republicano, chocó en las concepciones comunistas y anarquistas. Reflejo de ello es el mayor interés de los periódicos comunistas hacia temas como la higiene, la embriaguez, que pronto van creando sus propios espacios informativos que se unen al interés por crear una nueva épica, muy influida por la cinematografía soviética (87) y, por supuesto, del héroe, - preferentemente muerto: Lina Odera, Aida Lafuente, Durru ti, Fernando de Rosa, pero que no por eso excluye a los nuevos jefes de las milicias populares, muy sacralizados en la aparición de una nueva iconografía revolucionaria, como veremos en su momento: Mera, Líster, "Campesino"...

01061

El periódico diario, del que existen pocos ejemplos, ya que casi siempre son órganos centrales -del comisariado preferentemente-, plantea una mayor cercanía tipológica a los diarios de circulación habitual: desde la utilización del papel prensa y la caricatura como expresión visual dominante, a la indefinición en la colocación de las noticias, que no responde a secciones -fijas, y el mayor ámbito de los temas tratados. En los primeros tiempos, "Frente Libertario" y "El Comisario" son los ejemplos más conspicuos, y debieron haber servido artículos de opinión y consignas a otras publicaciones.

Una vez establecido el modelo de prensa político-militar, los comisarios -hemos tenido ocasión de verlo- van a hacer frecuentes recomendaciones y así se van creando una serie de periódicos-tipo que podemos distinguir de la siguiente manera:

- Los grandes órganos, de los comisarios y los diarios de frente de los distintos ejércitos. Unos proveen de material didáctico e ideológico a los comisarios, a base de artículos de fondo y editoriales, consignas, emblemas y "slogans" y artículos específicos sobre propaganda, cultura, actividades de los distintos órganos -- del comisariado, y afines, en la lucha cultural: Milicias de la Cultura, Cultura Popular, Guerrillas del Teatro, etc. Podemos distinguir los distintos "El Comisario" y "Comisario" aparecidos, así como "Vanguardia". - Los otros están a medio camino entre el diario de retaguardia y el periódico político-militar; dan también -- las grandes directrices temáticas y en ellos vamos ob--

servando como las primitivas evocaciones revolucionarias y antifascistas van cambiando hacia los motivos patrióticos e internacionales: la guerra termina convertida en una lucha de independencia del pueblo español contra la agresión internacional de Italia y Alemania. Podemos -- destacar "Vanguardia", "La Voz del Combatiente", "Sur" y "El Combatiente del Este".

- Revistas profesionales. Son, por supuesto, las que tienen una menor carga político-propagandística. Los artículos sobre táctica militar, técnica sobre nuevos instrumentos bélicos y estudios histórico-militares son lo más significativo; todo esto no obsta la aparición de artículos típicos del comisariado: "Aeronáutica", -- "Tierra, mar y aire" (88) y "Nuestro Ejército" están entre las más notorias.

- Los periódicos de las distintas unidades militares, entre Brigada y Ejército. En ellos aparecen artículos de opinión sobre la guerra (situación internacional y nacional), campañas militares (más o menos falseado y encubierto), vida interna de la unidad, actividades culturales, etc. Las revistas se van definiendo en torno a una serie de secciones fijas, entre las que las más frecuentes son las del comisariado, Milicias de la Cultura y distintos servicios culturales-propagandísticos del Ejército Popular: bibliotecas en los frentes, - campañas de alfabetización, teatro y cine y las fiestas y descansos educativos de los soldados que nos asemejan a las fiestas de fin de curso colegiales. Veamos una de ellas:

01063

"Por la tarde, y en un escenario levantado al aire libre, tuvo lugar un animado festival. Dio comienzo el mismo previa la ejecución por la Banda del Himno Nacional y la Internacional, con unas palabras del camarada Zapirain, que justificó, acertadamente, ya que sobre ellos pesan todavía los resabios anodinos y frívolos de los gustos capitalistas, pero que, precisamente en estos momentos de transición, debemos estimularles con el respeto y el aplauso para facilitar su nueva inspiración. El programa, extenso de suyo, se vio aumentado -- por algunos números espontáneos; así el teniente Celso, bailó un tango acompañado por una de las artistas, y -- con otras dos bailaron la jota el capitán Facundo y el soldado Peña.

Actuaron: Pepita Iris, cupletista de alegre desenfadado; Angelita España, simpática bailarina; Joaquina Carreras, de apellido con abolengo teatral, solera de tablas que se prodigó en actuación diversa; Cristina -- Montero, tiple dramática, que recitó excelentemente un verso de Plá y Beltrán dedicado a Lina Ojeda, e interpretó canciones, siendo acompañada en los duos de "Luisa Fernanda" y "Katuska" por el tenor García Guirao y el barítono Saborido, este último bizarro teniente de nuestra Brigada, que cantó otras varias cosas a petición; anécdotas de García Guirao, las "Granadinas"; Luigi Keaton y partenaire, acrobática pareja de bailes excéntricos; José Chacón, cantador de jotas aragonesas; registramos como jotista otro espontáneo, el soldado Félix Navarro; Arganza su gaitero y "Varillas", popular humorista.

Al terminar su parte Arganza se oyó un ¡viva Asturias! que fue unánimemente contestado en señal de saludo para los bravos antifascistas que en aquella región luchan. A continuación transcribimos las letras -- cantadas por él.

Quepo de Llano, el borracho / no sabe lo que le espera / pues Miaja que es todo un Maño / le va a dar más que a una estera (...)

Asimismo son dignas de figurar en una antología de circunstancias, algunas coplas cantadas por Chacón:

Los pilotos italianos / vienen a pasar el rato / pues huyen como gallinas / en cuanto ven a los "chatos" (...)

• Con la representación de unos números de la Tarumba finalizó la fiesta. Todos los que intervinieron en ella fueron calurosamente aplaudidos.

En resumen, unas horas agradables". (89).

Descripciones de este tipo nos hacen dudar del carácter "revolucionario" de gran parte de la actividad artística desarrollada durante la guerra, fuertemente lastrada por los gustos adquiridos y las resistencias a cambiarlos. También en las páginas de esta prensa podemos encontrar referencias a los frecuentes concursos de escritos, periódicos murales, caricaturas, dibujos, portadas, etc., que se hacían entre los soldados.

Los primeros tiempos podían mostrar algunas diferencias entre la marea uniformadora. "El Combatiente Rojo", periódico de las milicias del P.O.U.M. en Madrid (abremente atacado por koltsov) (90) es uno de ellos. Luego, hay algunas diferencias en razón del carácter político de las diferentes unidades: "14 División", de Mera, puede ser un ejemplo; los periódicos de cuerpos muy específicos, como "La Voz de la Sanidad", es otro de ellas, pero, sobre todo, los periódicos de las Brigadas Internacionales, fundamentalmente las distintas ediciones de "El Voluntario de la Libertad", nos muestran un periódico que, al margen de estar publicado en varios idiomas, tiene un nivel cultural algo más elevado, ya que no debemos olvidar que destacados intelectuales europeos como Ludwig Renn, fueron comisarios de estas unidades. (91). Por supuesto quedan muy diferenciados los órganos de entidades culturales y propagandísticos como "Armas y Letras", que trata los distintos logros de las Milicias de la Cultura en su lucha contra el analfabetismo (92); "Cultura Popular" con todo su rosario de realizaciones como las bibliotecas del frente; "Altavoz del Frente", más directamente propagandístico, en la línea del "Agit-prop", que mantuvo dos periódicos sucursales, "Frente de Extremadura" y "Frente Sur", en el segundo de los cuales colaboró Miguel Hernández y "Amic", de los Serveis de Cultura al Front del Departament de Cultura de la Generalitat de Catalunya, todo un islote de calidad literaria y buen hacer, mucho más cercana a las revistas culturales, con todo su aspecto de revista literaria, de la anteguerra.

01066

El nivel literario, entendido como creación, depende mucho, como no, de los autores que colaboren. Sabemos que las recomendaciones a que los propios soldados aportasen sus trabajos estaba muy difundida, llevándose a la práctica en la medida de haber visto numerosos artículos y colaboraciones con reportajes de guerra en los que narraban acciones de la unidad, exaltación de los jefes militares y comisarios, preocupación por la higiene y disciplina del soldado, divulgación de táctica y técnica militares, descripción humorística o terrorífica del enemigo y sus acciones (preferentemente en la retaguardia) a ser posible de presuntos evadidos que se habían incorporado al ejército popular, análisis esquemáticos de la situación internacional destacando el apoyo de la Unión Soviética y la agresión de Alemania e Italia, todo sin intentar una visión exhaustiva del tema que no nos corresponde. Firmado con el nombre del soldado (a veces sustituido por el término "uno") y el número de orden de la unidad a la que pertenecen, no hay que olvidar que también hay escritores profesionales incorporados a filas, aunque éstos normalmente eran incorporados al comisariado y a los servicios culturales del Ejército. Una selección de estos artículos fue publicada por el Subcomisariado de Agitación, Prensa y Propaganda del Comisariado General de Guerra, con el título de Escritos de soldados (93). Presentados como ejemplo de la política cultural del comisariado, Gabriel García Maroto nos decía en el prólogo: "Pero la mayor parte de su tiempo lo gasta el combatiente de primera línea en observar, en prepararse, en descansar, en revisar y precisar las razones que tiene para estar allí, -

01067

la mano al fusil, esperando la aparición del enemigo, - los motivos porqué se encuentra allí, esperando la hora del relevo, la gran razón porqué toda la España leal se ha puesto en pie contra un enemigo que tiene sus raíces en la historia, en la economía, en la gran injusticia - que representa un régimen capitalista en el cual el trabajador es tan sólo un instrumento ciego al servicio de una clase que se empeña en predominar, que quiere surgir subsistiendo, que realiza hoy los más inauditos esfuerzos por prolongar la dependencia esclavizadora de los - trabajadores del mundo.

Cada uno de nuestros camaradas soldados tiene - ocasión en los frentes, de relacionar entre todos, sometiendo a la crítica, a la contradicción activa, su visión personal de cada uno de los problemas básicos que esta guerra plantea. Por eso la vanguardia es crisol en el que se funden o refunden las más encontradas ideologías, por eso nuestros frentes de guerra deben ser atendidos, fomentados en su avidez de aclaración y conocimiento, de la manera más adecuada.

Y no solo nuestros soldados discuten entre sí -- problemas que le son comunes, que nos son comunes, sino que los escriben, los organizan y puntualizan de la manera más perfecta que le es posible y los mandan a los periódicos de Brigada, a los periódicos que nacieron para los soldados y en los que los soldados deben tener - el lugar de honor.

Los escritos de los camaradas soldados tienen, con frecuencia, un extraordinario interés; por eso el Comisariado General de Guerra los recoge en sus ediciones, lo ofrece nuevamente a los soldados de la República para que vean en ellos la verdadera expresión popular, la opinión abierta, leal, del pueblo en armas.

En este primer cuaderno de escritos de nuestros combatientes se recogen las suficientes muestras para dar una clara idea de las posibilidades que tiene esta cantera inagotable que nace de la masa, se perfila en su pleno intento y pide, con razón segura, atención para sus razones, respeto para su expresión" (94).

El texto deja traslucir el interés por hacer ver el ejército popular como un ejército en el que la instrucción y la concienciación política habían sustituido a la disciplina estricta de los ejércitos tradicionales, además de traer, una vez más, el debate sobre la literatura popular —entonces fue la literatura proletaria— del que se habían hecho eco revistas como "Octubre", esto es, el ascenso a los circuitos privilegiados de expresión de escritores no profesionales que no tenían una formación literaria. La imagen idealista de la literatura surgiendo espontáneamente del pueblo no estaba lejana y la veremos con algo más de detenimiento dentro de poco. Aunque entre estos escritos están uno de Ludwig Renn, al que difícilmente se le puede calificar de escritor-soldado, lo cierto es que la mayoría son de autores completamente desconocidos que con más o menos habilidad literaria van narrando sus impresiones personales

de la guerra o su interiorización de las ideas y conceptos difundidos por las organizaciones educativas y propagandísticas (95). Este popularismo se traduce en un acercamiento por parte de escritores profesionales a formas poco complejas, como es el caso de Vicente Salas Viu recreando las notas personales de un soldado en Diario de guerra de un soldado, publicado primeramente en "Nuevo Ejército" (96).

Lo normal, sin embargo, es que las publicaciones difieran por los autores conocidos que en ellas colaboren: comisarios o delegados de cultura, escritores que colaboran con los órganos centrales del comisariado, luego distribuidos sus escritos entre los diversos periódicos de frente, o colaboraciones esporádicas en razón de circunstancias extraordinarias, más frecuentes en los primeros tiempos de la guerra y que se traducen en la visita de escritores e intelectuales comprometidos con las organizaciones políticas que patrocinan las unidades combatientes. En el primer caso tenemos a Vela Zanetti, responsable de "Hierro", director de "Nuevo Ejército" y de "Trincheras", a Pablo de la Torre, a Pablo de la Torre Brau y Antonio Aparicio, comisarios de la Brigada de "El Campesino", en relación con "Al Ataque", donde también colaboran Miguel Hernández y Rafael Alberti, Angel Estivill para "Ejército del Pueblo", Ludwig Renn, jefe de E.M. de la XI Brigada Internacional, y "Pasaremos"; la redacción de "Ataque", compuesta por Francisco Badía, Bernardo Clariana, Amador G. Cicuéndez, Pascual Plá y Beltrán y Manuel Romeu Peris, con artículos de Ramón J. Sender, Tristán Tzara, Eusebio Cimorra, Roger Klein, --

José Herrera Petere, Angel Gaos y Enrique Lister, bien que este último no por su significación literaria; Segundo Serrano Poncela, director de "Vanguardia". En el segundo, a Ramón Puyol, Jean Cassou y César Falcón colaborando en "Altavoz del Frente", Arturo Serrano Plaia y Luis Delage en "Acero", Pedro Garfias, Corpus Barga, Antonio Machado, Bernardo F. Ossorio Tafall... en "Nuestro Ejército", J. Pous i Pagès, A. Rovira i Vrigili, Carles Riba, Agustí Eclansans, Pere Quart, Lluís Capdevila, -- Agustí Bartra, Joan Sacs, Avel·lí Artís-Gener, Pere Calders, entre otros, en "Amic"; "12 División" donde colaboraron Antonio Sánchez Barbudo, Rafael Alberti y Corpus Barga; Romain Rolland en "El Miliciano Rojo"....; en razón de esto podemos distinguir la mayor o menor calidad literaria de las publicaciones que progresivamente dejan de ser el órgano elaborado por escritores e intelectuales como medio de agitación entre los milicianos, de los que el más significativo es "El Mono Azul", a publicaciones en las que la intervención de los escritores es más circunstancial y esporádica, al incidir en la pedagogía, la táctica militar y la politización del comisariado; en definitiva, se hace más ramplón.

El aspecto literario mas destacado de la guerra civil española es, el de la poesía de guerra, en concreto el Romancero. Definido por Dario Puccini como "la -- más interesante tentativa de epos realizada en nuestro siglo" y como "Iliada escrita por innumerables manos" - (9"), no es un fenómeno exclusivo de la prensa político militar, pero en ella se alcanzan importantes hitos expresivos y de extensión temporal. Serge Salaün, su mas

importante recopilador y estudioso, ha llegado a registrar 10.000 poemas publicados por 4.000 autores, después de haber consultado unos 1.300 órganos de prensa (98). Alrededor del 75% de la prensa militar publicó -- poemas, mientras que sólo lo hizo un 50% de la prensa de retaguardia y ciertos partidos prácticamente lo ignoraron: el PCUM e Izquierda Republicana; por el contrario alrededor de la mitad de la producción poética de guerra fue concebida por anarquistas (99).

El romancero fue iniciado en las páginas de "El Mono Azul" y pronto pasó a las distintas publicaciones de guerra, de vanguardia o retaguardia "Resulta difícil determinar --dice Francisco Caudet-- si el romancero de la guerra civil fue idea de los intelectuales o si surgió espontáneamente del pueblo" (100). El mismo Caudet --defiende la primera opción, mientras que Puccini o Antonio Ramos-Gascón son partidarios de la segunda, ya aducida por Antonio Rodríguez Moñino en 1.937. Maryse Bertrand de Muñoz sigue a estos últimos, al argumentar que "El tipo de poesía nacida en una guerra, la de Troya, --floreció de una manera singular entre los combatientes de dos bandos, pero sobre todo en el republicano. Rápidamente circularon poemas anónimos, y estas coplas elementales, con reminiscencias del antiguo fólklore tradicional, eran fáciles de memorizar; he aquí una muy popular: (...)

Desde los primeros momentos se insertaron poemas en las publicaciones de los frentes, y entre los republicanos, desde Agosto de 1.936 El Mono Azul empezó a canalizar la producción. A los poetas "profesionales",

como Alberti, Antonio Machado y Miguel Hernández, se -- añadieron voces populares, los poetas anónimos; salieron nuevos hombres, y esto constituye un elemento fundamental del estallido poético de la guerra" (101).

Es importante atisbar el significado e importancia de esta tentativa de crear una nueva épica por medio de una poesía convertida en instrumento y arma propagandística. Pronto el rechazo por parte de determinados autores fue notorio, sobre todo dentro del grupo de la revista "Hora de España". Lo que se dilucidaba entra dentro del debate sobre la autonomía y especificidad del arte en una situación de guerra y del papel del intelectual y el artista comprometido en la lucha política, que no vamos a repetir (102). Lo cierto es que si lo apreciamos bien, el renacimiento del romance venía ya inscrito en la poética de algunos autores del 27, -- Lorca en concreto, y los poetas de las generaciones de la República harán un uso amplio de él durante estos -- tres años: los nombres de Altolaguirre, Prados, Gil-Albert, Aleixandre, Bergamín, Balbontín, Alberti, Herrera Petere, Sánchez Barbudo, Serrano Plaja, Hernández, Garfias, Aparicio, Dieste, Agraz, Quiroga Pla, etc., son -- suficiente muestra. Y no es casualidad que las formulaciones teóricas de Menéndez Pidal, entre otros, sean -- precedentes cronológicamente.

No hay que olvidar, sin embargo, la presencia -- de dos romanceros, "culto" y "popular", mucho más amplio el segundo que el primero y del que fueron principales animadores los anarquistas. Antonio Ramos Gascón y Serge Salaün han defendido su validez, proponiendo el se--

gundo la distinción entre "poetas de oficio" y "vocaciones incipientes" que nos puede ser útil, por traslación, en el intento de establecer categorías válidas y métodos de análisis eficientes en el maremagnum de la ilustración de guerra. También las distintas divisiones temáticas del romancero nos pueden ser útiles para el estudio de la ilustración de la prensa de combate. Personalmente prefiero la división de Caudet, entre: a) Romances heroico-exhortativos, b) Romances burlesco-inevectivos y c) Romances varios (103), ya que épica y sátira serán los lenguajes de los que asimismo se servirá la ilustración. Por otro lado, las divisiones temáticas pormenorizadas corren el riesgo de poder ampliarse hasta el infinito. Salasín decía que "Además de Madrid y el Avión (monstruo moderno de la guerra), el tercer tema de la poesía de la guerra de España es el héroe" (104). Antonio Ramos-Gascón, por su parte, divide los romances en los siguientes apartados: I. Romances sobre la aviación negra; II. Héroes del pueblo; III. Los campesinos; IV. Canto a la defensa de Madrid; V. Presencia y despedida de las Brigadas Internacionales; VI. De los cuatro generales y otros romances satíricos; VII. La decisiva batalla de la unidad; VIII. Homenajes al comisario. IX. La madre del miliciano; X. Por los frentes de España; XI. La voz de la retaguardia; XII. Otros romances (105). Por su parte, José Monleón hace la siguiente división: A) Romances dedicados a las hazañas de la Milicia Popular; B) Romances dedicados a ensalzar el espíritu del pueblo, sin referirse a ningún hecho concreto; C) Romances satíricos, en los que se ridiculiza al enemigo; D) Romances dedicados a los muertos en la lucha; E) Romances destinados a la defensa de Madrid; F) Romances sobre el frío de la

sierra; G) Romances dedicados a los moros; H) Un tema - nuevo: los romances derivados de la prolongación de la guerra; I) Homenaje a la Unión Soviética (106), que por otra parte coincide en lo básico -como cualquier otra - que se pueda hacer- con la anterior.

A pesar de su innegable interés, la importancia de el romancero, y la poesía de guerra en general, ha sido excesivamente magnificada en mi opinión, Natalia Calamai, por ejemplo, ha escrito: "Por primera vez en la historia de la literatura mundial se teorizó y se -- llevó a la práctica, a gran escala, la síntesis entre -- poesía y pueblo, como resultado de la relación dialécti -- ca entre una poesía entendida como expresión de los ser -- timientos, de la exigencia, del dolor y de las aspira -- ciones del pueblo, por una parte, y, por otra, del peso que el pueblo conquista en la sociedad, que le hace sentir la necesidad de crear, a través de los intelectua -- les que se identifican con su causa y se hacen portavoces de ella, es decir, en expresión de Gramsci, sus "in -- telectuales orgánicas", su propia cultura, una nueva -- cultura capaz de sustituir con su hegemonía la hegem -- nía de la cultura burguesa. Esta cultura nueva tiene que encontrar su expresión en una poesía, en primer lugar, accesible al pueblo y en la cual el pueblo haga sentir su voz, directa e indirectamente (...) Conciencia de lu -- char por la creación de una sociedad nueva y de la nece -- sidad inmediata de una poesía nueva en que la calidad ar -- tística siempre debía estar presente, como parte de esta lucha, entusiasmo ante este proceso de renovación del -- hombre y del arte como expresión de ese hombre, y rigor

intelectual, son, en nuestra opinión, los tres elementos esenciales que caracterizaron la actitud de los poetas y condicionaron sus creaciones" (107). De todas maneras, hay que hacer constar que ha sido uno de los pocos temas de la cultura de guerra que ha sido objeto de un amplio estudio. La tradición del romancero español, el carácter de bandera del antifascismo que tomó la guerra civil española durante muchos años entre los partidos políticos y la intelectualidad europea de izquierdas y el fenómeno -extraño en nuestro siglo- de una serie de autores significativos en la literatura española contemporánea creando, codo con codo, junto a anónimos cantores y rapsodas todo un multitudinario fresco, han contribuido a este interés mantenido hasta hoy.

10.1.3.- La ilustración en la prensa militar.

10.1.3.1.- Función de la ilustración dentro del periódico.

En general, la ilustración va a ser uno de los elementos fundamentales en la configuración del periódico militar. Se pueden argüir varias razones por lo que esto es así. La primera que se nos viene a la cabeza -creo que sin duda la más plausible- es el valor de la imagen, por su mayor inmediatez, en la posibilidad de transmitir ideas; o más bien habría que decir en la ayuda o transmitir las. En efecto, dentro de un nivel cultural no muy elevado (108), la tentación de convertir parte del periódico en una nueva "Biblia pauperum" es muy intensa, así que la imagen gráfica incidirá constantemente en el lector, casi habría que hablar del lector vidente, en una proporción no alcanzada en ninguno de -

los "media" gráficos utilizados como vehículo propagandístico. Con frecuencia, desde la primera página, las columnas de los periódicos van a estar tachonadas de viñetas que en mayor o menor tamaño ocuparán ese espacio. Desde la gran imagen que acompaña a un artículo o consigna en el que se da la idea-base que se intenta sea lo más prontamente asimilada, hasta las pequeñas imágenes colocadas en los espacios muertos de la publicación, con iconos tremendamente formalizados que se convierten, en casi un sello que marca el carácter de lo que se está leyendo al acompañarlo, pasando por las viñetas que ilustran (iluminan habría que decir) los artículos y -- las caricaturas y chistes gráficos, esta imagen cumple una función generada por su lugar en el periódico y sus distintos grados de significación e iconicidad.

El grado de ocupación de la imagen en el espacio gráfico va a cambiar bastante en virtud del tipo de publicación. Los periódicos más técnicos, profesionales o ideologizados la utilizarán en menor medida, los dirigidos a los soldados harán uso de ella en una mayor escala. La variación dependerá también del modelo de publicación periódica que asuman: las tendentes a la revista gráfica tendrán, primero una mayor presencia de la fotografía y segundo una mayor distinción entre las páginas gráfico-visuales y las tipográficas; las cercanas al periódico diario se decantarán por la caricatura y el --- chiste gráfico que ocupaba ya un papel destacado dentro de la prensa española (109); pero sin embargo observamos que existe una tipología propia, conformada por la distribución del elemento gráfico, dentro de la prensa

de combate, esto nos lleva a preguntarnos por la posibilidad de un modelo anterior -por supuesto civil- en España que hubiese sido tomado en cuenta a la hora de diseñar una cierta maquetación de esta prensa. Dado que no existía prensa en el ejército español lo lógico sería pensar en las influencias soviéticas, no descartables (110) pero no reconocidas en los testimonios por nosotros recogidos. Aunque si partimos de que el concepto de prensa como tribuna político-ideológica para los soldados, estaba recogida, como vemos, de la prensa del Ejército Rojo, bien pudo haber ocurrido lo mismo al pasar a tomar en consideración la ilustración como elemento básico en las páginas de estos medios de comunicación.

Ni periódico diario, ni revista ilustrada, a pesar de que participe en algo de sus rasgos dominantes, su carácter específico pudo haber sido tomado de las --revistas político-literarias de la España de la República. Realmente este tipo de prensa no surge con la República, a pesar de que este momento histórico es el que conoce su mayor floración. Los órganos ideológicos que se reclamaban de los sectores del proletariado y en los que se entremezclan, literatura, crítica artística, ---teoría política y económica y análisis histórico y de la actualidad, es un fenómeno muy relacionado con la extensión del público lector. Probablemente fueron los --anarquistas, como ha mostrado E. Olivé i Serret (111), los primeros que entrevieron el papel pedagógico de la imagen gráfica siendo los comunistas los que descubrieron su inmenso valor propagandístico. Por todo ello estas revistas, entre las que hay que recordar "Estudios",

"Orto", "Octubre", "Tiempos Nuevos", "La Nueva Era" y - "Nueva Cultura", demostraron que el modelo de revista - artístico-literaria, a través del cual se ha ido difundiendo gran parte de las innovaciones plásticas de los años de la preguerra (112), podía adecuarse a la revista política y, mejorando la presentación, atraer por medio de las imágenes a los lectores, extendiendo, desarrollando o redundando los conceptos que se vertían por medio de la palabra. Aunque no sea exactamente el mismo de la prensa político militar bien pudo ser el modelo - que se impuso y en él llegó a convertirse en la eclosión de un viejo concepto de la izquierda tanto artística como política: la abolición de la distinción entre imagen única y seriada y cómo a través de la repetición implícita en esta última se podía transmitir con más facilidad ideas y nociones. La prensa político-militar supera mucho en extensión gráfica, no en calidad generalmente, a todos sus posibles precedentes.

Otro antecedente a tener en cuenta es el del cartel. La cartelística juega un papel preponderante en la vehiculación ideológica de guerra y es su soporte dominante. La necesidad de hacer llegar a los frentes de batalla ese inmenso caudal de información visual en lugares que por su propia configuración física mal se prestaban a fijar este soporte publicitario (113) pudieron sugerir la necesidad de trasladarlo al medio prensa que tiene mayor difusión entre los soldados (114). No obstante tenemos constancia de que algunas unidades militares y, sobre todo, el Comisariado de Guerra editaron carteles, mucho más el segundo que las primeras (115). Tal

adecuación expresiva (de las reglas compositivas del cartel a las de la viñeta ilustrativa) hace que muchas de las ilustraciones -sobre todo las de los dibujantes menos capaces- se resientan de esta especie de reducción. De todas maneras hay que hacer notar que los mejores -- autores llegaron a diseñar ilustraciones y crear un lenguaje expresivo que se adecua bastante al tono general de las publicaciones. Algunos como Bardasano o Espert, apenas transforman sus estilos expresivos que en el caso del primero se limita a repetir unas unidades con diferencias morfológicas y sintácticas inapreciables. Sin embargo, autores como los dos Briones (José y Fernando), Lozano y en menor medida Ramón Puyol, saben diferenciar nítidamente las distintas escalas y legalidades lingüísticas que permiten diferenciar un cartel de una viñeta. Los publicitarios profesionales (casos de Boni-Naval, Pedrero o Manolo Prieto) eran más conscientes de la diferencia que existe entre el cartel y el anuncio para la prensa y así lo manifestaban en sus aportaciones. La diferencia entre la ilustración aplicada a la prensa y los álbumes de dibujos es menor. Los autores que hacen incursiones en los dos campos (fundamentalmente Arturo Souto, ya que las ilustraciones de Rodríguez Luna, "Sim", Puyol, Castelao, Miguel Prieto... son reproducidas)(116) no tienen por qué establecer las diferencias.

Lo que sí resulta útil es establecer los aspectos dentro del periódico a través de los cuales se presentan las distintas figuraciones y que podemos distinguir de la siguiente manera:

a) La cabecera. No es muy importante en estas publicaciones. Por lo general se reduce a la tipografía y algunos motivos alusivos al carácter militar: cabezas de soldados (estáticos o en movimiento), armas, que pueden ser cañones, tanques, aviones o barcos, a veces --- frisos que lo combinan todo, emblemas de unidades especializadas (Cruz Roja o ambulancias para sanidad) etc.

b) La primera página o portada. En ella aparece una imagen que ocupa por lo general casi todo un espacio, sólo a veces acompañada con una columna semejante al editorial y una consigna, asimilable al titular, a los que ilustra. En su inmensa mayoría son imágenes militares, épicas y abstractas, con un acusado matiz alegórico y emblemático. No quiero decir esto que la imagen satírica (117) o la descriptiva y/o expresionista (118) no hagan acto de presencia.

c) Las páginas interiores están dedicadas a las viñetas que ilustran determinados artículos, las historietas, los chistes gráficos, las estampas de guerra, - con frecuencia dramáticas; (Bombardeos, escenas de represión) que ocupan a veces la página entera; los retablos compuestos de varias imágenes maquetadas, en las páginas intermedias con conmemoraciones de fechas señaladas, glorificaciones de algún personaje o héroe, etc., las secciones de humor que ocupan una página completa.

d) La última página o contraportada vuelve a repetir con frecuencia el modelo de gran dibujo de la contraportada sólo que sin el acompañamiento tipográfico.

Además, muchas veces es más pequeña jugando con la distribución de la página en blanco. Desde luego ninguno - de estos tipos es constante y menos en la última página que puede, desde estar rellena de tipografía completamente a contener imágenes humorísticas, dramáticas o de cualquier otro tipo.

10.1.3.2.- Organización del trabajo artístico en las unidades militares: dibujantes e ilustradores.

La organización artística, base de los dibujos que ilustran las publicaciones militares, se formó a -- partir de dos fuentes: las organizaciones de intelectuales y artistas que entraron a distribuir muy pronto en los soldados los productos de su propaganda y el propio ejército, primero en las organizaciones milicianas más sólidamente establecidas y formadas, y luego en el Comisariado y sus distintas delegaciones.

Un hecho a tener en cuenta es que, a pesar de -- la trascendencia de la ilustración en la prensa militar, apenas se le va a dar importancia en la parte literaria de las publicaciones. Un cierto sentimiento de anonimato, o más bien de trabajo colectivo, puede explicar este curioso fenómeno en las unidades que cuentan con un colectivo de dibujantes propio, pero también hay que tener en cuenta la provisión de ilustraciones por parte -- de las Secciones de Propaganda del Comisariado General de Guerra (119). Sin embargo, a pesar de que la mayor -- parte de la documentación ha debido de desaparecer, no parece que la atención prestada a esta cuestión, por lo que se ha conservado, sea mucha (120).

