

- 132.- Fernando DE LA MILLE, "Mi Revista", en París. La Delegación de la Comisaría de Propaganda de Cataluña, "Mi Revista", Barcelona, 1 marzo 1937.
- 133.- Joaquín MERO, Cataluña. Lo que ha hecho y lo quiere hacer el Comisariado de Propaganda de la Generalidad. La próxima exposición de Industrias de guerra, "Mundo Gráfico", 12 mayo 1937.
- 134.- C. MAS DE LA RIBA (Actuació del Comissariat de Propaganda, "Moments", nº 4. Barcelona, mayo 1937, p. 40) dice al respecto: "Cal consignar també el que s'ha fet en el camp de l'affiche sols dient que la cartelleria del Comissariat aportat un seguell de personalitat que l'ha destacat de la propaganda aliena". La Generalidad de Cataluña editó mas de ochenta carteles. De ellos la cuarta parte aproximadamente eran del Comisariado de Propaganda. La Consejería de trabajo organizó un concurso de --- carteles, recalando los esfuerzos en obtener la máxima eficacia en el trabajo y en la distribución de viveres (La organización de la retaguardia, "La Vanguardia", 18 febrero 1937).
- 135.- "El mes petits de tots" fue una mascota, pequeña escultura hecha por Miquel Paredes (Marian VIVES El mes petits de tots... La figura menuda i simpática que crea Paredes i divulga Miravittles, mascota de la guerra de Catalunya, "Catalans", - Barcelona 10 marzo 1938).

- 136.- Hay una edición reciente con prólogo de Josep --- Fontana a cargo de Josep J. de Olañeta, editor, Barcelona, Palma de Mallorca, 1977. El Comisariado de Propaganda tenía una sección de Música dirigida, por Otto Mayer que editó el Cançonex revolucionari internacional. Cancionero revolucionario internacional. Barcelona, Comissariat de Propaganda, Secció de Música de la Generalitat de Catalunya (1937 (dos entregas) Vid. Enrique CASAL CHAPI, Cancionero revolucionario internacional, - "Hora de España", Valencia IX, septiembre 1937, - pp. 72-76.
- 137.- Joaquín MIRO, Cataluña del pliego del alaluyas al álbum de dibujos.- Palabras para los combatientes y libros para los chiquillos, "Mundo Gráfico", - Madrid, 23 junio 1937.
- 138.- Exposición "siete meses de guerra", "La Vanguardia" Barcelona, 2 y 3 marzo 1937; E.R. Inauguración de la Exposición, "siete meses de guerra", "Mi Revista", Barcelona, 15 marzo 1937; J. AYMAMI-SERRA Barcelona "7 meses de guerra", "Mundo Gráfico", 28 abril 1937; Los 16 meses de guerra. En la exposición del Comisariado de Propaganda de la Generalidad, "El Sol", 15 noviembre 1937; "Dieciseis meses de guerra", "La Vanguardia", 16 noviembre - 1937; Inauguración en Madrid de la Exposición -- "dieciseis meses de guerra" organizada por el Co-

misariado de Propaganda de la Generalidad de Cataluña, "La Vanguardia", 21 noviembre 1937; Cataluña en Madrid "diez y seis meses de guerra", - "Mundo Gráfico", 24 noviembre 1937; Antonio OTERO SECO, Recepción en la Delegación de la Subsecretaría de Propaganda de Jaira Miravittles, "La Voz", 11 noviembre 1.937, donde el Comisario de Propaganda dice que el organismo que dirige comenzó a funcionar el 4 de octubre de 1936; Inauguración de una exposición de guerra, "La Vanguardia", 20 julio 1938; En la "Llar del Combatent Catalá". - Una Exposición de guerra exalta las condiciones patrióticas y artísticas de Cataluña, "Ahora", - 26 julio 1938; Una exposición de guerra en el Hogar del Combatiente Catalán, "Mundo Gráfico", 27 julio 1938, Clausura de la Exposición de Guerra. Llar del Combatent Catalá, "El Sol", 27 agosto -- 1938. El Hogar del combatiente catalán en Madrid surgió a principios de 1938 (Cataluña en Madrid se ha creado en nuestra ciudad el Hogar del Combatiente Catalán, "Mundo Gráfico" 26 enero 1938).

- 139.- La Constitución tuvo lugar en enero de 1937 siendo su primer presidente Antoni Maria Sbert, consejero de Cultura, ("La Vanguardia", Barcelona, 8, 9 y 10 enero 1937). La sede en la Plaza de Cataluña fue inaugurada el 29 de mayo (Casal de la Cultura. Acto de inauguración, "La Vanguardia", Barcelona 30 mayo 1937); Estatuts Casal de la Cultura, Bar-

celona, Febrer 1937, Barcelona, "L'Estampa", 1937.

140.- La feria del libro sustituyó el antiguo día del libro por Decreto de Cultura del 19 de Abril de 1937 ("Diari Oficial" del 22), proponiendo como fecha de celebración las del 13, 14 y 15 de mayo del mismo año ("Diari Oficial", del 25 de abril); En realidad fue representada al público a primeros de junio. Como hecho nuevo, en ella se hacía hincapié en los libros para los soldados: En la feria del libro; Primera feria del libro. Inauguración oficial, Primera feria del libro. -- los actos de ayer, "La Vanguardia" 3, 4 y 5 junio 1937.

141.- Miquel JOSEPH I MAYOL, El salvament del Patrimoni artístic català durant la guerra civil, Barcelona, Portic, 1971; EVALLES, op. cit., p. 336. Ramón SAPON, op. cit., en concreto el capítulo II, pp. 71-115. Ramón NAVARRO, L'Educació a Catalunya durant la Generalitat, 1931-1939, Barcelona, Edicions 62, 1979. También Carlos PI Y SUNYER, La República y la Guerra. Memorias de un político catalán, México, Oasis, 1975, Mercé ROSELL, La política cultural de la Generalitat (1931-1939), (Pressupòstis ideològics) "L'Avenc" nº 1, Barcelona, Abril 1977, pp. 10-17. Obra cultural de la Generalitat, Introducció per Albert MANENT, Barcelona, La Gaia-Edicions 62, 1977; E. RUBIO

FERNANDEZ, La cultura catalana vista desde la Consejería de la Generalidad y La obra de cultura de la Generalidad, "Mi Revista", nº 38, 15 abril -- 1938; L'Obra cultural de la Generalitat de Catalunya, "Moments", nº 11, 1938.

142.- No hay más que seguir las páginas del "Diari Oficial", y de la prensa de Barcelona. Hay recopilaciones en: J.G. MARTIN, Political and social changes in Catalonia during the Revolution (July 19 th. december 31 st 1936), s.l., Generalitat de Catalunya (1937), L'oeuvre culturelle des Gouvernements de gauche à la Generalitat de Catalogne, Barcelona, Comissariat de Propaganda de la Generalidad, s.a. Una crítica global a la política cultural de la Generalidad desde la perspectiva de una cultura de clase la hace el P.O.U.M. en Una ofensiva cultural contrarrevolucionaria, "La Batalla", 22 noviembre 1937.

El Consejo Superior de Bellas Artes y Artes Aplicadas se formó por decreto de 18 de septiembre de 1936 ("La Vanguardia", 22 de septiembre 1936), lo presidía el Consejero de Cultura de la Generalidad y lo formaban Francisco Galf por el C.E.N.U. Jaime Mercader y J.L. Sert por el Frente Popular, F. Camps-Ribera y Adolfo Armengod, por la UGT, y Enrique Moneu y Luis Alsina por la CNT. Más tarde J.L. Sert fue sustituido por Torres Clavé. En-

tre sus fines estaban la organización de la Exposición de Arte Catalán, transformar el Círculo Artístico en Casa de las Artes Plásticas y el Control de las Exposiciones Colectivas ("La Vanguardia" Barcelona, 27 septiembre 1936).

143.- Además del propósito, el Consejo Superior de Bellas Artes hace un llamamiento a los artistas catalanes para inscribir sus obras. ("La Vanguardia" 2 octubre 1936), reiterado el día 14. La muestra se quería presentar como una réplica de la francesa presentada en Barcelona en 1917 en las mismas circunstancias bélicas (La exposición de Arte Catalán en París, "La Vanguardia", 15 octubre 1936), Joan RENOM, S'ha desistit de celebrar l'Exposició d'Art modern Català a París, "Mirador", Barcelona nº 413, 25 marzo 1937. Vid.: F. MIRALLES, op. cit. p. 164.

144.- La Exposición de Arte catalán medieval en París. El consejero de Cultura regresa encantado del éxito obtenido, "La Vanguardia" 24 marzo 1937; Ciclo de conferencias sobre arte medieval en París, "La Vanguardia" 1 Abril 1937 (Las conferencias — corrieron a cargo de Falch i Torres, Bosch Gimpera, Durán i Sempere y Pere Corominas), Regreso de Bosch Gimpera de París, "La Vanguardia" 16 Abril 1937, Se pensó proponer una exposición en Londres. Nuestro Tesoro Artístico y Cultural. A propósito De — la Exposición de Arte Catalán Medieval en París.

"La Vanguardia", 21 Abril 1937; L'Exposició d'Art Medieval Catalá a París, "Butlletí dels Museus d'Art de Barcelona", vol. VII, nº 74. Julio 1937. pp 20 P-220: Para Corominas, El arte catalan medieval en el Museo "Nova Iberia", números 3-4, Barcelona, Marzo Abril 1937.

El nº especial de "Cahiers d'Art" se titulaba L'art de la Catalogne y contaba con ediciones en francés, alemán e inglés. El catálogo oficial tenía texto de Febr i Torres y Pere Corominas. Vid: F. MIRALLES, op. cit., pp. 164-165 y M. JOSEPH i MAYOL, op. cit. pp. 149-163.

145.- 121 artistas catalanes..... op. cit. Angel GONZALEZ GARCIA, Cuarenta años más tarde, "El País", Madrid, 8 marzo 1980.

146.- Manifestación de Arte Catalán en Méjico, "La Vanguardia", Barcelona, 4 Febrero 1937, da la convocatoria. Ese mismo día se reunió el Consejo de Bellas Artes de Cataluña para tratar de las exposiciones de arte y el desarrollo de la vida artística de Barcelona. España a Méjico. (Manifestación de arte catalán pro víctimas del fascismo), Generalitat de Catalunya, Sindicat de Decoradors i Bells Oficis (V.G.T.). - Secció de Belles Arts de Sindicat Cluic de Professions Liberals (C.N.T.). Sindicat d'Artistes Pintors Escultors de Catalunya (U.G.T.). 1937.

147.- Carta de la Junta d'Exposicions d'Art de Catalunya

al Presidente del Casal Català de Buenos Aires. -
Barcelona, 2 de Diciembre de 1937 (S.I.J.M. 52/556/
6/1, folio 11). La exposición iba a ser organizada
según decreto del 13 de Septiembre de 1937 ("Diari
Oficial" del 16). Con motivo de los preparativos
de esta exposición el Sindicat d'Artistes, Pintors
Escultors de Catalunya UGT..emitió un juro comuni-
cado en el que pedía a sus afiliados abstenerse de
concurrir a ella. Pensaban, asimismo, que las cir-
cunstancias no eran favorables a estos "gestos ex-
teriores" y que no favorecían en nada ni a los ar-
tistas ni a la causa que el pueblo catalán defien-
de, "lamentando la asamblea general el poco estímulo
prestado a los artistas catalanes en su obra por
el Departamento de Cultura de la Generalidad fomen-
tando inconscientemente y con la mayor fe la deser-
ción de personas que organizan en todo momento ac-
tos de propaganda en el exterior creyendo que todas
las sumas invertidas en las exposiciones realizadas
y en proyecto en el extranjero desde el 18 de Julio
podrían reportar los medios necesarios para reali-
zar nuestras obras que serían el fiel reflejo del
momento que convivimos y sentimos con la máxima
exaltación". ("La Vanguardia", 22 Septiembre 1937).

148.- La organización de la obra cultural, "Nova Iberia",
números 3-4, Marzo-Abril 1937. Sbert planteaba tam-
bien el problema de la incorporación de los artis-
tas a la pedagogía institucional, manifestándose --
contrario a todo tipo de burocratización de la ac-

tividad artística. En el mismo número. Francesc de A. GALÍ exponía La enseñanza artística en la Escuela Nueva Unificada. El C.E.N.U. llegó a prever la creación de un Institut d'Arts Plàstiques con dos secciones: Bellas Artes y Artes y Oficios. Galí dirigió la sección de enseñanza artística del C.E.N.U. con posterioridad sustituyó a Renau al frente de la Dirección General de Bellas Artes (Vid. Enric Jordi, "Las Artes Plàstiques (1936- 1939)", en L'Art Català Contemporani... op. cit. pp. 181-182 y Francesc Galí, op. cit.

149.- "Diari Oficial" del 11. El 9 de Diciembre se interviene el Archivo Mas (Id), Orden del 29 de Enero de 1937 ("Diari Oficial" del 31); Decreto 5 Julio ("Diari Oficial" del 21).

150.- Aurora DIAZ-PIAJA, Las bibliotecas catalanas, "Nova Iberia", números 3-4, Barcelona, Marzo-Abril 1937

151.- Francisco TRABAL, Servicio de Bibliotecas del Frente, "Nova Iberia", números 3-4, Barcelona, Marzo Abril 1937; Cataluña y la guerra. El Servicio de Bibliotecas para el Frente "Blanco y Negro", nº 4, (2ª época) junio 1938; Llibres per als combatents. "El Servei de Biblioteques del Front de la Generalitat de Catalunya". "Meridia", nº 39, Barcelona - 7 Octubre 1938 (Recogido por Jk. H. COBB. op. cit. pp.449-455)

152.- Edmond VALLÈS, op. cit. p. 337; Georges SCRIA, op. cit. p. 226, Decreto del 6 de Agosto y 7 de Septiembre de 1937 ("Diari Oficial" de 15 de Agosto y 16 de Septiembre). El 7 de octubre ("Diari Oficial" del 8) se crea la central en Madrid de los Servicios de Cultura al Front. Vid. tambien: Miguel Angel - GAMONAL TORRES y Juan Francisco HERRANZ NAVARRO - "Los servicios de bibliotecas del frente en el ejército republicano durante la guerra civil", III Jornadas Bibliotecarias de Andalucía, Córdoba, 17-18-19 Noviembre 1983; Ernest GUASP Un llibre de guerra "L'humor a la Barcelona del vuit-cents (un bon servei dels serveis de cultura al front), "Meridià" nº 30 (5 Agosto 1938).

153.- Hay un cursillo de perfeccionamiento en los meses de enero, febrero y marzo convocado el 31 de diciembre de 1936 ("Diari Oficial" del 9 de Enero), MIRALLES, op. cit. p. 166.

154.- "Diari Oficial" del 11 de marzo y del 22 de Abril.

155.- Se trata de la Junta d'Exposicions d'Art de Catalunya creada por decreto del 17 de agosto de 1937 ("Diari Oficial" del 19/). Creó un centro en el que los pintores podían ir a trabajar ya proveerse de pinturas, así como una fundación de bronce para uso de los escultores. La Junta nombró una comisión para editar la música catalana y recopilar el patrimonio musical; inició excavaciones arqueológicas;

estableció premios literarios (16 en 1938). (G. - SORJA, op. cit., p. 227).

- 156.- Decreto de subvenciones de 25 de junio de 1937, - ("Diari Oficial") Convocatoria de los premios el 27 de julio ("Diari Oficial" del 30) y concertón el 13 de agosto ("Diari Oficial" del 17). Exposición de Primavera e Inauguración del Exposición de Primavera, "La Vanguardia" 14 y 16 julio 1937. F. MIRALLES, op. cit., p. 169.
- 157.- "Diari Oficial" del 28.
- 158.- "Diari Oficial" del 16 y 25 de septiembre y 31 de octubre. El institut continuó la publicación de - la "Revista de Catalunya". J. FERRAN I MAYORAL, - Els intel·lectuals i la "Revista de Catalunya", - "Meridià" nº 16, 29 abril 1938. Esta segunda época de la revista fue dirigida por Joan Prats i Esteve (E. VALLES, op. cit., p. 332).
- 159.- "Diari Oficial" del 8 y 28 de enero, 25 febrero y 30 Abril.
- 160.- Els premis anuals de Belles Arts de la Generalitat de Catalunya, Barcelona, s.i., 1938.
- 161.- A finales de junio reorganizó la Junta de Exposiciones de Arte de Cataluña bajo la Presidencia de Carlos Pi y Sunyer y Víctor Colomer, Consejeros de Cultura de la Generalidad y del Ayuntamiento de Barcelona, respectivamente. La Junta estaba formada por el escultor Josep Dunyac, el pintor Joan Ju-

- nyer, designados por la Consejería de Cultura, y por los Sres. Armengod y Guerrero, en representación del Sindicato de Artistas, Pintores y Escultores de Cataluña UGT y el Sindicato de Profesionales Liberales, sección de Bellas Artes, respectivamente. la admisión de obras terminaba el 15 de Septiembre (Decreto de la Consejería de Cultura de 27 de mayo de 1938 ("Diari Oficial" del 14 del Junio); la Exposición de Otoño, "La Vanguardia" 1 Julio 1938).
- 162.- Ramon de P.VAYREDA, S'ha inaugurat el Saló de Tardor, "Meridà", nº 39, 7 Octubre 1938; F. MIRALLES, op.cit., pp. 169-170.
- 163.- Premio Anglada Camarasa. Los premios Nonell y Campeny, "La Vanguardia", 8 Octubre 1938.
- 164.- Luis BURBANO, Impresiones del Salón de Otoño. El Arte, la Revolución y la guerra en el "Casal de la Cultura"; Impresiones del Salón de Otoño. El Arte y la realidad; Impresiones del Salón de Otoño. Visión general de la pintura. Una crónica en colaboración con un incosciente, "La Vanguardia", 9, 10 y 26 Noviembre 1938; Sebastián GASCH, Saló de Tardor 1938. L'escultura, "Meridà", nº 42, 28 octubre 1938; Josep Maria CAPDEVILA, Saló de Tardor, "Revista de Catalunya", vol. XVIII, any X nº 92, 15 noviembre 1938, pp. 474-487; en la Exposición participaron Rodríguez Luna, A. Costa, Granyer, D. Baixeras, Joaquín Mir, F. Domingo, m Villà, J. Obiols, Oleguer Junyent, G. Cochet, A. Junyent, F. Labarta, Iu Pascual, J. Mallol, M. Porta, E. Aracil, M. Bas, Ramón Calsina, A. Clavé, F. Coscolla, A. Fenosa, Viladomat, Dunyac, Llauredós etc.. Vid. Pere CATALÀ, B'escultor

Felip Coscolla y Ramon de P. VAYREDA, Joan Rebull, "Premi Campeny" 1938, "Meridià", núms. 46 y 47, 26 noviembre, 3 diciembre 1938.

Por la época de inauguración del Salón de Otoño, la Junta de Exposiciones comenzó a editar la serie de divulgación artística "Maestros catalanes de ayer y hoy" ("La Vanguardia", 13 octubre 1938).

- 165.- Al Casal de la Cultura, Dibuixos infantils sobre temes de la guerra, "Meridià", nº 37, 23 septiembre 1938; Francesc MASCLANS, Dibuixos d'infants, "Meridià", nº 47, 3 Diciembre 1938.

En el mismo "Casal de la Cultura", el Consejero de Cultura de la Generalidad inauguró una exposición por el segundo aniversario de la muerte de Apelles Mestres, en la que Joan Sacs pronunció la conferencia "Apelles Mestres, dibuixant" (El segon aniversario de la muerte de Apelles Mestres, "La Vanguardia", 20 julio 1938)

- 166.- Exposició del Dibuix i del Gravat 1938, Barcelona Generalitat de Catalunya, Ajuntament de Barcelona, Junta d'Exposicions d'Art de Catalunya, 10 al 26 de novembre; M.A. CASSANYES, Exposició del dibuix i del gravat 1938, "Meridià", núms. 46-47, 26 noviembre y 3 diciembre 1938; Cassanyes destacaba, con acierto, la mayor proporción de temas de guerra, dado su carácter de artes de expresión y contenido frente a las puramente de "forma", esto es, la pintura y escultura.

También se celebró en el "Casal de la Cultura" una exposición en homenaje a Durruti (Guía de

la Exposición Durruti, "Umbrales", Barcelona, 26 noviembre 1938).

- 167.- Manuel TUÑÓN DE LARA, "La Junta de Defensa de Madrid en noviembre de 1936", en Estudios de Historia Contemporánea, op. cit., pp. 225-250. La disolución de la Junta tuvo mucho que ver con la publicación en "Solidaridad Obrera" de un duro ataque contra José Cazorla, secretario comunista de orden público en Madrid. Esto había suspendido la edición madrileña de dicho periódico por haber publicado un artículo del anarquista Melchor Rodríguez, director de prisiones, contra los comunistas, acusándoles de tener una cárcel particular con su correspondiente sala de interrogatorios (H. THOMAS op. cit., p. 705).
168. Ordenes del 7 y 10 de Diciembre de 1937 ("Boletín Oficial de La Junta Delegada de Defensa de Madrid" del 17 de diciembre de 1936 y 1 Enero 1937; en adelante, BOJDDM).
- 169.- BOJDDM del 16 de enero de 1937. La Consejería se ubicó en la sede del Ministerio de Propaganda, Duque de Medinaceli, 2, de Madrid.
- 170.- BOJDDM del 13, 20 y 28 de febrero de 1937.
- 171.- BOJDDM del 1 y 16 de Enero de 1937. Sobre la labor en la prensa: J(uan) del S(ARTO), La Delegación de Propaganda y Prensa, su funcionamiento y actividades. Lo que nos dice el Secretario General de Prensa, "Crónica", 21 marzo 1937. Además del Boletín Oficial, editaba un Boletín de la Delegación de Propaganda y Prensa de la Junta de Defensa de Madrid. Los anarquistas -como siempre- protestaron contra

la censura, calificándola de mal menor en tiempos de guerra: Sin redes. La censura civil es eminentemente contrarrevolucionaria, "Frente Libertario", 4 Abril 1937.

172.- Ver el apartado dedicado a la prensa.

173.- La Consejería de Propaganda y Prensa, "Nueva República" nº 8, pp. 4-5.

174. La Junta, con más de 40 carteles, obra de los dibujantes del Sindicato de Profesionales de las Bellas Artes UGT (Espert, Parrilla, Pedrero, Girón, Melendreras, etc.) es uno de los grandes emisores de propaganda gráfica durante la guerra, más si tenemos en cuenta que apenas llegó a los seis meses de existencia, cinco si tomamos en consideración que todos los carteles consultados tienen el sello de la Junta Delegada. Muchos de ellos fueron editados como tarjetas postales, en series sobre, evacuación, disciplina, mando único, en tiradas de hasta 500.000 ejemplares. Wid. La Consejería de Propaganda y Prensa, op. cit.)

175.- BOJDDM del 13 de febrero y el 6 de marzo de 1937. Sobre el teatro en Madrid, Robert MARNAST, op. cit., pp. 15-103. La intervención en los teatros chocó con la opinión confederal que achacaba, además, a la Consejería de Propaganda y Prensa ser un remede (por la censura) del "ministerio del Sr. Esplá" (Otra medida política. Sobre los espectáculos públicos, "Frente Libertario", 21 enero 1937).

También, entre otras cosas, declaró servicio de guerra la biblioteca del Ateneo (BOJDDM del 16 de

enero de 1937 y A(ntonio) O(TERO) S(BCO), La Biblioteca del Ateneo ha sido considerada como servicio de guerra, "Mundo Gráfico", 10 Febrero 1937. El Ateneo continuó su labor con cursillos de cultura general e idiomas para obreros a los que abrió su biblioteca, completamente cerrada a nuevas adquisiciones durante estos años. En los artículos que hemos consultado se realizaba una evocación de la historia de la Institución, destacando su carácter liberal. Vid. Emilio FORNET, El Ateneo de Madrid abierto a los obreros, "Estampa", nº 456, 31 julio 1937 y J.R. HEVIA JOVELLANOS, Un gran baluarte de la cultura. El Ateneo de Madrid reanuda brillantemente sus clases, "Blanco y Negro", nº 8 (2ª época), 1 Agosto 1938.

176.- G. GRIMAU, op. cit., p. 142.

177.- José Carreño España, en una carta dirigida a Carlos Espiá, fechada en Madrid el 8 de diciembre de 1936, llega a dudar del teléfono para transmitir sus impresiones y quejas. Es significativa la conversación con Carrillo, Mije y Hernández pidiendo los servicios radiofónicos: "Tengo poca esperanza de convencerle. Ya le anuncié a Vd. que él quiere para sí todos los medios de propaganda, que, al par que sirve a su política le ayuda a su madre personal, y que vamos a tener una verdadera lucha para conseguir que la Radio pase a mi Departamento..."

...Le dije que tanto el Presidente del Consejo como usted, habían manifestado que los asuntos propios de mi delegación eran, en Madrid, los del Ministerio te-

nía en toda España, y como él me replicara (ya en presencia del ministro de Instrucción Pública) que si la "Radio", la tenía ya Propaganda, fue el propio ministro quien le dije que estaba acordado pasarse al Departamento de usted. Pero no es sólo la "Radio" lo que no ha pasado a mí, sino que, hasta la fecha no me han entregado nada. La censura siguen manejarla ellos, y sobre este particular nada me han indicado, claro es que yo esta noche pienso poner las cosas en claro y manifestarles que no estoy dispuesto a continuar más tiempo siendo un figurón, que aparece desempañando un cargo en el que no tiene nada de que ocuparse". Después continúa: "Yo me permito a usted, D. Carlos, rogarle que influya con el Consejo de Ministros para que no enterpeusan más nuestra labor, pues a mí me parece que usted me conoce bien..." (A.H.N.-s.G.C. Político-Social, Madrid, Leg. 1108).

178.- BOJDEM del 20 de febrero.

El 26 de abril de 1937, Carreño hacía en "ABC" un balance de su labor, centrándose en los problemas creados por el ejercicio de la censura y la labor de la Junta de Espectáculos (Anales de ciento sesenta y ocho días. José Carreño España autocrítica su actuación al frente de la Delegación de Propaganda y Prensa. "ABC", 26 Abril 1937).

179. Memorias políticas y de guerra, ep. cit., vol. II, pp. 353-354. Recoge la irónica denominación de "gobiernín" que allí se daba al Consejo de Asturias y León.

180.- Sigo a Gabriel SANTULLANO, "Guerra Civil en Asturias",

Gran Enciclopedia Asturiana, vol VIII, pp. 67-72;
Oscar NUNIZ, Asturias en la Guerra Civil, Salinas
(Asturias), Ayalga, 1976 y H. THOMAS, op. cit., pp.
785-788.