Pronto, como sabemos, los artistas y dibujantes se movilizan en acciones de propaganda, iniciadas en la efervescencia revolucionaria de la propaganda, pero que van a ser trasladadas a los frentes. Hacia Septiembre u Octubre de 1.936, tenemos a Miguel Prieto y Arturo Serrano Plaja organizando, a cuenta de la Alianza de Intelectuales Antifascistas, la Sección de Propaganda y --- Prensa del Cuartel General de Frente del Tajo, confeccionando "Hojas de Guerra", órganos de expresión del --- Partido Comunista en dicho frente. Aunque no conocemos esa publicación no es en absoluto desechable que estuviese ilustrada con dibujos de M. Prieto (121). Como en otras muchas cosas, también el 5º Regimiento será pionero en la organización del trabajo artístico-propagandístico. Es bien conocido que formó lo que se llamó el "Batallón del Talento", en el que figuraban personalidades destacadas de la intelectualidad filocomunista, entre ellos algunos artistas plásticos y arquitectos (122). Ya el 22 de Agosto de 1.936 se hacía un llamamiento "A los pintores y dibujantes antifascistas" (123) en el que se instaba a estos a realizar dibujos y cuadros "relacionados con la lucha contra el fascismo y, muy especialmente, con las milicias populares, con vistas a organizar una Exposición"; los envíos debían hacerse a la sede de la Organización. Repetido el 26 del mismo mes, --- (124), la exposición se inauguró en Octubre (125), aunque la labor del 5º Regimiento no se cierra con esta convocatoria (126).

Por su parte, el Comisariado hacía sus llamamientos, por medio de la Subcomisaría de Propaganda, pa

01083

ra organizar "unos grupos de camaradas que visiten los frentes, auxiliados por los comisarios políticos". Cada grupo estaría formado por un pintor o dibujante, un fotógrafo profesional o aficionado y un escritor o periodista (127). Parece evidente la colaboración de algunos colectivos de dibujantes en la elaboración de los periódicos ilustrados como se ve por la aparición, junto a la firma del dibujante, de siglas como S.D.P., A.I.D.C., A. Bellas Artes F.U.E. aunque estos organismos por los testimonios que conocemos funcionaban como proveedores universales de material propagandístico en la línea más definida de auténticos talleres de agit-prop (128).

A medida que la guerra avanza y el reclutamiento se extiende, los dibujantes pasan a formar parte del ejército, entrando en los talleres artísticos de las delegaciones de cultura a cargo del comisario y el militante de la cultura. Jaume Solá fue por ejemplo dibujante de "La Trinchera", órgano de la 27 División, Pontseré, de la D.E.C.A., Clavé y Martí Bas, de la 31 División (129), Espert y Briones de "Al Ataque" y muchos más como veremos, aunque los "grandes" como Bardasano, Souto, Rodríguez Luna, Puyol..., más bien parece que trabajaron para los organismos que distribuyeran los dibujos. Por otra parte, la repetición de dibujantes en algunos periódicos se debe a que reproducían con frecuencia sin citar la publicación original, eso cuando no se caía en el plagio abierto como es el caso de Gastelu Macho con respecto a Puyol.

Al margen de la firma al pie de sus dibujos, rara vez las publicaciones mencionan a sus colaboradores gráficos. En "Al Ataque" (130) se nos informa que "El - compañero Briones, dibujante del Comisariado de Cultura, ha terminado un retrato de grandes proporciones de "Campesino", otro igual de Lenin y gran número de carteles y fotomontajes...", mientras que en "Fuego" (131) por dos veces dedican su atención a glosar la labor de su taller artístico o de propaganda y algo parecido ocurre en "España" (132) "Orientación" (133) o "Nueva Vida" -- (134), pero sin llegar a ser en ninguna medida exhaustivo ni constante. A veces, la atención se centra en artistas determinados como José Gumbau" (135), Bardazano (136) o Compostela (137).

Lo más característico de la organización artística de las unidades viene a ser el intento de hacer intervenir a anónimos soldados en la labor de confección del periódico. Ya vimos como en el terreno literario la colaboración fue notable, algo que también ocurre en el campo artístico aunque los resultados dejen mucho que desear. El camino utilizado es el de los concursos que proliferan en todas las publicaciones convocados por -- los distintos Comisariados de la Cultura y que desembocan en la subsiguiente exposición. Tenemos así el concurso de cuentos y dibujos de "Atalaya" (138), el de portadas de "España" (139), el de dibujos y carteles de "Presente" (140), entre otros. Expuestos en muestras como la del "Hogar del Marino" (141) venían a constituir -- además de parte de la ilustración de las revistas -- la decoración de los distintos Hogares del Soldado y Rinco

nes del Combatiente. El Comisariado General de Guerra - promocionó estos dibujos que eran representados como el resultado del acceso de las masas populares a los medios de expresión que le habían sido vedados hasta el momento y como una muestra de esa inventiva popular. En realidad se adivinaba un proceso de asimilación iconográfica por el que estos dibujantes daban su versión -- particular de la "imaginaire" difundida por los medios de propaganda: una especie de "Epinal" revolucionario. Gabriel García Maroto, el gran recopilador de las muestras artísticas populares, nos decía: "Los soldados dibujantes --de España y fuera de España-- que al comienzo de la guerra española dejaron los lápices y los pinceles para empuñar las armas han vuelto a dibujar y a pintar, esta vez no dándole a la divagación gustosa, desinteresada, ocasión de hacer de las suyas, de conducirla a la trivialidad, al narcisismo tornasolado sin resonancia humana. Han dibujado y han pintado matices de la guerra, motivos de la lucha, subrayando con mayor o menor acierto, según sus dotes expresivas, los hechos y las ocasiones que dentro del hacer diario tuviera flancos adecuados para su correspondiente transcripción plástica.

Por otra parte, muchos combatientes que jamás -- habían dibujado, que no se conocían las dotes para este aspecto de la expresión artística, en el luchar y en el holgar de la guerra directa han hallado oportunidad de probar su capacidad para dibujar, y lo han hecho, con gran frecuencia, con evidente acierto, dejando ver, a través de la inexperiencia inicial, una intención muy meritoria.

Este primer cuaderno de dibujos de nuestros soldados tiene, por tanto, una diversidad que puede aparecer, a la mirada resbaladiza, como contradictoria, puesto que resume, en síntesis apresurada, la clara y originalísima interpretación formal del motivo bien encontrado y la buena intención fallida en la lucha con la expresión" (142).

De cara a la población civil, como una muestra de lo que los soldados hacían, tenemos las exposiciones que las unidades mostraban en las ciudades importantes -básicamente Madrid- o los núcleos de población donde estaban establecidas y tenían su cuartel general. De exposiciones de ambientación me atrevería a calificarlas, ya que más que una muestra de trabajos artísticos en ellos se amalgaman trofeos de guerra cogidos al enemigo, representaciones de trincheras o rincones del combatiente, material de guerra como obuses, ametralladoras o cañones y las distintas manifestaciones artísticas entre las que vemos carteles, periódicos murales, cuadros y dibujos, esculturas o curiosidades que entrarían más en el terreno de las habilidades manuales.

Nuevamente, aunque no es una exposición de soldados, va a ser el Quinto Regimiento el pionero de las exposiciones de guerra presentadas por las unidades militares si hacemos abstracción de las de Altavoz del Frente, que es una organización propagandística pero no una unidad militar. Como anunciaba "Milicia Popular", - "La exposición será portátil y montable, lo que permitirá su traslado práctico a cualquier lugar. Como datos -

más importantes de esta exposición, ya que es imposible detallar todos, citaremos los siguientes: Gráfico representativo de la vida de MILICIA POPULAR, de su desarrollo y crecimiento en estos cinco meses y medio; infinidad de carteles alusivos al reclutamiento, formación de batallones; consignas militares de agitación política, de propaganda, etc.; fotografías de "teatro al aire libre", organizado por el 5º Regimiento como Propaganda para la defensa de Madrid; una colección de folletos -- que abarca los más variados temas; otro de poesías alusivas a la guerra civil; de carteles; bombardeo de Madrid; "Ejército Popular", y tantos más". Fue presentada a fines de Enero de 1.937, haciéndola coincidir con la disolución del Quinto Regimiento en el Ejército Popular (143).

Entre las más significativas exposiciones tenemos la de los dibujantes de la 7ª Brigada Mixta, Santiago Santana, Rafael Calzada y Arturo Díaz, reseñada por "Espartacus" (144), órgano de la unidad; la de la 6ª División, y dentro de ella los trabajos aportados por la 4ª Brigada Mixta, que debió ser una de las que más repercusión obtuviera a juzgar por su trascendencia en la prensa. Se celebró hacia Marzo de 1.938, lo mismo que la 3.ª División en Barcelona (145). Otras como las del I y III Cuerpos de Ejército (146), en Madrid entre los meses de Septiembre y Octubre del mismo año, alcanzaron una cierta celebridad. Por ellas las obras de los artistas que trabajaban para el ejército y los soldados que empezaban a dibujar por vez primera (un poco la contraposición de Salas entre "poetas de oficio" y "vocacio-

nes incipientes") se deben conocer entre una población civil que en el caso de Madrid no necesitaba de puestas en escena más o menos falseadas para conocer la realidad de la guerra.

10.2.- Ilustración gráfica y pedagogía: la historieta educativa.

La imagen como complemento didáctico fue ampliamente utilizada por el Ejército Popular. Es una función tradicional: el ayudar a la comprensión de los conceptos y el hacer más fácil la labor de los enseñantes. Sin embargo, el croquis esquemático, auxiliar de la enseñanza militar no tiene mucho interés para nosotros, además, debió ser utilizado en paneles en los cuarteles y "Hogares del Combatiente". Apenas algunos ejemplos en "Milicia Popular" y "El Mono Azul" nos han quedado, mostrándonos nociones elementales de táctica militar: protegerse de los bombardeos, maneras de desplegarse en un ataque, economía del tiro, etc. No obstante fueron utilizados en carteles emitidos por el mismo Ejército Popular y otros organismos (147).

Lo más significativo viene a ser el empleo de la historieta como elemento didáctico. En sí es un medio utilizado en el mundo infantil con alguna frecuencia y responde al esquema de falta-castigo aplicado a otro -en este caso un personaje imaginario- que se pretende presentar como modelo negativo. Derivado de la tira cómica en la prensa diaria -fundamentalmente los suplementos dominicales-, donde surgen las historietas o

01089

"comics" contemporáneos, sus estructuras narrativas y - apoyos literarios se derivan claramente de las aleluyas y otras literaturas populares de la imagen. Se observa en los pies, ^{que} narran la historia en pareados a través de no más de 4 o 5 viñetas. El consciente popularismo nos puede indicar la vigencia de unos códigos que vienen del mundo rural, apoyados los nuevos modos narrativos de la historieta y en el lenguaje gráfico humorístico. En realidad no es nada nuevo. Fue el suizo Rodolphe Töpffer el primero que vio las inmensas posibilidades pedagógicas de la experimentación fisionómica y la narración en imágenes (148).

No es en esta ocasión "Milicia Popular" el iniciador de este género. Creo que la primacía debe disputarse entre Peinador, el autor de "Heliodoro" (149) y el anónimo creador de "Canuto", identificado con López Ruiz por los redactores de "La Voz de la Sanidad". El primero publicado en las páginas de "Hierro" y el segundo en -- "La Voz del Combatiente", aunque fue reproducido en -- otras publicaciones, la mencionada "La Voz de la Sanidad" entre ellas. Ambos, Heliodoro (150) y "Canuto" (151) (que tuvo incluso su contrarréplica nacionalista) (152) merecieron los honores de verse publicados en cuadernos aparte. Estos dos modelos marcan la pauta por la que va a transcurrir la historieta didáctica.

"Canuto" es un miliciano, o más bien soldado del Ejército Popular. Viste uniforme militar con la peculiaridad de unos bombachos a cuadros, y se toca con la típica gorra pasamontañas con estrellas de cinco puntas, -

01090

Su aspecto no es muy cuidado. Mal afeitado, es su cabeza redonda lo que destaca sobremanera como rasgo somático dominante. Un dibujo de rasgos someros, ajustado a las convenciones del lenguaje gráfico-humorístico, nos hace recordar un cierto aspecto de mascota o muñeco de peluche. Sus acciones van encaminadas a ilustrar las costumbres que se quiere inculcar a los soldados: el compañerismo; los peligros de los que debe huir: enfermedades venéreas, alcohol, analfabetismo; las virtudes militares que debe aprender: disciplina, compañerismo; los deberes de soldado: cuidado de las armas y el control interno; la prevención contra la automutilación que tal vez deje implícito el peligro de la desertión en las filas propias, que, sin embargo, era atribuida -y utilizada propagandísticamente- a las filas enemigas. Como nos dicen en el prólogo de una de las ediciones: "Canuto es indisciplinado, sucio, descuidado, borracho, miedoso, imprudente, mal compañero, no quiere aprender a leer...

Canuto es el compendio de todos los defectos -- que acreditan a un combatiente de mal soldado. Canuto -- es lo contrario de lo que debe ser un soldado del pueblo.

Los heroicos combatientes deben ver en Canuto -- cómo todos los actos de su reprochable conducta tienen -- siempre su merecido castigo; cómo su inconsciente actuación es perniciosa para la causa que defendemos" (153).

El "Canuto" sucio, borracho, indisciplinado, -- analfabeto sin afán por aprender, mal compañero, traidor,

01091

descuidado con las armas y en el amor, purga sus penas siempre en solitario, excepto cuando la verosimilitud de la acción (la falta de compañerismo) obligan a colocarle un compañero que es casi tan fondo de la acción individual de nuestro héroe como todas las cosas y personajes que se colocan a su alrededor. En cuatro o cinco viñetas, por medio del dibujo y los pareados del pie, se desarrolla la acción que comprende la presentación del personaje, la mala acción que comete y la pena paga da por la culpa; En ocasiones, las historietas se conti núan en varias unidades de cuatro o cinco viñetas (lími tación probablemente dada por la misma disposición de la tira cómica en el periódico) que son autónomos entre sí pese a tener un hilo conductor común. A destacar que para magnificar la maldad del acto o historia, el énfasis será uno de los recursos retóricos utilizados prefe rentemente: nuestro personaje despedirá tal olor de pies que asfixia a su sector de trincheras, la suciedad hace que le confundan con un moro o que le broten plan tas, confundidas con un camuflaje; la bebida hará que los ratones le coman la cabeza, tapada posteriormente con tapones de cemento que saltan al beber de nuevo; un tanque lo aplasta al quedarse dormido y luego lo inflan convirtiéndolo en globo que al volar será tiroteado por el enemigo... Las leyes de la historieta cómica presen tan así un verosímil en el que el héroe -en e. te caso - negativo- repite una y otra vez sus malhandadas aventu ras para regocijo y enseñanza siguiendo la vieja máxima de "escarmentar en cabeza ajena".

01092

Una vez analizado el modelo, no necesariamente prioritario en el tiempo, pero sí en su extensión y repercusión, asombra comprobar la gran cantidad de réplicas aparecidas en gran parte de las publicaciones de combate. Los esquemas narrativos e icónicos continúan invariables, aunque hay pequeñas excepciones que iremos observando: el paradigma del contrahéroe, los textos parreados no sólo en los pies sino también en el título, - la semejanza formal y estructural con la aleluva pasada por las innovaciones de la tira cómica, el ritmo trinario de presentación, acción y desenlace, son sus principales características. Su difusión es índice de su gran popularidad o insistencia y creencia por parte de los comisarios y responsables culturales en ranciaos modos pedagógicos que habían mostrado su efectividad. Además, encontramos la sempiterna presencia de dibujantes profesionales al lado de los "amateurs" soldados que ponían sus escasos recursos expresivos al servicio del modelo.

Francisco Briones dibuja "Aventuras de Rufino, soldado de 'Campesino' (154) con un dibujo tal vez más suelto y una mayor libertad en los encuadres; "Tiburcio el desaplicado, y Anselmo, que es un dechado" introduce la pareja de figura y contrafigura y las redondillas en lugar de los parreados en función diegética; "Marcos", - es el protagonista de dos tipos de historieta, debidas a dos autores distintos:: mientras que "Marcos es un inconsciente, cara dura de los frentes", es un "émulo de Canuto" que no entiende las consignas, el otro Marcos - es un soldadito cualquiera al que un compañero gasta una broma un tanto pesada (156). "Andanzas de Barbutén el -

miliciano chipén" (157) de Chelo, nos muestra un curioso soldado de aspecto intelectual y aire distraído dentro de una narración en imágenes que no necesita imprescindiblemente el apoyo de los parados de la aleluya; - "Cedeón" (158), de To., dibujante a quien podemos identificar con Torrado, protagoniza una "Canutada", ejemplo del valor de arquetipo, y es un soldado que parece sacado de las guerras coloniales: pantalón corto, salacof... Aunque a veces se confunda con intentos conscientes, el ingenio viene a resultar de la incursión en el campo de dibujantes soldados, lo que Salañá llamaría "vocaciones incipientes": tenemos como ejemplo, "El Soldado Magcarón, eterno protestón" (159), de Gómez; "Aventuras de Cipriano" (160) por Picio, que narra la odisea de un prisionero en el campo contrario, o la anónima historietita "No imiteis las muchas faltas que tiene Agapito Flautista" (161); De alguna manera es difícil discernir hasta donde llega el Naif de los dibujantes sin formación artística y empieza el acercamiento consciente a modos populares por parte de artistas y dibujantes profesionales. Nos encontramos, de todos modos, dibujantes significativos en el campo del humor y a artistas que sólo ocasionalmente van a emplear este medio expresivo. Nos vamos a encontrar historietas como "Aventuras de Rentiuto, 'Soldado' más tonto que bruto" (162), de Castillo Canedo, con el expresivo subtítulo "Muchachos, vais a leer lo que no teneis que hacer", poco alejada de los modelos de "Canuto"; "No malgastes la munición" (163), historietita muda por Tisner (seudónimo de Avel.í Artís Gener) en la que se prescindien de los apoyos literarios gracias a una mejor planificación visual; "Las desventu

ras sin fin, del soldado Galopín" (164), por Porto -que firma como dibujante de la 75 Brigada- con la peculiaridad de presentar los tres momentos de la acción en una única viñeta; "Odisea que pasó - el soldado "Recotón" - (165) por Ancasán, que en pareados narra las consecuencias de su falta de higiene; "Cuatro viñetas en verso - de Zenón, tonto y travieso" (166), historieta presuntamente naïf, firmada sin embargo por Vela Zanetti; "Garbancito en Sanidad Militar" (167), que presenta la separación entre el autor de los dibujos, Porras, y el de las aleluyas que es Cástulo; "Andanzas de Venenciano -- (168), de Lorenzo, en la que un soldado con apariencia de muñeco de madera cercano a Pinocho nos narra su vida en la unidad a lo largo de varios episodios, siguiendo un hilo diacrónico y no presentando la característica atemporalidad del protagonista de las historietas; "De cómo el pobre Melecio con los gases era un necio", texto de Santiago Gállego y dibujo de José Nombela, también con la cualidad gloriasta dibujante, adaptando las historietas a las labores de unidades muy específicas - como es esta "Nueva Ruta", (Portavoz del Servicio de -- Guerra Química) (169), lo que también ocurre con "Cilindrino", de Boni Naval para "Transporte en Guerra" (170) personaje que representa un chofer protagonizando historietas mudas e ilustrando, en viñetas no enlazadas por una narración, determinados consejos que debe seguir un conductor militar; por otro lado, "Mambrú se fue a la guerra" (171) trae recuerdos infantiles con un dibujo - que le acompaña ya que tiene todo el aspecto de haber sido realizado por un niño: en este caso la identificación del soldado analfabeto con el niño, por su nivel -

de instrucción, es completa; "Las cosas de Sisibuto" (172), por Ley, nos presentan al héroe desde el momento que sale de su pueblo natal para enrolarse en el ejército, haciéndonos pasar por los procesos de transformación que sufre, destacando el empleo de tercerillas como pie; V. Martín en "Fuego", nos imagina a "Celipe" como contra héroe continuando el modelo, con diferencias somáticas muy acusadas entre el protagonista y sus acompañantes - de una narración con escaso ritmo (173). "Barbujo en trenes blindados" tiene auténtica cara de bruto y muestra sus desdichas en una historieta que tal vez es la que sigue más unos moldes realistas, en ocasiones en una curiosa competición de despropósitos y desatinos con el mismísimo Canuto (174); "De Simón las aventuras, verás en estas pinturas" (175), por Rojo, nos presenta un soldado poco aficionado a estudiar; por último, Caffa vate da la alternativa a tres protagonistas en "Sixto, Evaristo y Calisto", también en "Nuestras Armas" (176) como los dos anteriores, el periódico que tal vez utiliza con mayor profusión la historieta. Su dibujo con deformaciones fisionómicas acusadamente humorísticas, la imaginación de la que hace gala en las situaciones narradas -por otro lado habituales- y la irrealidad de sus fondos le convierte en una graciosa excepción.

El protagonista de la historieta se convierte, en ocasiones, en héroe positivo, es decir, el principio del "Escarmiento en cabeza ajena" o el "aprender equivocándose" se convierte en el valor ejemplar de la buena conducta, en el "espejo" para los demás. Como se ve una didáctica de la ejemplaridad. "Zenón", de "Pasaremos" (177) que "Resulta tan buen soldado / como censor des-

piadado" puede servir de modelo, identificado posiblemente con el activista, y es el denunciante de las cosas que le parecen mal: no sólo la instrucción militar sino las circunstancias políticas en la retaguardia. En su estela están "Hazañas de Melitón, soldado de aviación", (178), de Bugas, buen soldado pero que también se equivoca, en la línea del dibujo humorístico; "Sanitarios - de verdad, a Pechugate imitas", (179) historieta sanitaria por Sanjuán, con un dibujo tremendamente esquemático que consigue muñecos parecidos a los que contemporáneamente realizaban dibujantes como Tono, Del Arco o Guasp; "Procura que estos consejos nunca se te hagan -- viejos" (180), por P. Mas, consejos ilustrados más que historieta con un protagonista y "Aventuras de Vicente en la retaguardia y en el frente" (181), por Valvárez, que transgrede las órdenes, realizando a su particular manera actos de propaganda y confraternización con el enemigo.

La historieta gráfica sirve también en la prensa político militar, para narrar aventuras, episodios y anécdotas humorísticas varias de los soldados, aunque también aparecen otros personajes. Es lo que ocurre con "La declaración del evadido" (182), por Mas, supuestas declaraciones de un soldado pasado de las filas enemigas en la que el dibujante juega con los niveles de apoyo de la narración, el literario y el icónico, y su ambigüedad o abierto choque con "Noticias de un combatiente de las trincheras de enfrente" (183) de Rabiano, que utiliza el modelo de la historieta-aleluya con paralelos para narrar la vida de un soldado enemigo dis-

puesto a evadirse a consecuencia del trato recibido y el ambiente general de la retaguardia nacionalista. También la historia de los soldados desde su vida civil se nos presenta en "Aventuras de Ceporro el héroe de Cascorro" (184) por K. Mel-Hito y Quinito, "Robustiano, indiferente, tiene alarmada a la gente" (185), con dibujos de Rodríguez y "Breve historia mal contada de un chico de la Brigada" (186), anónima, pero que habrá que atribuir a José Gumbau, el dibujante de la unidad. La diferencia de estas historietas con respecto a las anteriores es que carecen del carácter de ejemplaridad moral, militar y política que tienen los anteriores; además, se empiezan a mostrar historietas que no siguen tan rígidamente los esquemas establecidos. En este caso la tira cómica, con todas las convenciones del lenguaje del "Comic" está presente: por ejemplo, el uso de la viñeta expresiva en la planificación del relato, la inserción del bocadillo en los diálogos, el carácter de historia autónoma que se cierra a sí misma en cada episodio, sólo relacionada por el protagonista (o protagonistas) constante. Los dibujos suelen ser también más conocidos: Tenemos a Lorenzo Gofi en "Los hechos extraordinarios de los nuevos voluntarios" (187); Bluff, en "Andanzas de un guerrillero" (188), que tiene mucho de chiste gráfico desarrollado en varias viñetas y que presenta como protagonista a un guerrillero, contrafigura humorística del héroe a quien está dedicada la cabecera del periódico, — Tchapaief, el famoso guerrillero de la guerra civil rusa popularizado por la cinematografía soviética, el anónimo "Pequeña tragedia de Belorico" "El sello intransigente" (189), una historieta que bien podía ser muda dado que el texto presenta un escaso apoyo y que el dibu-

jante hace gala de un brillante dominio fisionómico y gestual, o el también anónimo "Hace años que pasó... -- (aunque no lo he visto yo)" (190), historieta con globos para los diálogos que emplea la sinécdoque como recurso expresivo a nivel icónico, y "Las aventuras de Agapito" nueva historieta cómica completa en sí misma, que narra las cómicas andanzas de un soldado que engaña a un oficial (191).

Dejamos al margen --englobándolas en un apartado posterior-- aquellas historietas de carácter satírico -- (de ataque o descalificación) y aquellas en las que no -- interviene soldados u otros elementos militares como -- protagonistas destacados: es el caso conocidísimo de -- "Oselito", el personaje creado por Andrés Martínez de -- León, al que se une "Gaspar" (192), salido también de -- sus lápices.

El esquema de una historieta genéricamente educativa va a ser transplantedo a sujetos y protagonistas distintos del soldado. El fin último no va a ser la enseñanza e instrucción militar, sino la educación política. No obstante ejemplos como la "Historia breve y sencilla del obrero carbonilla" (193) presentará una concordancia casi absoluta en fines y medios expresivos -- utilizados.

Peinador convierte la historieta educativa en -- un instrumento al servicio de algunas organizaciones femininas de partido. Por ella se intenta presentar un tipo nuevo de mujer, deseable a partir de la situación re

volucionaria, con un dibujo que no llega casi nunca a alcanzar estimables niveles. Este es el caso de las historietas para la revista "Muchachas" (194), en las que se incide mucho en la liberación de la mujer, su incorporación a la producción y las vicisitudes que pasa en la retaguardia. Al igual que "Heliodoro", estas historietas también fueron publicadas en un folleto titulado: La unión de Muchachas es magnífica como vés. (195).

10.3.- Sátira y humor gráfico.

Pese al encabezamiento, apenas existe en la guerra civil una dirección de humor gráfico que pueda considerarse como evasivo o amable. Parece lógico. La sátira ha sido, desde siempre, uno de los procedimientos *v/s* utilizados para atacar al enemigo. Una serie de mecanismos, inherentes a la propia cualidad satírica, son algunos de los más devastadores métodos utilizados por cualquiera que posea un lápiz o una pluma, *o*pa utilizarlos, tenga imaginación y se halle embargado por un sentimiento de rabia o indignación, pues fundamentalmente estas serán sus raíces. En una situación de guerra, no cabe duda -más en una guerra civil, al mismo tiempo social e ideológica- que no habrá fronteras ni censuras que entorpezcan el fin deseado; cualquier método será válido con tal de destruir al antagonista y no sólo con las armas de la destrucción física, sino con las de aniquilamiento psicológico, de la degradación moral. En vivo -preferentemente, pero si no puede ser "en efígie", el contrario ha de ser borrado de la superficie y esta es la función de la sátira, para la que el ridículo ha si-

lo el más leal y efectivo de sus aliados (196).

La prensa española republicana entre los años - 1.936-1.939 va a hacer un abundante uso de la sátira -- gráfica que apenas va a abandonar medio posible de difusión. Con antecedentes desde el siglo XIX, siguiendo -- los modelos franceses y las tradiciones propias populares en lo que se refiere al libelo satírico y su utilización gráfica, se va a conformar como un inequívoco poder de oposición con frecuencia condicionado por la escasa implantación, aislamiento con respecto al poder y radicalismo de los grupos de oposición en España (197).

No es el momento de hacer una historia del dibujo humorístico, la caricatura y la ilustración popular durante el siglo XX, si bien parte de su temática (el anticlericalismo como obsesión) va a continuar hasta -- bien entrada la centuria y va a mostrar su último brote en los azarosos y trágicos años de la guerra civil. Sin embargo, hay que destacar la tremenda renovación gráfica que va a traer -- en España al igual que en toda Europa -- el modernismo (198). Los dibujantes de "Simplicissimus" en Múnich y los barceloneses de "Cu-Cu" y "Papi-tu", en Barcelona, entre los que se encuentran personajes como Juan Gris, Feliú Elías ("Apa"), Joan G. Junce-da, Bagaría, Xavier Nogués o Isidre Nonell, son una -- muestra de lo que la renovación modernista en el campo de la ilustración y las artes del diseño va a provocar en el campo de dibujo de humor. En Madrid, mientras tanto, la obra de Luca de Tena en "Blanco y Negro" - "ABC", con las contemporáneas innovaciones de "La Esfera" demostraban que los nuevos aires no quedaban circunscri-

tos a la capital del Principado. Poco después, hacia la década de 1.910, "La Tribuna", presentaba las primeras caricaturas diarias en la prensa, proporcionadas por el lápiz de Luis Bagaría (199).

La inicial postura de oposición había ido diluyéndose a partir de la consolidación de la Restauración que trajo la eclosión de un humorismo gráfico amable, - mientras seguía con gran predicamento entre amplios círculos de lectores la tradicional caricatura anticlerical a la que hay que unir, al asentarse el ejército como uno de los pilares sobre los que se bazaba el sistema de dominación instituido por la Restauración, la antisilitar: la persistencia en el tiempo de semanarios - como "El Motín" y "La Traca" y el asalto por militares de la redacción del "Cu-Cut", desencadenante de la famosa Ley de Jurisdicciones de 1.906, son exponentes claros de estas dos posturas de militancia intelectual, muy queridas a la izquierda española, y que nutrirán las vietas más fecundas de las sátira de guerra.

Es erróneo pensar, sin embargo, que la vieta satírico-humorística es un producto de oposición y, más aún, creer que ha estado siempre ligada a la izquierda, aunque los grupos más o menos revolucionarios hayan confiado siempre en la mayor difusión de los procedimientos gráficos. Por el contrario, el impulso más decisivo para lograr un reconocimiento artístico y una estimación social de los caricaturistas y dibujantes de humor va a tener lugar en una institución tan conservadora como el Círculo de Bellas Artes y de la mano de un crítico tan

poco sospechoso de izquierdismo como José Francés. Este personaje, también secretario de la Academia de Bellas Artes de San Fernando, fundará los Salones de Humoristas, de los que nos dice J.A. Gaya Nuño: "Algunas palabras acerca de la caricatura. No era género que tuviese cabida en las exposiciones nacionales, y para remediar este descuido y tratar de elevar el concepto un poco peyorativo que se abrigaba contra este género, el crítico de arte José Francés fundó en 1.915 una institución sucesánea, los Salones anuales de humoristas, que perseveraron durante unos pocos años. Tenían el grave defecto de ser a medias extremadamente serios, o por lo menos, exentos de gracia. Y si la idea en sí misma era acertada, la realidad era que la prensa diaria ya servía cotidianamente a cualquier lector de dos o tres diarios una buena entrega de la exposición ideal: Tovar, Joaquín Xausaró, Sileno, Tito, H-Hito, Luis Bagaría..." (200). La idea cosechó cierto éxito como lo prueban los homónimos de humoristas catalanes (desde 1.916), de Avilés (1.925), canarios y aragoneses (estos los últimos de 1.926) (201) y la instauración del primer salón de humoristas circulantes, organizado por la Unión de Dibujantes Españoles en 1.932 (202). Contra lo que Gaya piensa, ante la visión académica de sus organizadores, más que las páginas del periódico eran estos certámenes los que iban a conocer a los dibujantes y propiciaban el espaldarazo que luego les haría llevar a la prensa. (203). Su título resulta engañoso, ya que en ellos se exhibían ilustraciones de todo tipo, al igual que ocurría en eventos semejantes entre los que cabe reseñar las "Fires del Dibuix" celebradas en Barcelona entre los años 1.932 al 34 (204).