- 181.- Copia de la carta (A.H.N.-s.G.C. Político Social, Gijón Legajo K. 62). Ortega no creía en la efectividad y suficiencia de una propaganda exclusivamente regional.
- 182.- Por la documentación existente en el A.H.N.-s.G.C. Político-Social, Gijón, Legajos E-61, E-62 y F-89. El tema fue tratado por mí en la comunicación "El cartel y la gráfica política en la zona norte durante la guerra civil. Asturias, 1936-1937", III Congreso Español de Historia del Arte, Sevilla, Octubre 1980
- 183.- La comunicación con Darling se establece por carta del 25 de enero, a sugerencia de Frank Jellinek, Darling escribe el 3 de febrero pidiendo carteles y exponiendo las directrices citadas en el texto. Los carteles son enviados, y el día 22, Darling acusa recibo, manifestando que, a excepción de Menorca, había recibido de todas las regiones españolas y que los carteles asturianos habían llamado la atención en una exposición española celebrada en Londres. Posteriormente, el 19 de marzo, Darling acusa recibo del envío de carteles, -que serían exhibidos en un mitin esa misma noche- y reproducciones de un discurso del Presidente de la República, añadiendo "Siempre nos gusta recibir carteles, etc. de ustedes, ya que la gente

nos pide noticias de Asturias". En otra carta, de 7 de Abril, fechada en Barcelona, Jellinek agradecía un envío de cartiles, de los que pensaba remitir algunos ejemplares a Inglaterra. Acusa al gobierno británico de poner dificultades a sus periodistas para entrar en España y esperaba ir pronto a Gijón.

La FUE de Santander pide en mayo, carteles para una exposición. El S.R.I. de Asturias, en febrero de 1937; la Comisión Asturiana de recepción y distribución de géneros y víveres para ser distribuidos en Francia aprovechando la visita del delegado francés René Reynat, en febrero de 1937. El Consejo Provincial de Izquierda Republicana de León también pide carteles, en enero. A la delegación soviética en Bilbao se le piden, con motivo del Congreso de la UGT que comenzará el 8 de abril, las películas "Chapouiev", "La juventud de Máximo" y "Las tres amigas" (Carta del 30 de marzo).

184.- Carta al Consejero de Comunicaciones de 29 de marzo de 1937; petición de una cámara fotográfica a un sr. Rosal, del laboratorio municipal, carta de 29 de enero; carta de 29 de marzo a la casa Tinteré de Barcelona; carta de 12 de enero a una Comisión de Propaganda, domiciliada en la Vía Durruti, 34, de Barcelona; dos salidas del 8 y 15 de febrero del Alcalde de Gijón al Comisario de Propaganda, remitiéndoles propaganda enviada por el Ministerio de Propaganda desde Valencia.

185.- He recogido unos 15 carteles editados en Asturias.

Que los criterios económicos -asegurar el puesto de trabajo, etc.- primaba en las empresas de artes gráficas, lo muestra el informe de la Comisión Técnica de Metalgráfica Moré, elevado al Consejero de Propaganda, por el que se sugería la sustitución del papel por la hoja de lata en la confección de "carteles alegóricos de guerra", dada su mayor resistencia a las inclemencias del tiempo, por lo que se ahorraría al no tener que sustituirlos continuamente. Ignoramos si tal propuesta fue tenida en cuenta (A.H.N.-S.G.C., Político-Social, Gijón Leg. K-68).

186.- Evaristo Valle acepta, por carta del 4 de marzo, su presencia en el jurado. El concurso es fallado el 1 de abril, declarando desiertos los dos primeros premios y concediendo el tercero al lote de dibujos presentado, bajo el lema "joven refugiado, por Ignacio Martínez Genchatégui, de Lequeitio. Al pie del fallo están las firmas de Geico Aguirre, Germán Heracio, Marola, Nicanor Pifelle y Evaristo Valle. La Exposición la conocemos por carta de 15 de abril de 1937, dirigida por el comité municipal de Izquierda Federal a Antonio Ortega, lamentando no poder asistir a la inauguración. Una carta de 15 de enero, portada por Geico Aguirre, y dirigida al Control de Pintura, nos muestra la solicitud de dos pintores que preparasen un teatro para el mitin que se iba a celebrar por la tarde.

187.- Estas dos últimas cartas son, respectivamente, de 15 y 28 de junio. Una carta, de 3 de julio, al secretario general de UGT incidía en la necesidad de fortificación y

de su propaganda.

- 189.- A.H.N.-s.G.C. Político-Social Barcelona, Carp. 933.
- 188.- Propaganda gobierno Euskadi (Texto sin firma ni encabezamiento); Decreto de la creación de la Delegación General de Euskadi en Cataluña; Amadeu SERCH I GALARRI, Report para la organización de la propaganda de Euskadi en Catalunya; Consejo de Cultura y Propaganda de la Delegación de Euskadi en Cataluña, los vocales de este consejo eran: el Sr. Delegado de Cultura de la Generalidad de Cataluña, D. José de Archaleta y Arnabal, el Dr. Miguel Sánchez Elistesella, D. Ricardo Lantte de Grignon, D. Alejandro Villaña, D. Pau Casals, D. Santiago de Dañobeitia y Dañobeitia, los cónsules de Argentina, Turquía y Méjico, D. J. Batista y Reca, D. Manuel Carrasco y Formiguera, D. Pedro Bosch Gimpera, los presidentes del Secretariado Vasco en Barcelona, del Barcelona'ke Euzko Batsoki, del Solar Navarro de Barcelona, de la Cámara Oficial Vasca de Comercio, Industria y Navegación de Barcelona, de la Junta Extra-territorial del P.N.V. en Barcelona, etc. (A.H.N.-s.G.C. Político-Social, Barcelona, Carp. 6).
- 190.- Alfons CUCÓ, "Comité Ejecutivo Popular" y "Consejo Provincial de Valencia", Gran Enciclopedia de la Región Valenciana, vol. III, pp. 213 y 229; Emili NADAL, País Valencià. La cultura nacional valenciana y País Valencià, B'Institut d'Estudis Valencians, "Nueva Cultura", núms. 1 y 3, Marzo y Mayo 1937); Manuel AZNAR SOLER, op. cit. (Respuesta de Ricardo Blasco al cuestionario. Apéndice Dec. 22), p. 210 y Redreccament i ruptura de la cul-

tura valenciana (1927-1939), "Els Marges", núms. 12 y 13, 1978, Sebastià MARTINEZ, "Documents. La Universitat de València i la Guerra Civil", en La Guerra Civil, op. cit., p. 21; Comité Ejecutivo Popular, Delegación de Propaganda y Prensa (Comité Ejecutivo de Espectáculos Públicos), y El Institut d'Estudis Valencians, "El Pueblo", 18 Febrero 1937.

Durante algún tiempo el Comité Ejecutivo Popular, presidido por el coronel Arín, coexistió con la Junta Delegada que Martínez Barrie organizó en Valencia, sólo respaldada por republicanos y comunistas. Aunque el Comité fue disuelto el 23 de julio, la negativa de anarquistas, socialistas y comunistas independientes del POUM a aceptar la decisión, convirtió la orden en letra muerta (Vid. J. ESTRUCH, op. cit., p. 102 y H. THOMAS, op. cit., pp. 332-333) La labor de propaganda cartelística del Consejo Provincial fue más brillante que la del Comité en número (unos ocho contra doce) y en colaboradores: A. y V. Ballester, Galiar, García Escribá, para el primero.

191.- Ver por ejemplo el cartel de Mel pidiendo a los futbolistas alistarse en las Milicias Deportivas, reproducido en "Estampa", 12 Septiembre 1936, o el lanzado por Vanguardia Roja, batallón de los dependientes de bares (Catálogo Ejército-Milicias-Comisariado, nº 3).

192.- Más tarde, el 20 de Octubre, la Inspección cambió de nombre, pasando a denominarse Comandancia Militar de Milicias (Vid. M. ALPERT, El Ejército republicano en

la guerra civil, París-Barcelona, Ruedo Ibérico-Ibérica de Ediciones y Publicaciones, 1977, p. 43.

193.- *Ibid.*, pp. 48-50, 57-58.

194.- *Ibid.*, pp. 51-57. Las cifras son tan disparatadas y varían tanto que Antonio Machado, en plena guerra, llega a hablar de 139.000 hombres (El Quinto Regimiento del 19 de Julio, "Nuestro Ejército", nº 4, Barcelona, Julio 1936, pp. 10 y 42). Ver también Eduardo COMIN COLOMER, El Quinto Regimiento de Milicias Populares, Madrid, San Martín, 1973.

195.- Ver el capítulo dedicado a la ilustración en la prensa militar. Además de Miguel Hernández, Herrera Ponce, Faustino Maya, Jesús Incaray, Pedro Giménez, Navarro Ballesteros, Pablo de la Torre, José Bergamín, Manuel Sánchez Arcas, Luis Lacasa, Rafael Alberti y María Teresa León, formaron parte de él, Alberto y otros (Eduardo COMIN COLOMER, El comisariado político en la guerra española, Madrid, San Martín, 1973, p. 41, Víctor PERE ESCOLANO et al, op. cit., p. 32)

196.- "...de la organización de las primeras expediciones se encargaba el diputado comunista Florencia Sosa y posteriormente María Teresa León, a los que se dotó para la ocasión de plenos poderes. Consecuentemente los medios de transporte a que se recurrió fueron los del 5º Regimiento. Aunque a mediados de diciem-

se puso coto a esta situación y la Junta se encargó de las expediciones, una bien orquestada propaganda hizo aparecer la "salvación del tesoro artístico" como realizada exclusivamente por el Partido Comunista. La ambigüedad surtiría sus frutos y el mito de la salvación del patrimonio español por los milicianos del 5º Regimiento se consolidó posteriormente merced a la repetición mecánica de los argumentos de la propaganda comunista (y a veces del gobierno) por parte de cierta literatura que desde una óptica de izquierdas ha abordado el tema partiendo más de la intención apologética que del análisis de los hechos" (J. ALVAREZ LOPERA, op. cit., pp. 35 y 155 y ss). Para los recuerdos de testigos personales: María Teresa LEON, Memoria de la melancolía, op. cit. y La historia tiene la palabra, op. cit.

197.- Ver el capítulo dedicado a la ilustración en la prensa.

198.- Uno que se cita cuenta con las actuaciones de "la genial Estrellita Castro y la sin par "Yankeo" y la Banda de Música del Regimiento" (Un festival a beneficio del Quinto Regimiento, "Milicia Popular", 23 Agosto 1936).

199.- Museo de trofeos de guerra, "Milicia Popular", 25 Agosto 1936; Museo de trofeos cogidos a los fascistas, Id., 11 Septiembre 1936. La idea de un Museo de la Guerra, con mascarillas de los nuevos caudi-

llos, fue recogida por el escultor "Compostela". Parece que Hernández apoyó el propósito para su ministerio, aunque no se llevó a cabo. El propio "Compostela" lo continuó en la División de Lister (José M. ARANA, Los artistas que no vuelven la cara a la guerra. El escultor gallego "Compostela" lleva a los frentes su gubia como un arma, "Crónica", 11 Julio 1937)

- 200.- El trabajo de agitación en las filas enemigas, "Milicia Popular", 26 agosto 1936; Propaganda del Quinto Regimiento, Id., 11 Septiembre 1936, donde se habla del "camión de propaganda" del Regimiento y de la proyección de la película "Chapaiev"; Las Bibliotecas del frente, Id., El trabajo de agitación en el interior de las filas enemigas; La agitación en las filas enemigas como un instrumento de guerra, Id. 11 y 16 Septiembre 1936; La labor de Cultura Popular y Cultura Popular, Id. 11 y 23 Septiembre.

Sobre los comisarios, vid. W. ALPERT, op. cit., pp. 191-192. Parece que, a principios de Oteño, el Partido Comunista estaba nombrando comisarios políticos siguiendo el ejemplo de la revolución rusa. Los testimonios comunistas suelen colocarlo en su haber: "Las unidades de milicias, principalmente las del 5º Regimiento creadas por el Partido Comunista, que desde el primer día de la sublevación supo recoger las experiencias de la Historia y comprender las exigen-

cias de la situación, salían a los frentes con los Delegados políticos correspondientes. Más tarde, el ejemplo fue seguido por los demás, y los Delegados Políticos de todas las Organizaciones, en muchas ocasiones pedidos por el Gobierno, se iban incorporando a los frentes" (Francisco ANTON, El Comisario en el Ejército Popular, "Nuestra Bandera", núms 1-2, Enero-Febrero 1938).

201.- Actos de propaganda organizados en la pasada semana por la Comisión de Trabajo Social del 5º Regimiento, "Milicia Popular", 4 Noviembre 1936.

202.- Juan FERRAGUT, La publicidad en la guerra. En un sólo día, el 5º Regimiento lanzó en Madrid medio millón de manifiestos, "Mundo Gráfico", 4 noviembre 1936) dice: "Las guerras modernas no se hacen sólo con elementos de destrucción. La propaganda es una de las armas de mayor importancia en la contienda. Un cartel, un verdadero cartel que sea como un grito para la atención de la multitud, tiene en la guerra tanta eficacia como una pieza de artillería. La guerra no es un fenómeno totalmente contrario a la vida civil de paz. Tiene con ella ligazones profundas, y aunque su tónica sea más dinámica y exacerbada, ha de seguir en muchos aspectos los cauces de las actividades originarias.

La propaganda, las campañas de publicidad, la técnica del anuncio, que tan formidable rendimiento da

en los tiempos de paz, ha de ser seguida y superada para la guerra. Un buen agente de publicidad, el que logra destacar con originalidad y acierto un producto industrial o mercantil, puede dar en la guerra tanto rendimiento como un experto capitán". (El subrayado es nuestro)

203.- Actividad de la Comisión de Trabajo Social del 5º Regimiento. Más de 100.000 personas del Sur y de Levante se ha proyectado el gran "film" soviético "Tchaikoff". Cuarenta y siete mítines en cuarenta y cuatro días de viaje. El 5º Regimiento ovacionado por los milicianos de Andalucía. La Agitación en los lugares de lucha y reposo del miliciano, "Milicia Popular", 14 diciembre 1936. También la Alianza de Intelectuales Antifascistas, en colaboración con Cultura Popular, había campaña en los frentes del Sur, destacando a Arturo Serrano Plaça, Antonio Sánchez Barbudo y Ramón J. Sender. Ver el epígrafe siguiente.

204.- Ver el capítulo dedicado a la prensa.

205.- Una colección de folletos con el título genérico de Documentos Históricos, entre ellos: Defensa de Madrid, Agitación ante el enemigo, Defensa de la Cultura, Bombardeos fascistas, Poesías de guerra, Carteles, Igntre en la calle... Se hicieron ediciones de 40.000 ejemplares. Jacinto ARIAS (Una editorial en un regimiento, "Estampa", nº 468, 9 Enero 1937) juzgaba la serie como los nuevos Episodios Nacionales y coenzaba

su artículo de la siguiente manera: "¿Cuándo había sucedido algo así en España? ¿Cuándo había tenido un regimiento lo más mínimo que ver con la cultura? Jamás; esta es la verdad". Otro folleto importante es El fascismo intenta destruir el Museo del Prado.

- 206.- Defensa de Madrid, Madrid, Ediciones Quinto Regimiento, 1936 ("Documentos Históricos", nº 4); Manuel LLICER, El arma de la propaganda en la defensa de Madrid, "Comisario", nº 3, noviembre 1938, que proclama: "A falta de fusiles y cañones, de ametralladoras y de bombas, Madrid había sabido esgrimir en su defensa un arma formidable: la propaganda". J. INCARAY, Voces de lucha y de triunfo, "Estampa", 16 Octubre 1937: "Los carteles habían perdido ya expresión. Su voz ya no valía. Entonces salieron las filas de automóviles".
- 207.- Fueron recopilados en Carteles, Madrid, Ediciones Quinto Regimiento, s.a. ("Documentos Históricos", 11).
- 208.- La Exposición del Quinto Regimiento, "Milicia Popular", 4 Enero 1937. La Exposición se abrió el 24 de Enero. En la inauguración intervinieron: Lister, Carlos, Modesto, Castro, Ortega, Arconada, Claudia, Benigno Rodríguez, etc. (El Quinto Regimiento se funde en el Ejército Popular. Una Exposición-recuerdo, "ABC", 26 Enero 1937). Vid. Exposición de documentos del Quinto Regimiento, Madrid, 5º Regimiento, s.a.

- 209.- M. ALPERT, op. cit., p. 191.
- 210.- M. NAVARRO BALLESTEROS, Comisarios de guerra. Los delegados políticos del Partido Comunista han señalado el camino, "Altavoz del Frente", nº 2, 24 octubre 1936; La misión de los comisarios políticos, "Milicia Popular", 1 Octubre 1936 (Reproducido de "Mundo Obrero") y Los comisarios políticos nervio del Ejército del Pueblo, Id., 11 Octubre 1936.
- 211.- La Orden Circular del Ministerio de la Guerra del día 15 aparecía en su "Diario Oficial" y en la "Gaceta" el día 16. Todas las órdenes y decretos referentes al Comisariado hasta el 6 de mayo de 1938 están recogidos en Recopilación de las disposiciones más importantes sobre el Comisariado General de Guerra, s.l., 1^{ra}, Cuerpo de Ejército Comisariado, s.m.: 1938?
- 212.- El problema que llevó a la creación del Comisariado es el del control político. Como dice Alpert (op. cit. p. 333) "El papel de los comisarios fue más de dirección política que el correspondiente a la concepción primitiva de un amortiguador entre los voluntarios motivados políticamente y los dudosos remanentes del cuerpo de oficiales".
- 213.- El periodista vasco, periodista convencido, que fue ministro de la Gobernación del primer gabinete de Negrín no tenía una buena opinión de ellos (J. ZUGAZA-GOITIA, Historia de la Guerra de España, Buenos Aires La Vanguardia, 1940, p. 216, cit. per E. COMIN COLO-

NER, op. cit., p. 59).

- 214.- Seguramente parafraseando a Stalin, "España bajo las bombas II", en Bajo el signo de la Cibeles. Crónicas sobre España y los españoles. 1925-1937. Madrid, Nuestra Cultura, 1979, p. 14f.
- 215.- Actividad del Comisariado de Cultura, "Al Ataque", Órgano de la Brigada del "campesino", nº 1, 9 Enero 1937. El futuro del trabajo cultural y propagandístico del Comisariado está pergeñado en: La labor de propaganda y formación política de los Comisarios, "El Comisario", Madrid, 8 Diciembre 1935.
- 216.- Cómo debe funcionar la biblioteca en las trincheras, "pasaremos", Órgano de la primera brigada mixta de Léster, nº 8, Febrero 1937, p. 4.
- 217.- Antonio APARICIO, A los comisarios. La Cultura, primera preocupación, "Al Ataque", nº 15, p. 3. Continuaba explicando un programa completo de actividad y metodología cultural en el que se señalaban los trabajos del Ministerio de Instrucción Pública y la relación con los intelectuales y artistas. La manipulación histórica se unía también a los tópicos sobre la patrimonialización de la cultura: "La Cultura es un arma que no pertenece por entero y hemos de utilizarla en toda su potencia constructiva".
- 218.- La admirable labor de las Milicias de la Cultura, "¡¡En pie!!". Órgano de la 68 Brigada Mixta, 7ª División, nº 11. César García Lombardía, Director Gene-

ral de Primera Enseñanza e Inspector General de Milicias de la Cultura, fue comisario del Batallón Félix Bárzana (José Gómez Gayoso, secretario de la Inspección del Comisariado General de Guerra, habla para las Milicias de la Cultura, "Armas y Letras", nº 1 Valencia, 1 Agosto 1938, p. 5). El mismo Gómez Gayoso se hace eco de la campaña crítica contra la penetración comunista en las Milicias de la Cultura.

219.- Entre las distintas actividades y propuestas se contaban las bibliotecas y hogares del combatiente, los periódicos murales, equipos volantes de teatro y cine por las trincheras, reproducciones seleccionadas de obras de arte -en un "remake" de las Misiones Pedagógicas-, ediciones de romances, discos, etc. (Nuestro propósito, "Armas y Letras", Portavoz de las Milicias de la Cultura, nº 1, Valencia, 1 Agosto 1937)

Sobre la labor de Milicias de la Cultura, al margen de la alfabetización, ver: Palerm VICH, La Cultura en los frentes. En el sector de Aragón se celebran varios festivales artísticos y musicales; Domingo AMO, Problemas de organización; La Conferencia Nacional de Milicias de la Cultura; Nuestro teatro-guerrillero ha iniciado con gran éxito sus actividades, "Armas y Letras", núms. 1, 2 y 3, Valencia, Agosto, Septiembre, Octubre 1937; Juan FER, Anecdotario de un ejército que se capacita. Labor de las Milicias de la Cultura en los frentes de guerra, "Blanco y Negro", nº 9 (2ª época), 15

Agosto 1938; Eduardo M. de PORTILLO, Hacia una organización modelo. Los hombres que han convertido el cuartel en una continuación de la escuela, "Blanco y Negro", nº 15 (2ª época), 15 Noviembre 1938. Los cronistas al enjuiciar la labor de las Milicias de la Cultura, solían dejarse llevar por la retórica: "Antes que nada, y tanto como las armas, las letras. Será la única manera de que la titánica lucha por el engrandecimiento de España - la de los grandes destinos - no resulte infructuosa, toda vez que, según decíamos anteriormente, ha de ser el templo de Minerva el que vuelva a edificarse sobre los despojos del campo de Marte". (Hugo de CANTE, Las Escuelas y otras actividades de los Milicianos de la Cultura, "Blanco y Negro", nº 17, (2ª época), 15 Diciembre 1938); Juan del SARTO, Reportajes de guerra. Cómo actúan en los frentes de Madrid las Milicias de la Cultura formadas exclusivamente por maestros e intelectuales dedicados a la enseñanza, "Mundo Gráfico", 24 Noviembre 1937.

220.- JODELARU, (Luchamos por una cultura popular, "Ofensiva", nº 2, 1 Mayo 1937, p. 6) plantea un programa con los siguientes puntos: 1º Acabar definitivamente con el analfabetismo, 2º Debemos conseguir que todos los ciudadanos tengan derecho a una cultura superior, 3º Hay que crear Escuelas de Oficios y Artes, Escuelas Industriales y Centros de Especialización, 4º La cultura que salga de la Revolución debe transformar el espíritu de la carcomida cultura actual, 5º Se debe fomentar en gran medida la cultura física. Ver: Una admirable le-

bor de las Milicias, "¡¡En Pie!!", nº 1: Jacinto Luis COERENA, Trayectoria de trabajo cultural en la 3ª División, "Ejército Regular", nº 1, 7 noviembre 1937, p. 4; Luis GUERRA ROSADO, Milicias de la Cultura. Para tí, soldado..., "Vencer", Organó de la 67 División, nº 2, Enero 1939; p. 7; Antonio MORENO, Milicias de la Cultura, "Superación", 6ª División, nº 7, Noviembre 1938.

221.- Como vimos, la "agitación en el campo enemigo", comenzó en agosto de 1936 por parte del 5º Regimiento. Básicamente se divide en el lanzamiento de octavillas por medio de distintos procedimientos: globos, aviones o cohetes, estos últimos fabricados en los talleres pirotécnicos valencianos, y los altavoces, montados sobre camiones, procedimiento que se inició en la guerra de España. Estos camiones de propaganda del Comisariado y el Ministerio de Propaganda, llevaban altavoces, emisoras de radio y personal técnico. Se hacían diarios, se radiaban alocuciones, etc (Propaganda en los frentes, "ABC", 8 Diciembre 1936). Ver: Propaganda de guerra en cohetes, "Estampa", nº 462, 28 Noviembre 1936. Agitación entre el enemigo, Madrid, Ediciones 5º Regimiento, s.a., P. HERNANDEZ GIRBAL, Propaganda de Guerra. Cómo llega a sus trincheras nuestra verdad, "Estampa", nº 475, 27 Febrero 1937; "Estampa" en las trincheras. Un mitin para el campo enemigo, Id. nº 476, 6 Marzo 1937; La labor de agitación cerca de las líneas enemigas. Altavoces, octavillas, cohetes,

"Mundo Gráfico", 24 Marzo 1937; Santiago ALVAREZ, "El trabajo de agitación en el frente de Guadalajara", en !Guadalajara!, s.l.; "La Voz del Combatiente", 1937; GARCIA ORTEGA, Propaganda al enemigo, "Estampa", 15 Mayo 1937, donde se declaraba que en el mes de abril se habían lanzado a las trincheras más de tres millones y medio de manifiestos. Las noticias recogidas en la prensa político-militar harán esta relación interminable, bástenos recordar que fue llamada la "nueva artillería" (Carlos J. CONTRERAS, La nueva artillería, "Le Volontaire de la Liberté", 12 Mayo 1937). De una manera más retrospectiva y recapituladora: E. DORADO LANZA, La propaganda en las filas enemigas como medio de capacitación política de nuestro ejército, "Comisario", nº 1, Septiembre 1938.

Parte de los equipos radiofónicos eran fabricados por Altavos del Frente (Propaganda cerca del enemigo, "El Sol", 19 Octubre 1937).

222.- N. ALPERT, op. cit., pp. 21-25; Propaganda y cultura en los frentes de guerra, Valencia, Comisariado General de Guerra, s.a., pp. 28-32.

223.- La organización cultural del III Cuerpo de Ejército, Sección de Cultura, Comisariado General de Guerra, s.a. También: Guiones de trabajo del Comisariado, s.l., Comisariado de la 48 División, s.a., pp. 82-87; Miguel NAVARRO, La labor cultural en el Ejército Popular, Madrid, Ediciones de la J.S.U., s.a.; Fausto LANATA, Va-

lencia. La labor cultural en el Ejército. En los hogares del soldado los combatientes aprenden a luchar también con el libro y con la pluma. "Mundo Gráfico", 22 Septiembre 1937) nos habla de un Hogar del Soldado decorado por artistas de la AIDC. N. Ampi Lasa, Jefe de la Comisión de Propaganda del Comisariado General de Guerra. Inspección del Ejército del Centro, en una circular del 22 de julio de 1937 hace hincapié en la necesidad de buen funcionamiento de los Hogares del Soldado y Rincones de Cultura. En lo referente a libros, pensaba que la labor de Cultura Popular era satisfactoria (L.H.N.-s.G.C. Político-Social, Madrid, Leg. 53); Marian VIVES, La caserna d'avui i la caserna d'ahir. "Catalans!", nº 16, 20 Julio 1938, pp. 5-8; Ejemplos de la retaguardia. Rincones de Cultura. "Mundo Gráfico", 3 Agosto 1938.

224.- Material de estudio, Madrid, Escuela de Comisarios del Primer Cuerpo de Ejército, s.a., p. 109. En el mismo mes se hablaba, para el mes de abril de 1937, en 38 brigadas, de 300 Hogares y Rincones del Combatiente, 213 Bibliotecas, 23.082 libros y 703.179 periódicos distribuidos, 50 periódicos impresos y 496 murales. Enrique CASTRO (La fortaleza de nuestro Ejército reside en la conciencia política de sus soldados. "Nuestra Voz" nº 4, 28 Agosto 1937, p. 4) hablaba, para 72 brigadas, de 687 Hogares del Combatiente, 481 clases en las que se educan 24.548 analfabetos, 1235 periódicos murales, 490 bibliotecas con un total de 54.381 volúmenes y 1.299.000 periódicos repartidos. F. ANTON (op. cit., pp.

32-33) da, por su parte, la siguientes cifras para el Ejército de Maniobra y el mes de octubre: 1418 bibliotecas funcionando, 167.329 libros existentes en las mismas, 1.855.080 periódicos distribuidos, 256.226 proclamas distribuidas entre los soldados, 787 mítines y festivales organizados, 3035 periódicos murales y 1954 Hogares y Rincones del Combatiente. Quiere esto decir que de no existir una seriación completa, suficientemente contrastada, estas cifras han de ser tomadas con mucha cautela mientras no se realice la correspondiente investigación.

225.- El Comisario, sus métodos y formas de trabajo en el Ejército Popular, Madrid, Comisariado General del Ejército de Tierra-Subsecretaría de Propaganda, 1938, p. 33.

Otros ejemplos pueden ser aducidos: "Los locales donde hayan de celebrarse (los mítines) deben decorarse con pancartas, transparentes, retratos de las figuras más populares del Ejército, Gobierno, y pueblo. Debe movilizarse a los activistas en estos trabajos, que colocarán carteles anunciadores del acto por las calles del pueblo y harán una propaganda intensiva del mismo, para que se despierte el interés por asistir y asegurar su éxito" (Quiénes de trabajo, op. cit., p. 17).

"De gran interés para la educación política del nuevo combatiente es el empleo de los recursos de agitación que ofrecen los carteles, los affiches, las pancartas. El comisario debe cuidar que los carteles y lugares de concentración de su unidad tengan siempre en las paredes, en fácil situación visual, materiales de esta especie, que complementan el trabajo de los perió

dicos murales. Las consignas políticas, las consignas militares, los consejos al combatiente, etc., deben ser material predilecto para la confección de esta clase de agitación visual" (Material de estudio, op. cit., p. 108).

Hay que tener en cuenta que entre las distintas milicias, el Ejército Popular y demás organizaciones para militares editaron alrededor de 200 carteles durante la guerra civil que van, desde los llamamientos a filas y la incursión en cuestiones políticas (antifascismo, revolución, etc.), a los puramente didácticos.

226.- Orden circular de 1 de Abril de 1938 ("Gaceta" del 2).
Recogido en Recopilación de las disposiciones, op. cit., pp. 23-24.

227.- "Según Lenin: "El agitador, enfrentado a una injusticia concreta, engendrada por la contradicción del régimen capitalista, se esforzará en suscitar el descontento, la indignación contra dicha injusticia irritante, dejando al propagandista la tarea de dar una explicación más completa de dicha contradicción... Evidentemente, lo principal es la propaganda y la agitación en todas las capas del pueblo".

Según Trotski: "El secreto del enigma es bien sencillo: lemas y consignas corresponden a la necesidad aguda de una clase u época determinadas y se transmiten por infinidad de canales. El medio revolucionario llevado a la incandescencia se distingue por la alta conflictividad de las ideas".

Según Plejanov: "El propagandista inculca muchas ideas a una sola persona, o a un pequeño número de personas. El agitador no inculca sino una idea, o un número reducido de ideas, a toda una masa" (Eulalia FERRER RODRIGUEZ, Por el ancho mundo de la propaganda política, Barcelona, Danae, 1976, s. p.)

- 228.- En uno de ellos los definían como antecedentes y auxiliares de los comisarios. Vid.: Instrucciones para el trabajo de nuestros activistas, s.l., 105 Brigada Mixta, 1938, Guiones de trabajo, op. cit., pp. 12-16;
- 229.- El General Miaja enjuicia nuestra labor, "Armas y Letras", núm. 1, Valencia, 1 Agosto 1937.
- 230.- op. cit., p. 227. La participación de destacados intelectuales en la labor cultural del Comisariado es evidente y constante, casi siempre a través de la Alianza de Intelectuales Antifascistas. Valgan como ejemplo, Antonio Sánchez Barbudo, comisario de la Escuela Militar de la 45 División en Cambrils, durante la primavera y el verano de 1938 y responsable del periódico del Ejército del Este y Miguel Hernández, afecto al Comisariado del Ejército de Andalucía, con sede en Jada (Antonio SANCHEZ BARBUDO, "Introducción" a Romance, Glashütten im Taunus, Verlag Detlev Auvermann, 1974; R. BLASCO, Miguel Hernández, corresponsal de guerra, "Nueva Historia", nº 4, Madrid, Mayo 1937, p. 66).
231. A(ntonio) O(TERO) S(ECO), Labor heroica y abnegada de los Comisarios de Guerra. El teatro, la poesía y la propaganda sanitaria en las trincheras, "Mundo Gráfico", 24 Marzo 1937. Según testimonios anarquistas fue

Pestaña quien sugirió la creación del Comisariado de Guerra (M. ALPERT, op. cit., p. 195).

- 232.- Propaganda y cultura, op. cit. y Comisariado General. Balance de las actividades del Comisariado General de Guerra y tareas a realizar, S.H.M. 54/480/2/1
- 233.- Propaganda y Cultura, op. cit., pp. 16-17.
- 234.- Se trataba del folleto Propaganda en los frentes: carteles y rótulos. Indicaciones para la realización adecuada de esta propaganda, Valencia, Subcomisariado de Propaganda del Comisariado General de Guerra, s.a., del que se reproducen algunos párrafos en Propaganda y cultura, op. cit., pp. 66 y ss. con comparaciones entre la ciudad y las trincheras, a efectos de soporte propagandístico y con una serie de recomendaciones prácticas sobre la colocación de rótulos, carteles, periódicos murales, etc.
- 235.- "La Tarumba". Los títeres al servicio de la guerra, "Ahora", 12 Mayo 1937.
- 236.- Propaganda y cultura, op. cit., pp. 75-93. Luis Masset fue el director de estos grupos de teatro (El actor en el frente, "Espectáculos" Órgano oficial de la F.L.I.E.P. de Madrid, nº 4, Agosto 1937).
- 237.- Ibíd, pp. 93-134.
- 238.- Ibíd., pp. 153-155.
- 239.- "Con el mismo fin de educar políticamente a los soldados de su Unidad, empleará el Comisario carteles, consignas nacionales e internacionales, etc. A este fin

el Comisariado editará una serie de carteles, consignas y material de propaganda de tipo político-militar" (Balace de las actividades del Comisariado General de Guerra, op. cit., fol. 31)

240.- Dos días antes, el 21 ("Gaceta" del 23), había sido nombrado Subcomisario Felipe Pretel.

241.- Acuerdos adoptados en la reunión convocada por el Subcomisario General de Agitación, Prensa y Propaganda, celebrada a las 6,30 de la tarde del día 23 de Junio de 1937, a la que asistieron el Comisario General de Guerra, el Subcomisario del Departamento, el Secretario del Comisariado, el Director General de Propaganda, el Comandante Hernández, por el Estado Mayor, el Director de "Vanguardia", el Jefe de la Sección de Propaganda al enemigo, el jefe de la Sección de Propaganda en las filas leales, el Jefe de la Sección de Información del Subcomisariado de Organización y el Comisario de Brigada, camarada Frpich, S.H.M. 54/481/5/15)

Otra reunión muy comentada -ésta exclusivamente del comisariado- fue la que tuvo lugar en Albacete el 2 de Abril, con la presidencia del Comisario General y Ministro de Estado, Julio Alvarez del Vayo. En ella se trataron una gran variedad de temas, entre los que destacamos: "Lucha contra el analfabetismo, Educación política de los soldados, Hogares y Rincones del Combatiente, la Prensa de las unidades, Labor artística y deportiva y Propaganda en el car-

po enemigo" (F. ANTON, op. cit., p. 29. Ver también EL COMIN COMONER, op. cit., pp. 116-118).

- 242.- Hay que tener en cuenta que para 1937 el presupuesto del Ministerio de la Guerra era de 407.940.021 pts. y el de Marina de 411.532.911 pts, por lo que la cifra venía a ser el 3,9 % del presupuesto del primero. La marina contaba con su propio comisariado. Los gastos incluían cohetes para lanzar octavillas, equipos sonoros, emisoras, personal para emisiones, delegaciones en París, Tánger y Gibraltar, prensa para enviar a territorio enemigo, tirada de un diario para el Ejército del Este y Producción Cinematográfica (Proyecto de presupuesto de gastos del Subcomisariado General de Guerra, de Agitación, Prensa y Propaganda para seis meses, conforme al plan que a continuación se cita, S.H.M. 54/481/5/3).
- 243.- Resumen de la propaganda realizada por el Subcomisariado General de Agitación, Prensa y Propaganda, durante el mes de Julio de 1937, y en cumplimiento del plan de trabajo presentado el día 30 de Junio pasado a la Junta Facultativa del Comisariado General de Guerra, S.H.M. 47/83/1/2.
- 244.- Por orden del 14 de Agosto ("Gaceta" del 17) se adscriben -en categoría de comisarios Delegados de Brigada-, al Subcomisariado de Propaganda, a Ernesto Muñoz Chápuli y Pedro Garfias.
- 245.- El Comisariado General de Guerra en la Exposición de París, Valencia, 5 Julio 1937, S.H.M. 54/480/1/7.

246.- Expresión que no era muy del agrado de Asaña, celoso de su preeminencia institucional.

247.- Plan de trabajo a realizar para conmemorar el día 18 de Julio, primer aniversario de nuestra guerra. S.H.M. 54/480/1/10; El fotomontaje del 18 de Julio. S.H.M. 54/480/1/8.

Al año siguiente, el Comisariado General de la Agrupación de Ejércitos de la Zona Central, celebraba el 2º aniversario del 18 de Julio con actos en los que actuarían las Guerrillas del Teatro y habría reuniones, ediciones de periódicos y revistas, octavillas, tarjetas postales, murales y carteles, de los que se decía: "se preferirá al cartel de tipo alegórico, el desarrollo de la idea en varios dibujos o fotografías. Naturalmente esta idea estará ligada al significado del segundo aniversario" (Para el 18 de Julio. Cómo debemos preparar el segundo aniversario de nuestra lucha. "Boletín de Orientación". Comisariado General de Levante, Valencia, Junio 1938).

248.- La juventud defiende su cultura. Rincones rojos del frente. "Ahora", 3 Octubre 1937; Artistas JSU. Jóvenes en los frentes. "El Sol", 21 Noviembre 1937; Normas para la constitución de los "Clubs de Educación" de la J.S.U. en el Ejército Popular. s.l., Edit. Alianza, s.a.

249.- M. ALPERT, op. cit., pp. 198-200 y E. COMIN COLOMER, op. cit., p. 123.

250.- O.M. de 27 de Junio, Decreto de 21 de Octubre y Ordenes de 17 y 26 de Noviembre ("Gaceta" de 29 de Junio, 25 de Octubre y 18 y 26 de Noviembre de 1938).

La primera orden citada que comenzaba con un alarmando "Afanes de proselitismo político vienen invadiendo zonas militares", fue contestada por Dolores Ibarruri y Pedro Fernández Checa (E. COMIN COLOMER, op. cit., pp. 91-93). El Decreto de incorporación a filas provocó la destitución de Francisco Antón como Comisario Inspector del Frente Central y su destino a una Brigada del Frente de Táruef, orden que, según Prieto, no cumplió (M. ALPERT, op. cit., pp. 198-199). Todo esto supuso el enfrentamiento directo entre Prieto y los comunistas que desembocaría a la larga en su salida del Gobierno. La reacción comunista más virulenta fue expresada por Francisco ANTON (op. cit.). Que el proselitismo comunista provocaba recelos lo prueban los testimonios anarquistas (La labor de algunos comisarios, "Frente Libertario", 23 Junio 1937).

251.- "Gaceta" del 18.

252.- Inauguración del Club del Soldado, "Ofensiva". Organó de la 18ª Brigada Mixta, nº 33. 9 Enero 1938.

253.- op. cit.

254.- HIDALGO, Trabajo cultural del Comisariado, "Fuego".

nº 45, 30 Abril 1938, p. 5. Este periódico se destaca por su abundante información respecto a cultura y propaganda; por ejemplo, Roger de FLOR, Sobre qué bases se funda la propaganda; Id., nº 21, 10 Septiembre 1937; Normas de biblioteca, Id., nº 22, 27 Septiembre 1937; etc. También el balance hecho por su gestión de propaganda: "II Propaganda en nuestras filas. A) Pasquines, B) Folletos, C) Periódicos.

A) Pasquines. Se han lanzado para los soldados sobre: el respeto que deben a los campesinos que cultivan las zonas batidas, conteniendo poesías de carácter antifascista. Se han publicado por los Comisarios pasquines sobre: la educación política de los nuevos reclutas; y la importancia educativa de los periódicos murales.

B) Folletos. Se han publicado en el campamento imprenta cinco mil ejemplares de "Poesía de guerra". Se han publicado en los talleres de "Mundo Obrero" 5.000 ejemplares de otro folleto de poesías titulado "Primero de Mayo". E igualmente se ha dado a la publicidad, recientemente, otro con dibujos de V. Martín. (Labor realizada por la Sección de Propaganda del Tercer Cuerpo de Ejército de Maniobra, "Fuego", nº 8, 20 junio 1937).

255.- Gabriel GARCIA MAROTO. (Mirar y ver. El sulcificado Madrid, "La Vanguardia", 7 Enero 1938) presenta una crítica de las exposiciones "ambientales" de guerra.

- 256.- Exposición en Moscú dedicada al 5º Regimiento, "Crónica", 31 Julio 1938.
- 257.- Ver el capítulo dedicado a la ilustración en la prensa. También: J. ROURE-TORRENT, El poble té el seu Exèrcit, "Meridià", nº 7, 25 Febrero 1938.
- 258.- J. DEZA NANER, Una exposición de obras de arte de los que son autores soldados de la 6ª División. Los que están en el frente también son artistas, "Crónica", 27 Marzo 1938; El arte en la guerra. Una exposición de obras de combatientes en Madrid. Una exposición del Comisariado en Barcelona, "Mundo Gráfico", 30 marzo 1938; Trabajos presentados por los combatientes de la 43 Brigada a la Exposición organizada por la Sexta División, s.l., 43 Brigada Mixta, s.a.; 43 Brigada Mixta. Exposición a iniciativa de la 6ª División, "Nueva Vida". Órgano oficial de la 43 Brigada Mixta; Arte en las trincheras. Una exposición en los mismos parapetos. "Ahora", 9 Septiembre 1937, narra la hecha por el 167 Batallón de la 43 Brigada Mixta.
- 259.- La Comisión de Educación del Soldado de la J.S.U. organiza una exposición homenaje a la "Gloriosa"; Inauguración de la Exposición de Homenaje a la Aviación en los locales de la antigua Gran Peña, "Ahora", 5 Enero y 1 Marzo 1938; Exposición homenaje dedicada a la aviación republicana. Organizada por la Comisión de Educación del Soldado, "Crónica", 13 Marzo 1938. La Gran Peña, club conservador ubicado en la Gran Vía, era ahora sede de la J.S.U. (H. THOMAS, op. cit., p. 317).

- 260.- Homenaje a las quintas movilizadas, "La Vanguardia", 7 Junio 1938. En Junio de 1938, en las "Galerías La Pinacoteca", tenemos la de cuadros reproduciendo los 13 puntos, organizada por Milicias de la Cultura (Clausura de una Exposición de dibujos de Milicias de la Cultura, "La Vanguardia", 3 Julio 1938).
- 261.- Una Exposición de guerra en el Hogar del Combatiente Catalán, "Mundo Gráfico", 27 Julio 1938.
- 262.- Para estas exposiciones ver el capítulo dedicado a la ilustración en la prensa. L.M. (Nuestra casa de la cultura, "España", III. Cuerpo de Ejército, nº 4 Octubre 1938) describe la exposición como una barriada de feria, iniciando con las palabras de rigor "Pasen, señores, pasen!".
- 263.- Exposición de guerra, organizada por el "Llav del Combatent Català", "Comisario", nº 4, Valencia, Diciembre 1938; La Exposición Durruti se inauguraría el 26 de Noviembre de 1938 ("Umbral", nº 51, Barcelona, 5 Noviembre 1938). También: Exposición de la 26 División y Guía de la Exposición Durruti, "Umbral", núms. 52 y 55, 12 Noviembre y 10 Diciembre 1938).
- 264.- A todos los comisarios del Ejército de Levante, "El Pueblo", 5 Octubre 1938.
- 265.- R. MARRAST, op. cit., pp. 47, 68 y ss. 168-172, 184, 187-188, 197, 199-200, 207-208, Ya el Quinto Regimiento había iniciado el teatro para los combatientes y en la calle (Teatro en la calle: cuatro batallones de

Choque, Madrid, Ediciones del 5º Regimiento, 1936). Más tarde se continuó -como sabemos- por parte del Subcomisariado de propaganda (Propaganda y cultura, op. cit. y A.O.S., Labor heroica y abnegada, op. cit.). Otras unidades continuarán la labor teatral y de espectáculos (Eduardo de ONTANÓN, "Ballets en la Brigada del 'Campesino'", "Estampa", 19 Junio 1937). Con la institucionalización de las Guerrillas del Teatro a finales de 1937, se prosigue decididamente la labor teatral entre el Ejército: Ver: M.L. CARNELLI, Emoción de arte en los frentes, "El Sol", 28 Julio 1938; Adrián del VALLE, Sease Pedro frente a los vapores, "Blanco y Negro", nº 11 (2ª época), 15 Septiembre 1938 y Un teatro del Ejército para el Ejército, "Boletín de Información Político Social", Comisariado General de Guerra 1^{er} Cuerpo de Ejército, nº 13, 15 Septiembre 1938, pp. 22-24 y Antonio APARICIO, El teatro en nuestro Ejército, "Comisario", nº 4, Diciembre 1938.

266.- Carlos PALACIO, La música en el Ejército, "Comisario", nº 1, Septiembre 1938. Carlos Palacho fue miembro del Patronato de Misiones Pedagógicas (Vid. epígrafe Ministerio Instrucción Pública).

267.- Ibid; Seis canciones de guerra premiadas en el concurso convocado por la Dirección General de Bellas Artes, Barcelona, Edic. del Consejo Central de Música, 1937.

Ver también el capítulo dedicado al Ministerio de Instrucción Pública y la Generalidad de Cataluña.

- 268.- Carlos PALACIO, La música en el Ejército. El coro como elemento de distracción y enseñanza, "Comisario", nº 2, octubre 1938.

La labor cultural en el Ejército la inició el 5º Regimiento (Los compañeros de la Banda del Quinto Regimiento están llevando a cabo una formidable labor antifascista, "Milicia Popular", 6 Septiembre 1936). Las emisiones musicales continuaron por las milicias de la Cultura (A.H.N.-s.G.C. Sección Político-Militar, Madrid, Carp. 2146) y el "Altavoz del Frente" (Altavoz del Frente. La canción popular y la canción revolucionaria, "El Sol", 13 Octubre 1936, erudita disertación de Adolfo Salazar, miembro de la Alianza de Intelectuales Antifascistas). Para más detalles sobre la política y hechos culturales nos remitimos al apartado dedicado al Ministerio de Instrucción Pública. Ver también: Jacinto ARIAS, Música en la línea de fuego, "Estampa", nº 463, 5 Diciembre 1936.

- 269.- Teresa ANDRES, "Cultura Popular y su sección de bibliotecas", en Labor cultural, op. cit., p. 604; Realizaciones de la España leal. La sección de bibliotecas de Cultura Popular. Un año de trabajo: Julio 1936-Julio 1937, Valencia, Cultura Popular, 1938; M. T. LEON, La historia tiene la palabra, op. cit., p. 39, nota 15. Rafael ABELLÀ (op. cit., p. 286) ha hablado de "un signo preferentemente comunista".

Desde luego consta que la organizadora de bibliotecas, Teresa Andrés, pertenecía a este partido.

270.- La colaboración de la Alianza con Cultura Popular estaba ligada al servicio de Propaganda y Prensa del Ministerio de la Guerra. Al parecer, fueron los primeros que contaron con altavoces para hacer propaganda en el campo enemigo y con camiones con imprenta ambulante y aparato de proyección (Actividad de la Alianza y La Alianza en la línea de fuego, "El Mono Azul", núms. 1 y 4, 27 Agosto y 17 Septiembre 1936). Este viaje puede estar relacionado con el narrado de manera propagandista por Jacinto ARIAS en El pueblo tenía sed de leer, "Estampa", nº 457, 17 Octubre 1936, donde se afirma la posesión de 120.000 volúmenes, de los que 60.000 estaban repartidos en más de 60 bibliotecas.

271.- J. RENAU ("Sobre la organización de la defensa del patrimonio", op. cit., en Arte en peligro, cit., pp. 109-110) la consideraba un complemento de la actividad de las Misiones Pedagógicas.

272. Sobre todo este vid.: Cultura Popular, Organización Cultural de todo el frente antifascista, tiene en su haber una labor intensa y extensa. Hechos y cifras, y Exposiciones ambulantes, "Cultura Popular". Boletín editado por el Comité Técnico Nacional, núms. 1 y 2, Valencia, Mayo y Junio 1937; Catálogo de la discoteca de Cultura Popular, Madrid, Cultura Popular, s.a.

"CULTURA POPULAR organizó las primeras bibliotecas destinadas a las trincheras del Sector Centro, salvó infinidad de volúmenes de incendios y del furor iconoclasta de los primeros instantes. CULTURA POPULAR, mucho antes que el Comisariado de Guerra tuviera existencia oficial, recorrió las primeras líneas con sus equipos de cine, con sus agitadores políticos, verdaderos precursores de los comisarios actuales. CULTURA POPULAR organizó, en cuarteles, destacamentos y hospitales de sangre, los primeros Rincones de Cultura, nueva denominación que él le dio a los antiguos Hogares del Soldado. CULTURA POPULAR fue la primera que, mucho antes de que se pensara crear las Milicias de la Cultura, organizó en potencia la lucha contra el analfabetismo en el Ejército". (Ejército Popular. Cultura Popular y el Ejército, "Cultura Popular", Boletín de la Central de Valencia, nº 2, Valencia, Diciembre 1937).

273.- Las organizaciones antifascistas en Cultura Popular, "Cultura Popular". Boletín editado por el Comité Técnico Nacional, nº 2, Valencia, Junio 1937 y W.T. LEON, op. cit., p. 38.

274.- Manaut pensaba que había que superar la lucha contra el analfabetismo y llegar a un estadio superior por medio de la plástica ("Llevando a los más apartados rincones, por las fábricas y otros lugares de concentraciones humanas, exposiciones ambulantes de obras de los dibujantes, pintores y escultores moder-

nos, así como reproducciones de las obras maestras del pasado acompañando estas exhibiciones de charlas breves y sencillas acerca del ambiente y de los caracteres de lo expuesto, organizando cursos de dibujos, pintura y escultura entre ellos, no para conseguir profesionalidades, sino para suscitar su afición y entusiasmo hacia esta orden de las manifestaciones estéticas, y completando esta labor, convocando certámenes de artes plásticas entre los campesinos y obreros²⁷⁵); la literatura, la música, la escena y el cine. "Con la ejecución de estos planes, aparte de la finalidad indiscutible de elevarlos hacia etapas superiores de civilización, se conseguiría inducirles a que emplearan sus horas de ocio en otros afanes, que en aquellos que hoy las ocupan para embrutecerse. Y podríamos decir entonces que la desaparición del analfabetismo era un hecho". (Obsérvese la similitud conceptual, didáctica y metodológica con las Misiones Pedagógicas) ("Cultura Popular". Boletín de la Central de Valencia, nº 2, Valencia, Diciembre 1937).

- 275.- Teresa ANDRES, op. cit., p. 604; Antonio OTERO SISCO, Cultura Popular. Millares de volúmenes al servicio de los combatientes y de los heridos de la guerra, "Mundo Gráfico", 23 Diciembre 1936. En esta época enviaban al frente más de 1.000 volúmenes diarios. Los fondos provenían de las Juntas de Incautación y Protección en un primer momento (Los fondos modernos, ya que los antiguos pasaban a

disposición del tesoro artístico), de donaciones de editoriales y librerías y de subvenciones del Ministerio de Instrucción Pública. También proyectaban mandar una selección bibliográfica a Rusia, lo cual, aparentemente, se llevó a cabo a primeros de enero de 1937 (Ramón MARTORELL, Cultura Popular está enviando a Rusia una biblioteca completa de publicaciones españolas modernas, "Crónica", 17 Enero 1937). Otro frente de su trabajo fue la distribución de bibliotecas y periódicos a las Brigadas Internacionales (Eduardo de OBIANON, Lectores en la línea de fuego, "Estampa", nº 466, 26 Diciembre 1936).

- 276.- Los carteles fueron reproducidos en el folleto Realizaciones de la España leal, op. cit. Ver catálogos Cultura Popular.
- 277.- Información y estadística, "Cultura Popular", boletín de la Central de Valencia, nº 1, Noviembre 1937. El responsable de la sección de bibliotecas en esta central de Valencia era Concha Bardeya, el de propaganda, Angel Beltrán, y el de Prensa, F. Salvador ~~...~~. En los meses de Julio, Agosto y Septiembre, desde Valencia, se habían distribuido, además, 14.896 libros y 177.437 periódicos o revistas, lo que suponía 2.000 ejemplares diarios.
- 278.- Teresa ANDRES, La Sección de Bibliotecas de Cultura Popular, op. cit. Realizaciones de la España leal, op. cit.

279.- A. GALERON EGANA, Cultura Popular al servicio del pueblo español, "Blanco y Negro", nº 11 (2ª época), 15 Septiembre 1938; Labor constructiva de retaguardia, "Crónica", 7 Agosto 1938.

"El director o presidente de Cultura Popular en Madrid era Angel López, con seguridad el portero o bedel que la prensa de la época popularizó como salvador de la biblioteca de la Facultad de Filosofía y Letras (Eduardo de ONTANON, El portero bibliotecario o "Cultura Popular" salva de las balas la 2ª Biblioteca de España, "Estampa", nº 478, 20 Marzo 1937.

280.- Hey se abre al público la biblioteca de Cultura Popular, "Ahora", 10 Julio 1938; Las bibliotecas circulantes de Cultura Popular, "Crónica", 16 Octubre 1938; Bibliotecas de Cultura Popular y El PC pone a disposición de Cultura Popular su biblioteca popular de Columela, 12, "ABC", 11 Octubre y 23 Diciembre 1938; Cultura Popular. Una gran manifestación bibliográfica, "El Pueblo", 17 Octubre 1938.

De la importancia de Cultura Popular da una idea el que el 95% de las bibliotecas creadas en los cuarteles y frente provenían de su iniciativa. Llegaron a publicar unas normas para la organización, utilización y manejo de las bibliotecas (Teresa ANDRES, Indicaciones para la organización de las bibliotecas de frentes, cuarteles y hospitales, Valencia, Cultura Popular, s.a.). Entre sus métodos de recaudación de fondos estaba el 40 % del taquilla del cine Madrid-París (La JIR en "Cultura

Popular". Una interví con nuestro camarada Serrano, secretario de organización, "Nueva República", Madrid, nº 8.

Probablemente para principios de 1938, la central de Valencia declaraba haber repartido 728 lobes de libros (470 para el Ejército, 111 para las organizaciones políticas y sindicales, 76 para hospitales, 42 para guarderías y 19 varios) con un total de 87.630 volúmenes en circulación. Hay que recordar que las bibliotecas más considerables eran las confiadas a los milicianos de la cultura y estaban establecidas en las escuelas, refugios subterráneos o casas próximas a las trincheras. Las bibliotecas más completas (las de los "Rincones de la Cultura"), que reunían de 1000 a 1500 volúmenes, estaban en los cuarteles. (Bibliothèques du front et de l'arrière, op. cit., p. 27).