Cuando en 1.931 llega la proclamación de la República, el dibujo de humor y el periodismo gráfico español están bien asentados. Los diarios contaban como algo inexcusable con el dibujo y la caricatura -llamado entonces el "mono"- a veces con una mayor capacidad de convocatoria que los propios artículos de opinión: (205) Luis Bagaría vuelve a ser un personaje clave que sale de "El Sol" al cambiar de orientación el diario, para colaborar en "Crisol" y volver de nuevo, hacia 1.935, al diario en el que había logrado sus más notables éxitos. Así durante el lustro republicano vamos a tener una serie de dibujantes enormemente significativos en los diarios, algunos de los cuales seguirán trabajando cuando el periódico es de significación izquierdista en las mismas planas en las que había desarrollado su labor: Puyol en "Mundo Obrero", José Robledano en "Claridad", Manuel Bayo en "Mundo Gráfico", Sileno o Sancha en "ABC", etc. Las revistas especializadas continúan su trayectoria con importantes colectivos de dibujantes -- que van a marcar toda una época. En Barcelona, mientras continúa su vida "L'Esquella de la Torratxa", que sale de su plácida existencia tras el desembarco de los dibujantes comunistas del Sindicato de Dibujantes Profesionales en 1.936, surge "El Be Negro", con Guasp y Tíner -- entre otros, que va a durar de 1.931 a 1.936 y que, aunque se declare apolítico no va a ser nunca una publicación de izquierda al estar influida constantemente por Acció Catalana. En Madrid "Gutiérrez" y "Gracia y Justicia" van a tener una clara significación derechista -- como para mostrar palpablemente que la buena sátira política sólo puede provenir de sectores de oposición (206).

Paralelamente, los sectores de izquierda revolucionaria, fundamentalmente los comunistas, están intentando definir y establecer el papel del dibujo político humorístico. Sus miras irán dirigidas a los caricaturistas soviéticos de la época stalinista, como veremos ampliamente difundidos durante la guerra, y a la figura - tal vez más importante del dibujo político del siglo XX: el alemán George Grosz. Renau ha reivindicado siempre su papel de difusor en España de las ideas y la práctica artística de las derivaciones fundamentalmente políticas del dadá berlinés, centradas en las personalidades de Grosz y Heartfield. Es posible que la paternidad en lo que se refiere a la introducción del fotomontaje en España no le pueda ser discutida, como se demuestra en sus colaboraciones para las revistas valencianas "Orto" y "Estudios" junto a Manuel Monleón; pero en el cambio - del año 1.930 a 1.931 aparecen en "La Nueva Era", revista de la izquierda disidente comunista animada por Andrés Nin y Joaquín Maurín, un artículo de George Grosz y Wieland Herzfeld titulado Arte en peligro (207) acompañado de una semblanza, firmada por Italo Tavalato, en la que se glosaba la obra política del genial dibujante alemán (208). No obstante, esta dirección grossiana, que va a alcanzar con menor agresividad y virulencia a autores muy significativos, va a influenciar también a Francisco Carreño Prieto, que está entre los miembros del grupo que van a sacar a la luz "Nueva Cultura". Al menos es lo que se desprende de la contemplación de unos dibujos titulados "La iglesia en España", publicados por la revista valenciana en marzo de 1.935. Precisamente, Francisco Carreño publica en la misma re-

01105

vista "El arte de tendencia y la caricatura" que demostraba a las claras el papel que, para los intelectuales comunistas de "Nueva Cultura", tenía que asumir el artista comprometido en un momento de radicalización política y agudización de la lucha de clases: No olvidemos que "Nueva Cultura" publicó un manifiesto a favor del Frente Popular. Su defensa de la caricatura dentro del campo del realismo, y de la ascripción popular de la sátira, como la forma más visible y aplicable a la concepción del arte como "Obra de lucha", va unido a un decidido alegato en favor de la calidad artística, tal vez, como ha hecho notar Brihuega (209), frente a los ataques contra el arte comprometido lanzados desde otras posiciones artísticas: "nosotros tenemos, pues, derecho también a extraer de la Historia del Arte, dar a conocer y ordenar ese sector del arte que ejerció una función amplia y educadora de la sociedad, que nosotros llamamos arte de tendencia, para aprovechar las ricas experiencias y enseñanzas de que está repleto. Por otra parte, queremos demostrar también que todo sentimiento del espíritu humano ha tenido por necesidad su expresión artística, y cuando en la plasmación de los sentimientos de crítica y de protesta de que vamos a tratar han contribuido hombres como Hogart, Goya, Daumier, Toulouse-Lautrec, etc., y sus obras, las específicamente tendenciosas, se elevan a la altura técnica y emotiva de las obras más grandes de tal o cual escuela artística por sublime que esta sea, tenemos derecho a sentar una afirmación y es la de que la Historia del Arte no nos demuestra que el arte de tendencia sea un arte cojo, maltrecho o restringido, ni tampoco un arte para cuya realiza

ci. los artistas hayan tenido que sacrificar su personalidad, sino que, por el contrario, lo que está denegado es que ha sido realizado con plena integridad, fuerza y grandeza de espíritu, y también que la personalidad del pintor ha surgido en la obra con toda su fisonomía" (210). Las argumentaciones historicistas y estéticas apenas negaban la dominante contentivista y semántica, - informativa en una palabra, que traían los fotomontajes de Renau titulados "Testigos negros de nuestro tiempo" (211). A fin de cuentas se trataba de una manipulación conseguida básicamente al contraponer los mensajes icónicos y literarios, para producir por esa disociación - comunicativa un efecto de sorpresa, que se quería cómico e irónico, por medio de unos procedimientos semejantes a lo que Violette Morin llama disyunción (212).

Este camino de los lenguajes artísticos de articulación política es el que va a llevar a la algo anterior revista (también comunista) "Octubre" a introducir el dibujo para periódico - grabado político o caricatura, la verdad, es difícil de distinguir- en la I Exposición de Arte Revolucionario que tiene lugar en el Ateneo de Madrid, en Diciembre de 1.933: Helios Gómez, Yeo, Puyol, Ravassa y Carnicero serán algunos de los participantes, aunque estos dos últimos viñetistas, en opinión de Bozal, no "llegan a la categoría de dibujantes profesionales". Poco después, Ramón Puyol exhibirá en solitario sus dibujos políticos (213).

01107

Hay una última tendencia dentro del dibujo político que va a ser difundida por las publicaciones anarquistas o cercanas a esta ideología. Se trata de un dibujo que puede parecer expresionista, pero que en realidad es un naturalismo sentimental y melodramático, de raíces frecuentemente académicas, que va a provenir de un cada vez más vívido interés por la "cuestión social". Serán dibujantes franceses, principalmente Forain, y -- Steinlen, los que divulguen este estilo difundido en España por revistas como "Orto", "Estudios", "Cuadernos de Cultura", "La revista blanca", "Tiempos nuevos". Ligados a los círculos anarquistas y socialistas, con inclinaciones artísticas, cuya máxima expresión es la -- "Revue Blanche", no son exactamente dibujantes de humor, pero sí van a influir en una cierta tendencia tremendista, lacrimógena, frecuentemente detestada por los artistas y críticos comunistas (214).

De nuevo volvemos a encontrarnos con la dificultad de sistematizar un ingente "Corpus" documental en el que, además, la diferencia entre caricatura, sátira gráfica o dibujo de humor propiamente dichos y el puro grabado propagandístico es difícil de establecer. -- (215). Una división por autores sería posible, ya que cada dibujante va a manifestar su propio universo expresivo, pero nos encontramos con el inconveniente de que la originalidad, a excepción de algunos pocos, no es algo que merece ser tenido en cuenta. La clasificación temática puede ser la más simple, la más socorrida en este caso porque la caricatura de guerra va a mostrar una clara voluntad de unificación, casi de monotonía, y

aunque los distintos procedimientos satíricos, el estudio específico de los lenguajes utilizados y lo que Gombrich ha llamado el "arsenal del caricaturista" intenten ser desvelados, será el criterio temático el que impera. Y es lógico. El dibujo humorístico de guerra se entenderá más que nunca como un "arma" que ha de resultar lo más mortífera posible. De todas maneras, las armas reales siempre demostrarán su supremacía.

Puede resultar engorrosa alguna de las clasificaciones utilizadas como por ejemplo la de Fernando Díaz Plaja en el ámbito de un trabajo de difusión general, en el que importa más la clara visualización que cualquier otra cosa. Divide la caricatura de guerra en 10 apartados que son los siguientes: los moros, la Iglesia, la retaguardia propia, el problema catalán y vasco, el bombardeo, el extranjero, la alusión personal, el frente de batalla, la retaguardia ajena y cajón de sastre, donde, como su nombre indica, se mezclan aleluyas, insultos, defensas, ataques, elogios, burla del enemigo, aclamación del amigo... (216). Relativamente válido al confrontar la producción gráfico-humorística de las dos zonas, su prolijidad puede resultar ciertamente engañosa. Además, no era el primero en intentar una sistematización de la caricatura, sólo que en este caso exclusivamente para el campo republicano. Gabriel García Maroto daba a la luz en 1937 Los caricaturistas y la guerra española (217), donde se da una mayor confusión entre la caricatura (quiero decir el dibujo donde se intenta deformar de alguna manera la fisonomía exterior de los

individuos y las cosas) y cualquier ejemplo de gráfica propagandística más o menos alegórica, con un solo punto en común con las primeras: la aparición en las páginas de un periódico. Parece que Maroto tenía en preparación un libro de gran calidad sobre la caricatura de guerra en España, pero que yo sepa jamás se publicó (218). El problema como siempre era que la concepción como arma cargada de "fina mostacilla" o de "mortíferos perdigones" (219) chocaba con la apreciación estética, planteando el irresoluble conflicto entre el arte comprometido, de urgencia en este caso por utilizar la concepción albertiana, y la calidad artística: "Ya sabemos que el presente libro se haya faltó, por ley de su significado político de una calidad plástica verdaderamente responsable, que muchas piezas reproducidas no lo merecerían de haberse propuesto aquilatar valores estéticos, pero en esta falta visible, reconocida explícitamente por nosotros, se encuentra, sin duda, su virtud, su manifiesta voluntad de servir a la guerra, a la explicación activa de esta guerra por los caminos más directos: la intorción aguda, la indignación marcada, la revelación decidida" (220).

Su división, también muy prolija, englobaba trece temas que eran: el fascismo y España, la Iglesia enemiga, el traidor Franco, Mussolini-Italia, nuestros amigos los rusos, la "no intervención", Madrid heroico, Hitler y los suyos, hechos de guerra, Méjico y su presidente, la retaguardia, los niños y consignas. El mismo número de caricaturas de cada uno de los apartados expresa con claridad la incapacidad del dibujo humorístico -

01110

para tratar ciertas situaciones, confesada por el propio recopilador y prologuista en el caso del Madrid heroico: "A lo largo de los meses de acero y sangre, los cronistas, los poetas, los caricaturistas, han dicho de Madrid lo más hondo y seguro que su pasión pudo dictarles, pero dudamos que se hayan acercado al blanco, que hayan conseguido acertar. Tal es la grandeza de aquel heroismo" (221), y el escaso interés en ciertos temas más propios de un dibujo suavemente irónico que de las crueles miradas de la sátira.

Sin caer en los peligros de la exageración taxonómica, quiero -ya que está planteado desde un único punto de vista- dividir el dibujo de humor en los dos campos en los que creo se lo planteaba el dibujante que trabajaba en la zona republicana: "Ellos" y "Nosotros", parafraseando en cierto modo a Fernández Masas. Será la diferencia básica entre la sátira y la ironía, entre el sarcasmo y la amable reconvención, pero ello no quiere decir que en muchas ocasiones, el enemigo interno -tan propio de una guerra civil- no esté presente en el punto de mira de los dibujantes satíricos y que las disputas políticas no hagan aparecer al aliado como enemigo. Entre los primeros, los dibujantes tendrán unos objetivos primordiales: los generales rebeldes que han traicionado la confianza puesta en ellos por el gobierno legítimamente elegido por el pueblo. La Iglesia, que ha alentado y soportado ideológicamente esa rebelión, le ha dado una dirección religiosa y bendice las atrocidades cometidas por los sublevados, no sólo militares porque --hay que unirles falangistas y requetés. Curas y milita-

res continuarán las viejas tradiciones satíricas de la izquierda española: la primera muy antigua, la segunda comenzada con la Restauración, afirmada con la intervención colonial en Marruecos y consolidada con los conflictos con el Ejército acaecidos a lo largo de la República, de la que no es el menor la intervención directa en la represión de la Revolución asturiana de 1.934. El militar, vástago de la burguesía, ahito de medallas y de una falsa gloria, que lleva a los hijos del pueblo hacia la masacre aparecerá con frecuencia, no sólo por su carácter de sublevado, sino por un cierto pacifismo de la izquierda española, o al menos la negación de todo tipo de aventurismo militar. El cura trabucaire, digno sucesor de algunos grabados goyescos, venía ya de las guerras carlistas y se le unirán los obispos y el Papa, tal vez como respuesta a la pastoral colectiva. El señorito -frecuentemente falangista- afeminado y pederasta, y el graniente y grotesco burgués y capitalista, último responsable de haber abierto la caja de Pandora de la guerra- serán los restantes objetos de la sátira. Por supuesto, los militares aparecerán perfectamente diferenciados: el Franco (a veces Franko o Von Franko) de rasgos y gestos equívocos (por una leyenda que había sido difundida por sus propios compañeros de cuerpo) el Queipo borracho (normalmente Queipo del Llano), común blanco de retruécanos más chuscos que agresivos y el Mola, estigmatizado por Bergamín, frecuentemente presentado como asesino. Los demás generales sublevados: Cabanellas, Aranda, Valera, tal vez por su menor su menor importancia, apenas hacen acto de presencia.

01112

Pero estos militares no serán para los caricaturistas más que los lacayos del capital y, sobre todo, - de los "invasores" extranjeros: Moros, italianos, alemanes y portugueses. Los primeros con unas connotaciones racistas evidentes, italianos y alemanes como representantes de todo lo negativo del fascismo e individualizados en los dos personajes tal vez más caricaturizados - por los dibujantes republicanos: Mussolini y Hitler; -- los vecinos peninsulares, simplemente despreciados. Los estereotipos creados por el dibujo humorístico van a -- presentar la mayor parte de estos elementos.

El desapecho y la desilusión hacen que tal vez - sean ingleses y franceses, como mentores de la "No intervención", los personajes más denostados. A fin de -- cuentas los dictadores fascistas se han decantado con claridad desde un principio; la ambigüedad de las democracias será la culpable para los caricaturistas republicanos de todos los males que acascan a la República. Una cierta sensación premonitrice (vosotros seréis los próximos en sufrir la agresión fascista) impregna todos estos dibujos dirigidos a los que a sus ojos han abandonado a su suerte a la España "leal".

También el enemigo puede ser interno. La guerra civil produjo la partición en incomunicación entre dos campos enfrentados a muerte, pero la división geográfica no coincide con la ideológica y los adversarios políticos cogidos en campo contrario, que han conseguido sobrevivir a las represalias, los emboscados, los quintacolumnistas que laboran por conseguir el triunfo de su

01113

causa, así como los individuos sin ideología que simplemente se aprovechan de las circunstancias favorables al medio, la especulación y el lucro ilegítimo, serán algunos de los personajes más sangrientamente atacados por los lápices de los dibujantes. Van a ser descritos con los rasgos más negativos, hay que descubrirlos, hacerlos aborrecer, no olvidarlos. Parece como si un cierto eufemismo fuese necesario. En este subgénero será donde los autores más expresionistas como Puyol y Mateos lograrán algunos de sus mejores logros.

La necesidad de la sátira era abiertamente comprendida entonces como nos dice Ramón Rozán en un artículo aparecido en Julio de 1.928: "Los pueblos, todos - sin excepción, obedeciendo a una ley natural de defensa, emplean la ironía como un arma acerada, punzante e hiriente en la piel de los regímenes de fuerza. Este refinamiento de la mordacidad esta espita del zumo agrio y triste, por donde escapa la protesta del oprimido es, a veces, el principio de una posterior resistencia, combate liberador contra la opresión y el despotismo de los dictadores e invasores (...) Así... los pueblos defienden su independencia, su derecho legítimo a vivir como seres. Es así como se jalonan día a día, se cimienta un ambiente, una posibilidad de lucha física organizada -- contra la opresión y la barbarie.

Cada época también da sus hombres representativos que recogen esta sal fina del pueblo, plasmándola, elevándola, sublimándola, como Goya hizo en 1.808.

01114

Nuestra tragedia actual acondicionará a los intelectuales de nuestro día la necesidad de seguir la pauta dada por el fino instinto del pueblo que no se equivoca jamás, y señala siempre certeramente al enemigo de sus libertades; ridiculizándolo, primero; aplastándolo, después" (223).

"Nosotros", el campo propio, está visto sin acritud, por lo general, a excepción de los casos que ya he hecho notar y que llevan a los dibujantes comunistas, - en concreto los de "L'Esquella", a presentar al revolucionario con unos rasgos fisionómicos y unos atributos no muy alejados de los que los dibujantes franquistas les atribuirán. Por eso, las caricaturas personales de los líderes republicanos, a excepción tal vez de las -- que Bayo (224) realiza en los primeros momentos de la contienda para "Mundo Gráfico", pecan de una tremenda falsedad y no digamos las alusiones a la Unión Soviética a excepción de los dibujantes anarquistas y pousistas y eso con frecuentes choques con la censura. En esta situación sólo el chiste gráfico intrascendente, no muy abundante por lo demás, logrará alcanzar alguna presencia en la ilustración de los periódicos de guerra. Casi se puede hablar, en resumen, de una dirección única siguiendo en eso una de las reglas de oro de la propaganda que es la simplificación y el enemigo único, utilizando otro precepto apodíctico de la publicidad de las ideas que es la exageración y desfiguración, consecuente e inherente al lenguaje caricaturesco, el más empleado en la sátira gráfica (225).

01115

HAY que tener en cuenta que los objetivos y/o temas de las sátira y el dibujo de humor no permanecerán ni mucho menos, invariables, a lo largo del periodo. La inicial atención a los fantasmas de la reacción que provocaban las guerras (militares, clérigos y capitalistas) va a ir decantándose -con la misma dirección de la propaganda republicana- hacia el planteamiento de una "nueva Guerra de la Independencia". Enfrente ahora estarán los invasores: los moros que Franco ha traído de -- Africa, pero sobre todo los alemanes e italianos que de auxiliares de la rebelión pasan a convertirse en los -- únicos protagonistas de una agresión, de una invasión -- que sufre el pueblo español, al mismo tiempo que Franco (como representante de los militares españoles) pasa a convertirse en un pelele en sus manos, en un bufón servil al servicio de unos extranjeros que quieren repartirse las riquezas y hasta la tierra de España. El bando -- contrario irá desnacionalizándose, pasando a ser frecuentes los chistes que intentan mostrar que el ejército -- franquista ("nacional" y a veces "nazi-onal") no es más que una amalgama de moros salvajes y analfabetos, alemanes autómatas y grasientos, italianos afeminados y cobardes, --bastante menos- portugueses enfáticos y fanfarrones. Sin embargo, parece que al principio de la guerra -- civil, según asegura Hugh Thomas, la censura prohibió el uso respectivo de la svástica en los chistes (226). Además, a excepción de la prensa anarquista que mantiene la actitud anticatólica, la caricatura antirreligiosa irá desapareciendo en la España republicana a medida que el gobierno de Negrín se empeña en dar una impresión de tolerancia al mundo (22).

La visión satírica del contrario va a tener dos direcciones preeminentes. Por una de ellas se presentará el aspecto grotesco, ridículo en una palabra, apuntando sus dardos por el camino del sarcasmo y la burla; por el otro la cara revulsiva, la agresión, y el desprecio irán unidos a más caracterizados simbolismos, a la unión a unos códigos que se pretenden accesibles y que van a tener una deuda innegable con las figuras de lenguaje, las metáforas visualizadas y una serie de recursos retóricos muy utilizados por los viñetistas políticos. No cabe duda que, en ocasiones, como apunta Bozal un cierto barroquismo y acumulación simbólica (227) pueden hacer oscura su comprensión, sobre todo cuando se han perdido las claves dadas por la inmediatez del comentario. A esta segunda corriente va muy unida uno de los recursos más frecuentemente usados por los satíricos el del bestiario y la analogía fisionómica. Gombrich ha demostrado que la simbología del grabado político -- (mala traducción de lo que los ingleses entienden por "Cartoon") está muy unida a la alegoría clásica, a la posibilidad de expresar conceptos abstractos por medio de unas imágenes muy formalizadas. El bestiario tiene una tradición muy antigua que parte de la imaginaria medieval y de los fabulistas, ya desde Esopo y La Fontaine (228), y que el uso de estos recursos era considerado pertinente lo muestra a las claras la adaptación -- que el célebre autor infantil Antonio Robles hará de algunas fábulas de Samaniego (229). La comparación del hombre con un determinado animal es todo un juicio moral, tiene unas connotaciones, generalmente despectivas, que unidas a la utilización del lenguaje fisionómico --

01117

o al valor de la equivalencia harán posible la comparación en términos de idea moral. La imagen negativa de los enemigos -en este caso del fascismo- traerá toda una fantasmagoría en la que la idea medieval de los animales como portadores de un cierto contexto del bien y del mal demostrará, una vez más, su pervivencia. Los diversos reptiles, presentes desde el Génesis en esa simbología adoptarán una gran cantidad de formas y especies, lo más repulsivas que pueda imaginarse.

Junto a todo este juego de apariencias va a estar presente el valor del contraste. El tamaño entre los antagonistas, la diferencia de talla física que lleva implícita la diferencia intelectual o moral, presentará una lucha desigual en la que ya conocemos de antemano el resultado, aunque sea en un plano imaginario y simbólico, ya que en la realidad todo el mundo era consciente de lo que ocurría en el campo de batalla. Es un sistema muy utilizado por los grandes satíricos. Jonathan Swift con "Gulliver" demostró sobradamente todo su valor y el resultado de trasponer al campo de lo imaginario los problemas humanos, los conflictos de la sociedad; en definitiva el plano del sueño como develador de una serie de posiciones y situaciones poco perceptibles en la realidad. Lo que se pierde es todo el moralismo que está presente en los grandes satíricos; se quiere descalificar, destruir, machacar, odiar, revelar la negación para destacar la afirmación, la positividad, el bien. Precisamente el desenmascaramiento, la claridad, las metáforas naturales que siempre han presentado el eterno conflicto entre el bien y el mal, la dimensión

ética de los recursos y la percepción estética, la simplificación hasta el extremo de los contrarios nos van a obligar a tomar postura de una manera inexcusable.

La necesidad de caricatura y sátira va a ser comprendida desde un primer momento en la España de la guerra civil. Sin duda la tradición de la viñeta política diaria hacía posible que, a excepción de una mayor dosis de agresividad, las circunstancias posibles fuesen casi idénticas. La sugestión literaria, muy temprana a través del romancero de guerra, creo que va a hacer el resto. La páginas de "El Mono Azul" empiezan, con la publicación del romancero de guerra, a publicar constantemente dibujos satíricos muy acordes con algunos de los romances. Recordemos "El último duque de Alba" o "Radio Sevilla", de Rafael Alberti, Los nombres de Ramón Gaya, Conejo, Ontañón, Manuel Angeles Ortiz o Miguel Prieto saben dar una réplica adecuada al popularismo irónico que embarga el sentir de estos romances. Los responsables de la revista de la Alianza de Intelectuales Antifascistas vieron muy pronto el valor de la parodia en la creación artística encaminada a la propaganda (230). Como dice Francisco Caudet "No es de extrañar, por tanto, que en El Mono Azul se prestara tanta atención a la sátira y a la caricatura. La virtud que tienen de desvelar la realidad y mostrarla tal cual es, -- habría de ser utilísima para el propósito desmitificador y revolucionario que persegúan los poetas del romancero. Incumbía a estos señalar quienes eran los enemigos del pueblo y qué clase de gentes eran. Así sobre los representantes de la Iglesia, los señoritos (ricos y no--

bles) y los jefes militares, se escribieron bastantes sátiras, caricaturas e invectivas" (24).

El acceso a un terreno fácil de la transmisión conceptual, la sensación que permite la ilusión de crear una alternativa, es constante entre los autores que se dedican a aclarar las posibilidades comunicativas de los lenguajes caricaturescos y satíricos. Como vimos, un autor contemporáneo desde las páginas de "El Sol" veía la sátira como arma de los pueblos oprimidos. La necesidad de que fuese una de las caras de la moneda de la ilustración en la prensa de combate, también la hemos visto en los consejos dados a los soldados y milicianos. Para algunos, la identificación del humorismo como un estadio superior de cultura frente a la socarronería popular, llevaba a afirmar que "En la guerra de independencia que vivimos ahora, los caricaturistas vienen ofreciéndonos en sus trazos el alcance de la insidia que los países totalitarios espuñan; y por otra parte, el contenido social, justo y humano de la revolución. Todo ello por el camino de la risa que es el que más efecto produce, que es el que con más gusto recorramos" (25).

Pero ¿Se puede definir el humor como una alternativa válida en el conjunto de la propaganda de guerra? ¿Demostraba su superioridad sobre cualquier otro signo tomado por la expresión en el libelo gráfico? Jean Prat al menos lo creía así al decir: "Et il est temps de dire aussi que l'humor devrait être partout présent, sous toutes les formes de la propagande de guerre. Prendre la guerre "à la rigolade", ce s'employer à faire à

son sujet des mots de pseudo-esprit-fort dénoterait un fort mauvais goût. Mais utiliser l'humour dans la propagande de notre idéal engagé dans une lutte à mort, - nous semble, non seulement faisable mais encore très - salutaire. Car l'humour est optimisme et joie. En un mot, l'humour appliqué à la propagande de notre guerre doit être justement l'antidote contre cette néfaste -- propagande pleureuse et sinistrement pathétique, parsemée de tous les lieux communs de la rhétorique désuète, -- brodée de truculences horripilantes et décourageantes. Nous devons voir notre guerre sous angle plus estimu-
lant" (233). Se llamaba la atención de esta manera sobre una alternativa cercana a la enfervorización y contraria al desánimo que intentaba difundir optimismo en una retaguardia que probablemente estuviera cansada de tanta épica falsa.

Que a la caricatura de guerra se le dió importancia podemos observarlo, de la misma manera, en las continuas recopilaciones entre las que de Gabriel García - Maroto tal vez constituya la de más amplio vuelo. Pero, además, en las secciones de prensa sobre la Guerra en la caricatura, entre las que recordaremos las aparecidas en la revista "Comisario" (234) y el diario "Ahora" (235), se le concede bastante estima a los caricaturistas extranjeros, siempre por supuesto, que fuesen amigos de la causa propia. "Creemos conveniente -decía el anónimo redactor del informe Propaganda y cultura en los frentes de guerra- llevar hasta nuestros soldados la versión aguda, cáustica y sintética, que de nuestra lucha hacen los grandes caricaturistas del mundo, los ca-

maradas caricaturistas que en Rusia, Francia, Inglaterra, Estados Unidos, definen sarcásticamente, contrazos seguros, incisivos, lo que quieren hacer de España los enemigos de la libertad; muestran las zonas deplorables, - vergonzosas, que dejan ver estos a las miradas implacables de los humoristas humanizados que nuestra guerra - puso una vez más, acaso más que nunca, al lado de la -- verde viva en el centro del fuego ardiente, de la incesante acusación.

Creemos poder hallar la forma de que llegue hasta nuestras trincheras esta sal de la justicia porque - luchamos, esa mortífera munición satírica que en todos los tiempos realizó una función social extraordinariamente activa" (236).

Definidos ampulosamente como los historiadores del momento que tienen negada, ante la circunstancia -- trágicamente presente, la facultad de la risa (237), dibujantes franceses y rusos harán su aparición en las páginas de los periódicos de combate y en los diarios de la retaguardia. De entre los primeros, hay que destacar los ligados a publicaciones de izquierda como "L'Humanité", H. Monnier y Dubosc que, aunque presentes en gran parte de estas publicaciones y sobre todo en las antologías, va a ser en la prensa de las Brigadas Internacionales donde se hacen más constantes, tal vez porque en este momento los dibujos de prensa se reproducían con casi absoluta libertad (238). Los dibujantes rusos, por otro lado, se refugian, por lo general, en las páginas de los periódicos comunistas. "El Sol" llega a publicar

una serie completa titulada "Los dibujantes soviéticos" y álbumes como "Madrid", que no hay que confundir con el editado por la Subsecretaría de Propaganda, serán reproducidos en las páginas de la prensa española (239). La escasa costumbre de consignar la procedencia de los dibujos ha concitado errores entre recientes recopiladores de la caricatura española de los años de la contienda. Boris Efimov, hermano de Mijal Koltsov y caricaturista preferido de Stalin, agresivo y sangriento, espeluznante y casi trágico será el más destacado a raíz de la publicación en la Unión Soviética de un libro destinado a desvelar el carácter de la intervención extranjera en España (240).

Hemos de hacer notar la presencia de dibujantes como Conejo y Fernando Briones en "Al Ataque". Aquel, - había colaborado también en "El Mono Azul" y era con seguridad miembro de la Alianza de Intelectuales Antifascistas; recurría al bestiario, insertos en la ocasión, para ilustrar la onésima reproducción del "Radio Sevilla" de Alberti. Este, con un dibujo muy elaborado, unía referencias literarias, políticas y anticlericales, muy cercanas al chiste gráfico (241).

Francisco Mateos, por su parte, alumbraba en "Altavoz del Frente" la galería de personajes que desfilan por "El sitio de Madrid". Martínez de León, en "Mutilado" con sus historietas, protagonizadas o no por Oselito, nos deja ver con una ironía muy blanda, con un humor socarrón y popular, unas peculiares visiones de -

01123

lo que pasa en la retaguardia nacional. Andrés Martínez de León, sevillano, era un dibujante de cierta fama, conocido por sus dibujos taurinos y periodísticos en los que daba siempre la alternativa a su sempiterno personaje "alter ego" del actor-, Oselito (242). Con un humor que une todos los tópicos andaluces (zumbonería, senesquismo como actitud vital, etc.), apoyado en un dibujo esquemático, muy cercano estilísticamente al dibujo humorístico del fin de siglo español, va a colaborar durante la guerra en diarios comunistas como "Frente Rojo" de Barcelona (243), pero sus principales aportaciones, al menos las que tienen una mayor trascendencia, son los álbumes de dibujos, de los que había publicado antes de la guerra "Oselito en Rusia" (244) y hacia 1938 "Oselito extranjero en su tierra" (245) "Oselito en Rusia, más que una narración en imágenes es un relato --- ilustrado por el que "Oselito" pasa a los rusos por su particular perspectiva. Cuando "Oselito" se siente extranjero en su tierra es al volver a la Sevilla de sus amores; una esperpéntica ciudad llena de alemanes, italianos, moros y portugueses, de señoritos vagos y de franquistas estúpidos, de beatas equívocas y de militares analfabetos, pero sobre todo de un pueblo sufriente que no pierde el sentido del humor ante un espectáculo de religiosidad carnavalesca y latrocinio descarado. Este Gavroche andaluz, como fue calificado por el periodista Juan Ferragut, es un "filósofo del pueblo" con una risa en la que "no hay esa gota de acíbar que destila el genio sonriente de los humoristas clásicos. Oselito es --- bueno, generoso, zumbón a la española, sin hiel ni dobles" (...) "Y contra el invasor, que le hace sentirse

extrajero en su tierra, Oselito esgrime ese arma inmortal del ingenio ala del espíritu que ni cárceles ni cadenas pueden dominar" (245).