281.— Lo fundamental del Socorro Rojo Internacional era su carácter asistencial, sustitutivo de la Cruz Roja, a la que califican de reaccionaria. Editaron importantes periódicos, entre ellos "Ayuda", en el que colaboraron Julio Alvarez del Vayo, Luis Araquistain, Dolores Ibarruri, Ramón J. Sender, Rafael Alberti, Margarita Nelken, César M. Arconada, María Teresa León, Esteban Vega, Luis de Tapia, Eduardo Zamacois, Juan García Morales, Pedro de Répide, Matilde de la Torre, Ogier Preteceille, Isaac Pacheco, María Martínez Sierra, Javier Bueno y -como dibujantes-

Bartolozzi, Puyol, Garrán, etc., bajo la dirección de Isidoro Acevedo. Editaron muchos carteles -yo he llegado a recoger más de cien-, de autores como Puyol y "Yes", entre otros, considerados como "some of the most compelling and inspiring posters and pamphlets of a land in action" (The Socorro Rojo Internacional, "The Volunteer for Liberty", nº 27, 1938). Vid. "La Vanguardia", 26 febrero 1937; Exposición del Socorro Rojo de España. Sus quince años de existencia. En Altavoz del Frente (Palacio de Bellas Artes) "Ahora", 16 Febrero 1939. Una organización similar de inspiración anarquista es la S.I.A. (Solidaridad Internacional Antifascista) que también editó carteles: he recogido unos doce.

- 282.- La Biblioteca del Combatiente. Veinticinco mil libros para los soldados, "Mundo Gráfico", 9 Febrero 1938. También hicieron envíos a la Unión Soviética con motivo del XI aniversario de la revolución de Octubre, entre ellos un busto de Stalin modelado por el escultor Clemente Caramazana (La acción del Socorro Rojo Internacional. Un busto de Stalin, "Mundo Gráfico", 27 Octubre 1937).
- 283.- Celebración de la II Conferencia Nacional de los Amigos de la Unión Soviética, "El Pueblo", 10 Julio 1937.
- 284.- A. H., Obras de propaganda y adhesión. La Asociación de Amigos de la Unión Soviética, "Mundo Gráfico", 24 Marzo 1937.

Editaron carteles (por lo menos una treintena) de autores como Babiano y Bardasano, y una serie -de la sección catalana- basada en el lenguaje de las gráficas estadísticas, sobre la U.R.S.S y sus logros. Ilyá Ehrenburg intervino en la constitución de varias de estas sociedades (L.M. SCHNEIDER, op. cit., pp. 95-96).

- 285.- Constitución de AERCU, "El Pueblo", 13 Enero 1937. La sede, Trinquete de Caballeros, 9, era la misma de la A.I.D.C. Vid. también: Pedro SAN JUAN, Asociación Española de Relaciones Culturales con la URSS, "Hora de España", IX, Valencia, Septiembre 1937, pp. 77-79.

Editaron "Cultura Soviética" en Valencia.

- 286.- Fernando OSSORIO, La Asociación Española de Amigos de México, "Mundo Gráfico", 6 Octubre 1937. Una "Semana de México" tuvo lugar en Barcelona en octubre de 1938 (Clausura de la "Semana de México", "La Vanguardia", 18 Octubre 1938).

- 287.- Ciertamente todos los partidos políticos contaron con sus organismos de propaganda que también editaban carteles. El P.O.U.M. tenía la sede de su Secretariado de Propaganda en la Plaza del Teatro, 2, de Barcelona ("La Batalla", 6 Noviembre 1936) y su primer cartel -de carácter netamente simbólico y no antropomórfico, como casi todos los suyos- fue realizado por Rivero Gil ("La Batalla", 23 Septiembre 1936 y Carteles de la República..., op. cit., nº

163, p. 112). El P.S.O.E. (del que hemos visto unos treinta carteles) contaba con el trabajo de "Arte y Cultura", de la que formaban parte Alcázar Fernández, Luis Casaldueiro, Alejandro Caballero -su director artístico-, José Pérez Bojart, José Romillo y José Huertas, "pintor destacadísimo" del que resaltaremos su acción como cartelista para el partido socialista (La Labor de "Arte y Cultura" para atenuar los horrores de la guerra, "Mundo Gráfico", 22 Septiembre 1937). Partidos menos activos en la labor propagandística, en razón de su menor protagonismo en la guerra y sus distintos métodos de proselitismo político, eran los partidos republicanos de izquierda. Ni Unión Republicana, el partido del Presidente de las Cortes, Diego Martínez Barrio, ni Izquierda Republicana, la formación del Presidente de la República, destacaron en la propaganda gráfica. Del primero sólo hemos visto un cartel de la época de las milicias, aunque la Secretaría de Agitación y Propaganda, de la Juventud de Unión Republicana, dirigida por Espinosa, realizaba pancartas, carteles, pasquines y toda clase de material propagandístico (Ante el Congreso de la Juventud madrileña, "ABC", 7 Julio 1937). Izquierda Republicana, por su parte, tiene una más activa presencia en el campo de la propaganda gráfica: alrededor de 20 carteles hemos podido recoger (Ramón TAIBO SIENES, Cómo en pro de la cultura la Juventud de Izquier-

de Republicana de Madrid, "Blanco y Negro", nº 6 (2ª época), Julio 1938 y Cómo trabaja en pro de la cultura la Juventud de I.R. de Madrid, Madrid, Juventud de I.R. Secretaría de Propaganda, s.a.

Las iniciativas propagandísticas comunistas están institucionalizadas (caso del Ministerio de Instrucción Pública y la última etapa de la Subsecretaría de Propaganda) o subsumidas en más amplias propuestas que demuestra inequívocamente su tendencia: Alianza de Intelectuales, Altavoz del Frente, etc. Sin duda, el P.C.E., el P.S.U.C. y la J.S.U. se convierten en uno de los más amplios emisores de propaganda gráfica, unos 30, 25 y casi 90 carteles respectivamente, de los que incluso se hicieron ediciones en tarjetas postales con tiradas de hasta 100.000 ejemplares para "facilitar al pueblo antifascista la posibilidad de seleccionar por un precio fácilmente asequible un recuerdo permanente del gran momento histórico" (Una impresión en miniatura de los mejores carteles que han hecho el P.S.U.C. y la U.G.I., "La Vanguardia", 4 Febrero 1937). Este nos recuerda que la vieja central socialista -bajo control comunista en Cataluña- con unos 110 carteles, también un importantísimo emisor de propaganda gráfica. Pero lo dicho anteriormente los convierte sin duda en el vector dominante, eso sin añadir la amplia parcela de la propaganda del Ejército Popular o el Quinto Regimiento que, aunque no en exclusiva, si tiene unapal-pable mayoría comunista, o la de la Junta de Defensa

de Madrid. Además, en la J.S.U., trabajó principalmente José Bardasaro (Luisa CARNES, Habla la Juventud española, "Estampa", nº 471, 30 Enero 1937). Domingo Girón era el Secretario de Propaganda del Partido Comunista en Madrid (Agitación y Propaganda, "Estampa", nº 480, 3 Abril 1937). No obstante, las iniciativas que alcanzan una mayor repercusión son las que hace la J.S.U.: las Exposiciones Nacionales de la Juventud, de Agosto de 1937 en Valencia y de Mayo de 1938 en Barcelona (Ver el apartado dedicado a las exposiciones) y los Congresos de Alianza de la Juventud, el de Madrid, de Abril de 1937, que provocó una auténtica riada de carteles (Congreso Alianza de la Juventud, "Ahora", 4 Abril 1937). Este intento de unificación de las juventudes fue rechazado por los libertarios. Vid. La Alianza Nacional de la Juventud Española, "Hora de España", II, Valencia, Febrero 1937, p. 62; Conferencia Nacional de Juventudes. Lo que piensa la Juventud intelectual de España, Valencia, Ed. Obrera Ghesri, S.A.

Además de las mencionados en otros lugares, exposiciones de la J.S.U. fueron la de "Alerta" en Agosto de 1937 (Exposición de carteles y dibujos organizada por "Alerta", "Ahora", 15 Julio 1937) y la organizada por la J.S.U. de Aragón en Caspe, a finales de 1937: Constaba de secciones de prensa, dibujo y fotografía. La primera con periódicos murales y

la segunda que englobaba dibujos a lápiz, bustos, etc. (Exposición Nacional organizada por la J.S.U. de Aragón, "hora", 16 Diciembre 1937)

También debemos recordar al Partido Sindicalista de Angel Pestaña, con unos quince carteles, muchos de ellos obra de Monleón (Cómo piensa el Partido Sindicalista en este momento histórico de la vida española. Tres manifiestos del comité Nacional con nueve reproducciones de los carteles de propaganda antifascista editados por este partido, s.l., Partido Sindicalista, Comité Ejecutivo Nacional, s.a. 1937?).

288.- En ocasiones, también sufrirán el embate de los modelos propagandísticos y de agitación comunistas: el caso de Libre-Studio es el más significativo (LIBRE-STUDIO. Acción cultural. A los intelectuales, artistas y amigos, "El Pueblo", 18 Agosto 1936).

289.- Por supuesto que los anarquistas cuentan con sus órganos de propaganda. Podemos recordar las Oficinas de Propaganda y Prensa de la CNT-FAI, dirigidas por Jacinto Toranzo, (director algún tiempo de "Solidaridad Obrera") que editarán el "Boletín de Información" de la CNT-FAI, reproducido en muchos periódicos, "La Vanguardia" entre ellos. También existía un Secretariado de Prensa y Propaganda del Comité Peninsular de la FAI (A.H.N.-s.G.C. Político-social, Barcelona, Carp. 830). En lo que se refiere a propaganda gráfica hemos llegado a conta-

bilimarentre CNT y Juventudes Libertarias, cerca de 150 carteles, algunos de autores tan significativos como Arturo Ballester y Vicente Ballester Marco. La muerte de Durruti sirvió para la difusión de una iconografía del líder o "culto a la personalidad" que, en principio, rechazaban y que les sirvió para mantener un estilo heroico, realista y antepomérfico frente a las nuevas tendencias expresivas -constructivistas y simbólicas- calificadas como "estilo burocrático e impersonal" (Durruti visto por los dibujantes, "Umbral", nº 19 (extraordinario de homenaje a Durruti), Valencia, 20 Noviembre 1937)

- 290.- Según Bakunin (Cit. por Ramón SAFON, op. cit., p. 122).
- 291.- Pere SOLÀ, L'ateneisme obrera durant la segona República, "L'Avenc", Barcelona, nº 11, p. 73. Del mismo autor Els Ateneus obrers i la cultura popular, op. cit. Para más aspectos del ateneísmo, recordemos por ejemplo el II Aniversario de la formación de la Federación Local de Madrid (La Federación Local de Ateneos Libertarios de Madrid conmemora su II aniversario, "El Pueblo, 11 Octubre 1938). También: ROBLES, La labor cultural de los Ateneos Libertarios, "Ciencia y Cultura". Boletín de orientación cultural e ideológica del Ateneo Libertario de las Barriadas de Guindalera y Prosperidad, nº 7, 15 Octubre 1937; Fraterno ALBA, La labor cultural de los Ateneos, Barcelona, Gráf. Alba, s.a.; Mauro HAJATIERRA, Los Ateneos Liber-

tarios (Su orientación, su moral. Su táctica revolucionaria. Demostración de cómo se enseña a nuestros camaradas en la vida de los centros libertarios), Biblioteca Plus Ultra, Madrid, s.a.; Estatutos y reglamentos del Ateneo Popular Valenciano = Estatuts i Reglaments del Ateneu Popular Valencià, Valencia: E. Machí, 1937. Otras cuestiones de la cultura popular libertaria en Marisa SIGUAN BOEHMER, Literatura popular libertaria. Trece años de "La Novela ideal", 1925-1938, Barcelona, Península, 1981.

292.- Las polémicas serán constantes y, en ese sentido, la crítica más dura viene de las páginas de "Nueva Cultura", tanto en lo que se refiere a lo que los comunistas llaman sindicalización de la cultura ("Tratamos sólo de esbozar un estudio de la significación y de los peligros que encierra el desarrollo de un "sindicalismo cultural", como el que denuncia por ejemplo la constitución de un "sindicato de pintores y cartelistas" o el intento de dar "todo el poder a los sindicatos" en la dirección de la política cultural del nuevo estado social. A nuestro entender tal "sindicalismo de la cultura" es una deformación del papel de los sindicatos que puede ocasionar graves prejuicios a la incipiente cultura de la nueva España que estamos forjando. Semejante intento de constituir sindicalmente la cultura se alimenta de las causas que más arriba hemos apuntado, pero especial-

mente de la nebulosa oscuridad que reina en nuestros medios populares sobre el dominio de la cultura" (Angel GAOS, Los Sindicatos y la organización de la cultura, op. cit. p. 11) como al ataque directo de las concepciones de ciertos intelectuales anarquistas: "Extravagancias, contradicciones, teorías fascistas que conducen a la lucha de razas, falsificaciones de la historia que hacen de todo nuestro pasado un fracaso provocado por esa cosa tan vaga que es un "contacto étnico"... ¿No están justificados los recelos y admoniciones que expresábamos al principio de este comentario? ¿No es sumamente peligroso para los camaradas cenetistas, entre los cuales hay ya de por sí cierta tendencia a la exaltación racial ibérica, suministrarles, envueltas en prestigiosas fórmulas científicas, drogas irracionales y reaccionarias?" (Angel GAOS, Las teorías raciales de Gonzalo de Reparaz, op. cit., p. 27).

293.- "Somos los primeros en lamentar la destrucción de nuestro tesoro artístico. No por las razones que invocan nuestros jerenías, aunque sí por lo que representa de esfuerzo laborioso, de inteligencia, de maestría de generaciones que fueron...

Pero, pese a nuestros lamentos, tenemos que rendirnos a la evidencia. Los facciosos, sea por su crasa incultura, sea por odio a las bellas ar-

tes, sea porque ellos le dé mayores posibilidades de defensa se recluyen en los monumentos para asesarnos con más garantía...

Pero, repetimos: Entre nuestra libertad y la riqueza artística, optamos por ésta. Porque además nos sentimos herederos dignos de aquellos que hicieron estos mismos monumentos, y, terminada la lucha y con ella edificado el palacio de nuestra libertad, crearemos nueva riqueza artística que sirva de asombro a generaciones futuras.

Lo que no podrán hacer, ni nuestros jerenías, ni los cuadrápedos que con sus conducta originan tanto crimen de lesa arte". ("Nuestro tesoro" artístico y nosotros, "Frente Libertario", 17 Octubre 1936). El artículo de FERNANDEZ ALDANA (Nuestro tesoro artístico nos permitiría resistir diez años de guerra, op. cit.) es, pese al título y algunas inquietantes sugerencias sobre el valor material de las obras de arte salvaguardadas por la Junta Central del Tesoro Artístico y sus Juntas Delegadas, una defensa de la labor realizada y una respuesta a Kenyon y los que únicamente -en su opinión- se interesaban por la suerte del tesoro artístico y no por la del pueblo español.

294.- La Universidad de cara a la guerra y la Universidad futura, "La Vanguardia", 16 Junio 1937. Vid.: Laber

de la enseñanza realizada por la organización libertaria durante la guerra, Madrid, Edic. del Consejo Local de Cultura, 1938.

295.- El Archivo y Museo Confederales iban a ser organizados por la Sección de Archiveros, Bibliotecarios y Arqueólogos del Sindicato Unico de Técnicos de la C.N.T. En él se reunirían, catalogarían, clasificarían y expondrían en las debidas condiciones "cuantos documentos, papeles y libros tengan interés desde el punto de vista histórico, político o social e igualmente todos los objetos artísticos que diseminados hoy por los diferentes Ateneos y edificios dependientes de la C.N.T., no prestan una utilidad inmediata". Entre los proyectos de la Sección estaba un Plan General de Archivos, Bibliotecas y Museos, la Biblioteca del Centro de Perfeccionamiento obrero y Oficina de documentación profesional y las bibliotecas del Sindicato de Técnicos y de la Federación Local (Archiveros, Bibliotecarios, Arqueólogos, "Técnicos", nº 1, Madrid, 5 Junio 1937, p. 10 y "ABC", 18 Septiembre 1937). El programa de Archivos, Bibliotecas y Museos -de índole conservadora- dividía a los primeros según fuesen históricos y administrativos y a las segundas en histórico-literarias, científico-técnicas y de divulgación. Los Museos serían divididos en científicos, de técnica y de arte, siendo estos di-

timos, según propia definición, aquellos que "mostrarían la actividad del hombre con fin desinteresado de pura satisfacción estética, deviendo de figurar aquí todos aquellos productos que aun teniendo un fin práctico, éste se ve superado por el estético que se le superpone" (Un programa de reconstrucción nacional de nuestros Archivos, Bibliotecas y Museos, "Técnicos", nº 2, Madrid, 20 junio 1937, pp. 8-9).

Sobre las colectividades libertarias: L'obra cultural de les nostres col·lectivitats, "Moments", nº 5, Barcelona, Junio 1937.

ARTE E IMAGEN GRÁFICA:
CARTEL DIBUJO Y GRABADO,
ILUSTRACION

1.- Cuestiones previas y premisas metodológicas.

1.1.- La Guerra Civil española como hito de la propaganda gráfica de masas.

Algunas veces se ha dicho que la Guerra Civil española fue el último conflicto romántico de la historia (sic), el último en el que los hombres lucharon y murieron por unas ideas políticas: fascismo y antifascismo. Unos alentados por la irresistible ascensión de los fascismos, los otros por el enorme prestigio, aún incontestado, de la revolución soviética. Esto es muy discutible. Hoy las distintas revisiones historiográficas han tenido que desbrozar el camino entre una enorme maraña de mitos que habían convertido una tragedia horrible en una visión épica y mitológica, que se había deslizado por el camino de la nostalgia, la vindicación y revancha, para terminar siendo pura arqueología a pesar de ser tragedia, leyenda en lugar de historia (1). Lo que no llama a dudas es que la mayor parte de este hecho se debe a la propaganda, esa nueva fuerza que había irrumpido en la historia con una fuerza raramente incontestada, seduciendo incluso a los espíritus más irreductibles y pasando a ser, en parte, la nueva simbología del presente. Persuasión y seducción recurren pronto a un medio que había tenido un enorme progreso con el nacimiento de la civilización industrial y el desarrollo del capitalismo industrial y comercial, que había devenido un nuevo emblema de esa civilización y que estaba

poniendo las bases de lo que conoceremos como cultura de masas: nos estamos refiriendo al cartel.

Sin embargo, cuando en 1.936 estalla la guerra civil española, el cartel tal como lo conocimos en su época de apogeo estaba a punto de doblar su ciclo histórico, estaba pasando a convertirse en objeto de coleccionistas y museos, desligándose de su funcionalidad primaria y entrando en el mundo del gran arte. No quiero decir con esto que en esta fecha el cartel desapareciese; probablemente estaba en su cénit, tras unos momentos anodinos en los que, tras la eclosión gráfica modernista, la asimilación de las conquistas de las vanguardias estaba deglutiendo y haciendo accesibles los experimentos lingüísticos y formales del arte moderno, que sería a partir de ahora, tal vez en sus aspectos más banales, considerado por las masas: en este sentido la primitiva acepción semántica de la palabra vanguardia se estaba cumpliendo, el gran público -aunque confundiendo los- empezaba a ver imágenes surrealistas, cubistas, constructivistas o incluso abstractas. Bien cabe decir que este camino es peligroso; a un nivel más bajo es una especie de neo-kitsch, como lo llamaría Moles (2), en su concepción más elevada el arte sería capaz de cambiar la vida cotidiana adaptándose a los procesos productivos, convirtiéndose en proyecto de la mano del diseño industrial y la pedagogía artística aplicada: en una palabra será el camino de la Bauhaus que, a pesar de todo, fracasa por sus tremendas implicaciones políticas y, sobre todo, morales.

A estas alturas, de cualquier manera, el cartel como símbolo visual de masas estaba empezando a cambiar: el cine, la fotografía y los "media" electrónicos, sobre todo la radio en este primer momento, estaban empezando a desplazarlo. Su efectividad como difusor de ideas (propaganda) o promoción de productos y objetos (publicidad) era mucho mayor. En el campo estrictamente político no hay más que comparar la I Guerra Mundial y las revoluciones de las primeras décadas del siglo XX (soviética, mexicana, húngara o alemana) con la II Guerra Mundial en la que ya el cartel va a tener un papel claramente inferior.

España va a convertirse en una especie de excepción: tal vez la última gran revolución y acontecimiento político en el que el cartel (que no lo olvidemos se utiliza primero en el campo económico) es dominante, cerrando el ciclo que comenzaba con la revolución soviética, lo mismo que la fotografía había registrado por primera vez la guerra civil americana y la "Commune" parisiense. El que acontecimientos marginales (recordemos el mayo francés) o crisis revolucionarias (Cuba) hayan tomado una trascendencia en el campo cartelístico se explica por su carácter de marginalidad, por el intento de emisión de un lenguaje alternativo, o por la movilización artística, basada una vez más en la mítica revolución soviética, jaleada por estetas occidentales. Si el cartel político se mide por su efectividad ideológica, difícilmente ninguno de estos dos casos alcanza un nivel ni remotamente óptimo.

Es sintomático constatar cómo en estos momentos los dos bandos antagónicos van a orientar sus propagandas de una manera muy distinta. El bando republicano va a hacer uso extenso e intenso del cartel; por ello se ha hablado que los mejores artistas y publicitarios que daron de su lado, lo mismo que ocurrió con los centros económicos, Madrid, Barcelona y Valencia, que al mismo tiempo concentraban la mayor parte de los talleres y de la industria gráfica que hizo posible el empleo en gran escala del cartel, mientras que la España nacionalista, rural y provinciana, tenía que conformarse con unos medios más pobres que no le permitieron mayor despliegue propagandístico en este campo. Yo quiero apuntar sin embargo la sugestión soviética que había llegado a España por el camino del cartel, como expresión visual reproducible, entre otros. El retraso en España era general. -- Una sociedad semiindustrial, con una escasa implantación del aparato de radio, al menos no la conseguida en Europa o Estados Unidos, tenía que optar además por un medio más tradicional que en parte se correspondía con su nivel de desarrollo. Con esto no quiero decir que no se le diese importancia a la radio; el ejemplo de Quípo -- curiosamente en campo nacionalista más sensible al empleo hitleriano de la agitación radiofónica -- es bastante notable y, además, en el campo republicano -- que no olvidemos ha sido el estudiado por mí -- la atención oficial, al menos lo que se ha conservado de documentación, la mayor repercusión en la prensa y en los diarios oficiales está hacia la radio, la prensa y el cine (3): unos, medios muy tradicionales en la tradición del movimiento --

obrero y los partidos de izquierdas, y otros más recientes que bebían también en las fuentes, aparentemente inagotables, de la Unión Soviética. Por otro lado, la enorme fragmentación de poder de la España republicana, bien puede explicar este exceso de papel impreso, mucho más disponible por parte de pequeñas organizaciones territoriales, secciones de partidos políticos o sindicatos o asociaciones de signo diverso. En una palabra, la multiplicidad era signo y al mismo tiempo garantía de una cierta pluralidad que, por supuesto, en el campo nacionalista apenas se dió.

Pero nos podemos preguntar: ¿Hasta qué punto el cartel de guerra es un documento fiel de la situación española de aquellos años fatídicos?, ¿qué representa en el contexto de la época?, ¿Cuál va a ser su lugar en el mundo de la propaganda política y la agitación?, — ¿qué efectividad tuvo? y ¿hasta qué punto refleja fielmente los sucesos de la época, los distintos intereses ideológicos y políticos en juego, el desarrollo político-militar y económico-social de la guerra?. ¿Fue realidad o deseo?. No podemos decir hasta qué punto falsea la propaganda, entre otras cosas porque poco más que — criterios morales podemos aplicarle. Domenach llega a distinguir entre propagandas malas y buenas, las primeras serían las totalitarias, las segundas, las democráticas (4). Pero nos podemos objetar si la democracia no es en cierto sentido incompatible con un cierto concepto de propaganda o si en última instancia, la enorme devaluación de la palabra ("una buena palabra que ha teni

de mala suerte") (5) no nos hace ver la cuestión con una escasa visión objetiva que la perjudica enormemente. La propaganda, y su pariente económica, la publicidad, ha estado siempre en cuanto a apreciación entre lo que Umberto Eco llamó los "apocalípticos y los integrados" (6).

No podemos dejar de tener en cuenta que el mismo acotamiento de este estudio está muy favorablemente influido por su importancia como coyuntura histórica, por lo que los criterios puramente artísticos apenas son operativos. El cartel como arte aplicado, en este caso político, es impuro, cae fuera del horizonte legitimador del arte de nuestro siglo, esto es, las vanguardias. Difícilmente entraría a formar parte de una historia del arte tradicional. Importancia histórica y valor artístico se interrelacionan de la siguiente manera: si no fuese un periodo que ha marcado la historia española de este siglo, difícilmente nosotros le prestaríamos atención; al convertirse en el final de un momento de agudización de las luchas sociales en el que las ideologías son un dato muy a tener en cuenta, se intentará influir de una manera u otra sobre los testigos y protagonistas del momento, y la ilusión de un arte ideológico aparece claramente representada en el cartel, que pasa a convertirse de esta manera en el emblema determinante del periodo.

Es innegable la importancia del cartel español de guerra que, como hemos demostrado, ha llegado a ocupar un papel entre la historiografía dedicada a la cues

tión. Pero, por otro lado, en la guerra civil, todo un enorme renacimiento cultural se va a consumir como un enorme fuego de artificio. Manuel Aznar Soler (7) ha llegado a decir que la guerra, concretamente el año 1.937, supone el cénit de lo que se ha venido en llamar "Edad de Plata" de la cultura española, una cultura que sin embargo se había tornado militante y comprometida, por lo que su carácter no deja de ser en cierto sentido parcial. Como dice Juan Carlos Mainer: "La creación cultural en el campo republicano fue, por el contrario, un fascinante episodio que aún hoy es ejemplo de la voluntad de aproximación de un arte exigente, una voluntad de propaganda y la búsqueda de una estética de mayorías. Convergencia imposible que, por supuesto, nunca se logró sin transigencias o debilidades de algún elemento, pero en la que participaron los mandos militares, las improvisadas autoridades locales, las gentes a las que el mismo esfuerzo iba dirigido con una fe que consiguió periódicos de regimiento a aún de batallón, ediciones terminadas días antes de la derrota, revistas o carteles de excepcional calidad tipográfica a la que contribuyeron imprentas colectivizadas de Madrid, Barcelona y Valencia.

Por última vez, una empresa intelectual puede ser calificada de colectiva y así lo quisieron, cuando menos, los escritores y los artistas que la llevaron adelante, organizados como estaban en asociaciones propias o en dependencia directa de servicios oficiales. -

No siempre se evitó la dispersión de iniciativas ni aún los enfrentamientos: los medios anarquistas actuaron al margen de toda disciplina y entre ellos menudearon las acusaciones de exquisitos y pequeño-burgueses a sus aliados; el Partido Comunista, que se reveló pronto como el de mayor capacidad organizativa y de análisis y el más hábil promotor en el campo cultural, hizo notar demasiado su hegemonía y una cierta tendencia al cacicato en los tiempos -por otro lado felices en las realizaciones concretas- del ministro Jesús Hernández y el subsecretario Wenceslao Roces. En general, se preservó sin embargo, el espíritu de unidad..." (8). Justa visión, bastante equilibrada, que deja traslucir el enorme prestigio de las realizaciones culturales y del aparato propagandístico comunista. El problema es que esta propaganda es la que va a condicionar hasta extremos increíbles la historiografía de la guerra civil, a la que -sobre todo en el terreno cultural- se ha abordado sin habiendo notables excepciones con una falta de visión crítica casi absoluta.

Sería un poco rizar el rizo decir que el medio de la propaganda en este caso el cartel, ha sido también víctima de esta valoración indiscriminada, pero hay que reconocer que en alguna manera esto es así. Se ha querido tomar el cartel como fuente historiográfica, cosa -- que es cierta, sólo si tenemos en cuenta una serie de filtros que nos hagan menos engañoso su papel, que testimonialmente, sin embargo, no deja de tener una importancia capital. Precisamente esos testimonios han produ

cido la mayor parte de las visiones sesgadas de la producción artístico-propagandística de la guerra civil y cultural, en general, ya que una serie de textos, que durante un tiempo pasaron por realizaciones historio---gráficas, dejaban en la sombra unos hechos que no pueden ser dejados de ningún modo a un lado. Tiene razón - Manuel García cuando dice: "En cualquier caso y a falta de un estudio global parece oportuno, en adelante, que cualquier referencia a la producción artística española de los años 1.936 a 1.939, se haga de una vez por todas, desde una perspectiva totalizadora, más allá -si ello es posible- de "corsés ideológicos mediatizadores a menudo del valor artístico de las obras"(9). El problema es que como el propio Reanu decía "... la fatal mitificació -- que quaranta anys de franquisme havien d'operar per -- reacció pendular, en quasi tot allò referit als problemes culturals dels anys 30" (10), no han dejado ver gran parte de las limitaciones que esa cultura tenía y el no haber sabido deslindar la mayoría de las veces lo que - había de hecho concreto y lo que no era más que propaganda interesada. Se puede tomar como fuente histórica un folleto propagandístico, pero se necesita puntualizar, algo que, generalmente, no se ha hecho al hablar del periodo. Y precisamente es Reanu quien más ha condicionado la visión del cartel de guerra republicano, primero por ser el más prestigioso de los cartelistas presentes en el momento, aunque sin embargo su participación fue muy limitada tal como él mismo reconoce (11), y en segundo lugar por haber dado en su Función social del cartel (12) (en el que reflejaba sus intereses políti-

cos, ideológicos, artísticos y culturales, poco cambios a lo largo de su vida, que si bien son tal vez el más importante testimonio que sobre el cartel político se ha escrito en España, y refleja clara y puntualmente los pasos de un debate en el que en última instancia se discutía el problema de la posible funcionalidad o finalidad del arte) unos juicios de valor que han sido tomados casi como una "biblia" por autores posteriores: su concepción del realismo, sus ideas sobre la formalización y fines del cartel político, su apreciación de la producción del momento y sobre todo una cierta mala conciencia que le hace rechazar a los técnicos publicitarios, campo con el que él tenía más de una conexión, en un desesperado intento por deslindar los campos del cartel político y el cartel publicitario.

Hay que tener en cuenta que, nebulosamente, ciertas visiones entusiasmadas, que provienen de la misma época de la guerra han pasado casi íntegras, por medio del testimonio coetáneo, a los historiadores del presente. No puedo dejar de reconocer con Inmaculada Julián que es la primera vez que se pone en marcha un mecanismo de propaganda de tal envergadura (13), ya que, por lo demás, el bajo nivel industrial hacía poco posible el lanzamiento de una publicidad de masas, y la agudización de la lucha política, que si produjo un número considerable de obras, sólo había comenzado en 1.931 con el advenimiento de la República. Pero decir como hace Fontseré que el cartel indica la fuerza de una voluntad revolucionaria - lo cual puede ser cierto - hasta identi

ficarlo con la permanencia de esta revolución, me parece excesivo (14). Y si bien son un exponente de comunicación, el arte de expresión artística más útil de la guerra y un muestrario de las distintas ideologías hasta el punto de crear una cierta manera específica de cartel político español diferenciable e irrepetible, tal vez por el mismo carácter episódico y brutal de la circunstancia que hizo posible su nacimiento, han dado lugar a una serie de visiones en exceso líricas y optimistas como la de Josep M. Figueras: "... estos carteles son algo más que propaganda, son la expresión de un pueblo conmovido por una situación y necesidad de un lenguaje rápido y sugestivo" (15). E incluso parece excesivo, como hace Carmen Grimau, convertirlo en el espejo histórico del desenvolvimiento de la lucha de clases, aunque haga bien en considerarlo el vehículo y el elaborador de una serie de grandes mitos iconográficos y verbales (16), ya que, como se ha demostrado siguiendo a los estructuralistas rusos como V. Propp en su análisis del cuento (17), el cartel sería un momento, "un cuadro" de la estructura narrativa de la antigua fábula, de donde viene su intrínseca relación con el mito (18).

La impresionante campaña propagandística será sólo en muy pequeña medida vehiculada por el cartel y siempre en el campo interno. Folletos, comunicados, manifiestos firmados por prestigiosas personalidades del mundo de la ciencia y la cultura, noticiarios cinematográficos, revistas ilustradas fotográficas y otros medios que permiten una mayor efectividad y ubicuidad fue

ron utilizados más intensamente hacia el exterior. En un mundo en que todavía la reproducción de la imagen no era mayoritaria, aunque nos encontremos en su protohistoria, el cartel da ese halo inevitablemente romántico y mítico del que hablábamos antes en un intento de definir los caracteres constitutivos de la imagen, transmitida a nosotros por medio en este caso de la imagen gráfica. Que el cartel se hubiese convertido en lugar común de las vanguardias artísticas, que se jalease como medio reproducible en un momento en el que se están teorizando las posibilidades de los nuevos medios de masas, no quita que en realidad sea el último intento del "artista" tradicional para influir de manera masiva de la sociedad en un momento en el que para ellos se trataba, en la lucha política, de encuadrarse en los frentes culturales en la ilusión de lograr una estética mayoritaria, un arte para las masas que pronto descubrirá su falacia. -- Otra cosa es que los historiadores lo hayan tenido en cuenta. Pero, si podemos considerar que en la guerra civil española se da por primera vez ese fenómeno atisbado por los teóricos de la comunicación por el que la imagen es más real que el suceso, la propaganda más importante que el conflicto, y la tragedia, en definitiva, se convierte en espectáculo (19), es porque estamos asistiendo al empleo masivo de los medios de comunicación de masas por vez primera para dirimir un conflicto ideológico que se ventila; paralelamente, al fragor de las armas en los campos de batalla.

En conclusión, si bien el cartel constituye uno de los segmentos más significativos de la comunicación de masas del momento, si desde un punto de vista estético —aún reconociendo sus constantes altibajos— se logran ejemplos de una alta calidad y un hacer característico del cartel de guerra español, si como testimonio no podemos negar su importancia en la lucha ideológico-propagandística, no podemos magnificarlo hasta convertirlo en el único espejo de la guerra civil. Otra cosa es, además, su efectividad; su sujeción a los criterios propagandísticos, su capacidad como transmisor de consignas, "slogans" o grandes temas, su reiteración, como exponente de una de las ideas básicas de la propaganda ya expuestas por Hitler y Goebbels, la de la repetición constante de cuestiones simples para ser transmitidas a las masas (20). De cualquier manera, hoy se ha comprobado que la propaganda política simplemente reafirma opiniones ya tomadas, ideas adquiridas, tiene un poder asegurador, raramente hace cambiar de opinión (21). Por lo tanto, la capacidad de respuesta ("feed-back" dirían los comunicólogos) del destinatario de esta propaganda está condicionada por sus ideas anteriores y además el cartel no es más que uno de los segmentos a través del cual los contenidos propagandísticos se vehicular. Otra cosa es que, por su mayor fijación, la transmisión de consignas haya sido mayor en el caso del cartel que en el de los otros medios. Por todo esto, creo que, si bien el cartel es perfectamente digno de ser estudiado como manifestación estética, tal vez la única posible -

entre el compromiso y la destrucción, la única manera - que el artista plástico tenía de incidir en la realidad, también hay que ser consciente de su provisionalidad, - de la excepcionalidad del momento, de su carácter de - elemento de la maquinaria propagandística levantada. -- Por lo tanto nuestros intereses historiográficos son los que hacen posible fijarnos en el tema. La ilusión de un arte al alcance de las masas, que ha abandonado su "status" de unicidad para convertirse en múltiple, ha hecho olvidar en muchas ocasiones que nos encontramos ante un arte al servicio de la propaganda, ligado a una actividad alienante.

1.2.- Las dificultades metodológicas.

Como todo medio de masas, sujeto en este caso a la reproducción gráfica, resulta útil delimitar desde un principio los criterios metodológicos básicos a tener en cuenta. Uno de ellos es el de la cantidad objeto de estudio que es necesario consultar para poder llegar a conclusiones válidas. La cantidad de documentos -visuales en este caso- necesarios para historiar, puede chocar con la calidad mínima exigible, pudiendo llegar a - desdénar, de una manera selectiva, lo que no se atenga a pautas de calidad mínimas. En momentos anteriores al siglo XIX, y sobre todo al XVIII, el tiempo y los criterios contemporáneos en el caso de la historia del arte, han ido realizando una primera selección natural que nos

introducen un universo fragmentario en el que el historiador por un sistema parecido al del rompecabezas ha de ir reconstruyendo una realidad en la que una gran parte de los testimonios, de las páginas del libro de la historia, han sido borradas por el tiempo. En la actualidad, a partir de nuestro siglo y por el contrario, la selección de una manera y otra rigurosa ha de ser hecha por el historiador, ya que la misma aparición operante de la historia como una cierta ideología de la pervivencia mantiene en un mayor extremo los testimonios para la posteridad.

En lo que se refiere a la guerra civil desde el campo republicano, fue el otro bando el que la ganó y la proscripción -excesivamente larga- era una consecuencia casi lógica. Se trataba de borrar los signos de la presencia del bando enemigo sobre España. Había que reescribir la historia, cosa que por otro ^{lado} es más frecuente de lo deseable. El cartel, que era una especie de signo y de símbolo, fue arrancado de aquellas paredes en las que el paso del tiempo y la tendencia a la superposición del medio no lo hubiese hecho ya desaparecer. Parecía que no tenía importancia (22). Sin embargo, pese a la poca consistencia del soporte, sometido además a las inclemencias de la interperie, el coleccionismo del cartel es tan fuerte y antiguo como su propia aparición como medio, lo que le ha hecho salvarse en gran parte (23). Por lo tanto, el coleccionismo privado contribuyó de una manera decisiva a mantener viva la llama del cartel de guerra. Las colecciones públicas, duran

te mucho tiempo cerradas, habían tenido una doble finalidad; eran un instrumento policíaco (no olvidemos que muchos de los dibujantes y cartelistas sufrieron represalias y su paternidad era una prueba de primer orden) y por otro lado tal vez quedaran subyugados por su colorido y su fuerza.

Al no haber encontrado ninguna prueba de los encargos de carteles (debieron existir recibos, órdenes de ejecución, etc. entre organizaciones propagandísticas, colectivos de dibujantes y talleres de artes gráficas, pero lógicamente un material de tan poca importancia ha desaparecido y además sería una labor perfectamente inútil), es muy difícil determinar el número de carteles que se pudieron editar (24). Evidentemente muchos. Inma Julián ha llegado a hablar de miles (25), José Mario Armero, más prudente, calcula alrededor de 2.000 (26). Carmen Grimau evalúa entre 1.000 y 1.500 el conjunto de la producción cartelística de la guerra (27). Desde luego el conjunto fue amplísimo y si acordamos que la tradición del cartel comercial y político español no era muy brillante, sino más bien un tanto lánguida y escleroticada, hay que preguntarse -¿a no ser que neguemos esta hipótesis- porqué se produce esta impresionante explosión gráfica considerada "incontrolada" por la propia C. Grimau. Lo cierto es que no se produce esa caótica situación que los testimonios contemporáneos hacían prever, ya que la producción de guerra alcanzan cotas importantes que habría que localizar dentro de la tradi

ción del cartel revolucionario europeo, logrando en -- ocasiones algunas de sus imágenes más emblemáticas. Vuelvo a repetir que tal vez el testimonio de Renau sobre el cartel comercial español hay confundido ya que hay indicios de que el cartel de los años treinta estaba logrando en España un nivel bastante aceptable. Otra cosa es que el cartel político se moviese entre las difusas influencias soviéticas y la imagen popular, un tanto "pon-pier", que el movimiento obrero y los partidos republicanos tenían como suya y que era de una anacronismo absoluta en el contexto europeo, e incluso español, de 1.930. Lo que se plantea además con el cartel es la necesidad de realizar un análisis pormenorizado de todos -- los ejemplos conocidos, tal como se hace en la historiografía dedicada a objetos artísticos tradicionales, o -- si es suficiente un sistema de calas o de selección entre el marasmo de la producción conocida a lo que habría que añadir el resto desaparecido. El segundo punto de vista es el adoptado por Carmen Grinan cuando dice: "Basta para ello detener nuestra mirada sobre una pequeña muestra de 100 ó 200 carteles, entre los 1.500 que se suponen hayan podido editarse en los tres años de guerra, para constatar que, si bien la "incontrolada" producción despliega un abanico de enorme variedad --y en muchos casos arbitrariedad-- "estilísticas", obstaculizando una -- primera visión unitaria del conjunto, la fuerza expresiva de afirmación de clase y de poder obrero, consecuente de la situación prerrevolucionaria latente, irrumpe en el espacio cartelístico y habla sobre todo lenguaje artístico.

Estos fragmentos de ideologías inherentes al mensaje connotativo constituyen, de hecho, el verdadero criterio unitario de guerra" (28).

Por consiguiente encontramos la primacía de la política, como criterio unificador del periodo, lo cual es cierto en su mayor parte, pero la selección -que no se explica si está hecha con algún criterio razonable o es alguna cala arbitraria- lleva en algunas ocasiones a afirmaciones peligrosamente tajantes en el mundo de la expresión cartelística de los distintos grupos, y nos lleva al dilema, que intentaremos resolver en lo posible, sobre los criterios valorativos a seguir en el estudio del cartel: políticos como quieren Grimau o I. Julián, o estilísticos y personales como querría Carles Fontseré, chocando con alguno de los axiomas más extendidos de la producción cartelística, como es el de la pérdida de personalidad del autor ante los condicionantes del encargo cartelístico: el cartel sería en esencia un transmisor entre el emisor y el público, y el cartelista el intermediario que hace posible con su técnica la mayor efectividad del mensaje.

Dado el breve periodo de tiempo acotado y el gran número de carteles, supuestamente editados, de tipo político -al que no se llegó ni siquiera remotamente en tiempos de paz, ya que las campañas electorales de la República eran los únicos momentos en que la agudización del enfrentamiento político llevaba a la emisión de un mayor número- resulta bastante útil dar un número

aproximado a través de una catalogación lo suficientemente precisa en la que se incluyan aspectos meramente técnicos como las dimensiones, firma, texto, localización, bibliografía, etc. como otros analíticos en los que se consideran cuestiones como cronología, iconografía e iconología, referencias y ubicación estilística, influencias, temas ideológicos, organizativos, etc. y en definitiva todas aquellas rúbricas que constituyen el todo del cartel descompuesto en sus factores varios del mensaje transmitido, o como dirían los estructuralistas, el mensaje denotativo y el mensaje connotativo, la dimensión semántica y la dimensión estética (29). Todo ello formando una suerte de "catalogue raisonné", en el que se une el doble carácter del cartel como documento histórico que, como corresponde a sus constantes expresivas, está en un tono considerablemente más alto que otro tipo de documentación, mientras su carácter de grito y de heraldo de deseos le imponen, sin embargo, como fuente insustituible en el estudio de las mentalidades colectivas y las pasiones políticas.

En conjunto, las dos grandes colecciones públicas consultadas por mí, Archivo Histórico Nacional Sección Guerra Civil (Antiguo Archivo de Servicios Documentales de la Presidencia del Gobierno, nacido primitivamente como instrumento auxiliar en la represión del comunismo y la masonería, ubicado en el Colegio de San Ambrosio de Salamanca) y el Archivo de la Guerra de Liberación del Servicio Histórico Militar, arrojan un total

de 1.189 carteles más 21 periódicos murales impresos y de ejemplar único, de entre los pocos conservados dado su carácter efímero. A ello habría que añadir alrededor de 250 bandos y pasquines que al no tener un mensaje -- icónico o icónico-literario quedan desechados desde nuestra óptica, aunque puedan ser útiles para el historiador. Si a todo ello unimos las distintas colecciones públicas y privadas que han editado sus catálogos (el C.E.H.C., la Biblioteca Universitaria de Valencia y el Instituto Municipal de Historia de Barcelona (30)), tenemos que, tras desechar los comunes entre unos y otros archivos, los anteriores a la guerra civil o provenientes del bando franquista y los realizados en el extranjero aunque en conexión con el conflicto español, nos encontramos con un conjunto de 1.540 carteles. Realizando un cálculo de probabilidades aproximado, habría que añadir los desaparecidos y los pertenecientes a las distintas colecciones que no se ha sido posible conocer, por lo que si establemos una corrección de entre el 25 y el 30% de más nos hallaremos con una suma final que oscilaría, aproximadamente, entre 2.050 y 2.300 carteles; como se ve bastante cerca de los cálculos establecidos por Armero.

Este número significa que 997 días de guerra da entre 2 a 2,25 carteles diarios, un porcentaje bastante elevado, más si lo comparamos con los 3.694 carteles recogidos por V.S. Butnik-Siverski (31) para la Rusia revolucionaria entre 1.918 y 1.921, un período de tiempo muy semejante, y de una significación histórica similar:

guerra civil y revolución. Pero con la diferencia de un territorio más de 40 veces mayor y una población entre 6 y 7 veces superior, la sexta parte del mundo como enfáticamente repetía la propaganda soviética.⁽³²⁾ De todo lo cual deducimos que la guerra civil española ocupa un lugar importantísimo en el campo de una manifestación visual como es la del cartel político, aunque, como veremos, también hace incursiones en otras parcelas del arte político y propagandístico. Si a ello añadimos que las tiradas debieron ser amplias, pese al crónico desabastecimiento de papel, podemos explicarnos que Santiago Ontañón dijera en 1.939, cuando ya se tenía la suficiente perspectiva para enjuiciar el impresionante despliegue efectuado durante los tres años anteriores: "Pero ahora se ha perdido el sentimiento de la medida y en la cantidad. Con los kilómetros de papel que se han desperdiciado podría hacerse un paquete con el enemigo en total con su material guerrero y todo, y echarlo al mar. Y con la tinta roja que se ha empleado, pintar de este color toda la zona invadida por el fascismo" (33).

NOTAS

- 1.- Marc HANREZ, "Prefacio" de Los escritores, op. cit. pp. 9-10.
- 2.- Abraham A. MOLES, El afiche en la sociedad urbana, Buenos Aires, Paidós, 1976, pp. 110-111.
- 3.- Sobre el valor de la radio en la propaganda, puede verse: Julián MALE, La radio como arma política, -- Barcelona, Gustavo Gili, 1979.
- 4.- Jean-Marie DOMENACH, op. cit.
- 5.- Katharine FULLERTON GEROULD, citada por T. YOUNG, - "La propaganda" en La opinión pública y la propaganda, Buenos Aires, Paidós, 1.980, p. 195.
6. Umberto ECO, Apocalípticos e integrados ante la cultura de masas, Barcelona, Lumen 1968.
- 7.- II Congreso Internacional de Escritores Antifascistas (1937). Vol. II: Pensamiento literario y compromiso antifascista de la inteligencia española republicana, Barcelona, Laia, 1978, p. 118, nota 153.
- 8.- Op. cit., p. 336
- 9.- "Aproximación al arte español durante la guerra de 1.936 a 1.939", en La Guerra Civil...., op. cit., p. 17.

- 10.- "Sobre 'Nueva Cultura' ", en La batalla... op. cit. p. 101.
- 11.- María RUPEREZ, op. cit.,
- 12.- Op. cit.,
- 13.- El cartel republicano... op. cit., p. 6
- 14.- Es lo que intenta exponer a lo largo de todas sus intervenciones: El Sindicato..., Op. cit., Consideraciones..., op. cit., p. 36 y sus contestaciones en la entrevista que le hace, junto a Renau, María RUPEREZ, op. cit.
- 15.- "Carteles de la República...", op. cit.
- 16.- Op. cit. pp. 11-12.
- 17.- Morfología del cuento, Madrid, Fundamentos, 1977, 3ª ed.
- 18.- María Grazia IUTZENBERGER - Sergio BERNARDI, "Consideraciones sobre una función alternativa del cartel", en Cultura, comunicación de masas y lucha de clases, México, Nueva Imágen, 1978, p. 110.
- 19.- Juan Antonio RAMIREZ, "Imágenes para un pueblo (Connotaciones, arquetipos y concordancias en la iconografía de posguerra)" en Arte del franquismo, Madrid,

Cátedra, 1981, p. 233. Furio COLOMBO, "Para la --
 muestra fotográfica sobre la guerra de España", en
Fotografía e información de guerra... op. cit.

- 20.- Jean-Marie DOMENACH, op. cit., pp. 65 y ss. "La --
 propaganda debe limitarse a decir muy poco, y ese
 poco debe repetirlo constantemente" (Frases de A. -
 Hitler citada por Eulalio FERRER RODRIGUEZ, Por el
 ancho mundo de la propaganda política, Barcelona.
 Danae, 1976, 2ª ed.)
- 21.- M.G. LUTZENBERGER - S. BERNARDI, op. cit., p. 105.
- 22.- "Son tan insignificantes las artes publicitarias,
 que yo como Director General de Bellas Artes de --
 la República controlaba las artes plásticas, la li-
 teratura, la poesía, la arqueología, los museos...
 Sin embargo, yo no controlaba los carteles que hi-
 ce yo mismo, porque no estaba reconocido como una
 actividad artística. Por tanto, al no considerarse
 que los carteles estaban dentro del arte, no esta-
 ba programado desde la Dirección General de Bellas
 Artes ni los materiales ni las tintas". (Testimo-
 nio de J. Renau recogido por María RUPEREZ, op. --
 cit., p. 16).
- 23.- Esto lo demuestra la aparición de revistas especia-
 lizadas y establecimientos dedicados a la venta de
 carteles en las últimas décadas del siglo XIX. Vid.
 Robert J. GOLDWATER, "L'Affiche Moderne" (A revival

- of poster art after 1880), "Gazette des Beaux-Arts" (Nueva York), LXXIV, 22 (Oct-Dic, 1942), pp. 173--182; Julián GALLIGO, Carteles del fin de Siglo, - "Goya" (Madrid), 67 (Julio-Agosto 1965) pp. 16-21.
- 24.- Hay algún encargo del Sindicato de Profesionales de la Bellas Artes UGT, estados de cuentas de la delegación en Madrid del Subsecretariado General de -- Guerra, documentación de la Consejería de Propaganda de Asturias, pero poco más, hemos podido encontrar.
- 25.- "El cartelismo...", op. cit. p. 59.
- 26.- Disparos epistolares..., op. cit., p. 103.
- 27.- Op. cit., p. 10.
- 28.- Ibid., p. 15..
- 29.- A.A. MOLES, op. cit., pp. 22-26; Françoise ENEL, - El Cartel (Lenguaje/Funciones/Retórica), pp. 15-28; Juan Antonio RAMÍREZ, Medios de masas e Historia del Arte, Madrid, Cátedra, 1976, pp. 182 y ss.
- 30.- Carteles de la República..., op. cit.; "Cartells - republicans de la Guerra Civil", en La Guerra Civil 1936-1939, op. cit., y Javier DOLTRA TAPIOLA, Materiales gráficos "Cuadernos de Historia Económica de Cataluña" (Barcelona), XI (Julio 1974), -- pp. 133-153.

- 31.- Sovietski plakat epoii grazhdanskoi voiny 1918-1921
(El cartel soviético durante la guerra civil 1918-1921), Moscú, 1.960.
- 32.- Hay un cartel de Alexander Rodchenko para la película de Dziga Vertov que lleva este título, (Reproducido en París-Moscú...., op. cit., p. 350).
- 33.- Francisco Mateos...., op. cit., p. 119.

2. El cartel entre la publicidad y la propaganda.

2.1. El nacimiento y desarrollo del cartel en la publicidad comercial.

No se puede deslindar el cartel de sus orígenes ligados al desarrollo de la economía capitalista. Aunque nuestro estudio se base en el cartel político y los cartelistas políticos hayan intentado siempre deslindar su campo del mundo de la "réclame" publicitaria, sus elementos constitutivos, funciones, procedimientos retóricos... son básicamente los mismos. "... El cartel electoral que se querría diferenciar del comercial, aunque sólo sea - por motivos de prestigio (no quiere ser parangonado al detergente o a las pastas) recupera, sin embargo, a través del lenguaje, todos los slogans, los mitos y las iconologías de este A través del cartel el Partido comunica a la clase de la que es delegado usando el lenguaje más adecuado para transmitir valores, comportamientos que le permitan reforzar su ideología (en general la estructura lexical, el color, la forma son las más comunes, las más fácilmente decodificables)" (1).

Desde que Jules Chéret, y posteriormente Henri de Toulouse-Lautrec, pusieron las bases de este nuevo medio expresivo de masas, basándose en la elaboración rápida, la simplicidad, el atrevimiento cromático compositivo y de punto de vista y la concisión del texto escrito, montaban los procedimientos más significativos que

han permanecido inalterados, ya que de lo que se trataba era de retener la atención de un espectador que en principio no debía ser vigilante o consciente, frente a la concepción de la pintura, disfrutable en lugares destinados y con una determinada concepción de ánimo, estos pioneros del cartel actualizaban por medio de los procedimientos gráficos el concepto de la imagen callejera, válida en cuanto a sus aspectos comunicativos inmediatos. Así, si bien los años siguientes nos permiten presenciar una intensa renovación de la mano del "Art-nouveau" modernismo, "Jugend", etc., las figuras como Mucha, --- Begarstaff Brothers, Brailly, Beardsley, Klínger y los artistas de las distintas secesiones centroeuropeas, en concreto la vienesa y la múniquesa, sólo incidirán en un camino que Toulouse-Lautrec había abierto, abandonando los grandes frescos decorativos de Chéret, que en cuanto a sus aspectos estilísticos descendían directamente de la tradición barroca, para continuar --no dejando de lado en esto a Chéret-- con las figuras sencillas, decorativas y alegres, fundamentalmente femeninas, que instituyen el marcado componente erótico, sensual y -- "moderno" del arte publicitario (2).

Como arte utilitario, el cartel pudo beneficiarse del interés del modernismo (heredado de Morris y el movimiento inglés de "Art and crafts") por los aspectos aplicados del arte, en parte artesanales y en parte introduciéndose en el complejo mundo de la producción industrial. Este carácter, que se oponía frontalmente además a la libertad y gratuidad de todas las teorías del arte por el arte recurrentes en el mundo europeo finise

cular y de las primeras vanguardias, le hacía presentarse ante ellas como algo bastardo. Sin embargo, el cartel, aunque siempre ligado al mundo de la especulación artística por vías más o menos vergonzantes, estaba planteando la necesidad de una autonomía y la presencia de unos conceptos técnicos en los que se coaligaban la psicología de masas, la teoría de la "Gestalt", la sociología, etc., para conseguir una mayor presencia en el mundo moderno, resplandeciente expresión que más que una complejidad simbolizaba a medias la vulgaridad y el vacío. Por eso, cuando Capiello concibe el cartel de una manera sintética a base de un símbolo convertido en imagen de marca y toda una concepción de las discordancias cromáticas -inspiradas directamente en el fauvismo-, capaces de suscitar la atención del destinatario del mensaje cartelístico, estaba sentando las bases del cartel moderno (3).