Una característica muy notable de la caricatura de guerra va a ser la presencia abrumadoramente dominante de los dictadores fascistas: Hitler y Mussolini. La dirección de la propaganda republicana lo imponía: la guerra de España era una segunda "Guerra de la Independencia" frente a la invasión extranjera de alemanes e italianos. La personalización de las dictaduras hacía posible el convertirlos en únicos responsables de la situación, en muñecos de pim-pam-pum que reciben todas las invectivas y los golpes. Sus propios rasgos físicos los hacen fácil presa de los caricaturistas. Las facciones angulosas y macizas de Mussolini, su identificación con la apariencia de batracio, el bigotillo y el flequillo de Hitler, su aspecto de monigote megalómano crecido ante la inoperancia de quienes debían haberlo parado en su ascensión (recordemos la parábola brechtiana de Arturo Ui), el mismo ataque a lo eminente tan propio del humor y la caricatura, en este caso acrecentado por un culto a la personalidad que había de ser destruido por la propaganda negativa, pueden hacer comprender la omnipresencia de estos personajes. Charles Chaplin comprendió muy bien que apenas había que exagerar o deformar a los dictadores fascistas para hacerlos grotescos y ridículos por medio de esos dos recursos de la caricatura. Su grandilocuencia. Su histrionismo, su megalomanía, puestas fuera de contexto, apenas pasados

por los filtros de la ironía y la visión no envenenada a la luz de la razón, hacían el resto (247).

Si hemos de decantarnos sobre la presencia de alguno de ellos nos tendremos que inclinar por el dictador italiano. Lo normal es su aparición en pareja, si bien Mussolini en solitario es algo más frecuente que Hitler. En ellos se visualizarán todos los tópicos de la propaganda antifascista: la bestia fascista, los heraldos de la muerte, (a veces jinetes del Apocalipsis) a la que ésta no puede seguir en su afán destructor en un acertado dibujo de Escolar (248), los ladrones, los "chulos" de Europa, el espantapájaros, los payasos de una "troupe" que llevan como "Clown" a Franco, los piratas que revelan su auténtica faz por la acción decidida del pueblo español, los hipócritas que predicán la paz cuando en realidad están preparando el rearme y la guerra en dibujos de Fernández Mazas y Peinador (249), -- los invasores que se quieren repartir la "tarta" española, en una imagen popular muy repetida que sin embargo Ramón Gaya en un dibujo para "El Buque Rojo" con su trazo tan anticaricaturesco, convierte en un apacible festín en el que alemán e italiano están respectivamente caracterizados por el casco con pincho, atributo inventado por Bagaría en la I Guerra Mundial y la toga clásica; realmente una imagen poco caricaturesca unida al contenido literario del título: "El sueño de una noche de verano" (250).

Lo que resulta curioso es que los militares españoles apenas aparecen caracterizados. Se secará a co-

lación a Franco, a Queipo, a Mola, a Cabanellas, sobre todo al primero, pero si quisiéramos reconocerlos por sus rasgos tendríamos que abandonar el intento. Identificables más por cualidades específicamente negativas que por sus rasgos fisionómicos, sólo Franco y Queipo (homosexual y borracho respectivamente para sus detractores) serán reconocibles en sus propias connotaciones negativas; el intento de metamorfosear a Mola en mulo, como vemos en un dibujo de Peinador para "Hierro", siguiendo el romance de Bergamín, no tendrá apenas continuidad dada tal vez la temprana muerte del general sublevado que le hace abandonar pronto la "escena del crimen". Sólo su trágica muerte concluyó con una traca final de los caricaturistas acusándole -cosa por lo demás habitual- de asesino (251). ¿Puede ser el acreditado sentimiento antimilitarista de la izquierda española lo que hizo abandonar la individualización para concentrarse en el tipo y el símbolo?. Tal vez. Lo cierto es que el militar sublevado, origen en principio de todos los males, termina por diluirse ante el protagonismo cada vez mayor de los invasores extranjeros. Además, incluso dibujantes - tan caracterizados como Ramón Puyol para "Ofensiva" y Augusto para "El Comité de Vecinos" tendrán que recurrir a los medios bastardos del rótulo en el espacio figurativo, ya que por sí solas, a pecar de los atributos de Queipo y Mola, (la botella y la apariencia abandonada del borracho para el primero y las facciones asnales para el segundo), perderían el más señalado expediente de la caricatura personal: el del parecido por medio de la equivalencia. Si sufrirán los embates de una serie de metáforas visualizadas y degradaciones simbólicas: el -

niño vestido de miliciano anarquista que destruye con un cañoncito de juguete unos muñequitos con los nombres de los militares rebeldes (25 2), la apelación directa del responsable por medio de procedimientos conativos o de atención en Seoane para "Nova Galiza", la disyunción -- por medio de la contraposición de mensaje literario e icónico en el dibujo de Hoyos para "Alianza" referente a la cacareada entrada de Mola en Madrid convertida en chanza y que será muy utilizada por los dibujantes republicanos: por ejemplo Peinador en Hierro para el dibujo del altarcito en procesión hacia Madrid; la alusión al café que el general iba a tomar en la Puerta del Sol, la desesperación de no entrar en Madrid tras haber dado tantas fechas que pronto se convierten en pasadas, etc.; el "generalísimo" como marioneta del capital en un dibujo de S. Durán para "La 70"; el revedo de la imagen --- ecuestre, máxima respetabilidad del militar, como en la anónima figura de Franco en monumento ilustrando el romance de Ceferino Ortiz Colmenero, Asedio y defensa de Madrid, en "Tercera Brigada".

Pero Franco va tomando todo protagonismo sobre sus iguales militares como reflejo inmediato de su ascensión a los mas elevados designios de la España nacionalista. Y el bufoncillo que pide favores a sus mentores nazi-fascistas (a veces el niño con rabieta), el perrillo que está dejando exhaustas las ubres de la loba italiana, el protagonista de crueles aleluyas de un mal -- gusto chocarrero, va convirtiéndose en el eje de un protagonismo solo compartido a veces con la afición etílica de su colega y rival Queipo de Llano, como demuestran

Alferaz en "Ofensiva" y el dibujante de "Frente de Extremadura" al ilustrar una vez más, el poema de Rafael Alberti.

Podríamos hablar de la retaguardia contraria, de las fuerzas que de una manera o de otra han sostenido y apoyado la sublevación militar. El humor incide muchas veces en las contradicciones y a los ojos de los dibujantes republicanos estas eran considerables. Una Iglesia que traiciona el mensaje evangélico para santificar con el apelativo de cruzada una guerra cruel y una represión atroz. Un ejército, que, nacionalista por definición, al menos verbalmente, se entrega a la ayuda extranjera. Unas derechas españolas, clericales, integristas y exclusivistas que acogen con alborozo la intervención de los moros. Aparecen los tres invasores como en algún dibujo de Ravassa (253). Arrue narra en historietas los atropellos de que son víctima los campesinos en "Efi". Souto hace que Cristo los arroje del templo cual nuevos mercaderes ansiosos de riquezas, mientras que Gaya, de nuevo en "El Buque Rojo", presenta la relación y lubrica entre la beata y el moro que se ha convertido en el nuevo "cristo de los fascistas" (254). El cura --trabucaire, asaltador de caminos; el obispo bendiciendo la destrucción y la muerte, para Hoyos en "Alianza"; la convivencia entre militares y curas en chistes como el de Rubio para "Fernando de Rosa" y el supuesto de Alferaz para "Hierro"; la unión, en antinatural alianza de militares españoles y moros que poco antes habían luchado en Marruecos, como nos recuerda el muerto saliendo de las tumbas de Annal y Monte Arruit pidiendo justi--

cia y las llamadas a la tradición popular de las fiestas de moros y cristianos y la zarzuela en los dibujos de Darío y Javier Clavo para "Joven Guardia".

Mención aparte merece Peinader, el dibujante de "Hierro", siquiera sea por su prolifidad y popularidad. Sus dibujos, como vimos, fueron publicados en un album aparte, y a lo largo del semanario sus historietas sobre los "voluntarios" italianos y moros, sobre los militares alemanes, a los ojos de un dibujante de izquierda español la quintaesencia del militarismo, sus galerías de personajes y sus extrañas procesiones y ceremonias nos llevan a considerar el aspecto más esperpéntico de esa base de los esfuerzos enemigos (255) que alcanzará una de sus culminaciones en el dibujante catalán Bartolomé (256), dentro de "Pasaremos" y en la acertada imagen que José Briones sobre la fruta podrida llena de gusanos "fascistas" que luchan entre sí en "Nueva Galicia". Esa visión chusca nos lleva a pensar con Bartolozzi, en el dibujo de "Trincheras" ilustrando el entremés II Que noche aquella!! ("Representado en la madrugada del 25 de julio por todas las compañías del ejército del Ebro sin permiso del comité de la intervención"), en el guiñol como posible fuente de inspiración de los dibujantes, - guiñol al que se le dió mucha importancia, sobre todo - en el ejército, como nos prueba el cuadro "La Tarumba", "Los Fraones Antifascistas" y otras formaciones teatrales semejantes (257). Por ese camino no será de extrañar el paso atrás histórico que nos presenta Morillon - en "Pasaremos" (258), comparando las bendiciones medievales para las cruzadas con las actuales de la guerra de

España; el abigarrado conjunto del campamento "nazi-onal" mostrado por "Victoria"; la disección sin paliativos que Fernández Mazas hace de la burguesía española en "El Combatiente Rojo" mostrada con mayor extensión en su libro Ellos, que en el subtítulo La España de Heraclio Four--nier (259) nos deja ver a las claras sus analogías con el mundo de los naipes y donde la utilización de expedientes goyescos como las cabezas de burro, nos invitan a considerar una de las más constantes direcciones del dibujo de guerra; la "sombrerería nacionalista" con el empleo consciente de la sinécdoque (260), o el dibujo "sucio" y grotesco de Luis Pardo, para "66 Brigada Mixta" que se hacen perfectamente plausibles,

La segunda cara de la viñeta política de guerra, es decir, el amplio uso de la fisiognómica, la deformación y las condensaciones de símbolos e ideas en la imagen, nos llevan a recordar que efectivamente el humor no es un arma necesaria del caricaturista o viñetista. No quiero repetir los argumentos que más arriba expuse cuando pretendía presentar los recursos y significaciones últimas de la sátira gráfica. Si dejaré constancia de que la ironía, la risa, el sarcasmo, la chanza... - han dejado paso al horror. El dibujante pretende mostrar por medio de la vitalidad del signo empleado la auténtica faz del contrario, al menos lo que él ve tras la apariencia respetable; utilizando una acertada frase de Bagaría, "La fisonomía interior de las cosas" (261).

Entre las figuras de lenguaje utilizadas, tal vez como corresponde, sea la de la calavera y el esque-

leto como representación de la muerte, la más utilizada, pero también el animal repugnante y el "ogro" o la "bestia fascista" animales y quimeras extraídas de los recos más profundos de la imaginación de los dibujantes, que no ahorran en la presentación de rasgos negativos - que contribuyen a efectuar casi una catarsis sobre el espectador del dibujo.

A la muerte, que a veces se cubre con las máscaras de Mussolini y Hitler como sucede en la caricatura-fotomontaje de Torrado para "Le Soldat de la République", se unirá la sangre como consecuencia ineludible - del terror ejercido por medio de las armas. Así vemos la colección de simios y monigotes sangrientos que son hechos huir por los soldados leales, como se ve en "Adelante", entre los que destaca el pigmeo patizambo que arrastra un sable desproporcionado para su escasa estatura, que parece representar a Franco, o el monstruo --tal vez emparentado con la imaginación infantil de gigantes y ogros--, que Puch va a dar en "Unidad" y que, en ocasiones, tendrá hasta cuernos. Por este camino, José Robledano, dibujante del órgano caballerista "Claridad" (262), saca a la luz a la tríada que sostiene la rebelión, en una especie de actualización de la estructura estamental medieval: el soldado, el clérigo y el burgués. Con una vibración del lápiz grueso, heredera de --Steinlen y, más lejanamente, de Daumier, Robledano contrapone habitualmente las leyendas a pie de vifeta con la auténtica faz que nos muestra el signo acusador del dibujante: "Dios Patria y Rey". Orden, Trabajo, familia y propiedad". Más claro: RESBINATO, DESTRUCCION, TRAICION"

Véase uno de los textos acompañando a una pirámide formada por un obispo que bajo los cañones y los "millones" engloba bajo su protección al militar y al burgués. --- "¡Piedad!. Paz a los hombres de buena voluntad" declara otra acompañando a una tira papal metamorfoseada en una alucinante máquina de guerra erizada de cañones y culminada por la bandera con la cruz gamada, cruz que sustituirá frecuentemente a la cristiana en otros muchos dibujantes de la España republicana. "Su Dios les cria y ellos ¡soldados de Cristo!" para hacer resaltar la unión contra natura de la Iglesia y los moros mercenarios traídos de Africa por el general Franco. "El caballo de Atila ¡Arriba España!" para mostrar un militar de guardarropía transmutado en rocín de apariencia porcina montado por un obispo cargado de armas. "Dios, Patria y Rey. Las diez de últimas", acudiendo a la sinécdoque con los objetos emblemáticos que son la mitra, la corona y el tricornio, y "Santa doctrina . ¡No temáis! El Sagrado Corazón está sobre vosotros", con una familiar y atemorizada colección de mujeres y niños bombardeados por unos aviones que dejan caer unas bombas con el símbolo del Sagrado Corazón de Jesús". etc. y así sucesivamente.

La muerte-Hitler paseando por los campos de España (Conejo en "Joven Guardia"), empujando a soldados uniformados y formados hacia el campo de batalla español ("50 Brigada"), deja paso a mostrar cuál es esa auténtica cara que se quiere mostrar en forma de fotomontaje. Parece que se podía plantear un cierto equívoco de la imagen caricaturesca que, si por un lado era apta -

para crear unas simplificaciones expresivas enormemente comunicativas, por otro pedía hacer olvidar, al desatar el mecanismo de la sonrisa, que la cara del enemigo no era en absoluto motivo de burla o ironía. Es un conflicto de lenguaje, de connotaciones, que quedan solventadas por la superposición de un rostro torvo y alienígena, ligeramente emparentado con Mussolini en el caso de "14ª División", a la formación de las clásicas caricaturas - de los dictadores fascistas por un "puzzle" de fotografías recortadas que nos hace recordar ciertos motivos y asociaciones de objetos archibaldescos: tras la cara relativamente fútil de la caricatura de los dos jefes fascistas, la mayor figuratividad de la fotografía nos hace ver las escenas de destrucción, como si estuviéramos sondeando su interior, así lo hace Fernando Briones en "Al Ataque".

Obviando a Castelu Macho, presentado orgullosamente como sobrino del escultor palentino Victorio Macho, pero que no deja de ser un simple plagiador de Ramón Puyol, el dibujante Deyo Jacob, de algunos órganos de las Brigadas Internacionales, como "Le Volontaire de la Liberté" y "Notre Combat", presentará el carácter más expresionista, muy deudor de las formas de un Groz, tal vez el dibujante más imitado por los artistas gráficos de la izquierda europea en los años treinta. Algún fotomontaje tremendamente heartfieldiano, tal vez reproducción de alguna obra del artista alemán, como el que aparece en "Nuestras Armas" con el título "Si el fascismo triunfara..." y un Hitler gesticulante convertido en --hacha presta a caer sobre un tronco de carnicero, puede

01134

dar una idea de la intención que prima este dominio de la gráfica.

Dos artistas destacan sobremedida en este campo descrito: Arturo Souto y Ramón Puyol. El primero, aunque colaborador de "El Comisario" e ilustrador habitual de las publicaciones del Comisariado General de Guerra, es mejor y más conocido por sus álbumes de dibujos de guerra que alcanzaron una amplia difusión. Además, sus opciones expresivas no van por el camino exclusivo de la distorsión satírica. Tampoco es monográfico Ramón Puyol, pero sus colaboraciones de la anteguerra para "Mundo -- Obrero" se continúan al iniciarse la conflagración bélica y se extiende a otros diarios como "El Sol", donde hemos encontrado colaboraciones suyas a lo largo de 1.938. Sin embargo, los temas abordados, "Refugios", "Hogares en marcha", "Exodo", "Los bárbaros", "El crimen sobre los tejados", "El entierro del héroe", "Nocturno de guerra", "Tierra de nadie", "Destrucción", etc. nos permiten observar que el dibujante algecireño se sintió atraído por el testimonio y la épica. Editados 32 dibujos de Puyol aparecidos a lo largo de 1.936 en "Mundo Obrero", con el título de La Guerra Civil, en Marzo de 1.937 (263), su carácter de dibujos de prensa hace que los estudiemos englobados en este apartado y no en el de los álbumes y colecciones, lo mismo que el ser desgajado del artista nos ha hecho verle como cartelista; aunque en realidad el mundo de sus carteles se diferencia por simplicidad compositiva, reducida a la expresión de un único motivo, cuando la viñeta de prensa exige en muchas ocasiones una presentación mucho más discursiva y narrativa.

Los autores que se han ocupado de la obra de Ramón Puyol y del arte de guerra en general han destacado su originalidad y su tremenda fuerza expresiva. Juan Manuel Bonet le ha otorgado un puesto excepcional en un terreno tan poco estudiado como el del diseño gráfico - con sus excepcionales portadas realizadas en los años 20, antes de sufrir la radicalización que le señalaría como uno de los más renombrados artistas de "Avanzada" (264). Carmen Grimau o Valeriano Bozal resaltan el caso aparte de un artista extraordinariamente dotado en el campo de la propaganda política (265). Con una imaginación inquietante, lanzando la más feroz, despiadada y -- partidista de las sátiras (266), fue sin embargo en plena guerra donde se dieron de una manera más meridiana las claves interpretativas de un arte que en el terreno puramente formal se diferencia por "la contundencia de los trazos gruesos y sólidos de su lápiz oscuro, la retunda fuerza de los contornos..." (267).

Victorio Macho (¡Ay, el tributo al tópico!) lo alabó como digno sucesor de Goya y conceptuó su arte -- "como lo más expresivo que se está haciendo sobre la -- gloriosa muerte y resurrección de España" (268), pero -- lo más notable son los comentarios aparecidos sin firma en "ARC" el 18 de Octubre de 1.936 y el 26 de Marzo de 1.937, el primero como crítica a algunos dibujos presentados en la Exposición de Altavoz del Frente, el segundo celebrando la aparición de los 32 dibujos bajo el rótulo de La Guerra Civil. No me resisto a transcribir la -- mayor parte a pesar de su extensión.

01136

"En los dibujos de Daumier, como en los de Puyol, alternan las figuras burlescas con las figuras heroicas; la sátira y la épica. Daumier, el satírico de las costumbres del reinado de Luis Felipe, es el maestro de Puyol; como lo es también Goy. Puyol tiene de Daumier el dibujo craso y poderoso; las apasionadas deformaciones. Sus figuras son más ligeras, más toscas, menos intensas; sobre todo, menos individuales; pero solo pintando la individualidad de un obrero se puede encontrar el pintor, ante los ojos, con la generalidad del obrero... Puyol - parte casi siempre de un fondo fulgurante, cuya claridad viene a modelar en sombras, medias tintas, luces, en volúmenes, las figuras (...).

Estos dibujos que son, a la vez, documentos preciosos de esta guerra civil y de esta revolución, son la concreción en imágenes de las consignas del momento, de las noticias de los frentes, de las medidas revolucionarias. Están poblados de deformaciones, de monstruos de la vieja España: la serpiente con el cuerpo y la cabeza del burgués, el esqueleto vestido de bailarina que baila y canta fados, el espía; la alimaña, todo vientre hinchado y blancuzco que aplasta la alpargata del miliciano; la sabandija a quien agarrota, 'cada día más fuerte' unas manos poderosas. Puyol, que deforma hasta lograr ese monstruo que llevan dentro los poderes -- perversos continúa así las invenciones de Quevedo, Gracían y Goya, la tradición española. Por estos dibujos desfilan también los defensores de la nueva España: el miliciano, el obrero, el campesino, el minero, y es entonces cuando a Puyol le late la sangre, se le va el co

razón, oye los ruiseñores que cantan en la aurora de España, y dibuja esas piernas y esos torsos plantados con resolución, y esos brazos y esas manos, los brazos y -- las manos que trabajan enormes, poderosos, monumentales" (269).

"Sin contar a Goya, maestros de esta generación de pintores de la vida social son principalmente Daumier y Lautrec, y así vemos que si las sátiras de Goerg contra la podrida burguesía recuerdan las de Daumier, las del alemán Grosz, desterrado hoy de su patria, nos traen a la memoria las líneas corrosivas de Lautrec (...)

"... Pero en Puyol hay algo más español, y es el gusto por los símbolos, las alegorías, los emblemas, las moralidades, ese mismo gusto que advertimos en el arte y la literatura españolas, desde los pintores primitivos, Juan Ruiz, y los autos medievales hasta Goya, pasando por Quevedo, Gracián y Calderón (...).

.... Podría decirse que Puyol es un pintor conceptista. En el siglo XVII, en las plazas madrileñas, -- las cortinas de los tablados se abrían sobre figuras -- simbólicas: la Esperanza, la Caridad y la Fe. Todos los días, en este Madrid heroico de 1.936 y 1.937, Puyol nos descubre un como telón en la esquina de su periódico, "Mundo Obrero", para mostrarnos también figuras simbólicas: el Burgués, el Militar y el Obispo, el Obrero, el Soldado y el Campesino, el Fascismo y el Frente Popular... En Puyol la tradición española no se imita o falsifica, sino que, viva y operante y bajo otra forma --

reaparece" (270).

Precisamente Puyol era un maestro en esa ley de los contrastes somáticos, fisionómicos y proporcionales tan caros a los viñetistas y como tal se prodigó en algunas publicaciones de combate, entre ellas "Altavoz -- del Frente", el vocero de esta organización de "Agit-prop" de la que era uno de sus máximos animadores y responsables. Pero también lo era Aníbal Tejada, dibujante argentino establecido en España, que tras la guerra civil -- colaboró en la publicidad comercial y la ilustración bajo el seudónimo de "Pampa" (271). Tejada se convirtió -- en el caricaturista habitual del "ABC" incautado a los Luca de Tena y desde allí se prodigó muchísimo comentando a diario, con un optimismo inasequible al desaliento, las vicisitudes más importantes de la retaguardia y, sobre todo, los frentes de guerra. No siendo un dibujante notable, bastante irregular y muy dado a la acumulación alegórica que tenía que ser ayudada con profusión de textos en el espacio de la viñeta, utilizó, tal vez abusivamente, el poder de los contrastes, entre unos agresores caricaturizados y una especie de símbolo antropomorfizado que representa al combatiente republicano, miliciano o soldado, que irradia su fortaleza, decisión y seguridad de la innegable influencia de los dibujantes americanos del "comic" realista de los años 30: Alex -- Raymond entre otros. Por lo general, la parafernalia de símbolos es excesiva. El enemigo se va a enfrentar a -- una fuerza simbólica superior que los va a destrozar -- sin remisión, o va a aguantar todos los embates directos o insidiosos. Será el gigante que aplasta o espera deci

dida y serenamente que el enemigo se atreva a atacar, - como vemos en "Ofensiva", a veces convertido en un fuerte muro de sillería ante el que se estrellan. Hoyos en "Nueva Ruta", aplicado a la Unión Soviética y Japón, Espert en "Pasaremos", el dibujante de "Presente", cambiando las cabezas de los respectivos contendientes por un escudo español y la cruz gamada coronada por la mitra eclesial y, Oliver en "Le volontaire de la Liberté" son muy significativos. También la imagen de la fortaleza inexpugnable ante el ataque de monstruos y sabandijas está presente (272) o la de la limpieza, unas veces con escoba y otras a punta de bayoneta como hace Ravassa en "Alianza". Pero lo más corriente será la metáfora del puño, por otro lado tan presente en la iconografía revolucionaria: el puño hará valer toda su materialidad y - en una serie de actos aplastará una y otra vez a las sabandijas, destruirá los símbolos contrarios en un curioso "Tour de force". Los hombres han desaparecido, solo quedan los símbolos enfrentados entre sí en desigual pelea, aunque también aparezca, parafraseando a Alberti el jinete del pueblo persiguiendo a los pigmeos (273) o, al contrario, la unidad de los pequeños que, fuertes y seguros por su unión, se enfrentan a los gigantes fascistas que muestran en sus entrañas el cargamento de terror y desolación, aunque sólo sean marionetas del capital - que los azusa (274). La parábola se cierra en esta lucha, nada menos que en las "alturas", cuando en el dibujo de Osés para "Joven Guardia", el miliciano y el militar -- comparecen ante el Padre Eterno en el Juicio Final. Este les pregunta: "-Decidme hijos -y hablar uno solo- -¿sois de España?" "-Sí, sí", responden "-¿Qué hiciste -

01140

tú, miliciano", pregunta Dios, "Trabajar como un burro", le contesta, "Y tú, fascista?", "Yo el burro solamente" es la respuesta.

Uno de los capítulos más significados de la caricatura es el que se encarga de dar cuentas del Comité de No intervención, organismo nacido para velar por la internacionalización del conflicto español, pero que, - en realidad, apenas pudo evitar que tomase este cariz - ante el apoyo decidido por parte de las dictaduras fascistas y el comunismo staliniano. A excepción de las democracias garantes, Francia e Inglaterra y no por completo, nadie terminó de cumplir el acuerdo. La República esperaba que las democracias occidentales apoyasen una causa que era la de un gobierno legítimamente elegido, pero los excesos revolucionarios indispusieron a la conservadora opinión británica y los franceses, por falta de decisión y ante el temor de irritar al aliado británico, no dieron toda la ayuda que hubiera parecido lógica de un gobierno frente populista.

El sentimiento general es el de desprecio, las figuras de Daladier y Chamberlain aparecen frecuentemente caricaturizadas como nos las muestra Martínez de León, con modismos folklóricos en "Mutilado", pero la crítica generalizada es la de inoperancia de las comisiones y la de la ingenuidad de la democracia que confían en la supuesta buena fé de los regímenes totalitarios fascistas, que aspiran a apaciguar sus desmedidas ambiciones por medio de algunas concesiones en una política que culmina en Munich. El fracaso se verá en Sep-

tiembre de 1.939; el manifiesto más fiel de ese fracaso será el propio Chamberlain.

Si hacemos caso a García Maroto (25) -pero puede que haya en su recopilación un deseo de polémica, no un índice fiel de lo que la prensa refleja- un buen porcentaje de las caricaturas aparecidas en la prensa en los tres años fatídicos, alrededor de un 30%, corresponden a esta sátira internacional de altos vuelos. No parece que ocurra así en la prensa de combate, es posible que sí en los diarios de circulación general. Nos lo muestran dibujantes como Aníbal Tejada, como ya vimos en las páginas de "ABC"; Franklin desde las columnas de "Catalunya", "Umbral" y "Solidaridad Obrera", con unas figuras cercaras a muñecos o "pinochos" en su geometría rígida y en su supuesta inocencia. Colombiano, nacido en 1.910, Jorge Franklin colaboraba en "Solidaridad Obrera" desde finales de 1.936; antes había sido dibujante de "La Tierra" y otros periódicos de la capital de España. De él decía el periodista Antonio Esteban Mambriella: "Es un domador de la línea, a la que fustiga generalmente con su lápiz mágico. En sus caricaturas inimitables queda la figura desintegrada en sus formas personales para convertirse en una combinación de rombos y cuadrados, de curvas y rectas estreñamente combinadas que prestan vida propia al sujeto, dándole al mismo tiempo raras apariencias de muñeco fantástico" (26).

Hay una buena cantidad de chistes gráficos dibujados por los combatientes. Aunque se le dió una cierta importancia en el momento y fueron recogidos en anto

logías como Los dibujantes soldados, apenas si tienen más interés que el puramente testimonial (27).

El chiste gráfico, con sus buenas dosis de evasión, y la descripción humorística de la retaguardia -- propia, sobre todo en lo que se refiere a la caricatura personal, pierde, como es lógico, buena parte de la virulencia que lleva consigo la caricatura de guerra. Los diálogos entre dos personajes, las historietas gráficas narradas en varias viñetas configuran una parcela más habitual en los diarios que en la prensa de combate. -- Hay algunos dibujantes como Loza y Lusato muy habituales en la ilustración de la prensa político-militar, y otros que trabajan más constantemente en la retaguardia. Ese es el caso de Manuel del Arco, colaborador de "Ahora", en la línea de un alejamiento de la figuración en sus dibujos, pequeños hombrecillos con unos rasgos fisionómicos poco preocupados por la verosimilitud; de Rivero Gil, mucho más "realista", que dibuja para "La Batalla" hasta su cierre y también para "Adelante", diario socialista valenciano. Santanderino, formado como dibujante humorístico en Sevilla, en el diario "La Noche", junto a Martínez de León, fue también decorador de tabernas y servicerías como muchos dibujantes del momento. Se definió a sí mismo de la siguiente manera: "Yo soy dibujante y luego ciudadano. Bien: pues el ciudadano lee la -- prensa, tiene sus opiniones de las cosas políticas y expresa su opinión. Yo soy dibujante, tengo un medio expresivo, el dibujo, lo pongo al servicio de mis juicios. Quiero con esto decir que yo no hago de la caricatura -- una profesión; que el hombre manda en el caricaturista

y, en consecuencia, cuando llega el momento sacrífico - al caricaturista, lo dejó sin comer, y el hombre salva su dignidad política" (278). Pere Calders (firmaba "Kalders") es, como veremos uno de los dibujantes ligados a "L'Esquella", movilizado, y dibujó en el semanario "Trincheras" de la JSU.

Babiano, también de la JSU, pero de Madrid, está en relación con "No Veas". "Bluff", con algunos de sus dibujos reproducidos por "La Armada" era el seudónimo de Carlos Gómez Carreras, el creador de "la niña bonita", imagen ligera de la matrona republicana. Dibujante de "La Libertad", de Madrid, "Adelante", de Valencia y "Democracia", de Jaén, fue condenado a muerte y fusilado al término de la Guerra Civil (279).

Rull, dibujante del diario almeriense "Ofensiva", hace una caricatura muy geometrizada del Ministro de Instrucción Pública Hernández, con lo que entramos en el terreno de la caricatura-retrato con ejemplos de Roblesano, Anibal Tejada y Carnicero, éste último colaborador del diario valenciano "El Pueblo", fundado por Blasco Ibáñez, que pasa a ser órgano del Partido Sindicalista de Pestaña en la capital levantina, diario en el que también colaboró Castela, y en "El Sindicalista", portavoz madrileño del mismo partido. Aunque sabemos que antes dibujó para "Mundo Obrero" y participó en la Exposición de Arte Revolucionario del Ateneo (280). Este género de caricatura personal va a ser muy habitual en los distintos concursos celebrados en las unidades militares (281).

01144

La visión interna sobre los quintocolumnistas, emboscados y demás enemigos interiores va a provocar, - tal vez, las más desoladoras caricaturas de guerra, las más llenas de una imaginaria cruel tendente a provocar el odio. Puyol alcanza los máximos hitos expresivos en este campo, Conejo acudirá a su peculiar dibujo, casi infantil, para generar perturbadores retablos con un -- cierto tono surrealista, Luis Pardo, entre otros muchos, acudirá al bestiario, siendo los animales más solicitados el cerdo o el sapo, Garrán, sin embargo, dibujante del círculo "Estudio Rojo", participará en las páginas de "Alianza", con unas historietas políticas, a veces -- acogándose a los procedimientos retóricos como la metonimia para narrar la parábola del ultrarrevolucionario emboscado, muy frecuente en los dibujantes comunistas. Por este camino los comunistas emplearán todos los recursos de la sátira para destruir al P.O.U.M. tildándolo de trotskista, y a los experimentos revolucionarios anarquistas.

"No Veas", revista de la JSU es uno de los ejemplos de revista exclusivamente humorística editada durante la guerra. En ella llegan a uno de sus extremos los indiscriminados ataques contra el P.O.U.M. y los anarquistas y, por extensión, contra todos los que no estuvieran de acuerdo con la dirección que los comunistas -- daban a la guerra. Ligada a la JSU y al colectivo de dibujantes "La Gallofa", que declaraba en Mayo de 1.937 -- haber realizado 6.925 dibujos (282), su director era -- José Barriassano, organizador también del taller artístico de la JSU y colaborador gráfico de "Ahora", lo mismo --

01145

que otros dibujantes, algunos de "No Veas", como Bel - Arco, Baos, Peñador, Rull, Cabedo y Martínez de León. Parece que Bardasano dejó de ser el director a partir - del número 4 -aunque siguen refiriéndose a él de manera irónica, como ex-director- de una revista que salió, a lo largo de 20 números, entre el 22 de Mayo y el 2 de Octubre de 1.937.