La dignificación más decidida vendrá del campo de las vanguardias y, por supuesto, de su traslado al campo de lo político a partir de la I Guerra Mundial. Las vanguardias proyectivas y constructivistas lo verán como uno de los exponentes de la visualidad de esa sociedad industrial que pretenden cambiar desde la regeneración producida por la unión entre el arte y la técnica; la izquierda política, sobre todo la marxista, por lo que supone en un terreno práctico en el campo de la propaganda y la difusión de ideas y en un terreno teórico en cuanto se refiere a la popularidad del arte, la rup-

tura del concepto de arte como expresión privilegiada. Desde el campo estrictamente profesional las búsquedas de los grafistas de la Bauhaus como Herbert Bayer, Jan Tschold, László Moholy-Nagy, Joost Schmid y la pedagogía de Josef Albers vienen a relacionarse con los hallazgos casi contemporáneos de A.M. Cassandre⁽⁴⁾. El espacio constructivo del postcubismo, la tipografía --- bauhausiana y ciertos efectos visuales expresionistas y surrealistas se coaligan para definir el cartel moderno en la figura de este autor. El expresionismo alemán, que había destacado la tradición de las técnicas gráficas, y la influencia de la estampa japonesa, ya operante en el modernismo, son los últimos estilemas que actúan en un concepto y práctica de cartel que entre los años 1.920 y 1.940, situado en medio de la gran operación divulgativa que supuso la exposición de artes decorativas de París, de 1.925, que dio lugar internacionalmente a esa pátina modernista que hoy se conoce por "Art-déco" (5). Los nombres de los expresionistas germánicos como Kokoschka, Kirchner, Schmitt-Rottluff, Schiele, Heckel... se unen a algunos grandes grafistas profesionales como Klinger, Lucian Bernhard y Ludwig Hohlwein (6); la obra de este último, que parte de los tratamientos con tintas planas de los Beggarstaff Brothers y William Bradley, tendrá una enorme vigencia en Europa, siendo incluso perceptible su influencia en España.

En estos años el cartel se había convertido en un punto común de la divulgación artística, con revistas propias -algunas provenientes de la eclosión finise

cular- como "Das Plakat", "Penrose's Annual", "The Poster", "Gebrauchgraphik", etc. Dentro de un discurso cercano a la literatura futurista, el cartel va a ser concebido como un heraldo de la modernidad, con toda una retórica maquinista en la que resuenan ecos de Marinetti o Le Corbusier, a la par que las vanguardias -como dije con anterioridad- van interesándose por él. El propio Boccioni dirá a Dudovich que el cartel ha contribuido a hacer captar el arte moderno más que los escritos de --vanguardia (7).

Pero lo que más destaca es una de las funciones individualizadas dentro del cartel: la función ambiental. El anhelo de crear una nueva ambientación urbana, la ilusión de crear un museo callejero como ya Edmond de Goncourt habló con respecto a Chéret (8), es lo que entusiasma a los críticos modernos que ven todo un proceso de agitación artística en el cartel callejero, que presienten una ciudad industrial -gris y anodina- transformada en un escenario multicolor por obra y gracia del cartel y por unos pintores que encerrados en sus cenáculos intelectuales tal envidian la enorme trascendencia intelectual de un medio que es visto -aunque en parte -erróneamente- como la pintura en la calle. Y si bien el cartel supone una experiencia vicaria y parasitariamente estilística con respecto a la pintura, Rauschenberg, --Warhol y otros pintores del "pop" americano, invertirán -- la tendencia de relaciones entre la imagen única pictórica y la múltiple publicitaria. También se atisbaba --

el nacimiento de una cultura visual de masas que -como dije anteriormente- se encuadra en un discurso utópico y futurista. Cassandre dirá "L'affiche d'est plus un tableau mais devient une 'machine à annoncer'" (9) y entre otros pensamientos exponerá uno que se ha hecho paradigma y casi un tópico cuando se habla del cartel: "la peinture es un but en soi, l'affiche n'est q'un -- moyen de communication entre le commerçant et le public quelque chose comme le telegraphe: l'affichiste joue -- le rôle du télégraphiste: il n'émet pas de messages, il les transmet on ne lui demande pas son avis -on lui demande seulement d'établir une communication claire, puissante, précise" (10). La influencia de Cassandre, junto a Colin y Carl: será muy extensa, destacará todas esas -- ideas típicas como el cartel puñetazo, el cartel grito pegado en la pared, el cartel telegrama, el cartel como llamada de atención...., rompiendo una lanza en favor de una práctica que se justifica por su utilidad, su -- eficacia, sintetismo (se le llegará a llamar taquigrafía o estenotipia visual)...

Este es el panorama sonero del cartel comercial europeo entre los años 1.920 a 1.940, contexto en el que hay que englobar el conjunto del cartel comercial español, base ineludible sobre la que explicar la eclosión del cartel político. El problema es que, como vemos, la historia del cartel español está aún por hacer a excepción de muy escasas aproximaciones a figuras individuales concretas. La otra posible fuente es la del cartel americano mucho más atrasado estilísticamente --

aunque un autor como E. Mc Knight Kauffer, otro de los grandes introductores del cubismo en las leyes cartelísticas, y gran figura del cartel británico, provenga de Norteamérica. La tradición del cartel comercial americano será la de un realismo popular que prefiere emitir mensajes de un alto índice de iconicidad antes de lanzarse a los experimentos europeos. Como en otras tantas vertientes de la vida artística americana, la llegada de la riada emigratoria europea producida por el ascenso del fascismo y la II Guerra Mundial, provocará un cambio cualitativo en el desarrollo del arte publicitario norteamericano. No obstante hay que tener en cuenta un medio de penetración tan vivo como el cinematógrafo que en un momento en el que se está cimentando la "fábrica de los sueños" Hoolywoodiana que diría Ehrenburg, va a transmitir, por medio del "Star-system", un tipo de cartel en el que se prima un realismo mímico, como proceso identificatorio de los nuevos ídolos, que llega a sus extremos en los grandes murales de ejemplar único colocado en los cines. Como veremos, este tipo de publicidad mural será también usado, aunque muy episódicamente, en la propaganda política española de los años de la guerra. Además, muchos cartelistas cinematográficos no hay más que recordar a Clavé o Peiraza Blanco pasarán a engrosar la nómina de los dibujantes al servicio de los distintos organismos de propaganda.

2.2. El cartel político en la propaganda de masas.

2.2.1. Del nacimiento de la imagen política a la I Guerra Mundial.

Si existe o no una imagen específicamente política con unas leyes propias es algo sobre lo que la mayoría de los autores no se han puesto de acuerdo. Cier- to es que la propaganda como persuasión sobre las masas sociales, tiene origen en la primera cultura que se quiere específicamente dirigida a las grandes masas: la cultura católica de la contrarreforma. Pero si bien la propagación de la doctrina católica será la primera oficina de propaganda de los tiempos modernos, no será hasta la revolución francesa que se convierte en un instrumento laico y deviene en un organismo más o menos permanente (11). Hasta ahora, la propaganda había sido algo esporádica, a partir de ahora "la propaganda se produce gracias al encuentro de una intención de propagandista y una necesidad real del receptor" (12), esto es, deja de ejercerse sobre receptores pasivos.

Sólo será la difusión de los medios gráficos la que permita la introducción de la imagen en este campo, venciendo la idea admitida de que la imagen es sospechosa, "maestra de error y falsedad" y sólo posible para ilustrar la idea (13). Pero las primeras iconografías políticas van a surgir con la revolución francesa, creando alguno de los mitos operativos más perennes: la bandera tricolor, la "marianne" con el gorro frigio (14),

hasta llegar a la primera gran obra política del siglo XIX que es, sin duda, "La libertad" de Delacroix, tan usada en multitud de imágenes políticas y revolucionarias. De cualquier manera la imagen específicamente política va abriéndose paso en las páginas de la prensa de oposición (recordemos a Daurier) para cristalizar a fines del siglo XIX en torno a los círculos anarquistas y del primer socialismo. Esta misma ilustración o viñeta política será la que salte al cartel, cuando este surja unido a la publicidad comercial. Sin embargo, la imagen política que se quiere distinta a la comercial irá durante mucho tiempo por detrás de esta en cuanto a innovaciones estilísticas se refiere, centrándose en el realismo popular y en una tendencia que Mario de Micheli ha definido como de naturaleza humanitaria, pietista, anarquista, radical-reformista (15). Estos primeros carteles políticos, nacidos del interés de artistas e intelectuales por la condición de los obreros y campesinos, vierten todo su humanitarismo en esas luchas y escenas populares que serán, más que descritas, sublimadas por Käthe Kollwitz (16). Pero lo que de sincera emoción, solidaridad con los oprimidos y fuerza gráfica hay en la gran artista alemana y en menor medida en Steinlen, se pierde en un verismo retórico que tiende más a provocar sentimientos que a tomar una exacta conciencia política de los problemas. Este tipo de cartel permanecerá bastante en la tradición del movimiento obrero y de él no se han librado incluso autores comunistas que tanto reniegan de él, tachándolo de sensiblero y sentimental. En realidad, to

avía había un cierto poso romántico en esta toma de postura ante las luchas sociales y por otro lado la retórica simbólica va a florecer mucho en una serie de carteles alegóricos en los que las connotaciones de la llama como símbolo del progreso, la ruptura de las cadenas — (signo definitorio del fin de la esclavitud capitalista), la mujer desnuda como pureza, etc, creará una serie de "tableaux" alegórico-políticos muy en consonancia con todo un concepto utópico de la existencia, llamado a crear una esperanza de futuro a pesar de permanecer anclados visualmente en tradiciones desgastadas que muestran la devaluación de los símbolos. Aunque pueda parecer una "imagerie" popular, no olvidemos que artistas significados como Walter Crane en Inglaterra producirán imágenes de este tipo (17). Por lo demás movimientos artísticos tan importantes como el grupo de "Les XX" en Bélgica, el de la "Revue Blanche" en Francia (junto a los Nabis y los neoimpresionistas) o los divisionistas italianos intervendrán en la creación de una imagen proletaria y revolucionaria: no hay más que recordar el famosísimo "La Huelga" de Giuseppe Pellizza da Volpedo (18).

Aunque desconocemos gran parte de la imagen gráfico-política española, en la Península será por parte de los grupos anarco-sindicalistas por donde entrará en autores como Sagristá o Junceda, con imágenes donde se mezclan anticlericalismo, elementos simbólicos y didácticos en una pedagogía sustituta de la de la palabra, —cientifismo (el darwinismo es, por ejemplo, uno de los campos de batalla del anarquismo cultural), realismo pa

lético, etc. Su influencia en el cartel de la guerra civil no llega a ser muy grande, merced a su disolución — por los embates de la renovación gráfica, pese a una — cierta pervivencia que está presente en los grupos más nítidamente obreristas como son el anarquista y el socialista. Por desgracia, pese a trabajos importantes como los de Pere Solà y Lily Litvak, se le ha dado poca — importancia a las organizaciones culturales ácratas como medio de difusión de una cierta cultura popular en — España. Las Casas del Pueblo socialistas llegarán a cumplir un papel paralelo y semejante (19).

Cuando en 1.914 estalle la I Guerra Mundial — asistiremos al primer gran despliegue propagandístico — por medio de la imagen gráfica, mucho más extenso que — la comercial y de la que se editarán millones de carteles. Como corresponde a la primera gran guerra total, — la propaganda de masas se despliega para lograr las grandes movilizaciones necesarias, tomando el lugar que en 1.939 ocuparán la radio y el cine. Derivados de las tradiciones de la imagen comercial, estos cartelistas se — van a centrar también en las tradiciones nacionales y — su propio estilo y el todavía presente "Art nouveau" — (20). Como corresponde a una guerra tremendamente nacionalista, los símbolos nacionales (los grandes mitos propagandísticos de la patria y la tradición) se enfrentarán al modelo negativo — grupos exógenos en la terminología de K. Young — (21), resaltándose un aspecto que será muy utilizado en la guerra civil española: las atrocidades del enemigo, curiosamente provenientes del cartel —

anglo-americano y francés más que del de los entonces - llamados Imperios centrales. Esto Austria y Alemania, propondrán, además, una mayor calidad de la que tenemos que recordar los carteles de Hohlwein, Klinger y Lehmann, junto a las tipografías de Bernhart, como se ve autores procedentes del terreno comercial; mientras que los alta dos opondrán una imagen popular realista entre la que - destacamos los más ^{jamás} carteles incitativos o conativos de - todos los tiempos: "I want you for U.S. Army", de James Montgomery Flagg y "Britons, wants you join your country's Army!" de Alfred Leete, que tendrán sus continuadores en plena guerra y después, llegando su influencia a nuestra guerra civil (22).

Muchos de los mitos gráficos operantes después se revelan aquí: entre ellos, el de los símbolos enemigos destruidos por la acción de las armas (a veces será la destrucción de la heráldica), la adaptación de grupos clásicos (como el de Rude para el Arco del Triunfo en On les aura!, de J.A. Paivre), las marcas de sangre como identificación del enemigo, la "Marianne", que como producto de la influencia francesa sobre nuestros -- republicanos tanto será usada en España, el cartel de -- la Cruz Roja que marca algunos de los modelos de los -- carteles asistenciales y de solidaridad derivados de la imagen religiosa, pero sobre todo un cierto realismo -- descriptivo (ejemplo claro del cual es el cartel de -- Droit sobre un empréstito de guerra con un soldado en -- las trincheras). También una cierta componente religiosa, la apelación a los "dioses" de cada nación, será sin --

embargo sustituida en los posteriores carteles de guerra (España y la II Guerra Mundial) por la seguridad nacional y la producción (23).

Carmen Grima ha fijado una relación directa entre el cartel de la I Guerra Mundial y el cartel bélico y militar español:

"Quedan ritualizados gestos, rostros, saludos que remiten a significados bien precisos y operativos: disciplina, obediencia, jerarquía... Al inaugurar en primer término, una forma específica de 'presentar' y 'representar' la guerra, particularmente realizada por la enorme difusión de los carteles de reclutamiento, el cartel bélico de 1.914 se convierte en un modelo expresivo válido hasta la II Guerra Mundial. En segundo término, se erige en eje fundamental, al cual hemos de recurrir para efectuar la reconstrucción (recomposición) de los mitemas iconográficos generados por el mito guerrero, tan presente en nuestro cartel de guerra...

El cartel fija imágenes y también ritualiza --- unas constantes iconográficas, topificando gestos, rostros, saludos, alineaciones, quedando así formalizado - un código referencial repetido a lo largo del siglo y, en particular a lo largo de nuestra guerra".

Sin embargo, pese a reconocer cierta influencia de estos carteles en nuestros cartelistas de guerra a través de ciertas exposiciones como la celebrada en Bar

celona en 1.929, creo que la imagen de este cartel debe más a cierta estética de origen soviético y a ciertas - imágenes de origen publicitario que a "el recuerdo de - los soldados rigurosamente disciplinados, uniformados, jerarquizados, de la imagen del 14" (24). No obstante, la imagen de la guerra mundial marcará la sensibilidad del público moderno y demostrará la falsedad del cartel como imagen gráfico-publicitaria: la tiranía del medio (hecho para anunciar algo) mostrará sus miserias cuando los productos comerciales sean sustituidos por la guerra. La crueldad de la guerra hará salir del sueño de una imagen brillante y heroica (25).

2.2.2.- El cartel revolucionario: Alemania y la U.R.S.S.

Es hacia principios del siglo cuando el cartel político se convierte, en propiedad, en cartel revolucionario. Ante todo porque intenta ser un instrumento de transformación y acción de la realidad existente.

Aunque normalmente no se le tiene en cuenta, se puede considerar como primer episodio de la ola revolucionaria que atraviesa el mundo a la revolución mexicana de 1.911. En México se continúa una tradición gráfico-poplular, las de las "calaveras", por medio de un intérprete excepcional como José Guadalupe Posada, que seguirá - unas maneras en las que se ligaban el gusto por lo macabro en las representaciones del barroco hispánico y cier

tas líneas subterráneas del mundo precolombino. La existencia de colectivos artísticos e intelectuales como El Sindicato de Pintores, Escultores y Grabadores Revolucionarios, con su órgano "El Machete", fundado en 1.924, cuya cabeza visible era Siqueiros, el Taller de Gráfica Popular y el "Siqueiros experimental Work Shop" pueden añucirse como experiencias artístico-propagandísticas - como las que luego se van a desarrollar en España. Sin embargo, pese al activo papel jugado por Siqueiros y -- otros artistas e intelectuales mexicanos agrupados en -- la L.E.A.R., la exposición de arte revolucionario mexicano, centrada en los muralistas, paralela a una de Cien años de grabado político mexicano y el apoyo, más moral que material en aquellos momentos, de México a la república española, junto al transfondo cultural común, no parece que el modelo artístico-político mexicano haya -- tenido una influencia muy directa en los artistas y dibujantes españoles, si exceptuamos a Renau, y eso a consecuencia de su exilio (26).

Las más destacadas experiencias de arte político-revolucionario del siglo, se dan, como es sabido, en Alemania y la Unión Soviética en la década de los veinte. Estos dos acontecimientos, sobre todo el segundo, toman valor de modelo para episodios posteriores en los que el arte se ha convertido en político y se ha puesto como propaganda al servicio de determinadas ideologías. Incluso la España de 1.936 --como veremos-- vive un absoluto mimetismo con respecto a la organización artístico-propagandística surgida del Octubre soviético, por

diación del impulso de la Alianza de Intelectuales Anti-fascistas y el equipo comunista al frente del Ministerio de Instrucción Pública, y otros organismos oficiales con incidencia en la movilización cultural y propagandística: el Comisariado de Guerra, el Ministerio de Propaganda, la Junta Delegada de Defensa de Madrid, etc. Sin duda, la mimetización es consciente, y en plena guerra una Carta de los artistas soviéticos a los artistas españoles (27) recurre a la similitud de las circunstancias para explicar las analogías.

La Alemania de la revolución de noviembre de 1.918 y enero de 1.919 es posterior cronológicamente a la Rusia de octubre de 1.917, pero en ella se destacan algunas figuras fundamentales y el descubrimiento, o invento, de un método enormemente utilizado en la propaganda política: el fotomontaje. La llegada de la socialdemocracia al poder en Alemania no fue muy segura y pronto tuvo que enfrentarse con el asalto al poder por parte de los espartaquistas y los que pensaban en el segundo acto de la revolución mundial sobre el suelo del antiguo imperio germánico. La guerra que había destruido las bases de la convivencia, va a jugar un papel importante en la formación de movimientos artísticos radicales como es el caso de "Dadá". "Dadá" era apolítico y nihilista, pero su versión berlinesa, en la que encontramos a John Heartfield, Georg Grosz, Raoul Hausmann, Hannah Höch, Wieland Herzfelde y otros, va a derivar prontamente hacia fuertes implicaciones políticas con

la discusión sobre el papel del artista en la sociedad. Ellos serán los que convierten el juego dadaísta de acumular objetos de uso cotidiano, los "Ready-made" y el procedimiento, inaugurado por el cubista, de pegar elementos extraños en el espacio pictórico del lienzo, esto es, el "collage", en lo que conocemos como fotomontaje que, en términos estrictos, debíamos conocer como -- foto-collage ya que no eran precisamente montajes de laboratorio. Aunque Heartfield y Grosz, por un lado, y -- Hausmann y Höch, por el otro, no se han puesto de acuerdo sobre la paternidad del invento que, además le ha sido negado por el soviético Gustav Klutsis, lo cierto es que sí se puede considerar a los dos primeros como a -- los que le dieron su sentido político de izquierdas, aunque Renau haya negado la posibilidad de un fotomontaje no de izquierdas, basándose en la similitud del procedimiento con el de la dialéctica marxista, así como ha reivindicado la diferencia entre el collage y el fotomontaje, sobre el criterio ya expresado por Aragón entre la diferencia en la visibilidad de la pegadura como procedimiento expresivo incidiendo en la significación y en el valor de la cosa expresada (28).

La figura de Georg Grosz es importante en el -- campo del dibujo político y tuvo su influencia en España, como veremos, aunque su descarnada y antihumanista visión, su disección de la faz del poder y de la sociedad, su radicalidad de esteta, en la que no distinguía entre el burgués y el proletariado (al que nunca glori-

ficó) irritaba al Brecht que nunca quiso comprender que con "dadá" el artista había muerto y que su didacticismo mal casaba con el tremendo pesimismo grosziano (29). Es importante reseñar también la presencia de estos dos artistas en plataformas artísticas como el Novembergruppe, del que formó parte Walter Gropius, o el Grupo Rojo, -- organizado en 1.924 al servicio del Partido Comunista - Alemán (30).

La explosión revolucionaria alemana no fue la única en Europa. Precisamente fue en Alemania, por mediación de la revista "Das Plakat", donde primero se -- dió a conocer el cartelismo y el arte de agitación de -- la República de los Consejos de Bela Kun, donde György Lukács fue Comisario de Instrucción Pública. Las figuras de cartelistas como Mihaly Biró o Sándor Kónya son las más notables, entrando a formar parte de la iconografía revolucionaria europea (31).

Pero lo más significativo, por su calidad y duración, es la labor de Heartfield en "A.I.Z." (Arbeiter Illustrierte Zeitung) entre 1.930 y 1.936 y en "V.I." (Volks-Illustrierte) entre 1.936 y 1.938. Desde 1.933, en el exilio de Praga, Heartfield, pese a las presiones nazis sobre Checoslovaquia, produjo los más devastadores ataques contra el fascismo y el Reich alemán, incluyendo algunos fotomontajes sobre la guerra civil española en los que se destacaba la intervención extranjera -- (32). Desde las páginas de estas revistas Heartfield -- creó una iconografía revolucionaria que va a tener una

enorme repercusión. Su obra, mostrada como la sucesora de Durero, Rembrandt, Goya y Daumier en cuanto a la realización de las más avanzadas técnicas del momento (33), nos muestra su perfecta adecuación a la idea de la influencia de la técnica en el mundo moderno que, derivando de Van de Velde y "Deutscher Werkbund" tanto entusiasmó a los artistas de izquierdas en la época de la República de Weimar (34). Creaba Heartfield, así, un arte de propaganda que, al mismo tiempo, alcanzaba los máximos hitos de calidad y lo hacía paralelamente a las más avanzadas investigaciones visuales. Por eso su obra hay que englobarla dentro de todo el debate sobre la transformación en sentido revolucionario de las nuevas técnicas artísticas. La obra de Heartfield influyó así en las elaboraciones críticas y teóricas de Aragón (35) y, sobre todo de Benjamín (36) probando el fin de la identidad entre la obra de arte y la mercancía, la pérdida del status de unicidad, la caída de aura que diría Benjamín, y la posibilidad de pasar de la reproducción, es decir, de los medios técnicos de reproducción, a la producción de la obra de arte (37). La importancia del fotomontaje estriba en la introducción de trozos de la "realidad" que tiene la fotografía como mensaje menos connotado, que dirían Barthes y los estructuralistas, por eso el espectador toma siempre partido por esa realidad, manipulada y trascendida en símbolo, pero que conserva su poder ontológico. La ambigüedad entre esos trozos de "realidad" y su subversión conducen a una extrañeza inquietante, lo que Freud llamó "Unheimliche" -

(38). Ese desencadenamiento de mecanismos psicológicos - han sido muy bien resumidos por John Berger: "La peculiar ventaja del fotomontaje estriba en el hecho de que cada cosa recortada presenta su apariencia fotográfica familiar. Primero vemos las cosas y sólo después los -- símbolos" (39).

El método heartfieldiano va a alcanzar, sin duda, su mayor dimensión propagandística y educativa en la Unión soviética a lo largo de los años 20 y 30. Lo que había nacido como una búsqueda de descomposición y recomposición emparentada con el movimiento dadaísta, es interpretado en la Unión Soviética sobre una base fundamentalmente realista, estrechando cada vez más sus significaciones y posibilidades para convertirlo en un vector de la pedagogía política popular. Sin embargo, las investigaciones de los constructivistas soviéticos van a converger con Heartfield.

Con la revista "Lef" el fotomontaje va a cobrar fuerza dentro de la necesidad, sentida en este grupo artístico de "ligar la teoría constructivista con la práctica del artista individual, y de clarificar la situación del arte dentro de una sociedad revolucionaria" (40). El Vjutesas, el Injuk y otros intentos de pedagogía artística, muy directamente intrincables con la Bauhaus, -- serán la respuesta de los artistas rusos ante la necesidad de encuadrar su actividad en una sociedad nueva. -- Las figuras de Rodchenko y Lissitzki son determinantes.

Este último es un auténtico "trait d'union" entre las vanguardias rusas y alemanas, sobre todo de Bauhaus. -- La exposición rusa en el Berlín de 1.929, con el famoso cartel de El Lissitzky, la edición de revistas como -- "Veshch" y los frecuentes contactos entre arquitectos soviéticos y alemanes muestran el alcance de esta relación (41).

Klutsis podrá decir en 1.931 que "El fotomontaje es una nueva clase de arte de agitación" (42) y así el cartel con fotomontaje pasa a ser un organizador y activador de las conciencias, un útil modelador, educador y persuasor del pueblo. Así es de destacar, como al mismo tiempo se está formando la teoría del montaje cinematográfico por parte de Eisenstein, Dziga Vertov y, ante todo, Kuznetsov, por lo que el aire de parentesco en lo que se refiere a la variedad de los planos, la cámara-ojo, etc., serán fundamentales y paralelos a los del fotomontaje político (43). Junto a Lissitzky, Rodchenko y Klutsis, las obras de Prusakov o los hermanos Stenberg darán toda la dimensión de un arte que va desde las iniciales propuestas heartfieldianas, a la distribución espacial, el diseño y la tipografía constructivistas o innovaciones sobre el valor de la repetición y la imagen recortadas en el espacio que, al mismo tiempo estaba -- probando Moholy-Nagy.

Esta experiencia, al ser leída en clave realista, tendrá las relativas bendiciones del stalinismo cultural y tendremos fotomontajes, en base a su valor di--

dáctico e icónico, de Lissitzky y Rodchenko hasta bien entrados los años 40 y 50. Lo que no ocurrirá con el resto de las experiencias vanguardistas que sufrirán la interdicción oficial. Estas experiencias van a tener su traducción en el mundo del cartel político. El suprematismo de Malevich, genial anticipador con respecto a De Stijl y la Bauhaus en lo que se refiere a la creación de una imagen abstracta, sin referencia directa a la realidad sensible, está presente en la organización según estructuras geométricas simples del famoso cartel de Lissitzky, "Golpear a los blancos con la cuña roja", esplendorosa verificación política del mundo pictórico de Malevich. Sin embargo, pese a la dirección de la imagen cubofuturista de Lebedev, era casi imposible continuar por esa línea abstracta, aunque sí por un cierto camino de compromiso que es el del fotomontaje y la organización constructivista.