Su nómina de colaboradores gráficos es impresionante y en ella nos encontramos a "Gallofo" (probablemente un seudónimo que tal vez englobaba a todos los miembros de la sociedad de dibujantes y que publicó un libro de caricaturas de guerra que no he llegado a ver), (283), Bardasano, que ni formal ni intencionalmente es un dibujante de humor y aquí lo demuestra ampliamente, Kate, Karota, Peñador, que ya hemos visto como dibujante militar en "Hierro". Cantos, Hernanz, Babiano, estos tres últimos destacados como cartelistas, Alfaraz, Ufano, Rojo, Marsant, Echea, caricaturista de "La Voz" (284), Méndez, Leo, Arbal Tejada, Miciano, buen dibujante y grabador, Lolín, Cañavate, que realiza uno de los más sonados carteles de guerra empleando el humor, Egúía, Porto, García Cuervas, Tomillo, Olimpia Torres, Rincón te, De la Piedra, E. Rábago, Ayuso, "Casi-Neo", Samot, Alonso Moyano, Manolo, Juvé, Ceró, Kim, seudónimo de -- Joaquín Muntañola, Alonso, Karoka, Kah-Melo, Lusato, -- R. Armendáriz... Entre ellos vamos a encontrar abundantes medianías, más notorias a partir del número 10 en el que hay un apreciable descenso de la calidad de la publicación.

01146

Aunque el tema más reiterativo, casi obsesivo, va a ser el de la reataguardia y los camuflados bajo -- experiencias revolucionarias, exponente de una convivencia social particularmente descompuesta y agriada, los dibujantes de "No Veas" también va a recordar la simple broma como hacen Alfaraz y Babiano, fiándose en el equívoco del contexto. Los especuladores y miembros de comités son objeto de sus invectivas, así como los falsos soldados, estrategas de café en acertada definición visual de Puyol.

El dibujante más original tal vez sea Méndez y un De la Pieira con un curioso infantilismo, aunque Kim demuestra una sabiduría compositiva innegable, Echea, su oficio de viñetista diario, Cañavate, un cierto decorativismo postmodernista, Porto reacciona ante un tema al que Bofarull da una formalización muy superior en cuanto al impacto de la imagen gráfica, el inventor de rumbos y bulos, Alonso Moyano, ingenio que no se limita al comentario verbal y "Gallofo" y Hernánz, con el viejo expediente de la desproporción física, correlato de la moral e intelectual, descubren que los recursos sempiternos del léxico satírico-político son una y otra vez utilizables siempre que se sepan usar con un mínimo de imaginación: el enano Franco, zarrapastroso, sucio y -- harapiiento recogiendo colillas tras el gigante nazi-fascista y su perrillo que lo mira con expresión inamistosa es todo un hallazgo humorístico-visual.

"No Veas" tampoco renunciará a la reproducción de dibujos extranjeros, en selecciones que intentan ser

01147

trar la aceptación en el extranjero de la causa republicana, o la inserción de alguno de los dibujos de Efimov, pero tampoco a la historieta pedagógica, que no es ni mucho menos exclusiva de la prensa militar.

En Valencia se va a seguir publicando el viejo semanario anticlerical "La Traca", al menos hasta finales de 1937. En esta ciudad, "Umbral", un semanario de inspiración anarquista trasladado posteriormente a Barcelona, da una importancia inusual en sus páginas a la caricatura no sólo con las colaboraciones de Franklin, Cabedo, Gallo o Carmona sino con una serie titulada muy significativamente "Las otras armas".

Barcelona va a ser el otro gran centro del dibujo humorístico español de la guerra civil, sobre todo por la actividad del Sindicato de Dibujantes Profesionales, editores de dos revistas de gran tradición en esta ciudad, "L'Esquella" y "Papitu" y el traslado de Luis Bagaría que comienza a colaborar en "La Vanguardia",

Precisamente, este dibujante catalán, es uno de los animadores de "Criticón", semanario humorístico anarquista; al menos ellos declaran que "le agradan un poquitín los muchachos de la P.A.I." (285). Parece que su editor fue A. G. Gilabert (286) y en él destacan las colaboraciones literarias de Angel Samblancat y M. Viñuales, ya que los demás firman preferentemente con seudónimo. Con frecuentes ataques a los comunistas, problemas con la censura (287) y un innegable predominio literario, podemos destacar entre sus colaboradores gráficos,

además de Bagaría, a "Rim", F.E., Passarell, Niv, Echea, Tost, Alfredo, Rivero Gil, etc., algunos probablemente re producidos en otras publicaciones. Los dibujos a lo lar go de los 18 números aparecidos, entre el 22 de Mayo y el 18 de Septiembre de 1.937 -de los que solamente he - visto 10- casi nunca ocupan una plana entera, sino que son pequeñas viñetas entre el texto, algunas veces ilus trativas de la parte literaria. Franklin continua con - sus muñecos de madera en las dos caricaturas de "Tarzán de las Monas" (Queipo) y "Von Franko", Passarell en la crítica de los desaprensivos de la retaguardia, pero -- va a ser Bagaría el que aquí, en Barcelona, en las pági nas de "La Vanguardia", y en París, en "Voz de Madrid", cierre su trayectoria artística y profesional, truncada poco después de iniciado el exilio en 1.940.

"La Vanguardia", bajo el control de Negrín, dio cierta importancia al dibujo de humor publicando su "Su plemento semanal de humor", el primero de los cuales -- fue publicado el 8 de Marzo de 1.938 con dibujos de Que ius, Bofarull, Alloza, Rivero Gil entre otros. Junto a Bagaría, J. Artel y Ernest Guasp animaron las páginas - del diario. Guasp, precisamente, ^{conquistó} el segundo premio de un concurso convocado por "Vanguardia Postal" y gana do por Antonio Clavé (288).

Sin embargo, pese a su mantenida popularidad, - Elorza ha visto en el último Bagaría un decaimiento de la tensión creativa que sólo se muestra "como gran dibu jante de guerra cuando manifiesta con patetismo su re-- beldía frente a la destrucción", pero por lo demás sus

constantes se apartan poco del resto de las líneas maestras de la sátira de guerra, por lo que aparece "apagado en la casi totalidad de sus dibujos de guerra por la exigencia de inmediatez, de actuar como agente directo de movilización. Algo que resultaba incompatible con la misma estructura circular de su lenguaje" (289). El impacto de la guerra se une a dolorosas circunstancias personales como la muerte de su hijo Jaime, también caricaturista, en el Frente de Aragón (290), por lo que su exposición, junto al ceramista López Rey en la Galería Jeanne Castel, de París, patrocinada por el Ministerio de Asuntos Exteriores (291) y sus colaboraciones en 1938 y 1.939 en "Voz de Madrid", órgano propagandístico republicano en la capital francesa, apenas son más que el triste final de un periodista-dibujante que ve -él que había luchado tanto contra ella- censurada una vez más, tras el reconocimiento de Burgos por parte del gobierno francés, la historieta protagonizada por Franco, "Triste historia de un traidor, lo peor de lo peor" (292).

El Sindicato de Dibujantes Profesionales, al -- que conocemos como colectivo de cartelistas, tenía entre sus filas un buen número de humoristas gráficos. Su eclosión en el campo de la propaganda mural no impide -- que fuesen los caricaturistas los más conocidos entre -- el gran público. Como dice Fontseré: "Da la coincidencia de que los dibujantes que más se habían significado políticamente durante toda su vida, más habían también -- incidido en el desarrollo de los movimientos revolucionarios de izquierdas y más se habían dado a conocer en-

Entre las masas obreras de Cataluña no eran precisamente los dibujantes cartelistas cuya obra sólo empezó a conocerse popularmente con motivo de las campañas electorales de la República y, sobre todo, en el periodo que nos ocupa de la guerra civil, sino que eran los dibujantes humoristas, de tipo político y social. La inmensa mayoría de ellos formaban parte profesionalmente del cuerpo de redacción de periódicos y revistas políticas y, a menudo, eran también periodistas y escritores. Hay que destacar que la mayor parte del grupo de dibujantes que promovieron la fundación del SDP eran dibujantes humoristas; pero el giro de la revolución -por la que tanto habían luchado- y las circunstancias de la guerra les relegaron a un segundo plano, mientras los dibujantes cartelistas -pintores más que dibujantes- se ganaban la atención de las masas" (293).

Como consecuencia de la escisión en el sindicato que condujo a la creación de la Célula de Dibujantes del PSUC, se produjo un desdoblamiento en el terreno humorístico de los dibujantes que resucitaron y revitalizaron, dos de los más entrañables y añejos órganos satíricos de la capital catalana: "Papitu" y "L'Esquella de la Torratxa".

"Papitu" había nacido en 1.908; en esta segunda etapa, bajo la dirección del sindicato va a sacar a la luz pública 18 números, que van de Septiembre de 1.936 a Enero del siguiente año. Su poca duración se debe, -- según Solà i Dachs, al cambio de orientación de la publicación que se había convertido en aquel entonces en un semanario "galante" y, según Fontseré, a deudas de -

papel, ya que no tenían la potente ayuda económica del P.S.U.C. que permitió a "L'Esquella" aguantar hasta la caída de Barcelona en Enero de 1.939. Colaboradores de "Papitu" van a ser "Tísner" (Avel·lí Artís Gener), "Xirinius" (Jaume Juez), Ernest Guasp y Miquel Solé Boyls, su último director (294).

"L'Esquella de la Torratxa" es uno de los casos más extraordinarios de pervivencia en la prensa humorística que le hace ser, por esa circunstancia de duración cronológica, una especie de "Punch" catalán. La tinta manchaba en 1.872 las primeras páginas de un semanario republicano, con la llegada de la República, convertido en un órgano de partido, corría hacia la decrepitud más absoluta. Cuando el 25 de Septiembre de 1.936 una nota indicaba que el Sindicato de Dibujantes Profesionales se apropiaba del semanario, surgía una revista totalmente nueva "amb un humor moderníssim i, en aquest temps, coneix la seva etapa més brillant". El director, responsable nombrado por el partido, era Alloza, pero parece que los auténticos "cerebros" de la publicación fueron Pere Calders, Avel·lí Artís Gener ("Tísner"), Ernest Guasp y Jacint Bofarull. También colaboraron los dibujantes Enric Clusellas ("Nyerra"), Subirats, Martí Bas, Graus, Narro, Lorenzo Gofi, Abelard Tona, Escobar, Alpresa, Porte, el judío francés Michel Friedfield y algunos escritores como "Pere Quart" (Joan Oliver). Cuando a primeros de octubre de 1937, "Nyerra", Pere Calders, Subirats, Martí Bas y "Tísner" marchen al frente, los que llevan el peso del trabajo hasta el último número, aparecido el 6 de enero de 1.939, fueron Jacint Bofarull y Ernest Guasp (295).

Este grupo de dibujantes va a tener un destacado protagonismo. Los encontramos ilustrando las páginas -- del semanario "Meridià", en una sección titulada "Mitja pàgina d'humor", aunque no exclusivamente, por donde pasan "Tísner", Bofarull, Guasp, Alloza, Martí Bas, Friedfeld, Alpresa, Apa, Clusellas, M. Porta, Goñi, Kalders, Nyerra, Solà, además de otros dibujantes como Mateos -- (con un retablo titulado Heil, en la línea de El Sitio de Madrid) (296), Corc y Riera. O en "Amic", la revista de los Serveis de Cultura al Front de Cultura al Front del Departamento de Cultura de la Generalidad, tal vez una de las mejores revistas dedicadas a los soldados, -- con una sección de humoristas catalanes por la que desfilan: "Apa" (Peliú Elías), Joan d'Ivori, Miguel Joseph y Mayol, Josep Mayol, Miquel Cardona ("Quelus"), Joan Alavedra, Josep Narro, M. Planas Bach, Joaquín Montero, Nyerra, Pere Calders, Martí Bas, Ernest Guasp, Goñi, -- Alpresa, Buiren, Bon, Luis Mallol, etc., como se ve dibujantes y escritores, bajo la apelación general de -- "Els humoristes catalans expliquen als soldats de l'Exercit de la República l'acudits els ha fet més gracia" -- (297) y una concepción más recreativa que satírica. -- Los vamos a observar organizando la "Exposición del fred", por la que se pretende recaudar fondos con objeto de -- proporcionar ropa de abrigo a los soldados. (298).

Una manifestaciones propagandísticas que utilizan preferentemente el lenguaje de la sátira gráfica y el dibujo humorístico puede ser traída a colación para cerrar esta epígrafe: se trata del lanzamiento de octavillas en la primera línea de frente por medio de --

01153

aviones o, más habitualmente, de cohetes fabricados por pirotécnicos valencianos que sobre unos dispositivos de rampa eran disparados hacia el enemigo (299). Muchas de estas octavillas tenían caricaturas junto a unos largos textos que rara vez coincidían con la intención del dibujo. En él se intenta presentar la guerra civil como guerra de la independencia en la lucha contra un invasor extranjero (Hitler y Mussolini) que ha sido llamado por un traidor llamado Franco. Se trata de un dibujo retórico, con deformaciones burdas de la realidad. En ellos hay un obvio interés didáctico basado en una serie de expedientes muy usuales en la caricatura política: ridiculización de los personajes principales, explicaciones de los aspectos alegóricos por medio de letreros, recurso a los símbolos de la muerte y de la destrucción, contraposición fisionómica y proporcional, etc. Los textos sin embargo son meramente propagandísticos, con supuestas noticias del bando a que van dirigidas con el fin confesado de la desmoralización y la revelación de la "verdad" (300).

Este tipo de propaganda fue muy utilizado por los dos bandos, pero aparentemente mucho más por los republicanos. Su comisión debería crear un extraño aspecto de "happening" con una lluvia de papeles de colores volando entre dos ejércitos enfrentados a muerte. Desconocemos su real efectividad, pero pensamos que debió ser escasa a pesar de los constantes testimonios republicanos sobre soldados pasados a sus filas tras la revelación de las octavillas. Redactadas a veces en varios idiomas, lógicamente en árabe, italiano y alemán, resul

ta patético recordar, por ejemplo, que muy pocos rifeños estarían alfabetizados y conocerían el árabe y que, si acaso, aunque parece dudoso, esta guerra de papeles y discursos, con altavoces que dirigían discursos, consignas y canciones, pudo tener alguna renta en la batalla de Guadalajara donde en algunos sectores se enfrentaron italianos contra italianos, al menos la propaganda republicana así lo asegura (301)

Muestra de la importancia que se le daba por parte del comisariado es que se han conservado algunas en el Servicio Histórico Militar y el que -si hacemos caso a los datos aportados- que en un solo mes (junio de 1938) se lanzaron por parte del Ejército del Centro nada menos que 965.000 ejemplares, con una media de 20.000 por cada uno de los modelos en circulación (302).

10.4.- La imagen épica: tragedia, rebeldía y heroísmo.

El otro gran apartado de la ilustración en la prensa lo constituye toda imagen que no tiene como finalidad el producir hilaridad o lanzar un ataque satírico. En este gran campo se pueden individualizar una serie de temas o regiones predominantes en base a la aparición de una temática u otra-, pero también la importancia o el interés tomado por los dibujantes en razón de los distintos procedimientos gráficos utilizados o de -

la conformación de determinados lenguajes. Si bien, desde un punto de vista estilístico, -como por otro lado - ocurre en toda la imagen de guerra- serán el expresionismo y un realismo que podemos calificar de épico, los estilos principalmente representados, hay también un intento de querer mostrar la alegoría (más bien los emblemas) por medio de una imager muy estereotipada, que quiere ser una transmisión de ideas a través de su más viejo vehiculador, la imagen. Aunque puede parecer que el lenguaje alegórico exige para su lectura una cierta disposición de cultura superior, no es menos cierto que lo normal será la trivialización de estos instrumentos de una cultura superior -por cierto ya periclitada- en el espacio de la ilustración.

Es curioso constatar, por otro lado, cómo la fotografía se introduce poco en este campo y serán los viejos procedimientos de construcción de la imagen reproducible los que guían la decidida orientación gráfica de los periódicos de guerra, siempre que descontemos la prensa gráfica diaria o de periodicidad varia. - No será la fotografía una constante en la ilustración de guerra, aunque sí hayamos encontrado algún fotomontaje más didáctico que expresivo dentro de las páginas de esta prensa.

A través de las páginas de la prensa militar, - en su versión no satírica, vamos a hallarlos grandes temas que la imaginería de guerra difundirá por otros medios:

0115c

1. La imagen del civil como sujeto paciente y -
sufriente de la guerra, aunque también se rebale y se -
convierta en protagonista activo. La descripción de los
"desastres" de la guerra, a través de todas las penali-
dades de la población civil, no sólo como consecuencia
de las acciones de guerra, sino por la represión y las
represalias inherentes a una contienda civil, aparece--
rán una y otra vez.

2. La imagen militar: el sujeto activo, conten-
diente de una manera directa y a la que hay que subdivi-
dir, a su vez, de la siguiente manera:

a) En soldado en reposo o en la retaguardia en
las actividades culturales que siempre se quieren resal-
tar: lectura de periódicos, lucha contra el analfabetis-
mo, etc. Querrá ser una crónica de la vida en las trin-
cheras, con sus penalidades y sus alegrías, sus incomo-
didades y satisfacciones.

b) El soldado en combate. Toda una teoría de mo-
vimientos militares, ataques, lucha cuerpo a cuerpo con
el combatiente, etc., que suponen el establecimiento de
una épica militar. Por eso la imagen, aunque a veces in-
tente ser verosímil (hazañas de lucha), normalmente se
inscribirá en un espacio simbólico en el que las figu-
ras realistas de los soldados, enormemente estereotipa-
das y codificadas, van a establecer un vocabulario y --
una sintaxis a través de la cual se van a transmitir --

conceptos en una clara utilización ideológica de la imagen. El concepto a transmitir será el militar disciplinado, fuerte, heróico, al que a veces se le unen todos los símbolos y la iconografía revolucionaria, generalmente comunista.

3. Una vez mostrado el soldado en toda su dimensión icónica, y emblematizado, se le podrá combinar con cualquier tipo de figura alegórica: personificación de la República, Victoria, etc.

4. Casi como una coronación será la iconografía del líder que, como sabemos, era frecuente en mítines y manifestaciones, menos normal en los carteles y alguna que otra vez en la decoración callejera y el "agit-prop".

En los primeros momentos de la guerra, los equipos de dibujantes de la prensa gráfica, elaboraron un tipo de ilustración de guerra, que, en estos momentos, todavía es miliciana. Relamente, habría que seleccionar mucho las revistas gráficas que existieron durante la guerra y estudiarlas detenidamente. Nos quedamos aquí con un único ejemplo, el de "Crónica", muy activa en este campo en los seis primeros meses de la guerra. En sus páginas en las que van a colaborar, Peinador, Vázquez Calleja, Angel Esteban, Ramón Peinador, Fernando Bayo y otros, se va a destacar, en primer lugar, la figura de la miliciana (la revista debía tener un amplio público femenino) que tiene un sabor inevitablemente fal

01158

so, al mezclar los resabios del diseño de modas, el inicio de la ilustración -no muy buena- militar de Feinador que desarrollará en "Hierro" y las escenas, que --pretenden ser realistas de las penalidades de la población civil, con un tono fundamentalmente de resignación y aceptación de la nueva realidad urbana impuesta por la guerra: comedores colectivos en Vázquez Calleja, cortes de leña en Bayo (que también en "Mundo Gráfico" había actuado como dibujante de caricatura personal) y escenas de bombardeo en Fernando; éstas últimas pretenden reseñar situaciones más trágicas sin conseguirlo nunca plenamente. Mención aparte merece Tachí, con escenas de la evacuación civil en las que una familia (madre e hijos huyen terrorizados de la gran ciudad que se dibuja en el horizonte, y Rafael de Penagos que empieza a dibujar sus figuras revolucionarias (con especial atención a la miliciana: un giro que no deja de ser irónico en este autor que tanta atención había dedicado a la imagen frívola de la mujer en los años anteriores a la guerra). No hay que olvidar que por estas fechas, en "Voz del Frente", hasta su traslado a Valencia, está realizando algo semejante (303).

Dos modelos, muy relacionados entre sí, dada la estrecha unión entre la Alianza de Intelectuales Antifascistas y los hombres que llevan las labores culturales del Quinto Regimiento, el famoso "Batallón del talento", merecen ser destacados por su preferencia cronológica que les hace suponer un adelantamiento y establecer

01159

su papel como guía: nos estamos refiriendo a "Milicia Popular" y "El Mono Azul". La importancia de "Milicia Popular" radica, sin embargo, más que nada, en su carácter de órgano del 59 Regimiento con lo que supone de ejemplo para el resto del Ejército Popular. Por lo demás, desde el punto de vista gráfico, destaca la exhibición de lenguajes, tanto satíricos como épicos en una proporción semejante a la que luego tendrán el resto de los periódicos. Pero "Milicia Popular" tiene voluntad de diario y, en ese sentido, la trascendencia de la ilustración es menor y las reproducciones no suelen ser de buena calidad. Así, desde el punto de vista satírico la imagen un tanto bestializante que luego mostrarán CADA o Mateos hace aquí su aparición. En un primer momento, casi se limitan a presentar una iconografía de los nuevos líderes, digamos que de los nuevos jefes militares: alternativa identificadora con los héroes salidos del pueblo. Pequeñas viñetas intercaladas entre los textos serán más frecuentes en este periodo, con un dibujo de amplias anchas contrapuestas con el blanco. Con este tipo de imagen se relaciona la figura de Hoyos, un autor habitual en la prensa militar. En ocasiones el dibujo se puede calificar de didáctico, al ser ilustrativo de alguna idea-base o consigna. A partir de octubre nos vamos a encontrar con un mayor número de fotografías que de dibujos, entre los que se intercala la evocación -una vez llegado noviembre- del 2 de Mayo o de la defensa de Petrogrado para comparar con la defensa y sitio de Madrid.

01160

El dibujante más característico es Hortelano, - también cartelista, y tal vez el más significativo del periódico, con apuntes del natural de soldados y jefes que crean un tipo fuerte, propicio protagonista del heroísmo, ya casi uniformado tal y como lo describe Koltsov (304), intentando mostrar lo que significa la creación de ese ejército popular regular propiciado por los comunistas. Sin embargo, contra la machacona repetición casi simbólica de tipos heroicos, el dibujo de Hortelano, con una línea que va a seguir "Desmarvil", entre otros, supone un cierto aire melancólico y un efecto de gran nitidez.

"El Mono Azul", pese a que ha sido muy reproducido y tenido en cuenta en todo momento, nos interesa - por lo que supone la aportación de los artistas de la A.I.A. en la definición de una ilustración popular de guerra. Aunque sea en torno a esta plataforma intelectual y artística donde luego se discutirá la oportunidad de ese arte popular, al menos aquí, en los primeros meses de la vida del periódico, los artistas y dibujantes más significativos se lanzan a la creación de una imagen popular de combate que, en este momento sobre todo, va a tener una dimensión fundamentalmente satírica, generalmente acompañando como ilustración, los romances de las páginas centrales del periódico. Esto ocurre en la primera época hasta noviembre de 1936, ya que en la segunda, que se inaugura en mayo de 1937, su inserción en "La Voz" le priva de toda ilustración que no sea la

01161

de este periódico, debida al caricaturista "Echea". Los dibujantes y pintores de la Alianza van a abandonar -- cualquier pretensión de elitismo cultural para convertirse simple y llanamente en vifetistas de periódicos -- por lo que veremos ilustrar a Arturo Souto, que inicia su dibujo realista-épico que tanto frecuentará en las publicaciones del comisariado, Helios Gómez, Eduardo Vicente, Francisco Briones, Melguera, que crea uno de los símbolos de la defensa de Madrid, el oso miliciano, etc. Otro hecho significativo va a ser el empleo de los grabados de Goya, generalmente de los "Desastres" y de las pinturas de guerra, muy relacionados con la operación -- historicista que supone el "revival" de Goya.

Relacionados con el dibujo de "El Mono Azul" -- (tentativa de acercamiento del intelectual a las masas populares por medio de la renuncia a su propia dimensión hermenéutica, aunque sea falsa y momentánea) en la adopción de medios estilísticos mediatizadores y hasta mitificadores con lo que supone de operación estilística e intelectual ese acercamiento a unos medios expresivos que no son propios, tenemos la dicotomía entre los que abandonan esa dirección por considerarla falsa y los que (generalmente eran diseñadores e ilustradores) teniendo una destacada intervención en revistas y periódicos de la posguerra, continúan por ese camino. Por contra, en los periódicos y revistas militares nos vamos a encontrar, una y otra vez, reproducciones de un medio de difusión más prestigioso como son los distintos álbumes y

01162

carpetas de dibujo. Puyol, Rodríguez Luna, Souto, Castela, "Sim", Miguel Prieto y V. Martín van a ser los más reproducidos. De Puyol sus "32 dibujos", pero también los carteles (también editados en formato reducido) para el S.R.I.; de Rodríguez Luna, sus "16 dibujos de guerra"; de Castela, los distintos álbumes de la guerra, aunque también cosas anteriores a la guerra, como sus dibujos de tema más específicamente gallego, sobre todo en las distintas revistas que se erigen en portadoras de los distintos colectivos de intelectuales y refugiados gallegos. Souto ve reproducidos sus distintos álbumes y las ilustraciones de "Comisario"; lo mismo ocurre con Miguel Prieto y "Sim", este último más presente, como parece lógico en algunas revistas de orientación anarquista. Finalmente, Bardasano será enormemente reproducido sin que podamos llegar a discernir para qué publicación originalmente se hizo la ilustración, ya que en aquellos momentos las imágenes gráficas circulaban libremente y no existía por lo general indicación alguna sobre su procedencia. Pero lo que nos interesa aquí más de Bardasano, aunque también de otros dibujantes, es la reimpresión de carteles con el interés secundario de servir de fuente ante la desaparición o ilocalización de los originales.

El tema del civil como sujeto paciente y víctima de la guerra era uno de los puntos determinantes del mensaje plástico transmitido por los álbumes de dibujos y grabados de guerra. Algo de esto se trasluce a través -

01163

de las frecuentes reproducciones que la prensa acoge de este género. Pero en la prensa político-militar, a pesar de la mayor abundancia de imagen y estereotipos militares, va a estar presente, tal vez para recordar a los soldados el motivo de su lucha, por lo que pudiese tener de revulsivo la imagen de la población civil sufriendo: bombardeos, éxodos, fusilamientos, represión, etc.,. A fin de cuentas, el discurso era el siguiente: - si por un lado se quería destacar la maldad intrínseca del enemigo, la mejor manera de hacerlo era denunciar las supuestas o ciertas atrocidades cometidas en la retaguardia ya ocupada. Así se intentaría defender la propia para evitar que ellos mismos o su familia sufrieran penalidades semejantes.

Un defecto fundamental tiene este tipo de imagen: la exaltación indiscriminada del patetismo, la truculencia y el dolor, que si bien podía llegar a un expresionismo bien aplicado o a la utilización del vocabulario surrealista para sugerir el horror, podía alcanzar extremos inconcebibles que, no pocas veces, producen más hilaridad que el efecto que se pretende. De esta manera surge toda una parafernalia de símbolos de la muerte y la destrucción: calaveras y tibias cruzadas, personajes monstruosos que incluso pueden trasladarse a las intenciones del lenguaje humorístico, generalmente asociados a algunos de los símbolos del fascismo, casi siempre -- identificado con el enemigo. Es así como este tipo de ilustración se confunde con la de más baja calidad, ya

01164

que la introspección de símbolos y el mal entendimiento de procedimientos válidos en el expresionismo o el surrealismo, son frecuentemente llevados a la exaltación más fuera de lugar.

No siempre, sin embargo, el civil va a vivir unido a la desgracia. A veces es el símbolo de la lucha -- pero en su plena identidad y constatación y otras, las más, se revela contra la dominación y la muerte. Es lo que hace Salgado en "Joven Guardia" con un dibujo muy truculento, lleno de tintas grasas, con una gran contraposición de blancos y negros que muchos de estos dibujantes confunden con el expresionismo. O lo que hacen Baltasar Lobo y Horacio Ferrer en "14 División" y "Frente Libertario". Estos dibujantes, al parecer ligados a organizaciones anarquistas, intentan expresar (Lobo también lo hará en "Mujeres Libres") toda una ética y un sentimiento de la rebelión individual ante las injusticias en una clave específica anarquista. El caso de Lobo, famoso escultor en la posguerra, es significativo ya que él introduce unos dibujos de un gran dinamismo en los que la mujer se convierte en el sujeto de la acción. Sus dibujos, tratados a la aguada, tienen una destacada expresión de los volúmenes, como corresponde a la concepción de un escultor. En Lobo, las determinaciones expresionistas se convierten en una manera de expresar esa ética del sufrimiento que lo es también de la rebelión, a base de esos dibujos de lápices grasos, que si por un lado contribuyen a crear una imagen miserabilista, y en

01165

ese sentido hay que recordar los dibujos que en pro de la campaña pro-abolición de la prostitución realizará para "Mujeres Libres" o de la rebeldía, a través de las figuras de mujeres rebeldes, con horcas en la mano que parecen sacadas de las entrañas de la historia (305).

Este sabor más que ahistórico, anacrónico, será el que transmitiré desde las mismas revistas Horacio Ferrer, el autor de "Madrid 1937" más conocido por "Los aviones negros", señalado como el más conspicuo representante del realismo socialista español de raíz académica, pero que en estos dibujos se muestra como un autor identificado con las premisas anarquistas que, en ese sentido, no tenían un programa artístico que fuese más allá de un vago naturalismo social de corte decimonónico. Las figuras de Horacio parecen salir del túnel del tiempo. Son el exponente de la rebeldía campesina, del éxodo de los hombres y mujeres expulsados de la tierra por mor de una guerra que ellos no querían y no han provocado, pero que ante la agresión se aprestan a defender sus nuevas conquistas. La imagen más específicamente sacada de la desesperación, del dolor, con una elaboración más cuidada de lo que es normal en este tipo de ilustración, con buenos recursos compositivos, pero que también a veces cae en la truculencia más espeluznante (306). Por eso tal vez, a su lado, la presencia de un grabador en madera desconocido, parece estar influenciado por el auge de la estampa impresionista alemana, con rasgos angulosos, fuertes contraposiciones lumínicas, dinamismo básico, que recuerdan a Ernst Barlach o Käthe Kollwitz.

01166

Los demás dibujantes de "14 División" y "Frente Libertario", como es el caso de Gaztelu Macho, caen en truculencia más desahogada.

Otro dibujante de mucha menor calidad, que está en la línea de figuras del sufrimiento, será Augusto, - al que también conocemos como dibujante que pretende, - dentro de un realismo esencial, adaptarse a mayores complicaciones de mensaje que van desde la escena dialogada cercana a la viñeta humorística -sólo que cambiando de tema- a la personificación de la madre que con fusil al brazo, al mismo tiempo da el pecho a su hijo, mientras que incide en la descripción de uno de los personajes más caracterizados de la España negra: la Guardia Civil (307). Hablando de la España negra habría que remontarse a Verhaeren y Regoyos (308) en una tradición española a la que se le añaden unas gotas de goyismo tópico y que tienen su más alto exponente en Solana. En ese sentido creo que el pintor de la tertulia de Pombo tiene la culpa -indirecta claro está- en la materialización de esta tendencia. Ya que lo que en él salvaba su innegable talento pictórico en artistas menos dotados se convierte en casi una caricatura.

Uno de los más destacados cartelistas del momento, José Briones, se convierte, desde las páginas de "Nueva Galicia" y "El miliciano Gallego", en uno de los mayores definidores de la imagen de la rebelión, lo mismo - que va a actuar claramente en la codificación de la ima

01167

gen militar. En estos dos periódicos, Briones se muestra como un seguidor de Castelao, tanto del Castelao de "Ati-la en Galicia" como del de "Galicia mártir", las dos gran-des muestras de la denuncia en su país natal. Lo que en Castelao había de un cierto expresionismo -también de - una definición gráfica en su origen modernista- en Brío- nes va a ser una mayor acentuación del realismo de ca- rácter académico que también mostrará de alguna manera, en sus carteles, aunque allí emplee de manera decidida los recursos y los tópicos de la cartelística comercial. Y no por casualidad sus dibujos aparecen en la misma -- página en que se reproducen algunas de las estampas del gran autor gallego. Sus tipos, de un canon monumentalis- ta y heroico, componen escenas de una fuerza dramática indudable, en ocasiones de una evidente teatralidad, pe- ro a las que no se puede negar un gran vigor, una creen- cia cierta en el papel del hombre en lucha contra la ti- ranía. Algunos de sus dibujos componen las mejores mues- tras de la ilustración de prensa durante la guerra ci- vil española y le convierten en un decidido impulsor del realismo academicista. Las escenas son de la represión o de la lucha desesperada de los últimos civiles contra las fuerzas militares adueñadas del territorio. Por sus estampas pasa el campesino y el pescador gallego, la mu- jer en una figura que no desmiente su parentesco con la iconografía religiosa, los hombres fusilados ante la -- guardia civil, los guerrilleros que luchan en la ret- guardia de un territorio enemigo. Es curioso comprobar como los artistas e intelectuales gallegos hicieron más

por divulgar la represión nacionalista en su región que lo que pudieron hacer miembros de otras comunidades -- (por lo menos en el terreno plástico porque contaron -- con la destacada presencia de artistas, literatos e intelectuales gallegos de la talla de Castelao, Souto, Maruja Mallo, Rafael Dieste, Seoane a los que se unen en ocasiones autores no gallegos como Gaya (309). Un apéndice de esta labor, desde las páginas de "El Meliciano Gallego", lo desarrollarán José Espert y Javier Clavo.

Quando el reflejo indiscriminado del horror quiere convertirse en visión alucinada o en pesadilla, hay que tener las aptitudes de un Rodríguez Luna para no -- caer de lleno en el ridículo, y esto es lo que le ocurre a la mayoría de los autores que se deslizan por este camino tan erizado de dificultades que corre parejo a la medida más absoluta. Dentro de esta subcorriente, que es toda una serie "B", aparece lo que entonces se llamó el "dibujante-soldado" y muestra -- como luego veremos con la imagen épica-militar -- la falacia de la imagen popular que ni viene a ser más que una introspección de los estereotipos difundidos por los grandes emisores de propaganda gráfica. Así, si dentro de un realismo -- épico más o menos genérico, un poco de oficio puede salvar la constante redundancia, en este caso, el resultado final suele repugnar con mayor frecuencia de la deseada. No es de mucho interés mencionar la mayor parte de los nombres de estos autores, entre los que muchos son anónimos, pero tenemos a Emilio en "Por qué luchamos",

01169

Peinador, que si bien es aceptable como dibujante humorístico, aquí cae en los mismos defectos de los dibujantes "amateurs", Alcalde en "50 Brigada", un exponente de la imagen miserabilista, con especial referencia a lo monstruoso, dentro de una línea "negra y sucia" del dibujo; Lusato en "Valor", traduciendo mal las escenas de fusilamientos; Dominguez en "La 70" que parece un mal imitador de Lobo; Palacios en "Frente de Extremadura", con dibujos, a veces añadidos de fotomontajes, que retrotraen la vieja idea de Los cuatro jinetes del apocalipsis (310). José Gumbau, dibujante de "Trinchera", que recuerda mucho a "Gumsay", incluso en la similitud del apellido con el seudónimo del segundo, con escenas de un expresionismo social muy cargado que, sin embargo, tienen algo más de calidad; Astorga, en "35 Brigada" que recuerda a Horacio, e incluso a un dibujante -luego famoso como dramaturgo- que en la ilustración de "Lied der granden" de Ludwig Detsinji, con una escena a plumilla en la que un militar y un Guardia Civil a caballo se solazan ante un hombre desnudo colgado, y muerto, de la horca; sigue esta línea: se trata de Antonio Buero (311).

Por otro lado, la imagen optimista, positiva, -- del civil en la retaguardia va a recoger mucho de la -- sintaxis visual y el tratamiento de la militar. La figura del soldado, el estereotipo gráfico y plástico, será ahora tratado como el civil trabajador que hace en la retaguardia los esfuerzos necesarios e indispensables, que suponen en cierto sentido el segundo frente, el del

01170

trabajo en la retaguardia, entre los que el más importante es, sin duda, el de las obras de fortificación. Será lo que hará Parrilla, uno de los grandes definidores del cartel militar, en "Nuestra Obra" o Babiano, con referencia a los campesinos en "Juventud campesina", mientras Domínguez, en "Fraternidad", va más por un reflejo directo de la vida del trabajo con un tratamiento más simbólico, algo parecido a lo que hace Iglesias en "Nueva República", aunque en este caso con una tendencia más clara hacia el retablo simbólico. Juana Francisca y Babiano presentan la imagen de la nueva mujer trabajadora y de la juventud, pero con un mimetismo muy claro --- con respecto a la imagen gráfica propagandística de la Unión Soviética. Un tono más ligero distingue al dibujante de "Producción", decantado hacia una representación de la utopía futura, con un dibujo de tono más decorativista y sin tener presente la esencia realista.

El ejército de refugiados para los que hubo que habilitar colonias en levante son contemplados en distintos pasajes de la ilustración, sobre todo cuando la revista depende o es portavoz de algún organismo asistencial como es el caso de "OCEAR", para la que Cabedo, dibujante valenciano al que también conocemos como cartelista, traza escenas exentas de dramatismo, que generalmente ilustran algún relato de la revista, con un dibujo realista muy a tono con el tipo de ilustración que estaba vigente en aquel entonces y en el que se busca traslucir en alguna escena arquetípica la esencia del -

relato. Será un camino parecido al que siguió No. Many en "Reconquista", resaltando étnicamente, como corresponde a los emisores de la revista, al refugiado vasco; algo que -sobre todo- en Cataluña, por una suerte de hermanamiento entre las nacionalidades autónomas de la República, se repetirá con alguna frecuencia, hasta el punto de que, como sabemos, se le dedicará en 1937 una semana de homenaje en la que intervendrán de manera decisiva los miembros del Sindicato de Dibujantes Profesionales. También serán semejantes los dibujos de Melchor - Aracil y Manuel González Bantana en "Socorro Rojo", obra con un mayor protagonismo del niño, en una ilustración, enternecedora por su ingenuidad política, en la que se contraponen la escena de los niños horrorizados ante los aviones que bombardean sus casas, y el niño feliz, rodeado de juguetes, y con el puño en alto (312).

La exaltación del trabajo en la retaguardia, muchas veces de refugiados, es suscitada por la participación de las mujeres y los hombres en los distintos trabajos, en auténticos retablos, como es el caso del dibujo de Aracil para "Socorro Rojo" o en aludidos trabajos concretos como el de la mujer que ocupa el puesto del hombre o de los hombres que trabajan en instrumentos tan extraños en la España de la época cual podría ser la máquina cosechadora (313).

Una sensación de intemporalidad, como algo alejado del tremendismo imperante, se dejan traslucir los dibujos de Abril para "Nueva República". Partiendo de una

01172

especie de clasicismo intemporal que cumple esa tendencia que genéricamente se denominó entonces realismo mágico y que engloba tanto el mediterraneismo picassiano como un "retour a l'ordre" entonces imperante, o la reconducción de ciertas imágenes surrealistas. Las imágenes de mujeres refugiadas de Abril o las escenas de niños muertos y bombardeos pierden, por supuesto, cualquier tentación de asustar o de improvisar para recordarnos a Miguel Prieto, quien seguramente influye en esta dirección de la gráfica de guerra de manera decisiva. Muy semejantes serán los modos de Juan Antonio Morales en "Ataque" (314), con una escena de bombardeo, pero sobre todo en "El Buque Rojo", donde trabajan los mejores ilustradores de la guerra civil de la zona controlada por el gobierno central de la República, es decir, con excepción de Cataluña. Ya hemos tenido oportunidad de hablar de Miguel Prieto, Arturo Souto y Antonio Rodríguez Luna, destaquemos ahora la labor de Ramón Gaya que va a abandonar el carácter más de urgencia de su trabajo en "El Buque Rojo" para acercarse a un realismo lírico que tanto en "El Buque Rojo" como en "Hora de España" y trasladándose a sus escasos carteles, va a encontrar sus mejores registros. La ilustración al romance Barco amigo de Rafael Dieste, dentro de ese realismo dibujístico, es tal vez la mejor obra realizada por Juan Antonio Morales durante la guerra si hacemos excepción de sus escasos carteles (315).

De Goya como ilustrador está casi todo dicho. Que vamos destacar aquí su presencia en "Nova Galiza" y en "Hora de España", aunque poco se distingue una de otra. En "Nova Galiza" rinde un cierto culto a la galáico como corresponde a los promotores de la revista, con ese dibujo suyo esencial, antideclamatorio que transmuta de alguna manera hasta la tragedia más absoluta, aunque -- rinda tributo a la temática de Castelao; pero, por supuesto, sin caer en los excesos en que incurre Briones al seguir al gran dibujante gallego, sino con todo lo que da de sí su claridad mediterránea. Se ve en su dibujo "Os seus zocos e a súa ferramenta!" (316), pero también con menor deuda al tema trágico en la ilustración de "Alborada de dor" de Ramón Rey Baltar y más aún en la del artículo "Rosalia de Castro y su paisaje" no sin caer en el tópico de los hórreos y demás elementos distintivos del paisaje gallego (317). Por lo demás, en "El Buque Rojo" rinde pleitesía a uno de los temas más manidos del realismo socialista: el de la alegría del trabajo (318).

Los dibujos de "Hora de España", de la que es ilustrador en exclusiva, aparecen tanto en pequeñas viñetas encabezando cada texto --que generalmente sugieren el -- contenido del artículo, pero de una manera muy indirecta-- como en las portadas y en las contraportadas, donde muchas veces se hace presente la figura de la Ateica -- pensativa y triste que es todo un emblema de la publicación. Por lo general, en las portadas es donde Goya se

01174

ciñe más a los contenidos propagandísticos, dotándolos de un sentimiento intemporal, con evocaciones classicistas, que fueron criticadas genéricamente, como sabemos, por Francisco Carreño Prieto, no pudiendo faltar tampoco las citas más o menos claras a ejemplos de la imagen revolucionaria como Goya o Delacroix. Las escenas de trabajo, mezcladas con los horrores de la guerra, como la viñeta de la mujer corriendo con su niño, se unen a emblemas del tipo del libro y el fusil o la lira y el arma, o la figura más realista del soldado uniformado - con la del escritor, a la espera de inspiración, junto a esas ventanas abiertas, símbolo de la libertad, que tanto gustaba dibujar el pintor murciano. Es así como este classicismo intemporal, que le permite colocar los soldados en otra dimensión o una mujer desnuda con un fusil como símbolo de la República defendiéndose con las armas; la presencia de cuadros o escenas incompletas, con el uso de procedimientos retóricos que sugieren más que representan, o la muestra de soldados, escenas de la temática social-realista, o los más variados símbolos de la lucha, la escritura y el arte, pero sobre todo la cualidad y calidad de su dibujo esencial, des--carnado de cualquier tentación de elaboración, le permiten huir de los modos de la gráfica propagandística al uso para realizar una de las obras de guerra más originales, que intenta ser seguida por autores de menores recursos que él. Muchas de las viñetas de Goya podían ser destacadas, sobre todo aquellas en la que recurre a símbolos iranimados como el jarro vacío y descuidado o las

ventanas abiertas. Recordemos la contraportada del número 17 (319) en la que tras una ventana abierta atisbamos las cabezas de soldados con cascos y bayonetas, que desfilar, presumiblemente, hacia el frente. La habitación a que corresponde la ventana sólo tiene una mesa redonda sobre la que descansa un búcaro con flores y una silla que el hombre que ha corrido a unirse a los soldados que van hacia el frente ha dejado tirada: es todo un cójigo de las sugerencias que le permite abordar los temas más desagradables de la guerra sin esa efusión de sangre ni esos gritos desaforados a los que estamos acostumbradas, pero que, lógicamente, servía poco para propaganda, de ahí su discusión con Renau, normal si tenemos en cuenta que Gaya no acudía a los iconos disponibles de los que luego haremos un amplio repaso. Además los temas más sintomáticos de la ilustración militar: el soldado el ataque y el reflejo de la labor cultural y educativa en el ejército aparecen en él de la misma manera. Nada mejor, tal vez, para terminar con la ilustración de guerra de Ramón Gaya que lo que decía su compañera de redacción a la revista, María Zambrano, al presentar la reedición del último y nunca aparecido número de "Hora de España":

"Como todos los dibujos de Gaya desde un principio han acompañado 'Hora de España', aparecen en un aire puro, y si es de un interior, con una ventana abierta, circula el aire como en una tragedia, o más bien, misterio, entre cielo y tierra en que la intimidad no deja -

0117c

de serlo por aparecer a la luz. Y el secreto último de esos rostros, de esas cabezas heridas de muerte, de -- esos brazos que se abrazan a un fusil, de los árboles -- mismos que cobijan y señalan el lugar del hombre, de -- los caminos, no se publica ni se diluye. El secreto y -- la luz que lo descubre se conjugan. Es la libertad" -- (320).

La obra de Goya en "Hora de España" destaca por seguir las pautas de lo que es la ilustración literaria y algo parecido ocurre en "Amic", donde Martí - Bas, Pere Calders y otros continúan el modelo de viñeta dibujística, más someramente realista, con creación de tipos determinados y alguna inclusión de los modelos del lenguaje humorístico que va muy bien para sus características.

Algo semejante, aunque también hay otros registros, ocurre en la prensa ilustrada tradicional o en la nueva que sustituye la fotografía, ya muy frecuente en esos momentos, por los viejos moldes de la ilustración artística que, al haber perdido las necesidades informativas, ya no tiene ninguna relación con la captación y transmisión de una realidad de la que se quiere mantener al tanto al público lector. Será el caso de "Blanco y Negro", en Madrid, "Tiempos Nuevos" y "Momenta" en Barcelona y "Umbral" en Valencia y Barcelona. El caso de "Blanco y Negro" cuando reaparece en Abril de 1936 se inserta casi sin ningún problema en el mundo de la ilug

tración militar. Por eso Anibal Tejada, en el primer número y en otros, va a tratar los grandes retablos alegóricos o la escena más o menos realista de las trincheras. Como le ocurre a Cho ó A. Boué, sólo que, en este caso, la ilustración está más cerca, por la menor profusión de medios, de la aparecida en la prensa político-militar. También observamos la representación de ^{la}matrona republicana o "Marianne", más -- elaborada que lo que corresponde a este tipo de ilustración, pero incidiendo en sintaxis y símbolos semejantes, tampoco va a ser anormal la traslación de los modelos cartelísticos a veces en su vertiente más decididamente naïf, como ocurre con una portada de Pérez Duriaz (321), pese a tratarse de un cartelista comercial, al dejarse caer por los despeñaderos de la simbología y la retórica. Es por eso por lo que la figura de soldado esquematizado, con un cierto aire "déco", también hace su aparición, al igual que unas increíbles comparaciones entre el bien y el mal, la República y el fascismo, que por medio de la contraposición característico e incluso la connotación del color, aparecerá en toda su dimensión en la portada firmada por M. Camarero (322). La figura del brigadista, la campaña de invierno o las mujeres -- trabajando, a cargo de dibujantes publicitarios como -- Moni-Naval, e incluso la intervención de Renau son lo más destacado de la publicación madrileña que desaparece en febrero de 1939 con la caída de la República (323).

01178

"Moments" es una de las revistas que el S.D.P. - editó a lo largo de la contienda. Aparecía en diciembre de 1936, sus once números se extienden hasta bien entrado 1938, incluso después de la egeción del Sindicato y su práctica desaparición a finales de 1.937. Precisamente por sus páginas van a desfilar algunos de los cartelistas e ilustradores habituales del sindicato, aunque algunos son mucho menos frecuentes como corresponde a su escasa o nula relación con aquel colectivo. Debemos destacar los dibujos de "Sim" y las reproducciones de Martí Bas, las ilustraciones militares de L. García Falgás, con un cierto aire de familia con el realismo popular americano, en concreto con los dibujantes de "comics"; los aspectos más decorativos y coloristas presentes en A.C.; el tono de dibujo de modas tan característico de G. Sainz de Morales; lo que intentan ser reconstrucciones de hechos revolucionarios, entre ellos el más mítico de las barricadas en las calles de Barcelona deteniendo al enemigo; la ilustración de José María Sancha, aguadas a tinta con escenas de multitudes e incendios revolucionarios, herederas del realismo social practicado por su padre Francisco; las maderas de W.D., muy esquematizadas, que recuerdan algunas cosas de "Yes"; el realismo de Paco Ribera, muy académico, que tanto toma aspectos de siega campesina como escenas de heridos; la agradable coloración, entre realista y "disco", de Lizárraga (324) y su figura de aviador, algo parecido a lo que ocurre con Aluma, y el realismo de Juana Francisca (329), tan cercano al estilo de Bardasano, que toda-

01179

vía en 1938, entronca retrospectivamente con la escena de la despedida del miliciano por la mujer y que tiene una indudable fuerza plástica. Además de todo esto, casi siempre en portada o en páginas intermedias, se puede contar con las ilustraciones entre texto de Arteché, Alpresa, Gumsay, etc., con dibujos por lo general de buena factura, muchas veces en color, reproducidos por medio de los más avanzados métodos de las artes gráficas y que sitúan a esta revista en un nivel insólito dentro del panorama de las revistas ilustradas de la guerra.

El caso de la barcelonesa "Tiempos Nuevos" y la valenciana, luego barcelonesa, "Unbral", es muy distinto, ya que no se plantean como revista en las que la ilustración sea lo principal y dominante, sino que la primera es una publicación teórica que introduce las ilustraciones en portadas y páginas interiores y la segunda una revista gráfica que intenta ser la contrapartida ácrata de las viejas revistas ilustradas que solían destacarse por no estar exentas de una cierta dosis de frivolidad que no debía dejar de parecer contraproducente para el momento a ojos de los adustos comentaristas libertarios.

"Tiempos Nuevos" tenía ya una cierta tradición desde 1934. Con anterioridad a 1936, como sabemos, va a reproducir una buena cantidad de dibujos e ilustraciones de origen extranjero, entre ellos E. M. Kollwitz, Rollin

61180

Kirby, Kraft, Frans Masserel, Gustavo Cochet, etc. También van a estar presentes las portadas de Renau, Toni Vidal o Les, éste último con dibujos muy parecidos a -- los que luego hace en sus carteles; Renau con algún fotomontaje y portadas dibujadas que unifican búsquedas -- constructivistas y el realismo tratado a la manera publicitaria. Ya estallada la guerra, destacan las portadas de M.D, también con mezcla de fotomontaje y dibujo, y -- más portadas de carácter realista, tanto de "Gumsay" como de Les, este último con un cierto carácter constructivista; el colorido de "Gumsay", cercano al de "Sim", y -- una curiosa utilización de la pintura parietal en la -- que se mezclan los arqueros del arte levantino con los hombres de la zona franco-cantábrica, simbolizando respectivamente, los combatientes del pueblo y el fascismo, incluyendo un velado ataque a la intervención soviética (326).

Entre lo más común en la iconografía revolucionaria, debido a la influencia soviética, está la imagen del líder. No son, por lo general, de calidad, sino de dibujo tosco y escasa creatividad pese a que haya diferencias apreciables. Lo que importa es, ante todo, hacer -- accesible y conocible al líder, pero para ello no basta la fotografía que lo hubiese hecho de manera mucho más fácil, sino que el carácter mitificador del retrato pictórico --en este caso habría que decir dibujístico-- cobra toda su dimensión. A ello se une que todos estos -- retratos son siempre, de manera inexorable, bustos y cabezas, dado también el tremendo carácter idealizador --

que tiene, atribuido por una larga tradición. En fin, - se trata de una iconografía, transmutada en iconología, que establece una especie de galería de efigies, un "santoral" en el que caben casi todos los personajes, - desde los grandes jefes de partido, miembros del gobierno, líderes políticos destacados, etc. a los jefes militares que como nuevos héroes y tiranos han surgido de la misma esencia del pueblo, con lo que suponen de términos de identificación en el colectivo social del que estos personajes salieron. Por otro lado, en las páginas de la prensa aparecen los mismos grandes personajes, grandes mitos del movimiento obrero, Lenin, Stalin, Marx, Engels y Durruti, que actúan como los destinatarios de un nuevo culto de la imagen del líder. Estos eran los que con más frecuencia aparecían en la cabecera de mítines y manifestaciones o decorando edificios - tanto en el interior como en el exterior, esto es, sedes de partidos, etc. (327)

Así, vamos a ver desfilar a Negrín, Lister y Galán, a cargo de Gori Muñoz (328); Tomás Meabe; Lina Ochoa, debida al lápiz de Bardasano (329); también tríos o tríadas en los que se unen Durruti y otros personajes - como una especie de protectores de los caídos. Durruti, es el que va a ser más mitificado entre los españoles, seguramente por su trágica y temprana muerte, como hace Souto en un dibujo para "El Buque Rojo". Otras veces aparecen personajes no muy habituales y tal es el caso de Concepción Arenal por parte de José Briones en

01182

"Nueva Galicia". También jefes de lo más variado, algunos totalmente desconocidos aunque otras veces -como hacen Sarralde y V. Martín en "Nuestro Transporte"-, tenemos a Miaja y Antón, dos personajes muy ligados a la defensa de Madrid. No podemos olvidar el recuerdo de los líderes históricos nacionalistas, como es el caso de Macià y de Companys para Cataluña (330).

Quien hace algunos retratos destacados es Fernando Briones en "Al Ataque", el órgano de la Brigada del "Campesino". Tenemos el retrato póstumo de Pablo de la Torriente, el primer comisario de la Brigada, escritor cubano muerto en trágicas circunstancias, con las connotaciones mortuorias a las que van ligadas este tipo de retratos. Briones mostrará a los grandes jefes del Partido Comunista, José Díaz y "Pasionaria", junto a los jefes de la Brigada o el delegado de cultura, en un dibujo realista, de línea muy clara, sin sombreados, que se contraponen al tratamiento más geometrizado e intemporal que da a Prieto casi poniéndolo al nivel de los grandes mitos iconográficos (331), lo que hace Horacio Ferrer con el dibujo de Lenin aparecido en "Valor". Sarralde en "Fuego" nos traerá a colación nada menos que a Marx y Pablo Iglesias y otras veces las cabezas de los líderes aparecen flotando sobre un fondo de manifestantes que enarbolan banderas en una situación que gustaba de realizar Bardaseno (332).

Son de destacar, en este mismo género, algunas láminas que probablemente se editan para vender, auténticas "estampas de devoción" sin duda. Hemos visto algunas de las editadas por la Agrupación Socialista Madrileña, debidas a la mano de José Huertas que representan a Largo Caballero y Pablo Iglesias, este último teniendo como fondo pictórico su propio monumento del Parque del Oeste con la gran cabeza tallada por Barral (333).

La introducción del fotomontaje o los paneles de fotografías en los periódicos de guerra no es, ni mucho menos, exhaustiva. Si hay ejemplos determinados, pero ocurre lo mismo que con frecuencia viene a pasar en el cartel: normalmente no se entienden las leyes constitutivas del fotomontaje y tampoco se comprenden sus fines expresivos. Por todo ello lo más normal va a ser ver aparecer los grandes paneles que tienen una finalidad didáctica e informativa, lo que nos permitiría relacionarlos con los periódicos murales, o el encontrar la manera de simultanear los dos lenguajes, el de la fotografía y el dibujo, jugando con los diferentes grados de iconicidad e idealización propuestos por uno y otro código. Por otro lado, la fotografía, como veremos, es muy propicia a servir de soporte a las traslaciones simbólicas, pese a lo que conocemos como efecto Kulechov, es decir, la toma de partido por algunas de las imágenes presentadas en el fotomontaje, y la conservación del poder ontológico de la imagen, la procedencia de un modelo real. Así que, pese al grado de "realidad" apreciada que queda en la fotografía, las dos direcciones van a ser posibles (334).

Esto permite que los montajes fotográficos se conviertan también en medios de conmemoración de los héroes muertos o de honra de efémeros, por el sencillo método de contraponer imágenes fotográficas del pasado y del presente. Este tipo de conmemoraciones, no siempre mortuorias o heroicas, se viene a repetir utilizando abundantemente el material propagandístico fotográfico que se enviaba desde la URSS, con iconos fuertemente formalizados que se convierten en una imagen de marca y se confunden o mezclan con los de la República o escenas de la guerra civil en una dimensión evidentemente programática. Babiano y "Yes" harán esto en más de una ocasión, mientras que su asimilación por autores de escasa capacidad lleva a la contemplación de estampas absolutamente "kitsch".

Otro método utilizado -que había sido una innovación en el mundo publicitario unos años antes- es el de rellenar una silueta fácilmente reconocible con conjuntos de fotografías que muestren actividades alusivas al personaje o símbolo representado. Vamos a encontrar ejemplos en "Potencia", "Mujeres", y "Producción". Las figuras son bustos o cabezas de perfil, realizadas con plantilla, tan del gusto de la publicidad comercial del momento, representando cabezas de soldados, aunque también aparezca otro tipo de figuras como puede ser la de Mercurio.

Lo más normal, sin embargo, va a ser la complementariedad de códigos que, generalmente, nunca sirven

para contraponerse. Así ocurre con López Píxel en "Victoria", colocando las fotografías en una imaginaria tira de celuloide; "Escolar" en "Nosotros", que se sirve del dibujo para la evocación del pasado y la fotografía para la actualidad. Castillo, el ilustrador del Diario de guerra de un soldado de Vicente Salas Viu en "Nuevo -- Ejército", sin una clara conciencia de lo que significa la diversidad de los mensajes, salvo cuando utiliza el dibujo de líneas para superponerlo sobre fotografías dándole contenido y sentido, Cabedo en "Ataque"; el dibujante de "Fraternidad", etc.

Los fotomontajes digamos puros en los que no interviene código alguno ajeno al fotográfico, pueden ser también expresivos y explicativos. Entre los primeros nos encontramos los de Iubalmar en "Atalaya", con una representación de la muerte con casco como símbolo del fascismo, Rojo en "La Armada" y Monleón en "Ataque" que inciden en la destrucción material de los símbolos (en este caso la cruz gamada) por la acción armada del ejército, "Yes" en "España" y "Unidad" y algunos fotomontajes, de superior calidad y concepción, en "Ejército del Pueblo", en concreto el dedicado a la industria de guerra (335). Tenemos, además, los grandes retablos de actividades, entre los que nos encontramos los realizados por Rojo para "La Armada" o los aparecidos en "Marina" y "El Miliciano Rojo", todos ellos dedicados a la marina republicana en los que la acumulación es lo que parece importar, hasta el punto de hacerlos parecer confusos y

0118c

olvidar una regla de oro del fotomontaje expresivo que es la claridad y primer impacto del mensaje, a no ser se quiera hacer asociaciones extrañas e indeterminadas que es lo que pretendían hacer originariamente los "dadá" no políticos y luego los surrealistas; pero este no creo sea el caso.

Esto nos hace ir a la contemplación de algunos ejemplos de exposición de los trece puntos que, siguiendo los pasos de la declaración que el Presidente del Consejo de Ministros hizo con motivo del 1º de Mayo de 1938, tanto se iban a prodigar en la zona republicana. Al parecer estaban inspiradas en los famosos 14 puntos que el Presidente norteamericano Woodrow Wilson proclamó a finales de la I Guerra Mundial, y fueron sugeridos por el cineasta británico Ivor Montagu, siendo redactados por Alvarez del Vayo y el propio Negrín. "El programa -nos dice Hugh Thomas- (336), que había sido pensado tanto por su valor propagandístico de cara al exterior como porque constituía un esquema de mediación era mucho más moderado que el programa del Frente Popular, redactado asimismo en términos de moderación. Cualquier político constitucional de los remotos años de la inocencia de la Restauración habría suscrito la declaración de Negrín punto por punto". Elogiado hasta extremos poco éticos en la prensa y demás medios informativos y propagandísticos, reducido a sólo tres puntos ("Garantía de la independencia española, garantía del derecho del pueblo español a escoger su propio gobierno y renuncia a las represalias") (337), nos interesa por las distintas

01187

interpretaciones que la propaganda gráfica hizo de él, entre las que la más conocida es la de Renau que, como sabemos, no llegó a ver la luz, aunque apareció reproducida en varios órganos periodísticos. Uno de los más significativos es el editado por el Comisariado del --- grupo de Ejércitos de la Región Central, del que no podemos decir quién es el autor (338). En él se mezclan las fotografías en blanco y negro con los elementos dibujados en color. En los fotomontajes nos vamos a encontrar con la apelación a los grandes símbolos que han dejado de ser partidistas para convertirse claramente en institucionales, como ya ocurre en esta época de la guerra sin referencias a los nacionalistas españoles sino a "la invasión extranjera" y con todo un discurso productivista y prometededor no ajeno a los recursos de la propaganda social-realista y con una constante llamada a los símbolos clásicos cuales pueden ser el mapa de España, la Niké (de Samotracia en este caso), el Parlamento, el escudo de la República española, junto a los grandes paneles fotográficos, la contraposición expresiva de lenguajes, etc.

Otro ejemplo relacionado con la utilización de la fotografía en la prensa político-militar va a estar unido a los periódicos murales, un elemento de propaganda e instrucción ampliamente utilizado no sólo en el ejército, sino en muchos de los ámbitos de la vida española del momento. Al parecer su origen es ruso, y hay relaciones con los iniciales montajes "dadaistas" -

pero a la luz de la experiencia política. Muy utilizados en el ejército en virtud de su destacado carácter didáctico e informativo, su tipología sobre tableros, con recortes de periódicos, dibujos, incluso carteles y sus dimensiones permitían una lectura colectiva propicia al adoctrinamiento y a la información recibida colectivamente, que le daba un inevitable tufo totalitario; pero resultaban indispensables en una población con escaso nivel de instrucción para los que constituían algo así como las primeras letras. Además, la escasez de papel y otras circunstancias extremas aconsejaban sustituir los grandes periódicos de las distintas unidades militares. En las ciudades se usaron con alguna profusión, llegando incluso a proponerse concursos de ellos (329).

Los dibujantes de la prensa político-militar -- prestaron igualmente atención a la vida cotidiana de -- los soldados en las trincheras, sobre todo cuando se -- trataba de escenas de descaro en las que se podía re-- flejar lo que ellos entendían como diferencia esencial entre ese ejército y el que se les oponía: su interés -- por la cultura y las amplias campañas educativas destinadas a mejorar la vida de los combatientes en aspectos específicos como la higiene corporal, etc. Los cartelistas militares también se ocuparon de manera más que extensa de este tema en el que el peligro de las enfermedades venéreas, en un colectivo que había perdido las -- tradicionales prevenciones morales que la religión mantenía hacia las relaciones sexuales, era evidente. Las --

distintas cartillas sanitarias del combatiente, algunas ilustradas por autores tan significados como Barsado (340), nos permiten asistir a lo que era una auténtica obsesión en el ejército. Es lo que hará también una serie de tarjetas postales editadas por Melicias de la Cultura con dibujos de Gaya, Puyol, Bardasano, Ponsá y Eduardo Vicente (341). Como señala Michael Alpert, "Los principales problemas al respecto eran la falta de higiene personal, el insuficiente equipamiento sanitario y la negligencia en el cuidado de las enfermedades venéreas (...) La cuestión de las enfermedades venéreas y de otras enfermedades causadas voluntariamente ilustra no sólo el papel del comisario como persuasor, sino también las características de un Ejército que trataba de ser revolucionario y veía claramente que la falta de disciplina llevaba a su autodestrucción. Al leer los bondadosos consejos, repetidos incansablemente en casi todos los números de las revistas de las unidades, de que había que lavarse regularmente, lavarse los dientes, cortarse el pelo y tener cuidado con las mujeres, resulta evidente que la ausencia de una disciplina instituida era un grave error, y esta es una de las contradicciones del Ejército republicano; porque como representaba una revolución, de actitud sino de hecho, se sentía que a los hombres no se les podía ordenar nada que no fuese estrictamente militar; había que convencerlos. Pero la prostitución era endémica y habían desaparecido las restricciones morales de la Iglesia y la familia" (342).