Las direcciones preeminentes del cartel soviético de los años 1.918 a 1.921, el periodo de la guerra civil minuciosamente catalogado por Butnik-Siverski (44), serán la satírica y la heroica, por lo demás siempre presentes en la propaganda. Lo que le hace cambiar es la calidad alcanzada en muchos de sus ejemplares y ejecutantes. La primera tendencia, transida de un humorismo y unos modelos narrativos de origen popular, está ejemplificada en las Ventanas Satíricas KOSTA (Agencia Telegráfica Rusa) de las que el poeta Vladimir Maiakovski será su principal animador y donde podemos englobar la labor de otros autores, algunos también escritores como

Jlebnikov, y otros más específicamente dibujantes y artistas plásticos, como Cheremnij, Deni, el ya mencionado Lebedev, Maliutin, etc. El propio Maiakovski nos ha dejado varios testimonios sobre la organización de estos -- colectivos de dibujantes (45) en cuyo trabajo debemos -- destacar dos referencias fundamentales: su deuda con el "Lubok", estampa popular rusa semejante a nuestras aleluyas, con el dibujo satírico de la revolución de 1.905 y con la ilustración y la caricatura de la prensa periódica y el empleo de procedimientos artesanales, como el estarcido, las plantillas, etc., ya que la penuria de -- medios tipográficos, la perentoriedad de cubrir las noticias (la RGSTA estaba concebida como una especie de -- periódico ilustrado popular) y el tamaño de los murales le impedirían acudir a los talleres de estampación. A --- diario (Maiakovski llegó a diseñar 1.300 de estos carteles), las noticias de la guerra civil que llegaban telegráficamente del frente y los consejos a los campesinos y obreros, por medio de proverbios, eran trasladados en unos dibujos de gran simplicidad en la que se utilizaba frecuentemente la silueta, juzgados por de Micheli como una felicísima confluencia entre las experiencias de las vanguardias figurativas y la tradición de la "imagerie" popular (46).

La tradición satírica por medio de los Kukriniki, persistirá en plena época staliniana, así como la realista heroica, la del cartel como imagen pintada de la que es más preclaro exponente D. Moor que, muy sinte

máticamente. llega a decir: "Yo quisiera que el cartel sonase como el discurso de un orador" (47). Junto a él Kocherguin, Apsit, Raiaikov, Sinakov, etc., propondrán una línea realista que en unos casos tiene un tinte expresionista cubistizante, el caso del propio Meer es paradigmático, pero que con los años irá degenerando en oleografías triunfalistas, tendientes a la celebración y la exaltación que en muchas ocasiones mantienen una alta calidad. El didactismo imperante promoverá también un tipo de estampa popular que guarda ciertas relaciones con el icoro tradicional ruso. Por otro lado, autores como Alexandre Deineka, considerados goznes entre el vanguardismo de los años 20 y el realismo socialista, seguirán manteniendo buena parte de los modelos cubistas y futuristas, como una especie de gramática esencial dentro de una línea eminentemente figurativa que, además, se va realizando por los temas de la pintura oficial, con una visión del mundo de la máquina y el trabajo muy interesante en el desarrollo de algún expresionismo y realismo occidentales (48).

La propaganda soviética se extenderá con el "agit-prop" a todos los terrenos de la vida cotidiana. Los artistas se transforman en los grandes escenógrafos de la revolución, los "Decoradores de planetas" (49), los organizadores de las nuevas ceremonias revolucionarias como ya había hecho Jacques-Louis David (50). Que personalidades de la talla de Chagall, Malevich o Maiakovski se encarguen de ello es índice de la imper-

tancia que se le daba en un momento en que la revolución era considerada como una gran fiesta. El teatro en la calle, los trenes y los barcos de propaganda, la porcelana, la transformación de espacios urbanos completos por medio de la arquitectura efímera inaugurarán una práctica que va a tener alguna incidencia en la España de 1.936 a 1.939 (51).

La práctica del "agit-prop" soviético va a pasar además a todos los países europeos en los que los partidos comunistas mantienen una cierta relevancia. Esto ocurrirá en Francia en torno a la C.G.T. y al Partido Comunista, en la estrategia de Frente Popular, con toda una serie de actos cívicos, manifestaciones, representaciones teatrales, etc. animados por artistas como --- Taslitzky, Gruber o Robert Delgunay (52). No olvidemos que el Partido Comunista Francés está englobando ahora a la mayor parte de la intelectualidad francesa, por medio de la Maison de la Culture y la A.E.A.R., testacando el I Congreso Internacional de Escritores en Defensa de la Cultura, reunidos en la Mutualidad de París entre el 21 y el 25 de Junio de 1.935. Aunque el modelo soviético sea determinante en un momento en que se está operando el encuadramiento de los intelectuales a partir - del Congreso de Jarkov de 1.930, la formación de la Unión de Escritores Soviéticos en 1.932 y su Primer Congreso en Agosto de 1.934, donde Zhdanov, Bujarin y Gorki definirán el realismo socialista, no se puede olvidar el papel predominante de la cultura francesa, de donde llega

rán las nuevas directrices a las artes plásticas y la literatura española.

En el siguiente epígrafe veremos cuales son los canales de la influencia alemana y rusa en el arte y la literatura española. También el conflicto entre la vanguardia y los lenguajes artísticos de articulación política es un debate en el que España no queda exenta, a pesar de que los niveles de conocimiento, no hayan sido muy amplios ni profundos. Si una interpretación restrictiva del fotomontaje está presente en cierta cartelística española, por mediación -como veremos- de Renau y -- Monleón, será en los carteles oficiales donde el lenguaje fotográfico, más sereno y equilibrado a la par que con unos más decididos propósitos de objetividad, tendrá su asentamiento. La influencia del cartel soviético y alemán, sobre todo del primero- hay que verla desde un punto de vista completamente acrítico: el prestigio soviético venía de su carácter de patria de la revolución obrera, no de los conocimientos en España de su arte y menos de su gráfica. Sólo el Partido Comunista mimetizará conscientemente el aspecto organizativo de la propaganda revolucionaria soviética, así como algunas de sus realizaciones. Si tenemos en cuenta que, salvo escasas excepciones, el desarrollo del arte político fue de resultados pobres en la España de la República, tendremos que convenir que la mayor parte de los lenguajes empleados en el cartel de guerra español tienen un origen espontáneo, es decir, o son artistas y dibujantes, con

formación artística o no, que se lanzan a la elaboración de carteles sin apenas conocer sus presupuestos constitutivos, aunque de todas maneras conseguirán llegar a algunas cotas elevadas de expresividad y calidad, o provienen de la práctica publicitaria comercial, con la descalificación y los equívocos a que han dado lugar algunas opiniones contemporáneas.

Por mi parte tengo que señalar que en plena guerra se dieron las condiciones para que la cartelística soviética incidiera en España, sobre todo por medio de las organizaciones de inspiración comunista como el Socorro Rojo Internacional, La Asociación de Amigos de la Unión Soviética o Altavoz del Frente, organizadora esta última de una exposición de carteles soviéticos de solidaridad con España con motivo del 19 aniversario de la Revolución. En ella, aunque al parecer se exponían carteles, grabados e ilustraciones de la época de la revolución y los años veinte, estos debían estar ya lo suficientemente expurgados siguiendo el dogma realista. Los pocos carteles soviéticos conservados muestran la dirección autosuficiente y optimista de la propaganda stalinista, a medias entre la "prosa gráfica", épica y celebrativa, y el dibujo de humor -cuyas sátiras van dirigidas a los enemigos fascistas-, con un color mucho más naturalista y un tratamiento de la imagen que no tiene la dirección de la simplificación publicitaria, entre cassandriana y "déco" tan frecuente en una porción importante del cartelismo español, que, además, mantiene una cierta pluralidad estilística y expresiva (53).

NOTAS

- 1.- M.G. LUTZENBERGER-S. BERNARDI, op. cit., p. 109.
- 2.- Para una historia del cartel comercial pueden verse los siguientes estudios, en los que nos basamos para esta exposición: Bevis HILLIER, Posters, Londres, Hamlyn, 1974, 2ª ed.; John BARNICOAT, Los carteles (Su historia y lenguaje), Barcelona, Gustavo Gili, 1976, 2ª ed.; Attilio ROSSI, I Manifesti, Milán, Fratelli Fabbri, 1966; Giuseppe IO DUCA, L'affiche, París, P.U.P., 1969; Josef y Shizuko MÜLLER-BROCKMANN, Geschichte des Plakates. Histoire de l'affiche. -- History of the poster, Zurich, ABC Verlag, 1971; -- Max GALLO, L'affiche (miroir de l'histoire, miroir de la vie), París, Robert Laffont, 1973, que contiene el texto de Carlo Arturo QUINTAVALLE, "Analyse - Critique", pp. 295-315; Harold F. HUTCHINSON, The poster, an Illustrated History from 1860, Londres, Studio Vista, 1968. Horace TAYLOR, Art and Advertisement "Penrose's Annual", Londres, 1928, pp. 27-32, Sidney R. JONES, Posters and their designers, "The Studio" (Londres), Special Autumn Number, 1924, Vox "Affiche", Encyclopaedia Universalis, París, 1979, vol. I, pp. 323-329.
- 3.- Sobre Cappiello, vid. J. VIÉNOT, L. Cappiello, sa vie et son oeuvre, París, 1946.
- 4.- Sobre el cartelista francés vid.: Maximilien VOX, A.M. Cassandre, Posters, St. Gallen, Verlag Zolli Kofler, 1948; A.M. Cassandre de 1925 à 1950, París,

- Musée des Arts Décoratifs, 1950; Robert K. BROWN y Susan REINHOLD, The poster art of A.M. Cassandre, - Londres, Omnibus Press, 1980.
- 5.- Vid. P. MAENZ, Art Déco: 1920-1940 (Formas entre dos guerras), Barcelona, Gustavo Gili, 1976; Giovanna - MASSORIO, Paolo PORTOGHESI, Album degli anni Venti, Roma-Bari, Laterza, 1976.
- 6.- Vid. Ludwig Hohlwein (1874-1949), Ein Meister deutscher Plakatkunst, Münchner Stadtmuseum, Munich, 1970.
- 7.- A. ROSSI, op. cit., p. 112
- 8.- J. y Sh. MÜLLER-BROCKMANN, Op. cit., p. 35.
- 9.- Publicité, Présenté par A.M. CASSANDRE, "L'Art International d'Aujourd'hui" (Paris), XII (1927).
- 10.- Cit. por Alain WEILL, "L'affiche vers les temps modernes", en Paris-Moscú, op. cit., p. 344.
- 11.- K. YOUNG, op. cit., p. 196 y ss.; Roman GUBERN, Mensajes icónicos en la cultura de masas, Barcelona, - Lumen, 1974, pp. 340 y ss.; Jacques ELLUL, Historia de la propaganda, Caracas, Monte Avila, 1969.
- 12.- J. ELLUL, op. cit., p. 107.
- 13.- L'imagerie politique, op. cit.

- 14.- Max GALLO, op. cit., pp. 17 y ss.
- 15.- La imagen y el cartel político han producido una amplia bibliografía que, en parte, sigo aquí: Mario DE MICHELI, Manifesti rivoluzionari, op. cit., Manifesti della seconda Guerra Mondiale, Milán, Fratelli Fabri, 1972, "L'arte d'opposizione e d'impegno politico e sociale dal 1900 alla fine della seconda guerra mondiale", en L'Arte Moderna, Milán, Fratelli Fabri, 1967, vol. VIII; C.A. QUINTAVALLE y L. ALLEGRI, Il manifesto politico, Milán, Studio Marconi, 1974; Maurice RICKARDS, Posters of protest and revolution, op. cit.; Gary YANKER, Prop Art, - op. cit.; Robert PHILIPPE, op. cit., y el catálogo; Miedzynarodowy Plakat Rewolucyjny 1917-1967, Varsovia, Ministerio de Cultura - Museo Lenin, 1967, -- con introducción a cargo de Szymon Bojko.
- 16.- Vid.: Prints and drawings of Käthe Kollwitz, selected with introduction by Carl Zigrosser, Nueva York, Dover Publications, 1969, 2a ed.
- 17.- La ilustración "El vampiro capitalista" para la revista americana "Comrade" (Octubre 1903) es muy significativo (Vid. D.D. EGBERT, op. cit., p. 441 y ss).
- 18.- *Ibid.* pp. 248 y ss. y 600 y ss.
- 19.- Enric OLIVE I SERRET, Enric: La pedagogía obrerista de la imagen, Barcelona-Palma de Mallorca, José

J. de Olaneta, 1978; Lily LITVAK, Musa libertaria (Arte, literatura y vida cultural del anarquismo español, 1880-1913), Barcelona, Antoni Bosch, 1981; Pere SOLÀ, Els ateneus obrers i la cultura popular a Catalunya (1909-1939) (L'Ateneu Enciclopèdic Popular), Barcelona, Edicions de La Magrana, 1978, Victor A. ARBELOA, Las casas del Pueblo, Madrid, - Mañana, 1977.

20.- The First World War in Posters, Selected and edited by Joseph Darracott, Nueva York, Dover Publications, 1974.

21.- Op. cit.,

22.- En plena guerra mundial tenemos el del italiano -- Achille Luciano Maussan y algunos anónimos, alemanes y húngaros. Para la guerra civil, recordar uno celeberrimo de Lorenzo Gofi y otro, que lo es menos, de J. Huertas.

23.- Denis JUDD, Posters of World War Two, Londres, Wayland Publishers, 1972.

24.- Op. cit., pp. 71-72.

25.- Max GAILO, op. cit., p. 66.

26.- Mario de MICHELI, Manifesti della Seconda Guerra Mondiale, op. cit., pp. 85 y ss; Hannes MEYER, El

taller de gráfica popular, México, 1949. Robert — PHILIPPE, op. cit., pp. 216-217; Declaraciones de Renou a María RUPEREZ, op. cit., p. 6 y su artículo sobre el muralismo: "Sobre la forma más democrática de la pintura", La batalla, op. cit., pp. 153-163. Tendremos ocasión de ver el papel de intelectuales y artistas mexicanos en la guerra civil.

27.- "Nueva Cultura", Valencia, nº 1, Marzo 1937.

28.- Josep RENAU, Homenaje a John Heartfield, op. cit., pp. 11-16. Para hablar del fotomontaje y de Heartfield y Grosz, siga a: Dawn ADES, Fotomontaje, Barcelona, Bosch, 1977; Hans RICHTER, Historia del y Dadaísmo, Buenos Aires, Nueva Visión, 1973, pp. 124 y ss.; Hertha WESCHER, La historia del collage (Del cubismo a la actualidad), Barcelona, Gustavo Gili, 1976, pp. 89 y ss. y 108 y ss., John HEARTFIELD, Guerra en la Paz (Fotomontajes sobre el período -- 1930-1938), Barcelona, Gustavo Gili, 1976; Mario de MICHELI, Manifesti rivoluzionari, op. cit., pp. 69 y ss.; Wieland HERZFELDE, John Heartfield, Dresden, Veb Verlag der Kunst, 1971; Helmut RADEMACHER, Das Deutsche Plakat, Dresden, VEB Verlag der Kunst, 1965 (Hay ed. italiana: Arte del Manifesto in Germania, 1896-1933, Milán, La Pietra, 1965).

29.- George GROSZ, El rostro de la clase dominante, --- ¡Ajustaremos cuentas!, Introducción de Eduard Suñerats Rüggeberg, Barcelona, Gustavo Gili, 1977; - GROSZ-PISCATOR-BRECHT, Arte y sociedad, Buenos Aires Galien, 1968.

- 30.- Mario de MICHELI, op. cit., p. 74, nota 27. Es de destacar la formación por parte de los artistas — alemanes de "Arbeitsrat für Kunst", a semejanza de los soviets o Consejos de Obreros, Campesinos y — Soldados (D.D. EGBERT, op. cit., pp. 638 y ss. y — John WILLET, El rompecabeza expresionista, Madrid, Guadarrama, 1.970, pp. 124 y ss. y del mismo autor Art and politics in the Weimar period (The New Society, 1917-1933), Nueva York, Pantheon Books, — 1980, pp. 44 y ss.)
- 31.- Mario de MICHELI, Manifesti rivoluzionari, op. cit., pp. 61 y ss. y L'attivisme hongrois (Bajo la dirección de Charles DAUTREY y Jean-Claude GUERLAIN), — Montrouge, Goutal-Darly, 1979.
- 32.- Gloria Picasso, Fotomontajes de John Heartfield sobre la guerra civil española "Historia 16" (Madrid) nº 92 (Diciembre 1.983) pp. 118-125.
- 33.- Heiri STRUB, "Un arte para la lucha revolucionaria. Los fotomontajes de John Heartfield", en Guerra en la Paz, op. cit., p. 24.
- 34.- D.D. EGBERT, op. cit., pp. 629-630.
- 35.- Louis ARAGON, "John Heartfield et la beauté révolutionnaire" (Conferencia pronunciada en la Maison — de la Cultura el 2 de mayo de 1935, con ocasión de una exposición de John Heartfield organizada por la

- A.E.A.R., Aparecido en "Commune", París, 15 mayo - 1935), en Écrits sur l'art moderne, París, Flammarion, 1981, pp. 48-54.
- 36.- Walter BENJAMIN, "La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica", en Discursos interrumpidos I, Madrid, Taurus, 1973, pp. 15-60 y "El autor como productor" en Tentativas sobre Brecht. Iluminaciones III, Madrid, Taurus, 1978, pp. 115-134.
- 37.- J. RENU, Homenaje..., op. cit., p. 16
- 38.- Miguel Angel YANEZ POLO, Bases psicológicas del fotomontaje, "PhotoVisión" (Madrid), nº 1 (Julio-Agosto 1981), pp. 17-18.
- 39.- Cit. en Dawn ADES, op. cit. p. 14.
- 40.- Ibid., p. 16.
- 41.- Las obras citadas anteriormente sobre el fotomontaje pueden aplicarse al arte ruso. Además: Saymon - BOJKO, New graphic in Revolutionary Russia, Londres, Lund Humphries, 1972; Sophie LISSITZKY-KÜPPERS, El Lissitzky Maler, Architekt, Typograph, Fotograf. - Dresde, 1967; C.A. QUENTAVALLIE, op. cit., p. 308; John WILLET, Art and politics..., op. cit., pp. — John E. ROWIT, "Alexandr Rodchenko as Photographer"; Boris BRONSKY, "El Lissitzky"; Alan C. BIRNHOLZ, "El Lissitzky and the Spectator: From Passivity to Participation"; estos tres últimos trabajos en ---

The Avant-Garde in Russia, 1910-1930: New Perspectives; edited by Stephanie BARRON and Maurice TUCHMAN, Los Angeles County Museum of Art, 1980, pp. 52-58, 92-97 y 98-101; G. KARGINOV, Roitchenko, París, -- 1977.

42.- Cit. por Dawn ADES, op. cit., p. 15.

43.- Ibid., p. 18.

44.- Op. cit., también puede verse con respecto al cartel soviético revolucionario: M. DE MICHELI, Manifesti rivoluzionari, op. cit., pp. 25-58; G. PAVLOV, Soviet political posters. L'affiche politique soviétique. Sovietskiĭ Politicheskiĭ Plakat, Leningrado, Aurora, 1973; Nina I. BAKURINA, "L'affiche russe et soviétique", en París-Moscú, op. cit. -- pp. 352-356; La flamme d'Octobre (Art et Révolution), Texto de Mijail Guerman, Leningrado-París, Aurore-Cercle d'Art, 1977; Camilla GRAY, The Great Experiment: Russian Art 1863-1922, Londres, Thames and Hudson, 1962; Academia de Artes de la URES, -- El arte de los países socialistas, Madrid, Cátedra, 1982, pp. 240 y ss; Juan Alberto KURZ MUÑOZ, El cartel político y su desarrollo artístico en la Unión Soviética, "Goya" (Madrid), nº 152 (Septiembre-Octubre 1979), pp. 94-100.

45.- Vladimir MAIAKOVSKI, "El manifiesto revolucionario", Opere, a cura di Ignazio Ambrogio, Roma, Editori Riuniti, 1958, pp. 786-787.

- 46.- Manifesti rivoluzionari, op. cit., p. 34; Juan Antonio KURZ, op. cit., p. 96.
- 47.- Cit. por Nina I. BABURINA, op. cit., p. 356.
- 48.- M. de MICHELI, Manifesti della seconda..., op. cit., pp. 111-119.
- 49.- Vladimir MAIAKOVSKI, Misterio bufo, cit, en la flamme d'Octobre..., p. 305.
- 50.- Vid. James F. LEITH, The Idea of Art as Propaganda in France, University of Toronto Press, 1967; Jacques ELLUL, op. cit., pp. 113-114, 118-119.
- 51.- El tema del "agit-prop" está tratado en los trabajos sobre el arte soviético vistos hasta ahora. Asimismo Szymon BOJKO, "Agit-Prop Art: The Street Were Their Theater", en The Avant-Garde in Russia, op. cit., pp. 72-77; Anatoli STRIGALEV, "L'Art de propagande révolutionnaire. L'Agit-prop"; Lidia ANDREEVA, "La porcelaine d'agit-prop", estos dos últimos textos - en Paris-Moscou, op. cit., pp. 314-340; Jean-Michel PALMIER, Lénine, l'art et la révolution (Essai sur la formation de l'esthétique soviétique), Paris, -- Fayot, 1975, pp. 449-481.
- 52.- Affiches et luttes syndicales de la CGT, Paris, Chéne, 1978; Pierre GAUDIVERT, "Les années 30 et le -- style front populaire", en les Réalismes, op. cit., pp. 418-428.

53.- Antonio de la SERENA, Los Museos de la Revolución. Moscú en Octubre de 1917 y Julio de 1936, "Mundo Gráfico", 2 Diciembre 1936; Carteles soviéticos de solidaridad con España a partir de hoy en la Exposición de Altavoz del Frente, "Mundo Obrero", 31 Octubre 1936; Exposición de carteles soviéticos de solidaridad con España, "Ahora", 5 Noviembre 1936; Altavoz del Frente, Exposición de carteles soviéticos de solidaridad con España, "ABC", 5 Noviembre 1936.

Existe un fondo de carteles extranejeros, rusos fundamentalmente, pero también franceses y de otros países, en el Archivo de Salamanca. Los rusos responden a las características que he definido y son genéricamente antifascistas o de propaganda interna; los franceses son de solidaridad con España. Uno de ellos, el famosol cartel de Jean Carlu sobre los bombardeos, está basado al igual que los editados en España, en las fotografías que Larrea salvó del precipitado abandono de Madrid en Noviembre de 1937 (Ver Catálogo: Ministerio de Propaganda, núms. 1-3).

3. Los antecedentes españoles.

3.1. Arte político en España en los años 30. El conflicto vanguardia-compromiso.

La publicación del Manifiesto Futurista en la revista "Prometeo" de Ramón Gómez de la Serna, en 1.909, pocos días después de su publicación en "Le Figaro", -- marca el inicio de la vanguardia española que va a alcanzar una real difusión a lo largo de todo el primer tercio de siglo. La publicación del Manifiesto, producto de la amistad personal entre Ramón y el poeta italiano, tendrá su continuidad poco después en la Proclama futurista a los españoles (1). El asilo de algunos artistas en España durante la I Guerra Mundial (los casos de Picabia y su revista "391" y de los Delaunay tal vez -- sean los más conocidos) nos muestran la penetración de la teoría y práctica vanguardista en nuestro país, de la que la aparición del ultraísmo en 1.918, va a significar una especie de mayoría de edad. Este exordio que puede parecer fuera de lugar, al que habría que añadir episodios importantes como la Exposición de los Artistas -- Ibéricos en 1.925, la publicación de la deshumanización del Arte, en el mismo año, y la proliferación de revistas en un entramado que ocupa casi todo el territorio -- español, y de las que, por citar algunas, habría que -- recordar "Alfar", "Litoral", "Mediodía", "Grecia", --- "Gallo", "L'Amic de les Arts", "Gaceta de les Arts", y "La Gaceta Literaria", de la que fue alma y mentor Ernes

to Giménez Caballero, nos muestra una actividad en la que fácilmente se entrecruzan el voluntarismo, el des--concierto y la acción puramente testimonial, para mos--trar hasta qué punto el vanguardismo, la renovación, ha--bía llegado a constituir todo un frente de batalla. Sin embargo, aunque las propuestas vanguardistas van a con--tinuar paradigmáticamente hasta el comienzo de la guerra civil, no será sólo la hecatombe bélica la causante de su desaparición sobre España durante algunos años, bien que sea la causa determinante. Antes, entre los años de la torna entre la década de los 20 y la de los 30, se --empieza a poner en cuestión gran parte de los presupes--tos vanguardistas en aras de una mayor funcionalidad, --popularidad y compromiso con la realidad del arte y de la cultura.

Quando en 1.927 (fecha mágica y emblemática de la historia cultural española), "La Gaceta Literaria" --lanza su Política y Literatura, una encuesta entre la --juventud española (2), las respuestas son desiguales y apenas se relacionan los dos términos como no sea por --su incompatibilidad incluso, entre algunos de los encues--tados que, como Cesar M. Arconada, más se van a destacar en la formación del realismo social. En este mismo año, la aparición de El realismo mágico de Franz Roh (3) y --sobre todo La Nueva España 1.930. Resumen de la vida ar--tística desde 1.927 hasta hoy, de Gabriel García Maroto (4), marcan un carácter de programa, el primero, y de --auténtica anticipación utópica de lo que en los años de la República va a suceder.

Todas estas obras significan un cierto grado de madurez de la vanguardia artística española que, sin embargo, ha sido motejada en muchas ocasiones de ecléctica y ambigua dada su indefinición en el terreno estrictamente lingüístico. La misma iniciativa de los Artistas Ibéricos -no hay más que cotejar los nombres de sus integrantes- muestra una indeclinable vocación globalizadora de todas las tendencias. Incluso se ha llegado a hablar de una agitación "moderna", empeñada en este momento, más que nunca, en una labor de ataque frontal, - lo que explicaría esta indefinición apropiada para la formación de un amplio frente contra la cultura oficial (5). Lógicamente, la reacción hacia una literatura y un arte mucho más en contacto con la realidad social, contra un arte "deshumanizado", en expresión muy querida - en la época que el abuso y el prestigio de la obra orteguiana impusieron, harán entrar en el terreno de la confrontación y la colisión con la política en la vana idea de que podía como aquella incidir en las relaciones sociales. La indefinición se produce asimismo en los artistas e intelectuales que en el momento en que entra en escena la cuestión política: los espectaculares giros de Giménez Caballero o Alberti al filo de 1.930 lo muestran palmariamente (6).