01190

Las ilustraciones de este tipo intentan ser una especie de crónica y en ese sentido buscan respetar las convenciones, más que realistas, de la verosimilitud; y en eso se diferencian de las que establecen una épica - del combate militar que, en la mayoría de las ocasiones, están inscritas en espacios claramente simbólicos y tienen un parentesco más que innegable con los carteles -- coetáneos. Por eso, los dibujantes, como es el caso de Barbasano, se retrotraen a modelos de la ilustración de guerra anterior a la hegemonía fotográfica en este campo que, como se sabe, comienza precisamente con la guerra de España. Se atenderán muchas veces a los modos que habían propuesto anteriormente los que Paul Hogarth (343) llamó los artistas-periodistas, es decir, esos ilustradores que a partir de la segunda mitad del XIX con el -- desarrollo de la litografía, pero sobre todo del grabado en madera, habían recorrido el mundo y transmitido -- información icónica de masas a los amplios destinatarios de los periódicos. Todavía en la I Guerra Mundial el escaso desarrollo de las cámaras fotográficas portátiles, que no alcanzará la mayoría de edad hasta la aparición de la "Leica" en los años treinta, hacía que las imágenes más vividas fuesen las ofrecidas por los dibujantes. La guerra de España cambiará este signo en las grandes agencias internacionales y revistas gráficas (344), pero en la prensa político-militar, curiosamente, seguirán manteniéndose estos medios expresivos, ya que la fotografía, cuando aparece, casi nunca refiere o narra -- acontecimientos de combate. Queda, además, la extraña --

disposición de ser la última guerra heroizada y cantada por los artistas cuando el horror de la guerra moderna y su mecanización hacía meditar a mentes lúcidas como Rosa Chacel y el Presidente Azaña sobre su anacronismo e inconveniencia.

Las ilustraciones de los realistas académicos, como es el caso de Bardasano o José Briones, tienen una curiosa coincidencia que es la presencia de escenas escasamente verosímiles y la adopción de unos modos expresivos que están sacados inequívocamente —o que al menos coinciden— con los de la ilustración del "comic" de aventuras que en estos años treinta estaba muy desarrollada. Así, tanto el primero para "Democracia Artillera" con una escena de servidores de una pieza artillera en plena acción (escena que en ambiente marinero repetirá Nicomedes Gómez en "Marina") como José Briones en "Nueva Galicia", con un grupo de soldados intentando sacar un tractor —presumiblemente entre el fuego enemigo— del barrizal en que está metido, son un exponente muy claro de lo dicho. Y es que por lo general la lucha y la violencia aparecen proscritas de este tipo de representación. Los ejemplos aducidos pueden unirse a escenas de combates marinos en "La Armada" a cargo también de Nicomedes Gómez y A. Godínez o de las pequeñas viñetas de Nello (seudónimo de Rafael Subirats) en "Ejército del Pueblo" que alcanzan tal vez su mayor significación en las escenas de Iglesias para "Nuestras Armas" y las acuarelas de "30 Brigada".

0119o

Lo general va a ser la presencia de la vida en las trincheras tanto en momentos de descanso como de -- vigilancia, cuando no se uyen los dos, que es lo que -- ocurre en un dibujo del "Boletín Mensual" de la 34 Bda. Mixta, 2ª División donde asistimos a una clase dada seguramente por un miliciano de la cultura, mientras un -- soldado lee un libro y al fondo otro vigila en la trinchera. Más escenas de este tipo nos trae Horacio en "14ª División", aunque parece que en este caso, mientras el -- soldado vigila en el barracón, los jefes estudian un -- plano ante el que preparan con seguridad, un próximo -- ataque: de todas maneras, no parece que la preparación de los jefes militares republicanos, sobre todo de los mandos intermedios, fuese técnicamente depurada. Algunos, como Azaña, llegaron a dudar que supieran leer un mapa, hecha la salvedad de Modesto (345). También el soldado vigila mientras el campesino trabaja bajo su atenta mirada, que le proporciona seguridad, en un dibujo de "Espartacus". Un conjunto de actividades en una columna: -- lectura, cuidado de las armas, preparación física, es lo que nos presenta uno de los mejores cartelistas del momento, Manolo Prieto, en un dibujo para "Ejército Regular", el periódico de la 8ª División y en este mismo -- periódico un tal C. Calzada ilustra las virtudes de una buena intendencia, estableciendo un regular y adecuado abastecimiento de las avanzadas, mientras que son retiradas de heridos por los servicios sanitarios lo que muestra M. Jiménez en "Superación".

No obstante, y como ya hemos dicho, lo más frecuente será la vida en las trincheras con una especial dedicación a la lectura de la prensa, en solitario (Iglesias en "En Marcha") o en grupo (L. Alvarez en "Fortificación") si bien otras veces (Requena en "50 Brigada") los ocios son más ligeros. En ocasiones (Bienabe Artís en "Euskadi en Catalunya") se busca afirmar el carácter racial y en otros muchos (Puyol en "Altavoz del Frente" y "Desmarvil" en "Pasaremos") la labor de los comisarios. Sin embargo, hay que tener en cuenta las escenas de trincheras dedicadas a las campañas de invierno y las distintas actividades educativas que una y otra vez aparecen en Horacio en "Frente Libertario", en "Nuevo Ejército" con un dibujo de recogida de casquillos que podría atribuirse a Vela Zanetti, su comisario y delegado de cultura (346). Los dibujos al carboncillo y plumilla de F. Montero son dignos de ser tenidos en cuenta (347), así como los de Erio en "El Combatiente Rojo".

Una última consideración merecen las escenas de las actividades de la retaguardia, entre las que destacar con especial interés los dibujos de Penagos en "Altavoz del Frente", pequeñas viñetas que muestran soldados o milicianos convenciendo a gentes del pueblo para su alistamiento y escenas en las que se ven las colas para ese alistamiento. También "Frente Libertario" buscará ese camino en algunas de sus viñetas y dibujos.

01194

Pero, sin lugar a dudas, el dibujante que mayores alturas alcanza en este género es Eduardo Vicente - que, desde las páginas de "Comisario" vuelve a su eterno Madrid como escenario y fondo de sus figuras de milicianos y gentes del pueblo pasadas por la visión de este costumbrista epígonos; que le hacen aparecer como uno de los más notables cronistas del Madrid de guerra. - Su intervención en esta revista le lleva también a destacar en agradables ilustraciones a la acuarela, las charlas de los comisarios a los soldados, los hombres en las trincheras, el comisario al frente de sus hombres al lanzarse al ataque y las interesantes escenas de Madrid, de los fusilamientos en masas y de los milicianos y soldados reclutados que nos hacen retroceder a momentos anteriores - más heroicos para el mensaje propagandístico de la guerra. De Eduardo Vicente hemos recordado - su labor con referencia al dibujo de guerra y el cartel.

La presencia de alegorías en el espacio de la viñeta ilustrativa implica la adopción de métodos que se adecuan más bien a las leyes de la cartelística. Generalmente, esta trasposición lingüística llega al extremo de no poder distinguir con claridad entre los dos medios, circunstancia más normal cuando se da uno de estos dos casos: que un dibujante no cualificado quiera imitar los modos dominantes de la propaganda gráfica que llegan hasta él o que un cartelista profesional se olvide de su condición de ilustrador para trasplantar a las viñe-

tas periodísticas los estilos de la publicidad comercial que se acercan, indefectiblemente en este caso, a los anuncios publicitarios de la prensa habitual. Este será el caso de algunas imágenes específicamente militaristas, pero también el de la activa actuación de cartelistas que, como Gonzalo Alorso en el "Boletín de Información político-social del 1^{er} Cuerpo de Ejército", trasladan la acción, con los recursos de la imagen publicitaria, a los carteles, en este caso viñetas, de denuncia de los bombardeos, con modos que se acercan a los que utilizaban los autores de la Subsecretaría de Propaganda y que pasan por la adecuación lingüística entre la fotografía y el dibujo. Por ahí, también, el mismo autor y otros que le siguen con mayor o menor fortuna, introducirá las imágenes alegóricas, de las que la más extendida es la personificación femenina de la República, que se colocan, pese a su carácter de aparición o personificación antropomórfica no verosímil, al mismo nivel que la representación de la persona humana, utilizando viejos procedimientos retóricos de persuasión visual en los que se unen los planos imaginarios con los planos supuestamente reales o verosímiles. De esta manera el léxico y la sintaxis de la publicidad comercial entrarán a formar parte de la iconografía de guerra transmitida a través de los periódicos.

No se puede dejar de pensar que los procedimientos simbólicos cambian, generalmente pretenden ser de una extrema legibilidad, y no hay apenas ningún intento

0119c

de hermetismo y *ocultismo*, como era habitual en el lenguaje simbólico. Por el contrario, las figuras de lenguaje utilizadas son fácilmente conocidas y entrañan su introspección a nivel colectivo hasta operar como un conjunto de signos fácilmente decodificables; si no, perderían su razón de ser. Otra cosa es -y eso ocurre con alguna frecuencia- que la impericia del dibujante impida llevar a buen término los fines deseados y que la inusual retórica de estos "tableaux" se entienda y se haga contradictoria hasta llegar a ser por completo oclusiva. Por lo demás las metáforas utilizadas son fáciles. Qué decir sino del uso de la estrella o del firmamento como representación del mundo mejor o del camino hacia el que se dirige el nuevo hombre o el nuevo soldado (López Pinel en "Victoria" o el autor anónimo de "Orientación"); esta última, unida al laurel identificará la necesidad o el anhelo de la victoria, mientras que en otras ocasiones, transformada en la estrella de cinco puntas símbolo del comisariado se convertirá en el único guía. Recurrente -al igual que ocurre con el cartel- es la representación de la República, la "Marianne" o matrona republicana, alegoría de origen jacobino que la República hará suya hasta entrar a formar parte de la imagen popular. De ella se destacan sus rasgos clásicos y nobles, su aspecto escultórico, a veces diferenciado por el color y el hieratismo, pero que otras veces toma vida para acercarse al mismo nivel de los soldados y hombres que simbolizan, la defienden y ella protege. Así se hace en "Le volontaire de la liberté" al -

transplantar un cartel del famoso concurso de homenaje a las Brigadas Internacionales con la República protegiendo a los soldados al ataque y ofreciendo los laureles de la victoria (348), al igual que más ingenuamente Vallés en "50 Brigada"; mientras que Peinador en un dibujo de muy mala calidad, la hace aparecer como mujer - joven que ofrenda al hombre caído que tiene entre sus brazos (349); a. s. en "Hierro" pone al soldado a su servicio en una auténtica ofrenda, o se mezcla con las estrellas de cinco puntas, la bandera republicana o los leones, o con el mismo león se le coloca como abanderada, como ocurre en "La 70"; o su busto destaca enormemente sobre los temas del periódico emisor, en este caso los medios de transporte, que es lo que hace Pedrero en "Nuestro transporte". Se le presenta también desnuda con laureles y escudo, con corona almenada y gorro frigio (350), con alas cual nueva victoria (351); parafraseando la "Marsellesa" de Rude, uno de los mitos de la imagen revolucionaria heroica (352); destacando en toda su inmensa estatura enmarcada por los laureles sobre los grupos de soldados que marchan hacia el ataque (Bartasano en "Le volontaire de la liberté"); marcando la dirección del combate y la victoria, etc. (353).

Junto a este símbolo más atemporal y apartidario, la presencia del puño, todo un clásico en la iconografía revolucionaria, está dirigido a identificar las imágenes más específicamente comunistas o socialistas. El puño en alto implica dos conceptos básicos, la

01198

rebeldía y la verticalidad, incluso antes de convertirse en símbolo político partidista (354). Elevado por encima de las armas será el símbolo de la presencia indubitable ante un mundo que no quiere oír en el ejemplo de Espert para "Victoria" (órgano de la 9ª Brigada de la 11ª División) o será también el que dé algún sentido a los grandes retablos (355), mientras Boni-Naval, interpretándolo a la luz del "Collage", de la fotografía y de las experiencias cassandrianas, lo hace símbolo de la unidad en "Transporte en guerra". También puede ser el instrumento que aplaste al enemigo (Puyol en "Ejército Popular"), o el sostén de España en la viñeta de Sarralde para "Ofensiva". Más ligado a la iconografía de la destrucción, está, por contra, el símbolo de la garra detenida por la mano o la bayoneta, e incluso la cuña destruyendo el compacto bloque enemigo (como hace Hoyos en "Fuego"), recordando de manera indirecta el célebre cartel de Lissitzky.

Es curioso también comprobar la repercusión que tuvo el grupo de Vera Mujina que coronaba el pabellón de la URSS en la Exposición parisina de 1937 y que llevó a los redactores del "Ejército del Pueblo" a una curiosa, y que hoy nos parece cómica, tentativa de diferenciarlo estéticamente con el grupo escultórico que coronaba el pabellón nazi (356). De cualquier manera hay que tener en cuenta que imágenes y figuras de lenguaje muy populares como las de las distintas banderas y enseñas políticas agrupadas, el domínó, los sillares de construcción,

en los que a veces se tallan las figuras de los hombres (Babiano en "17 División"), el uso de un vocabulario --seudomoderno que se limita a una cierta estilización -- (Ilavata en "Libre Studio") muy del gusto de algunos -- círculos anarquistas; la recurrencia a una cierta lectura clasista y sobre todo el recuerdo de los lenguajes publicitarios (que en algunos casos de Boni-Naval lleva a un descarado plagio de Cassandre) (357), o el mimetismo de la propaganda soviética (Buero en "La Voz de la Sanidad de la XV División" -pero también antes Renau entre otros), etc. -- van a estar presentes siempre, de una u otra manera, en la ilustración de la prensa de guerra (358), así como la destrucción figurada o real de los símbolos enemigos en esta guerra que también parece librarse en el plano más incruento de los símbolos y las alegorías (BAR en "Nueva República", Augusto en "Impetu"), etc.

La ilustración épico-militar va ligada a la alegoría, el símbolo y las metáforas que hemos analizado anteriormente con mucha frecuencia. En la prensa supone la traslación de la cartelística militar --más bien habría que decir militarista-- impulsada preferentemente -- por los comunistas, en concreto por los dibujantes que trabajan para la Junta de Defensa de Madrid y, de una manera menos monolítica, por los componentes del Sindicato de Dibujantes Profesionales de Barcelona. Creo que es un error considerar, sin embargo, estos estilemas como específicamente comunistas, ya que una y otra vez, -- van a aparecer en la prensa político-militar ligada a --

01200

las organizaciones anarquistas y en los carteles que la CNT-FAI edita en la retaguardia. Ciertamente es que a medida que pasa la guerra el concepto de militarización, tan reacio de aceptar por parte de los ideólogos anarquistas, se fue abriendo paso ante el inexorable curso de los acontecimientos. Otra cosa es constatar que la mala dirección de la guerra y los defectos del ejército republicano, en el que no era el menor el favoritismo partidista que ensalzaba y elevaba a determinadas personas - sin una adecuada capacitación, hiciera estragos en su capacidad como instrumento de combate. Y que los anarquistas aceptaron, aunque en algunos casos a regañadientes, la militarización, lo prueban algunas observaciones de Durruti (359) anteriores a su muerte el 20 de noviembre de 1936 en la Casa de Campo, la organización de las milicias anarquistas del Centro; a las que pese a no habersele hecho ninguna propaganda no parece que les diera en organización ante el "Quinto Regimiento" (360) y el testimonio y actuación de los jefes del Ejército Republicano de la talla de Vivanco y Mera que demuestran a las claras que la militarización terminó imponiéndose; por supuesto, no sin grandes problemas, sobre todo entre los más intransigentes y puros del movimiento libertario español. Pese a todo, la principal responsabilidad de la adopción de la disciplina y un ejército de corte tradicional hay que atribuírsela a los comunistas. Unida a esta cuestión, que debatía el uso de la guerrilla y las unidades no regulares como tradicionales en España y la discusión retrospectiva sobre el curso de -

la guerra, en el caso de que se hubiese abandonado la -- intención de enfrentar un ejército tradicional a otro, está el punto de fricción continuo entre los partidarios o no de la difícil dialéctica de guerra y revolución -- que tanto enzarzó los ánimos.

La estética militar parece unida a la representación de la guerra tradicional que apareció con la I Guerra Mundial. Los ejércitos de hombres uniformados, con casco, genéricos y no individualizados, a veces sin rostro, constituyentes de grandes formaciones que transmiten una gran sensación de fuerza, tratados por las experiencias poscubistas y constructivistas, tanto directamente como a través de la síntesis del anuncio publicitario, parecen haber sido los componentes de la creación de esta imagen que generalmente se ha ligado a los comunistas y que tuvo como primer emisor al Quinto Regimiento. Fontseré ha llegado a hablar de "tipo germánico" (361) al referirse a este modelo de cartel militar, muy ritualizado, que ejemplifica el empleo de las señas de identidad del nuevo ejército, que son por supuesto, las del antiguo: saludo (ahora cambiado por el puño llevado a la sien) uniforme (al que se añade la estrella roja a la rusa), formación militar y desfiles, exhibición clara de las armas, etc. Esto no quiere decir, que, como ocurre mucho con la imagen que a fin de cuentas puede adelantarse a la realidad, no se vaya por delante de los hechos y que incluso el modelo sea eso, simplemente un modelo o un ideal al que se tendía, ya que se tardó

mucho en llegar al ejército regular completo y perfecto al que se aspira y las formaciones de milicias o la uniformidad variopinta todavía existieron hasta mucho más allá de la mitad de 1937. La dirección realista fundamentalmente antiexpresionista de este modelo no es óbice para evitar un elevado índice de simbolismo y de no verosimilitud, sobre todo en lo que corresponde a la composición espacial. La fuerza de la imagen militar es tal que tiene como una de sus misiones evitar la temática de revolución y convertirse en icono autosignificativo con el que traslucir una serie de ideas-base y clave que se quieren expandir. Y muchas veces será eso en la línea de lo que se había realizado en "Milicia Popular", la viñeta que quiere ejemplificar las consignas, las grandes ideas, hasta el punto de que no importa la relación entre lo icónico y lo literario, ya que la confluencia entre ambos mensajes puede ser irrelevante. La versatilidad del icono, al margen de las connotaciones militaristas, hace que pueda emplearse en una gran cantidad de variantes posibles.

Hay que destacar y dejar en claro que existe una cierta evolución de esa imagen militar, lógica si tenemos en cuenta las distintas concepciones que sobre el esfuerzo militar se van imponiendo. Así no resulta extraño que, incluso en publicaciones comunistas de la época de organización miliciana, la diferencia con la imagen del soldado uniformado se haga tangible. Lo veremos en "Alianza", la revista de Radio Chamberí del Par-

tido Comunista, donde Pergui, Gárrán, Hoyos, Ravassa, - Valdivieso y Amar, con la colaboración de las fotogra--
 fías de Mayo, realizan sus linolecs, un procedimiento -
 gráfico que luego será poco usado con un sentimiento de
 resistencia y todavía miliciano. Estos dibujos dan como
 consecuencia contrastes de blanco y negro muy acentuados,
 angulosidad, etc, que pueden recordar, vagamente, las -
 estampas xilográficas del expresionismo alemán. Semejar
 te en intención será Javier Clavo al que luego veremos
 en "El Miliciano Gallego" y que, siempre en relación --
 con Altavoz del Frente, ilustra "Joven Guardia", con --
 imágenes semejantes a las que posteriormente hará en su
 asunción de una estética monumentalista, fuertemente ar
 gulada y geometrizada y en la complementariedad de cõdi
 gos fotogrãficos y dibujísticos.

De esta manera en torno a Madrid se va creando
 la figura arquetípica que puede considerarse personifi
 cación del miliciano, el nuevo héroe para el que se des
 taparán todas las esencias de un realismo épico intere
 sado en la exaltación de las nuevas hazañas. Mientras,
 lo que se considera imagen anarquista, esto es, el que
 sean personajes del pueblo los que se revelan como per
 sonajes anónimos, se verá en los dibujantes de "Frente
 Libertario" y "14 División" (que con frecuencia son los
 mismos) entre los que las imágenes llenas de movimientos
 y deformaciones expresionistas de Lobo son lo más carac
 terístico.

Pero la figura del miliciano va formalizándose entre los dibujantes comunistas del Madrid que se va acercando a la fecha clave de noviembre de 1936. Puyol contribuye de manera decisiva a ello, y también todos los dibujantes del "Altavoz del Frente", entre los que Izarra y Penagos son un ejemplo significativo; este último todavía con la mística de la dinamita extraída directamente del octubre asturiano de 1934, o en dibujantes de inferior calidad como el Herranz de "Nueva República". Lo que sí distingue ya a este miliciano es su característica de ser un soldado que tiene una uniformidad y se adecua al estereotipo militar, aunque todavía aparezca de manera individual como queriendo salvaguardar una cierta ética individualista que, por otra parte, era compartida por los anarquistas. Esto no quiere decir que, de vez en cuando, los dibujantes comunistas, como es el caso de F. Briones para "Al Ataque", no vuelvan a un cierto aire intemporal, con las figuras de la pareja de miliciano y miliciana con camiseta que tienen todavía el aire inequívoco de las primeras asonadas revolucionarias, o que, periódicamente, no aparezcan figuras que presuponen una cierta dosis de intemporalidad.

Por estas fechas, sin embargo, desde varios periódicos se va a institucionalizar y codificar la figura del nuevo combatiente. Yo voy aquí a individualizar dos o tres que me parecen lo suficientemente significativos y que guardan un cierto aire de familia, debido entre otras cosas a la repetición de colaboradores en—

tre unos y otros: "Ejército Popular" (Órgano de las ---
Fuerzas Armadas Leales a la República), "¡Al Frente!" -
(Boletín de la Juventud Socialista Unificada de Madrid),
y sobre todo "El Comisario" (Boletín diario del Comisa-
riado de Guerra).

"Ejército Popular", por medio de Garrán va a --
continuar la figura del miliciano, ya prácticamente sol-
dado, pero no ya único, sino en hileras geometrizadas -
que tanto se van a prodigar y que, tanta mala influencia
van a tener sobre los dibujantes de segunda fila. Barja
sano, por su parte, crea sus grandes ilustraciones de -
un aire inequívocamente "retro", como sacadas de la I -
Guerra Mundial, que continúa tanto en este periódico co-
mo en "Al Frente" y en la mayor parte de las publicacio-
nes de guerra, lo cual puede ser un índice de la popula-
ridad innegable que el dibujante y pintor madrileño al-
canza con ese realismo académico que su buen hacer le -
permite para crear el tipo de soldado que se convierte
en casi un sello de marca y que va a tener una gran re-
lación con la J.S.U. como ocurre precisamente en este -
periódico. Así, tanto los soldados milicianos, al ata-
que o desfilando, a veces uniendo soldado, marinero y -
aviador en una imagen de evidente influencia soviética,
le permiten crear los tipos que luego se van a difundir
y que en tratamientos realistas, geometrizados, esquemá-
ticos o siguiendo los modos típicos de la retórica pu-
blicitaria se repartirán una y otra vez en ilustraciones
y carteles.

01206

Parece que los dibujantes de "La Gallofa", es decir de la J.S.U., pero en general los comunistas, con las adiciones de Altavoz del Frente con Puyol a la cabeza, son los que van a crear este modelo. Los dibujos hacen hincapié en la formación de un ejército regular bajo la férrea disciplina ideológico-política de los comisarios políticos. Estos dibujantes, entre los que hay que contar a Jesús Helguera, Bardasano, José Irañeta, Salvador Arribas, Moises Rojas, Puyol o F. Caro, trabajan aparentemente para el Comisariado de Guerra en su sección de Madrid, ya que trasladado a Valencia, Souto será el principal ilustrador de esta institución político-militar, y muchos de los dibujos de este periódico aparecerán reproducidos en otras publicaciones como "El Combatiente", primero portavoz del Frente de Carabanchel y luego de la 42 Brigada Mixta. El dibujo representa tanto situaciones de guerra como unos retablos con multiplicidad de figuras que recuerdan las técnicas del fotomontaje. También se recoge la congelación de un movimiento guerrero (en este caso con múltiples posibilidades de significación), por lo que consiguen, mediante un signo agresivo y violento, un choque de tremenda eficacia a todos los niveles. En esto se diferencia de las escenas más realistas que hemos individualizado en otra ocasión, por lo que tanto los recuerdos de la composición cartelística, con acumulación simbólica como el aquilatamiento, convertido en icono, de las pequeñas viñetas intercaladas entre el texto, se unen a la abundante utilización de los lápices grasos que le permiten

una gradación de luces y sombras muy peculiar. Todas estas figuras se harán populares en Bardasano, del que se llega a decir: "Todos tenemos en la mente el prototipo del miliciano creado por él: fuerte, sereno, enérgico y con la mirada puesta en el porvenir; los gestos sobrios y vigorosos del esfuerzo que se necesita para romper las ligaduras del explotador; los cuerpos retorcidos por el dolor sufrido por la víctima inocente, presa preferida por el criminal asesino" (362). Esta estética de signo claramente soviético, mostraba la mimetización — más evidente de los estereotipos más manidos de ese modelo estético que no por casualidad fue rechazado desde los órganos libertarios llegando a ridiculizar esos modelos y negándolos en nombre de un argumento muy querido por los medios anarquistas: el argumento racial:

"Y apréndanlo bien los que pretenden erigirse — en mentores del arte español revolucionario: a los pueblos de Iberia, como pueblos latinos que son, se les llega hondo con el arte alado, ligero, sutil, con el arte de perfiles suaves y de líneas finas; pero los pueblos de Iberia se reirán siempre, en última instancia, aunque inicialmente su posición sea de quitismo — producto de su sorpresa —, de los que pretenden imponerle un arte de planos extensos, de líneas duras. Se reirán siempre de los que se esfuerzan por demostrar que los brazos humanos, al pintarse, tienen que tomar proporciones de bielas monstruosas, y que un bloque de piedra de diez toneladas de peso puede ser — sólo por su tamaño —, un monumento.

Los que otra cosa defiendan o crean no son sino hombres deshumanizados, desraizados de lo español, o -- bien gentecillas dispuestas a dejarse orinar en la boca para lograr el beneplácito de los forjadores del "arte proletario" de la ribera del Neva.

Forjadores de arte que a nosotros nos hacen tanta gracia como la que nos produce el saber que existen 'sabios oficiales' provistos de su correspondiente diploma y todo" (363).

Toda esta tipología, que era muy fácilmente identificable, se convierte en usual en los dibujantes militares y hará estragos, por su propia facilidad para la repetición y la copia, entre los menos aventajados. Pese a su innegable tosquedad en la mayoría de las ocasiones, aún teniendo en cuenta su evidente reiteración, lo que importa es la transmisión de los conceptos que vienen a simbolizar toda una retórica de la exaltación, una teoría de signos, conceptos, composiciones y modelos que vienen a repetir una y otra vez las mismas ideas de heroísmo, ataque, capacidad militar, etc. por medio de hileras de soldados atacando, grandes figuras de soldados que se yerguen como gigantes sobre pueblos o sobre la misma España, con escenas de combates en las que la acción domina, pero que generalmente están aisladas del conjunto, limitándose a mostrar la acción en su momento explosivo, individualizada en el hombre concreto. Así, masa e individuo no diferenciado, casi un símbolo iden-

01209

tificador del total, trazan una dialéctica en la que importa la concreción simbólica y, en esencia, afirmadora. Y hasta tal punto esto es así que el ejército que debía ser una emanación del pueblo, pasa a convertirse en su defensor, pero en cierto sentido extraño a él. La cuestión tratada así no puede dejar de ser tradicional y los signos empleados, así como los símbolos -si hacemos excepción de accesorios que lo identifican, como pueden ser los puños alzados, la hoz y el martillo, la estrella de cinco puntas, pero cada vez más la bandera o el escudo de la República- se podían sustituir por otros contrarios sin que nada cambie en su significado último, mostrando así el carácter unificador de la propaganda gráfica y la versatilidad de unos signos que, de esta manera, están por encima de cualquier contingencia.

Sólo cambiará el tratamiento de unos y otros dibujantes, pero en muy escasa medida, y algunos de los temas a tratar. Constantes van a ser los recuerdos al 7 de noviembre de 1936, fecha del inicio de la defensa de Madrid que se relaciona directamente con el 2 de Mayo de 1808, acudiendo invariablemente a las tipologías goyescas, como se hace en "Nuestra Brigada", pero también se quiere hacer resaltar cómo los soldados del Ejército Popular son los sucesores de aquellos milicianos y civiles armados que defendieron la capital (Río Rosa en "La voz del Hogar"). También la conmemoración insistirá en las muestras de apoyo al Ejército Rojo, modelo y guía -

01210

del de la República, mientras las alegorías que quieren mostrar el esfuerzo por ganar la guerra, aparecen en el dibujo de Julián Lozano para "Nueva Vida". Lo único que habrá que hacer será una selección; con Montejo en "Nueva Vida", que parece atacar a un barco que lleva en su proa la cruz gamada inscrita, Ravassa en "Ejército Invencible", Calzada en "Espartacus", "Desmarvil" en "Nuestra Victoria", Paco Zarde en "Victoria" y "Pasaremos", que gusta de soldados en reposo dominando parapetos y pueblos en su estatura. Un dibujante de "Presente" muestra a Miaja tallando en un bloque la gigantesca figura del soldado del Ejército Popular, acudiendo a una figura muy manida; Mengual en "Ejército Regular" muestra también al soldado como gigante que se yergue sobre la ciudad de Teruel; también se contraponen los movimientos de los soldados en el ataque a los de los jóvenes deportistas desfilando tan del gusto de la propaganda soviética. -- Hoyos en "Fuego", repite, con ligeras variantes, la misma secuencia de clavar la bandera sobre el suelo patrio en un mundo visual destacado por la gestualidad. Mientras, la figura gigante continúa apareciendo en Garrán ("Lealtad"), Serralde ("Fuego") y Babiano ("Nuestras Armas"). Todos los dibujantes más conocidos por nosotros destacarán en este terreno; por ejemplo Puyol en "Escucha" con un tema muy extendido, partiendo de la iconografía transmitida por el cinema soviético, el tanque o carro de combate, del que siempre se resalta su carácter máquina de guerra y se muestran sus grandes cadenas, al que se enfrenta solitario el cazatanques, tan mitifi

cado por la propaganda y que se continúa en el lanzador de granadas de Baos por la misma revista. También Gori Muñoz y Fernando Briones entran en este terreno (364), aunque este último con una calidad más decorativa, mientras Peinador en "Hierro", deja bastante que desear -- frente a sus dibujos humorísticos.

De nuevo José Briones y José Espert van a tener parte en esta iconografía en "Nueva Brigada", "Nueva Galica" y "Pasaremos". En "Nueva Galicia", José Briones -- en su línea realista trata sobre la ayuda de los soldados en la siega, un tema también muy magnificado, o de la desunión, mientras en "Pasaremos" traza escenas que recuerdan las de ilustración de "comic" o algunos ilustradores de guerra como el italiano Gino Boccasile (365), sobre todo en una viñeta aparecida a finales de 1938 en pleno inicio de la ofensiva nacionalista sobre Cataluña y cuyo título no puede ser más expresivo: "Contra el -- ejército mecánico nuestros pechos españoles" (366). Espert, por su parte, no abandona tanto el tratamiento caricaturesco, y diseña secuencias en las que destaca la --- contraposición entre las figuras con dibujo de línea y las que tienen sombreado. Algunas escenas, como una de "Nueva República" (367) son completamente cuadros tradicionales con las formas de la pintura académica, paisajes, celajes, etc., mientras algunos grabados en madera ("Socorro Rojo") estilizan en mayor medida las composiciones. Los dibujantes de "La Gallofa" también trabajan para "El Combatiente", Cabedo para "Atalaya", Loza para

"Superación", Clavo para "El Miliciano Gallego", como siempre con adición de la fotografía, Mentor en "Nova - Catalunya", muy cerca de Bardasano, Domínguez en "LA 70" y además hay que destacar a Boni-Naval, con sus modos cassandrianos y ese realismo cuasifotográfico hecho posible por la calidad de distribución de tintas y colores conseguidos por el aerógrafo y por la traslación a sistemas pictóricos del lenguaje y composición del fotomontaje (368). Finalmente "Yos" en "Frente de Extremadura" y "España", Escobar en "Nosotros", con escenas geometrizadas y otras de lucha, Horacio en "Frente Libertario" y "14 División", Babiano en "Independencia", Mata en "Nueva Ruta", y los dibujantes de la A.A. Bellas Artes F.U.E., entre ellos F. Martín y A. Buero, destacan a veces la didáctica militar y otras la figura grandiosa que enfundada en capote y pasamontañas, llega a resultar una auténtica aparición (369); por lo que figuras de mayor serenidad y calidad como el grabado en madera de Teodoro Miciano para "3ª Brigada", algunos dibujos de César González en la misma publicación y las ilustraciones y portadas de Antonio Ballester en "Comisario" tienen otra dimensión (370).

NOTAS

- 1.- Juan Antonio RAMIREZ, al referirse a la imagen múltiple de la posguerra en España "Si tenemos presente que esto es sólo una ínfima parte del repertorio total de representaciones de esta clase, podemos hacernos una idea de la abundancia iconográfica de la autarquía y de la imposibilidad de abordar su estudio con criterios valorativos tradicionales, imagen por imagen". ("Imágenes para un pueblo (connotaciones, arquetipos y concordancias en la iconografía de posguerra)" en: Arte del franquismo, op. cit., - pp. 258-259).
- 2.- En 1936, el único medio audiovisual generalizado -- era el cinematógrafo, que estaba creando toda una mitología e imaginario colectivos. Aunque fue ampliamente usado durante la guerra, el nivel tecnológico de la España del momento contribuyó a que los viejos medios gráficos mantuvieran su hegemonía, a lo que hay que unir el mimetismo y la fascinación por las experiencias propagandísticas de la revolución soviética, donde el cine y la gráfica constituyeron -- los vectores dominantes de la comunicación visual.
- 3.- Op. cit.
- 4.- Periódicos..., op. cit., Trata de los dos bandos.
- 5.- Guerra y Revolución en España (1936-1939). Vol. 5. El teselace, Barcelona, Grijalbo, 1976, pp. 224-226.

6.- El carácter alternativo o complementario se establece con relación a los diarios y la gran prensa de partido que normalmente llegaba a los frentes. También lo es, en el terreno gráfico-visual, con respecto al cartel, medio apto para ser visto por un mayor número de personas, si bien de una manera más fugaz que la prensa, cuestión esta que, como veremos, frecuentemente, no fue tomada en cuenta por los ilustradores de la prensa, sobre todo de la militar.

7.- Pierre VILAR, "Historia e historiografía de la Guerra Civil Española. Algunas reflexiones metodológicas", en Pierre BROUÉ, Ronald FRASER y Pierre VILAR, op. cit., pp. 72-73.

8.- "La 'Ley Serrano Suñer', como se le ha denominado, tenía un preámbulo bien expresivo de lo que serían los medios de información en lo sucesivo:

"No podía perdurar -se decía en él- un sistema que siguiese tolerando la existencia de ese cuarto poder del que se quería hacer una premisa indiscutible... No podía admitirse que el periodismo continuara viviendo al margen del Estado... Testigos quienes hoy se afanan en la empresa de devolver a España su rango de nación, unida, grande y libre, de los años que una libertad entendida al estilo deocrático había ocasionado a una masa de lectores -

diariamente envenenados por una prensa sectaria y antinacional (afirmación que no desconoce aquel sector que actuó en línea rigurosa de lealtad a la patria), comprenden la convivencia de dar unas normas al amparo de las cuales el periódico vivía en servicio permanente del interés nacional" (Ramón TAMAMES, La República. La Era de Franco, Madrid, Alianza Editorial-Alfaguara, 1973 (Historia de España Alfaguara VII), p. 591.

9.- La Presse catalane depuis 1641 jusqu'à 1937, (Essai d'index par Joan Torrent, avec la collaboration de Francesc Carbonell, Josep Monfort et Rafael Bori, - journalistes) Barcelona, Comissariat de Propaganda de la Généralité de Catalogne, 1937. Asimismo, de pleno período de guerra es El periodismo en Barcelona, Barcelona, mayo 1937-diciembre 1938, reeditada íntegramente por J. Alvarez Calvo; especie de historia de la prensa barcelonesa, desde 1761 hasta 1938, que apareció mensualmente. Los números 13 y 14, por ejemplo, están dedicados al "período revolucionario de Barcelona (19 de julio a 27 diciembre 1936)" - (Vid. María CAMPILLO y Esther CENTELLES, La prensa a Barcelona (1936-1939), Barcelona, Centre d'Estudis d'Història Contemporània-La Gaya Ciencia, 1979, pp. 179-180)

10.- Historia de la Prensa Catalana, Barcelona, Bruguera, 1966, 2 vols. También podemos citar: La presse ca-

talane. The catalan press. La prensa catalana. Die katalanische Presse. La Stampa catalana. La prensa en catalán (1920-1960), s.l., Grup de Resistència Catalana, 1962.

- 11.- Op. cit.,
- 12.- Op. cit.,
- 13.- El compromiso, op. cit.
- 14.- El compromiso de la poesía en la guerra civil española, Prólogo de Josep M. Castellet, Barcelona, Laia 1979.
- 15.- El Romancero del Ejército Popular, Recopilación, - estudio introductorio y notas de Antonio Ramos-Gascón, Madrid, Nuestra Cultura, 1978.
- 16.- Romancero de la Guerra Civil, op. cit.,
- 17.- Romancero de la Resistencia española, op. cit.
- 18.- "El Mono Azul". Romancero de la Guerra Civil Española, "Tiempo de Historia", año IV, nº 38 (Enero 1978), pp. 34-47 y "El Mono Azul" op. cit.
- 19.- 1.- Romancero libertario. Presentación y recopilación de Serge Salas, Ruedo Ibérico, París 1971. -

2. Romancero de la Defensa de Madrid y 3. Romance-
ro de la tierra, estos dos últimos en Barcelona, v
Ruedo Ibérico-Ibérica de Ediciones y Publicaciones,
1982, son los volúmenes publicados del Romancero -
de la Guerra de España, compuesto de siete en total.

20.- Historia del Ejército Popular de la República, Ma-
drid, Editora Nacional, 1974, 4 vols.

21.- Op. cit., p. 207.

22.- El Comisariado político en la guerra española, op.
cit.,

23.- Op. cit., p. 61, nota 91.

24.- Op. cit., p. 361.

25.- Ibid. pp. 362-363.

26.- Manuel Azaña, en los momentos clave de la crisis -
política que provocó la caída de Largo Caballero,
escribe: "Tampoco hay prensa. Los periódicos pare-
cen escritos por la misma mano. No imprimen más que
diatribas 'Contra el Fascismo internacional', y se-
guridades de victoria, con más, disputas entre sin-
dicatos y comité. Ni asomos de indicaciones políti-
cas útiles". (Memorias políticas, op. cit., pp. 43-
44).

- 27.- En "Frente Libertario" encontramos la denuncia a la que se une "Claridad" de una supuesta maniobra contra la prensa republicana, confederal y de cierto matiz socialista: "Los periódicos Confederales y - Anarquistas brillan por su ausencia en muchos frentes, no obstante salir de los talleres respectivos a engrasar las valijas de la prensa de campaña, que llegó a centralizarse en guerra, enviándose diariamente millares de ejemplares al lugar que se nos señaló al efecto". (Los periódicos que no llegan a su destino, "Frente Libertario" (Órgano de las milicias confederales. Editado por el Comité de Defensa. Región Centro), Madrid 20 febrero 1937).
- 28.- Un segle d'humor català, Barcelona, Bruguera 1978.
- 29.- La caricatura española en la Guerra Civil, "Tiempo de Historia" (Madrid), año VII, núm. 73 (diciembre 1980).
- 30.- A medio camino entre esta prensa y la dedicada a los niños, está la que publica "Comic" o historietas que desde un punto de vista lingüístico tiene una independencia expresiva considerable. También constituyen una parcela monográfica que ha sido objeto de algunos estudios.
- 31.- "Mujeres Libres", Barcelona, 1936-1938. Sobre este colectivo feminista puede verse la selección y

estudio preliminar de Mary NASH en "Mujeres Libres".
España, 1936-1939, Barcelona, Tusquets, 1975.

32.- Puede verse el prólogo de Josep FONTANA a Visions de Guerra i de Retaguardia. Visiones de Guerra y de Retaguardia, Barcelona - Palma de Mallorca, José J. de Olañeta, 1977 y Bienal de Venecia: Fotografía e información....op. cit.

33.- El primer periódico de trincheras del que habla Antonio OTERO SECO (Extremadura viva. Historia del primer periódico de trincheras, "El Sol", Madrid, 25 Noviembre 1938) bien puede ser un periódico no impreso, en ciclostyl, mecanografiado o manuscrito, del que es difícil que haya quedado algún ejemplar. Por otro lado, en "Ejército Popular" (Órgano de las Fuerzas Armadas leales a la República), se menciona "Ataque", periódico del 5º Regimiento, no localizado, como el primero de la prensa político-militar.

34.- El proletariado en pie de guerra, "Milicia Popular" Madrid 29 julio 1936.

35.- Op. cit., p. 441.

36.- Fernando OSORIO, Prensa de campaña. "Avance" es el decano de los periódicos del Ejército del Centro. Aquellos días -hace un año- en que sólo se tiraban dos ejemplar. del diario, "Mundo Gráfico"

Madrid, 29 Septiembre 1937. Véase también: La importancia de la prensa de guerra, "La Vanguardia", Barcelona, 15 septiembre 1937.

- 37.- La nueva prensa que redactan los que luchan. En Madrid hay cerca de cuarenta publicaciones de combatientes, "Mundo Gráfico", Madrid 19 mayo 1937.
- 38.- La gran importancia de la Prensa editada por las unidades de nuestro ejército, "Fuego" (Órgano del III Cuerpo de Ejército), nº 29 (Madrid, 22 noviembre 1937), p. 2. Donde también se nos dan los datos de 500.000 ejemplares mensuales, "sin precisar los dos periódicos de frente que existen, con una edición de 30.000 ejemplares diarios"; es posible que "Vanguardia" y "La Voz del Combatiente".
- 39.- 25.000 ejemplares según "Mundo Gráfico" (J.M.A. -- Cómo se hace el periódico de los milicianos, "Mundo Gráfico", Madrid 19 agosto 1936). Según Koltsov 40.000: "La Sección Política edita 'Milicias Populares' (sic), un diario con una tirada de 40.000 ejemplares, proporciona material documental a los 'alegados políticos', es decir, a los Comisarios, que van a las unidades" (op. cit., p. 100). Los servicios del propaganda del 5º Regimiento, por su parte, establecen la siguiente progresión: julio, 6.000 ejemplares; Agosto, 15.000; Septiembre, 25.000 diciembre, 75.000 ejemplares (Exposición de documentos del 5º Regimiento, Madrid 5º Regimiento, s. a.).

01221

40.- Eduardo de ONTANON, Periódicos del Frente, "Estampa" Madrid, 26 septiembre 1936. Creo que Michel GARCIA se equivoca al considerar "Perfil del día" como un periódico en su relación, claramente extraída de este artículo: Palabras previas a la edición de "Cuadernos de Madrid", op. cit., p. XII. "No pasarán", (Órgano de la fracción comunista del frente de Somosierra) era recibido por "ABC" ("ABC", Madrid, 20 agosto 1936). Otro periódico miliciano, "Murallas de Acerc" (Boletín del Batallón Martínez Barrio), se mencionaba en el antiguo diario monárquico madrileño el 28 de enero de 1937.

41.- "Boletín Oficial de la Junta Delegada de Defensa de Madrid", 6 marzo 1937. La orden, firmada por Miaja a propuesta del Delegado de Propaganda y Prensa J. Carreño España decía: "Es gala y orgullo de la capital de la República, la Hemeroteca Municipal, organismo admirable que dirigido por personal competente presta excelentes servicios a la cultura. Cuidar de instituciones de esta clase es deber elemental para quien gobierna Madrid, y considerando el gran valor que tiene la prensa, como material para el cultivo de la historia y lo conveniente — que para ésta es que no se pierdan ninguna de las múltiples publicaciones periódicas que han visto la luz durante el período revolucionario y que han de ser fuentes históricas de este período en el mañana; en uso de las facultades que tengo con-

01228

feridas como Presidente de la Junta Delegada de Defensa de Madrid y a propuesta del Delegado de Propaganda y Prensa vengo a disponer lo siguiente:

19.- Todos los periódicos y revistas que se editen en la capital de la República, están obligados a remitir dos ejemplares a la Hemeroteca Municipal para nutrir las colecciones de la misma.

20.- Las publicaciones de las clases antes indicadas que hayan visto la luz a partir del día 18 de julio de 1936, remitirán también dos ejemplares de cada uno de los ejemplares publicados.

Madrid, 5 Marzo de 1937".

La orden no debió tener una efectividad inmediata, puesto que el 26 de abril era radiada una nota en la que la Hemeroteca Municipal de Madrid - "Recuerda especialmente a las publicaciones que son portavoces de Brigadas y Agrupaciones militares, políticas o sindicales, que ven la luz en Madrid y su provincia la reciente disposición de la Junta Delegada de Defensa de Madrid (Consejería de Propaganda y Prensa) que declara obligatoria la remisión a dicho centro de cultura (Plaza de la Villa, 3) - de dos ejemplares, así como de todo lo publicado a partir de su fundación.

La dirección de la Hemeroteca está segura de que por señores (tachado) Comisarios políticos, jefes oficinas (sic), dirigentes y responsables se dictarán las oportunas medidas conducentes a que dicha institución cultural recoja en los momentos presentes cuantos latidos de opinión representen tantas publicaciones que no sólo son interesantes en estos momentos, sino que han de serlo, de modo muy singular, en lo futuro" (A.H.N.-s.G.C. Sección Político-Social, Madrid, Leg. 2366).

Por Orden Ministerial del 8 de octubre ("Gaceta" del 11) la medida se ampliaba a todo el territorio nacional, debiendo enviarse todo tipo de publicación a excepción de libros. La Hemeroteca madrileña en la Exposición Internacional de París, "Mundo Gráfico", Madrid, 1 septiembre 1937 y Juan FER, Cómo se salva un tesoro periodístico. La Hemeroteca Municipal frente a los abusos, "Blanco y Negro", Madrid, nº 7, julio 1938, nos recuerdan estas circunstancias y las vicisitudes que hubo de pasar esta institución cultural a pocos metros de las líneas del frente. Vid. también La nueva prensa..., "Mundo Gráfico", cit.

42.- Orden Ministerial de 9 de agosto de 1937 ("Gaceta" del 17). En otro momento prestamos más atención a este archivo de guerra de carácter estatal.

- 43.- La propaganda de partido y la propaganda de Estado "Norte", cit. pp. 28-29.
- 44.- El papel de la prensa en general, no sólo la militar, en este acontecimiento era recordado por Juan FERRAGUT, Del Madrid heroico. Aquellos periódicos de noviembre de 1936, "Mundo Gráfico", Madrid, -- 9 noviembre 1938.
- 45.- Las quejas no son exclusivamente anarquistas. Hemos podido consultar una carta, fechada en Bilbao el 13 de febrero de 1937, dirigida por el Comité Central Socialista de Euzkadi al "Comandante Político" de Batallón nº 7 del PS y la UGT en la que le previenen de la presencia de los batallones de los jóvenes unificados, que ayudados "desinteresadamente" por los comunistas avisan que el viejo diario socialista bilbaíno "La Lucha de Clases" no es el suyo por lo que vienen que esperar a que aparezca "Joven Guardia", "Órgano representativo auténtico del Miliciano" (A.H.N.-s.G.C. Sección Político-Social, Madrid, Leg. 2609).
- 46.- Michael ALPERT, op. cit., particularmente el capítulo IV, pp. 71-98.
- 47.- "Gaceta" del 16 y 17.
- 48.- Propaganda y Cultura, en los frentes de guerra, op. cit., pp. 15-16.

01225

- 49.- Según acuerdo conjunto del Sindicato de Artes Gráficas CNT y la Federación Gráfica española UGT, -- reproducido en Propaganda, op. cit., p. 22. "Vanguardia" fue también el título del periódico del Ejército de Levante que comenzó a publicarse en -- Valencia el 21 de noviembre de 1937 y que continuó saliendo hasta finales de marzo de 1939.
- 50.- 20 número del 6 al 25 de diciembre de 1936.
- 51.- Hay cinco números entre septiembre de 1938 y enero de 1939.
- 52.- La fortaleza de nuestro ejército reside en la conciencia política, "Labor" (Órgano de los Trabajadores del Laboratorio y Parque Central de Farmacia Militar), nº 6, 1 agosto 1938 y "Nuestra Voz" (Órgano de la 86 Brigada), nº 4, 28 agosto 1937.
- 53.- El Comisario en el Ejército Popular, op. cit., p. 33.
- 54.- Hacia agosto de 1937 había reunidos en la Hemeroteca Municipal de Madrid 300 publicaciones de este género (La Hemeroteca madrileña..., "Mundo Gráfico", cit.); casi un año después había más de 500 - títulos en la misma institución, gracias a la cual se ha conservado la colección más completa de prensa existente de la época (JUAN PER, Cómo se salva... op. cit.).

- 55.- Publicaciones como "¡Al frente!" (Boletín de la Juventud Socialista Unificada), Madrid, agosto 1936-noviembre 1937, es, a pesar de su advocación partidista, un periódico dedicado a los combatientes y milicianos de esta organización juvenil.
- 56.- Op. cit., pp. 58 y ss.
- 57.- Op. cit., pp. 411-412.
- 58.- Ver el apartado dedicado a la labor cultural y periodística en el Ejército y las Milicias.
- 59.- Manual del Comisario, op. cit., p. 16.
- 60.- E. COMIN COLOMER, op. cit., pp. 117-118.
- 61.- Op. cit., p. 34.
- 62.- "La prensa de las unidades", en: Manual del Comisario. Op. cit., p. 43.
- 63.- La prensa del Ejército. Cada periódico, un orientador, "Presente", periódico de la 31 Brigada Mixta, nº 12, Madrid, 5 agosto 1937, p. 3.
- 64.- Según "Tercera Brigada", nº 16, 12 junio 1937. Recogido por V. PALACIO ATARD, "La prensa periódica durante la guerra civil", en La Guerra Civil..., op. cit., p. 60.

65.- Op. cit., pp. 130-131. Los subrayados son del autor.

66.- M. ARPI LOZA, La utilidad de la Prensa en el Ejército Popular depende de su justa orientación, s.l. Edic. "La Voz del Combatiente", s.a., p. 6. El autor era, como sabemos, Director de "La Voz del Combatiente", periódico del que posteriormente fue responsable Sócrates Gómez (El Comisariado de Guerra, "Crónica", Madrid 13 febrero 1938).

67.- Ibid. p. 30.

68.- Ibid. p. 31.

69.- La importancia de la prensa de la Brigadas Internacionales nos la da la siguiente estimación: "He aquí algunas cifras: Durante los dos primeros meses de la existencia de las Brigadas Internacionales, se han publicado cuatro números de "Le Peuple en armes", órgano de la XIª et (sic) de la XIIª brigada de (sic) y seis números del "Le Volontaire de la Liberté", órgano de la base de Albacete. La progresión de las publicaciones de las brigadas internacionales ha sido la siguiente:

01228

ENERO:	11 periódicos publicados con	30.700 ejemplares
	6 manifiestos con	30.000 idem.
FEBRERO:	43 periódicos publicados con	98.000 idem.
	3 manifiestos con	90.000 idem.
MARZO:	71 periódicos publicados con	131.000 idem.
	23 manifiestos con	1.295.000 idem.

En estas cifras, no se incluyen los periódicos y las hojas de información tiradas con multipopista. Sólo se tienen en cuenta los periódicos impresos". (Intervención del Camarada Gallo, Comisario Inspector de las Brigadas Internacionales, (mecanografiado). S.H.M. 54/481/5/16, 8).

70.- De algunos de ellos hemos hablado al referirnos a la prensa del 5º Regimiento, pero podemos recordar aquí, entre otros: "Alló!" (Bulletin quctidien 14º Brigade), "Boletín 1ª Brigada Mixta" (Cuarteles de Hortaliza y Lista), "Boletín del 5º Regimiento de Milicias Populares. Comandancia del Este", "Unidos" (Casa del Miliciano) "Hoja diaria del frente" (periódico mural a la columna "Orad") "Leal" (Boletín del 3º Batallón, 29 Brigada, 2ª División. - Frente de Guadarrama), "Unidad" (Organo del 4º Batallón, 29 Brigada, 2ª División). Sobre el frente Norte y los Internacionales puede verse, respectivamente: Periódicos de Batallón, "Efi", nº 12, Bilbao, 3 abril 1937 y Nuestros periódicos de trincheras, "Venceremos" (Organo de la Brigada "Dombrowski"), nº 8, Madrid, 1 Enero 1938.

71.- Como siempre, es el periódico del 52 Regimiento el que más se preocupa de esta cuestión: Sobre el reparto de prensa en frente; El reparto de prensa en los frentes (Ni un solo periódico sin leer, ni un solo miliciano sin su periódico!) y Los corresponsales de "Milicia Popular" deben prestar toda clase de ayudas a la Subcomisión de propaganda de prensa en el reparto de la misma, "Milicia Popular" Madrid, 9 septiembre, 2 octubre y 15 diciembre 1936. El último artículo mencionado nos informa que la "Distribución de prensa ha quedado centralizada en la Subcomisaría de propaganda de guerra. Aparte, tenemos el testimonio de Kolstov: "Los periódicos llegaron tarde, cuando los soldados ya no tenían ganas ni fuerzas para leerlos. El coche de los periódicos llega del centro hasta aquí en minutos ¿qué le retiene? en el Comisariado debe de haber una persona exclusivamente responsable de hacer llegar la prensa a los sectores combativos, bajo firma, e indicando la hora en que han sido recibidos" (op. cit., 303).

72.- En torno a la escasez de papel, "ABC", Madrid, 16 diciembre 1936; El problema del papel para los periódicos, "Ahora", Madrid, 10 julio 1937; El papel para la prensa, "ABC", Madrid, 27 agosto 1937; -- Alardes periodísticos, "El Sol", Madrid, 19 enero 1937; Nacionalización de la industria del papel. El suministro de papel para la prensa, "El Sol", Madrid, 15 junio 1937; El papel para la prensa se --

dirige una acción conjunta de los periódicos de Barcelona y Madrid, "ABC", Madrid, 23 septiembre 1937;
El papel para los periódicos (La prensa española se dirige al gobierno y a sus lectores con el siguiente escrito) "ABC", 1 octubre 1937, Ramón MARTORELL
El incierto porvenir de la prensa madrileña..., cit.

- 73.- "Boletín Oficial de la Junta Delegada de Defensa de Madrid", 16 enero 1937. Una orden posterior, de 7 de octubre de 1937, del Ministerio de Hacienda y - economía, prohibía la salida de Madrid de todo el material de desecho utilizado para fabricar papel a excepción del utilizado para necesidades militares ("Gaceta" del 10).
- 74.- Por ejemplo, "Nuestro Ejército" (Órgano de la 3ª División), El Escorial.
- 75.- Tenemos "Ráfagas" (Semanario de las Fuerzas del -- Aire de la 7ª Región).
- 76.- "Escúchame" (Órgano del C.R.I.M. nº 8 y Batallón - de Retaguardia nº 12).
- 77.- "Frente Extremeño" o "Frente Sur", ambos portavoces del "Altavoz del Frente" respectivo.
- 78.- "España" (Órgano del C.R.I.M. nº 10 y del Batallón de Retaguardia nº 6), Alcoy y Alicante. "La Armada".

"Metralleta" y "Marina", para Cartagena.

79.- "Alas Rojas" (Portavoz de la aviación en el Frente Aragonés). Hay que destacar "El Combatiente del Este" (Órgano del Comisariado de Guerra del Ejército del Este). En su redacción colaboraron Rafael Dieste y Antonio Sánchez Barbudo (M. AZNAR SOLER, op. cit. p. 222). Estaba ilustrado por Goñi, Bofarull, Grans, Frick, Friedfeld, "Nyerra", Graus, etc. El encargado de publicaciones del Comisariado del Ejército del Este era Manuel Altolaquirre que editó España en el corazón de Pablo Neruda y Cancionero menor, de Emilio Prados, realizados en el frente con papel fabricado por los propios soldados (María ZAMBRANO, Las ediciones del Ejército del Este, "Hora de España" (Barcelona). XXXIII (no viembre 1938), pp. 72-73. Una edición de España, aparta de mí este caliz de César Vallejo, no pudo terminarse (F. CAUDET, "Apuntes para la biografía de Hora de España, nº 24", en Hora de España, op. cit., vol. 5, pp. XXIV, XXV). El comisario del Ejército del Este era J.I. Mantecón, primer gobernador de Aragón tras la disolución del Consejo anarquista Rafael TESIS I MARCA, Poesía de guerra. Una edición literaria de l'Exercit de l'Est, "Meridià", nº 53, 14 Enero 1939.

80.-Órgano de la 110 Brigada Mixta, se edita en Madrid, Morata de Tajuña y Alicante.

81.-"Al transformarse las milicias en febrero de 1937, en el ejército regular, algunas desaparecieron y otras se transformaron en órganos de una unidad militar" (La importancia de la prensa..., "La Vanguardia", cit)

- 82.- Italiano, había logrado cierta popularidad tras su participación en la revolución de Asturias. Comandante del Batallón "Octubre", nº 11, murió el 18 de septiembre de 1936 en el frente de Guadarrama arregando a los milicianos (A. RAMOS-GASCON, cit., p. 400, nota 8).
- 83.- El capitán de la Guardia Civil Fernando Condés iba al frente del grupo que asesinó al diputado monárquico José Calvo-Sotelo. Murió en el Guadarrama a principios de la Guerra Civil (H. THOMAS, op. cit. pp. 231-234).
- 84.- "Iskra" era el periódico del partido social demócrata ruso. Espartaco era un personaje que entraba en el Panteón de la mitología revolucionaria, sobre todo anarquista.
- 85.- "Vanguardia", el diario del Comisariado del Ejército de Levante está publicándose hasta el 26 de Marzo de 1939, lo mismo que "La Voz del Combatiente" en Madrid. Como dice Ricardo de la CIERVA, "El ejército republicano, en verdad, derrochó toneladas de papel, para cumplir misiones de propaganda entre los soldados. Los combatientes nacionales se sorprendían a veces cuando al asaltar las trincheras enemigas encontraban aquella profusión de periódicos y folletos. Parece como si los jefes republicanos creyeran de verdad que iban a ganar la guerra mediante las imprentas. Hasta el último momen-

to, y ya en plena desmoralización de aquel ejército, tras la ofensiva de Cataluña, seguían editándose revistas y periódicos de los combatientes e incluso surgían algunos otros nuevos". (Historia ilustrada....., op. cit., II, p. 462).

86.- Sobre modelos soviéticos (recordemos una secuencia de octubre de S.M. Eisenstein, donde la técnica cinematográfica permite el montaje didáctico de un fusil a partir de una bala) se editaron folletos y carteles con el fin de enseñar los rudimentos de la instrucción militar a los milicianos. Esta pedagogía militar es curiosamente asumida en los primeros momentos por los colectivos de intelectuales: Recuérdese El fusil de hoy garantiza la cultura de mañana, Valencia, "Nueva Cultura", Edición de Cultura Popular, s.a. o El manual del Miliciano, también editado por Nueva Cultura, a que se refiere Josep RIBERA' (La Batalla...., op. cit., p. 88).

87.- Películas como "Los marinos de Cronstadt", "Tchapaieff" "Octubre" y "El Acorazado Potemkin" contribuyeron a crearla. El mimetismo, que lleva a intentar emular las hazañas proyectadas en las pantallas, contribuye a la aureola de los nuevos héroes, como Antonio Coll, Carrasco y otros. Vid: Mijaíl KOLTSOV, op. cit., p. 237 y Carlos FERNANDEZ CUENCUA, op. cit. pp. 305 y ss.

01234

- 88.- Esta revista, a pesar de su carácter técnico-profesional, está editada por la Comisión Nacional de Agit-Prop del Partido Comunista de España, siendo su director Enrique Castro que fuera comandante -- del 59 Regimiento, Director General de Reforma Agraria, Comisario Inspector del Frente de Madrid y Secretario General del Comisariado. Disidente -- comunista publicó Hombres made in Moscú en Barcelona, en 1965.
- 89.- "50 Brigada", Pueblo Nuevo, julio 1947.
- 90.- Dentro de la campaña stalinista contra el P.O.U.M. (op. cit., pp. 332-337).
- 91.- Hay ediciones de este periódico en inglés, francés, italiano y alemán, tituladas respectivamente: "The Volunteer for Liberty", "Le Volontaire de la Liberté", "Il Volontario della Libertá" y "Der Soldat - der Freiheit". Ralph Bates, que pertenecía al comité de redacción llegó a ser redactor jefe (Luis -- Mario SCHNEIDER, op, cit., pp. 112-113, nota 68).
- 92.- Otro periódico, de las Milicias de la Cultura de la 31 División, "Fusil y Libro", toma, conscientemente o no un slogan de la Italia fascista.
- 93.- s.l., Publicaciones del Subcomisariado de Agitación Prensa y Propaganda del Comisariado General de guerra, s.a. ("Cuadernos del Frente", 2).

- 94.- Ibiid.
- 95.- Llamamientos a la colaboración de soldados y autores desconocidos, reclamando el acercamiento, son difundidos en ocasiones: Nuestros propósitos, "Boletín mensual", 34 Brigada Mixta, 3a División, nº 1, febrero 1938. También podemos leer textos como el que sigue: "En buena parte, esas publicaciones son redactadas por los propios combatientes. Prosa ingenua, desnuda, que tiene en la falta de aliño literario, de oficio, su interés mejor. Prosa con un saber de vida auténtica, de emoción directa de las cosas, sin falsamiento, sin convencionalismo. Prosa del nombre que ha estado en las trincheras y -- que un día con la misma mano que poco antes empuñó el fusil, coge la pluma para escribir unas impresiones que luego leerán emocionadamente sus compañeros de milicia". La Nueva Prensa..., "Mundo Gráfico", cit.
- 96.- Órgano de la 39 y posteriormente, de la 47 División. Publicado en Barcelona, Ed. Ejército Popular, 1938, ha sido objeto de una posterior reedición: Madrid, Hispamerca, 1977.
- 97.- Op. cit., pp. 59 y 66. La importancia de la poesía en la prensa militar y el Ejército Popular es reconocida testimonialmente por Enrique LISTER: "Yo, que no entiendo nada de poética, les estoy profundamen