Pero la literatura, como transmisora más explícita de los contenidos ideológicos, estaba por delante en el debate. En 1.930 se publica el Teatro político -- de Erwin Piscator, lo que se complementa con un curioso

desconocimiento de Brecht (7). Antes, en 1.929, la traducción de El arte y la vida social de Yuri Plejanov, -servirá para que el debate pueda ir hacia las artes --- plásticas y como dice Brihuega "Con este libro quedaba además consagrada una oposición que serviría de base, a veces no muy coherente, a los interminables debates de la década siguiente: Arte realista-arte decadente. Lógicamente -continúa- en el libro de Plejanov podremos rastrear algunos de los primeros argumentos esgrimidos por los partidarios de la primera opción" (8). Así vemos como en el umbral de 1.930 una serie de autores que anteriormente habían militado en las filas de la vanguardia, van a plantearse la necesidad de superarla y de establecer un ligamen con la realidad social, ante la magnitud de la crisis intuida: Ramón J. Sender, del que se publica por estas fechas su Teatro de Maras, Joaquín Arderius, Cesar M. Arconada, que pocos años después va a publicar una de las primeras visiones de la literatura española contemporánea desde un punto de vista estrictamente marxista (9), y el comité directivo de una revista trascendental en la evolución político-ideológica de los autores españoles, "Nueva España", formado por Adolfo Salazar, José Díaz Fernández y Antonio Espina (10). El segundo -de ellos publica a fines de 1.930 El nuevo romanticismo que va a ejercer un magisterio importantísimo en las -- orientaciones artísticas de izquierdas (11).

Tanto "Nueva España", como antes "Post-Guerra" (1.927-1.928), van a incidir en el campo de la partici-

pación del intelectual en la lucha social y van a definir el mundo de la literatura social y la literatura de avanzada, que más tarde se aplicará a las artes plásticas. El proceso de conciliación entre las nuevas formas expresivas y las intervenciones políticas y sociales es definido por Victor Fuertes de la siguiente manera: — "Aunque el interés dominante de aquellos años es la política, el arte y la literatura ocupan un lugar preeminente en la reflexión y en la práctica de aquellos intelectuales, por el papel que juegan en la lucha por una civilización. Con su concepción del arte y la literatura como arma combativa en la lucha por la hegemonía ideológica, desde que se reúnen en "Post-Guerra" adoptan una posición de denuncia frente al arte de vanguardia que consideran reaccionario política y socialmente. Sin embargo, concuerdan con él por haber roto con las formas tradicionales y por aportar nuevas concepciones artísticas que "viven el ritmo de los tiempos". Y aspiran a superar la contradicción del arte vanguardista, atrapado entre su novedad en lo artístico y su adhesión a lo "viejo" en lo social y político, con una concepción de arte y literatura de "avanzada" en donde se concilian las innovaciones artísticas con la inquietud político-social. Este concepto de "avanzada" es el que mejor define la nueva literatura y el nuevo arte de intención social que surge en España entre 1.927 y 1.931" (12).

Tanto Fuertes, como *Cobb, Esteban* (13) y otros autores nos han mostrado el esfuerzo de este grupo de intelectuales por definir una práctica teórica de iz---

quierdas enfrentada con la ideología dominante. A través de editoriales como Cénit y Oriente, en las que Ramón Pu yol va a trabajar como portadista, y de las revistas que hemos mencionado van a introducir todo un conjunto de - textos teóricos, conscientes además de la necesidad de crear una teoría revolucionaria al decir de Lé-- nin. Esta vasta cooperación intelectual crea una corrien te de opinión y de difusión cultural, confiada en la -- extensión de los medios y en la orientación de una serie de plataformas ideológicas, bases para la difusión de -- una producción intelectual. En cierto sentido, su labor será paralela a la de Ortega desde "Revista de Occiden te" o "El Sol". Pero, al margen de los grandes textos - políticos e ideológicos nos interesa aquí la problemáti ca artística.

Tengamos en cuenta que pronto se produce una -- cierta fascinación por las sociedades en crisis con una brillante creación artística: la Unión Soviética y la - Alemania de Weimar. Pero, mientras que el tráfico inte lectual entre Alemania y España estaba más fuertemente establecido -- y de nuevo no podemos olvidar el proyecto oñ teguiano--, las relaciones con la Unión Soviética eran más espasmódicas y a ello se unía el desconocimiento -- del idioma --agredido con retraduccioncs por medio del - francés y el alemán-- que no será subsanado hasta la la bor desarrollada por Andrés Nin a su vuelta de Rusia -- (14). Parece que el primero en hablar de las vanguardias rusas en España fue Ramón Gómez de la Serna en fecha tan temprana como 1.922, refiriéndose a la torre de Tatlin (15)

y, aunque resulta curiosa la formación en este mismo año de la Unión Cultural Proletaria por parte de Angel Fumarega, que podía indicar una recepción del "Proletkult" y las tesis bogdanovianas (16), la verdad es que sólo las traducciones, realizadas por muy contadas personas con un afán casi misionero más importantes de lo que normalmente se creen pueden paliar el recurso a vías indirectas en los grandes debates ideológicos y artísticos. Este panorama hace, con frecuencia, que lo poco conocido se convierta en autoridad incuestionable y que, más adelante, pese a la extensión de la novela social, apenas se conozca nada sobre la teoría del realismo socialista (17) que, como veremos, merced a ciertas posturas individuales tiene una cierta contestación y resistencia entre nosotros. Sin embargo, por parte de Alemania, hacia 1.929 Ricardo Kaltfen será quien por primera vez hable en España de la "Neue Sachlichkeit" (18). Por los mismos años Reanu conocerá los fotomontajes de Heartfield y algunos arquitectos la arquitectura racionalista en su versión Bauhaus. Pero tendremos que esperar hasta la República para que desde las páginas de "AC" y "Gaceta de Arte", las propuestas racionalistas alemanas alcancen una amplia difusión.

Al llegar el 14 de Abril, momento de exaltación entre los intelectuales y artistas españoles, hay que curarse de la tendencia a la mitificación tan frecuente entre los historiadores del periodo. Jaime Brihuega nos presenta el siguiente panorama: "Algo parecido pensaron, como la mayoría de los intelectuales, algunos artistas

españoles cuando el 14 de Abril de 1.931 se sintieron inclinados a fabricar la imagen de las metamorfosis profundas que en todos los anaqueles de la cultura habría de acarrear el nuevo régimen. Por supuesto, las utopías que se proyectan tan cerca son combustibles para pocos minutos y, por supuesto, también, el cambio operado en la sociedad española no había afectado a los puntos neurálgicos donde se gesta esa cultura que se suponía en fase crítica. Otros artistas pensaron que esas transformaciones no eran un acaecer inmediato, sino una tarea que empezaba desde su punto cero e intentaron ponerla en marcha, la mayor parte de las veces con fracasos o con éxitos puramente formales. Otros, tras los primeros desánimos, encontraron un campo abonado para lanzar los dardos y alcanzar la codiciada meta del protagonismo. Otros pensaron que había que acorazar las situaciones hasta ahora vigentes para preservarlas de los ataques que se avecinaban. Sin embargo, sólo estamos hablando de artistas que emparentaban su actividad con alguna vocación intelectual o, más específicamente, política. La gran mayoría de ellos habría de continuar como si no hubiese pasado nada: salones, retratos, bodegones "asuntos", pátinas, medallas...

Así pues, la actividad artística crítica de este periodo, de la que gran parte va a verse envuelta en la problemática del compromiso político o en el replanteamiento de las funciones de la producción artística de cara a un nuevo orden social que en la conciencia de to

dos era algo no muy lejano, va a permanecer, de hecho, restringida a la actuación marginal de pequeños grupos; aunque el proyecto de público de algunas alternativas - suponga, como tal proyecto, una ampliación del abanico de la audiencia" (19).

El texto anterior nos viene a sintetizar los puntos notales que desde las vanguardias y las posiciones artísticas de influencia política van a mostrarnos una mayor perentoriedad: en primer lugar, la creencia de - que la utopía ha llegado; se interta o se piensa que la República es la materialización de los anhelos de estos grupos. La decepción vendrá pronto y los ataques, desde las posiciones artísticasno tradicionales se entrecruzan con harta frecuencia. En segundo lugar la labor de agitación cultural, intentandó una mayor popularidad del arte y de la cultura, que pronto va a chocar con una -- serie de inconvenientes. La lucha del escritor y el artista por conectar con las masas de trabajadores encontrará el obstáculo de su propio elitismo cultural y el de unas organizaciones políticas que, al margen de estos grupos, mantendrán unos circuitos de cultura popular de una raíz casi siempre conservadora y prácticamente ajena a las definiciones de clase del arte o de la cultura. - A ello hay que añadir que los proyectos de extensión -- cultural oficialmente republicanos van a continuar la - ideología institucionista, frecuentemente desdeñada por estos grupos por su origen burgués. Solo la introducción de la práctica del "Agit-Prop", sobre todo en el teatro, logrará -y ya en plena guerra gracias al apoyo institu-

cional comunista- desarrollar los proyectos de raíz soviética en la difusión del arte y de la cultura (20). Por otro lado, la dislaceración entre la conciencia del intelectual y la necesidad de un arte de masas creará -- frecuentes y angustiosas crisis de identidad durante -- todo este periodo, más perceptible en la reflexión del exilio cuando la guerra haya terminado.

Es determinante el llegar a pensar que cualquier tipo de alternativa política de los lenguajes plásticos está siempre tocada a un nivel generalizador, cuando no se distingue exclusivamente por las distintas tendencias de cada uno de los adherentes a las distintas propuestas. Es decir, desde un punto de vista formal, los movimientos de tipo comprometido no llegan a tener una directriz común. Tal vez por su propia imposibilidad constitucional, entre otras cosas por el carácter fragmentario, escasamente riguroso, ligado a las expectativas políticas, en un sentido finalista y prospectivo, y el propio carácter o la propia definición, en definitiva de tipo semántico, de todo tipo de propuestas políticas. Por todo esto la categoría de realismo propuesta por Bozal para -- identificar todas estas propuestas -- a pesar del evidente interés de sus trabajos -- no deja de ser hasta cierto punto tautológica (21). Normalmente, e incluso con importantes prevenciones como veremos, ciertos presupuestos del realismo socialista y del arte de propaganda -- irán llegando a España, pero la decantación de los grupos y de determinados artistas vendrá dada al socaire -- de las circunstancias: el octubre asturiano de 1.934 y

el julio de 1.936 definirán a muchos intelectuales y artistas hacia posturas de compromiso inequívocamente de izquierdas, como, por otra parte, a excepción de Giménez Caballero, habían sido a lo largo de todos los años republicanos.

La idea de los artistas de convertirse en conciencia artística de la República es tan temprana como el célebre manifiesto aparecido en "La Tierra" el 29 de abril de 1.931. Desde este mismo periódico Francisco Mateos planteará el problema del compromiso político del arte y fustigará las concepciones artísticas de grupos como los socialistas (22). Pronto, aunque iniciativas de corte institucionista como las "Misiones Pedagógicas", contribuyan a una especie de educación artística, se verá que la política artística oficial republicana apenas difiere de la realizada en los gobiernos de la monarquía: las Exposiciones Nacionales y los encargos oficiales en favor de los artistas caducos, pese a síntomas que podrían resultar esperanzadores como el nombramiento de "Juan de la Encina" como Director del Museo de Arte Moderno, cumpliendo una de las profecías de Maroto, venían a demostrar poco menos que la imposibilidad de reformar los gustos artísticos oficiales. No hay más que hojear las páginas de una revista tan significativa de estas posiciones como la "Gaceta de Bellas Artes" (23) para darse cuenta del auténtico cariz de los acontecimientos. No obstante, será la tinerfeña "Gaceta de Arte", la que desde sus posiciones y manifiestos más destaque en esta denuncia de los aspectos visuales del nuevo régimen, intentado hacer

identificar el racionalismo como arte representativo de la nueva República, en una idea social democrata de la racionalidad actuante derivada del magisterio de la Bauhaus, e incluso darse cuenta, anticipándose a los conceptos de la comunicación visual, del valor de la imagen, del icono, como definidor y muestrario de ese nuevo espíritu materializado por la República.

El debate en su mayor parte va a venir inducido por revistas y personalidades de carácter comunista, aunque no podemos olvidar que algunos de los iniciadores - como el propio Diaz Fernández, aún siendo buen conocedor de Lenin o Lunacharski, autor éste bastante influyente en los círculos izquierdistas españoles, no dejará de ser nunca un "compañero de viaje" en proceso reformista a partir de 1.932 (24). Un dato a tener en cuenta en la introducción de las ideas revolucionarias rusas va a ser el de los viajes a la nueva patria del socialismo. "Ro-merías a Rusia" las llamó Ernesto Giménez Caballero (25), de manera claramente irónica, pero desde Fernando de los Ríos a Julián Zugazagoitia y Rodolfo Llopis, pasando por Alberti, Max Aub o Sender, este trasiego indica todo un interés por lo acontecido en el país de los soviets, -- algunas veces con un respeto cercano a lo reverencial.

A veces hay que desviarse hacia órganos no específicamente artísticos y literarios, pero sí de partidos u organizaciones de la izquierda revolucionaria, para situar algunos de los términos de la cuestión. Es lo que

ocurre con "La Nueva Era", revista que en sus dos épocas de 1.930-1.931 y 1.936, fue dirigida por las dos figuras más importantes del comunismo no stalinista en España: Joaquín Maurín y Andrés Nin, con un sumario en el que se mezclan la condena del arte de vanguardia, la defensa de la tendencia y el carácter de clase del arte, la necesidad de la política contra el subjetivismo burgués de la vanguardia, junto a la difusión del arte mexicano (que tendrá su extensión en España por la revista "Forma") - y la obra de George Grosz (26). Las aportaciones de Mariátegui y las afirmaciones de Grosz y Wieland Herzfelde son lo más interesante en el albor de finales de 1.930 y los comienzos de 1.931, poco antes de proclamada la República. El Manifiesto de los dos alemanes debían de sonar como una revolución a los oídos de los artistas - españoles del momento: "Sí, el arte está en peligro: el artista de nuestro tiempo si no quiere ser un fracasado, sólo puede escoger entre la técnica y la propaganda por la lucha entre las clases. En los dos casos hay que renunciar al arte puro. O se alista como arquitecto, ingeniero o dibujante de publicidad en el ejército, desgraciadamente organizado aún de una manera feudal, que desarrolla las fuerzas industriales y explota el mundo: o reproduciendo la faz de nuestra época, pintándola y criticándola se alista como propagandista y defensor de la idea revolucionaria con sus partidarios que luchan por su merecida parte en las riquezas del mundo y por una organización social racional de la vida" (27). Por supuesto la difusión de la experiencia soviética con artículos de Lunacharski, H. Barbusse, Gorbov, etc. se une

a la extensión de la literatura proletaria, en contacto con las ideas de la RAPP. Su segunda época mostrará también un interés por las interpretaciones disidentes de la experiencia cultural soviética, mostrada tal vez por la reseña de la obra de Max Eastman (28) entre otros.

Pero la destrucción de los experimentos vanguardistas soviéticos y la instauración del realismo socialista van a tener una amplia repercusión en toda Europa y como no, en España. El Congreso de Jarkov de noviembre de 1.930, en el que se discute el problema de la literatura proletaria, la disolución de la RAPP y la creación de las Uniones tanto de escritores como de artistas soviéticos en 1.932 y el congreso de Agosto de 1.934, donde Zhdanov y Fuzarin definieron el realismo socialista, a partir de ahora dogma estético de la Rusia stalinista, son el nacimiento de una nueva posición y el acta de defunción de las vanguardias soviéticas que el suicidio de Maiakovski había mostrado simbólicamente (29). En España, la UEAP (Unión de Escritores y Artistas Proletarios), formada en Valencia, según el testimonio de Renau, en 1.932 (pese a que su asamblea constituyente fue en el año siguiente), es la primera filial española de la AEAR, Asociación de Escritores y Artistas Revolucionarios, creada en Francia en aquel mismo año de 1.932 bajo los auspicios de Henri Barbusse, Vaillant-Couturier y otros (30). Una Associació d'Escriptors y Artistes - Revolucionaris de Catalunya, fundada en 1.933, de escasa relevancia y en la que nos interesa destacar a Angel López-Obrero, no parece que fuese filial de la organiza

ción homónima francesa (31). En este mismo año de 1.932 la revista anarcosindicalista "Orto" (32), de la Renau fue director gráfico y en la que, junto a la de la misma tendencia "Estudios", desarrolló sus primeros fotomontajes políticos al mismo tiempo que los de Monleón, marca un cierto interés desde posiciones anarquistas, las grandes desconocidas en el panorama cultural de la República española en el debate artístico comprometido y — las relaciones entre cultura y sociedad. La revista valenciana, más abierta en sus planteamientos, introduce en sus páginas puntos de vista marxistas, como el de Renau (33), en este momento en el final de la evolución — que el había llevado del anarquismo al marxismo, inmisericordemente para los anarquistas narrado por él. Por otro lado, revistas como "Tiempos Nuevos" o la ya veterana "La Revista Blanca" (34) entran en liza. La primera (1.934-1.938) va a tener como principal animador a — Gustavo Cochet, también ilustrador junto a artistas alemanes como Kethe Kollwitz o Frans Masereel, y españoles, entre ellos el propio Renau, Toni Vidal, Yes... En sus artículos, el interés por el cine como arte del futuro, la radical incompatibilidad entre cultura y autoridad, la negación del arte de clase como puramente contenidista y sus últimas manifestaciones como el fotomontaje, — la defensa del genio (35), de la individualidad del artista, el ataque contra la burocracia, el descrédito de las vanguardias artísticas, la reivindicación de la unicidad y el consiguiente rechazo de la reproducción, el valor artesano del arte y la desacralización de la — práctica artística, se unen a un ataque contra el arte

como propaganda y a un gusto artístico (no es el caso de Cochet) en el que se mezclan como ejemplos a Rubens, Delacroix, Millet o Romero de Torres (36). Queda, como importante, el rechazo del arte como difusor de ideologías políticas, tal vez recordando un texto que con Herbert Read va a publicar por estos años en el que dice: "Creo que el poeta es necesariamente un anarquista y que él debe rechazar todas las concepciones organizadas por el Estado, no sólo aquellas que heredamos del pasado, - sino también aquellas que se imponen al pueblo en nombre del futuro. En este sentido no hago distinción entre -- fascismo y nazismo" (37).

Precisamente en febrero de 1.932 ve la luz el primer número de una de las más importantes revistas de la vanguardia española "Gaceta de Arte" (38). Resulta curioso comprobar como desde un lugar tan excéntrico y marginal en la cultura española como las Islas Canarias se expandirá el órgano tal vez de altura más europea de toda la vanguardia española anterior a la guerra civil. Sin militancia política precisa (aunque si seguimos el testimonio de D. Pérez Minik (39), todo el grupo estaba afiliado al P.S.O.E.), sin tener un específico interés por las alternativas artísticas de orientación política, siendo más orientable la revista a un europeísmo difuso y a una orientación artística que si en un primer momento fue expresionista, luego se identifica claramente como el surrealismo, será uno de los órganos en los que se entable un diálogo más claro sobre la relación entre

el arte y la política. Identificando el surrealismo -y por extensión, la vanguardia- con la evolución y el arte nuevo occidental con la libertad y el espíritu de la época, los colaboradores de "Gaceta de Arte", sobre todo Eduardo Westerdahl y Domingo López Torres, pero también Guillermo de Torre o Luis Castellanos, serán los más decididos detractores del arte social, pero no sin ello confrontar sus posiciones con las de los autores soviéticos (véase los artículos de Bujarín y las intervenciones del Congreso de Moscú de 1.934) o los españoles defensores del realismo social, en una polémica en la que se defiende la especificidad del arte, que será -refrendada por Bretón en la dirección que le llevará a enfrentarse, junto a Trotski y Rivera, decididamente con el realismo socialista, y de la necesidad de una educación artística que haga posible la comprensión de unos experimentos lingüísticos, entre ellos el arte abstracto, identificados con la libertad en el marco del racionalismo utópico bauhausiano ante la crisis del mundo contemporáneo (40). No obstante, las últimas "Posiciones" de la revista, aún afirmando taxativamente la dependencia del arte frente a cualquier tipo de supeditación -ideológica o servicio propagandístico, y defendiendo el arte libre con auténtica afirmación humanista en la que hay que buscar su carácter político, dejaba bien clara su postura antifascista, antibelicista y anticapitalista (41).

Será, sin duda, con "Octubre" en 1.933 y con — "Nueva Cultura", en 1.935, como se logren los dos ejemplos más claros de la relación con el compromiso. Las dos revistas, pese a las declaraciones de independencia de sus responsables, están claramente unidas al Partido Comunista, si bien lo que interesa es ver como un partido pequeño y de poca implantación social pudo, en aquellos momentos, atraerse una nómina tan brillante de intelectuales y creadores. "Octubre" y "Nueva Cultura" están en relación con la institucionalización de los agrupamientos de artistas y escritores promovidos por la estrategia cultural stalinista. Alberti contribuirá a la formación de la A.E.A.R. en 1.933 a su vuelta de la — Unión Soviética, sucediéndose casi al mismo tiempo la formación de la Asociación de Amigos de la Unión Soviética. Aunque la A.E.A.R. no era exactamente filial de — su homónima francesa, seguía sus postulados, así como — de los de la MORP (Unión Internacional de Escritores — Proletarios) muy ligada a los conceptos de cultura proletaria que tendrá también su reflejo en las páginas de — la revista. Enrique Montero ha considerado como antecedentes a "Post-Guerra" (de la que ya tuvimos ocasión de hablar) y "Sin Dios" (42) y, asimismo se pueden considerar cercanas "Nuestro Cinema", la revista de Juan Piqueras (43), "Frente Literario" y "Hoja Literaria". Es interesante ver en las páginas de la revista, mucho más — literaria que interesada por las artes plásticas, la introducción de material visual de procedencia soviética, la colaboración de Renau, Helios Gómez, Karreño, Miguel

Prieto o Angel López-Obrero, y la amplia reseña de la famosa I Exposición de Arte Revolucionario celebrada en el Ateneo de Madrid, entre el 1 y el 12 de diciembre de 1.933, con la participación de muchos autores que luego veremos muy activos en la guerra civil. La exposición - será después llevada a Valencia bajo el patrocinio de - la similar organización de la UEAP (44). Precisamente - la mayor atención a la literatura, por parte de "Octubre" y otras revistas como "Leviatán" (45), demostrarán que las artes plásticas se han quedado un poco descolgadas en el debate. Aunque la revista no llegue a octubre del 34, este mes, con los levantamientos asturianos, acelerará el compromiso de los artistas y escritores en un camino que llegaría a su culminación con la guerra civil.

"Dentro del panorama español, 'Octubre' fue un - injerto que vigorizó una corriente de descontento entre los intelectuales jóvenes, que en muchos casos habían tenido concepciones individualistas del arte y de la vida. Fue una enseñanza que creó escuela y todavía - se prologó brevemente en 1.935, durante la obligada - ausencia de los Alberti. 'Octubre' abrió un camino y unas experiencias que llegarían a su madurez durante la guerra civil. Por sus amplias implicaciones, su paso arrollador y su energía, la revista se ve desde entonces rodeada por un halo mítico que siempre perdurará" (46).

La presencia de Alberti en el I Congreso de Escritores Soviéticos, inicia una mayor presencia de los intelectuales españoles en las plataformas internacionales

les de la cultura de izquierdas de tipo stalinista. Más importante sin duda será el I Congreso Internacional de Escritores en Defensa de la Cultura, celebrado en París en 1.935 (por medio, no hay que dejar de observar el deslizamiento semántico de revolucionario o proletario a antifascista, impuesto por la "Realpolitik" de los frentes populares antifascistas lanzados por el Komintern). A él asistieron por parte española, Julio Alvarez del Vayo, Arturo Serrano Pla y Andrés Carranque de Rios. Las disidencias contra la línea oficial socialrealista, que ya Malraux había expresado en el Congreso de Escritores Soviéticos, se vieron aquí claramente, en la polémica lanzada por André Bretón, que se unía a los incidentes trotskistas stalinistas y, por su enorme autoridad literaria y moral, la proclama de Gide contra el mimetismo en arte y literatura, reivindicando la creación como inherente a sus propios procesos formativos que empezará a enfrentarle contra el comunismo oficial, para llegar, tras la publicación de su "Retour de L'URSS", a la abierta condena que conducirá al bochornoso espectáculo del II Congreso celebrado en España (47). La presencia de Serrano Pla y la polémica mantenida con Bergamín, incidirá positivamente en el frente de resistencia del uniformismo del realismo socialista que algunos intelectuales españoles mantendrán durante la guerra. Por que como dice Francisco Caudet: "Occidente no podía, - en especial su intelectualidad, romper drásticamente -- con una tradición de liberalismo ilustrado. También en parte el peligro fascista fue un factor que inclinó ha-

cia Rusia a esa intelectualidad, y su interpretación -- del marxismo presentaba un amplio espectro de matices" (48).

"Nueva Cultura", desde enero de 1.935, es una revista que hay que ver ligada a la radicalización de las posturas durante el bienio negro (49). Teniendo a Renau como "factótum" se va a destacar por sus aspectos gráficos: cómo no por sus fotomontajes, algunos recordando la forma de la fotonovela, y los dibujos políticos, inequívocamente groszianos de Francisco Carreño. Alberto también publicará dibujos de combate en esta revista. En torno a estos dos últimos autores tenemos parte de lo más significativo aparecido en la revista: la defensa del arte de tendencia por parte del primero y la polémica establecida entre el grupo de la revista y el segundo.

"Nueva Cultura" está ligada a aquella U.E.A.P. fundada por Renau y su grupo en 1.932. Comunista, ardentemente antifascista, con una cierta prevención hacia el europeísmo difuso de Ortega y la "Revista de Occidente" y, junto a ellos, de gran parte de la intelectualidad española republicana, va a promover con una absoluta y decidida pasión el problema del realismo. Precisamente lo que le hace chocar con el escultor toledano en una carta con respuesta de Alberto y adhesión -- junto a la contestación de la revista -- por parte de Antonio Rodríguez Luna (50). Renau y Carreño --los redacto

res de la carta- incitaban a Alberto a adherirse a su - compromiso político y al realismo plástico, pero esto - debía chocar con su poética fundamentalmente populista y de un cierto universalismo, valorando las pequeñas cosas de la existencia y la comunión del hombre con la - realidad exterior. Aunque es importante recordar la presencia de textos tan inequívocamente marxistas como los de Max Raphael, el ataque a los intelectuales que se reclamaban fascistas (Marinetti), la decidida intervención de las organizaciones de la "intelligentsia" en la lucha política a través de manifiestos (como lo muestra en el Manifiesto electoral de "Nueva Cultura", o las cartas - de los intelectuales antifascistas de Sevilla o Alicante) (51), lo más interesante (como corresponde a una obra de Renau) son los fotomontajes y los grupos gráficos, rabiosamente antifascistas, antireligiosos y anticapitalistas.

De todas maneras, la discusión con Alberto muestra la dicotomía y la generalidad en que se movían los que propugnaban un arte de combate, y como dice Brihuega: "El texto deja explícita la propuesta del compromiso político a través de la práctica artística y a través - de los aspectos semánticos del objeto artístico, es decir, queda implícita la propuesta de un realismo plástico". Pero por muchas vueltas que demos a este y a otros documentos, dicho realismo no está nunca definido en sus aspectos formales con un rigor demasiado especificador. Entre otras cosas porque esto era imposible, históricamente imposible en una España donde la realidad de la cultura oficial, de la cultura de la mayor parte de

nuestra burguesía, seguía entumecida entre las múltiples especies del naturalismo que reinaba en nuestras exposiciones oficiales. Cualquier intento de codificar los aspectos formales de una opción realista hubiera generado un equívoco explosivo. Cuando toca los aspectos del lenguaje, el debate sobre el compromiso político -- del arte se queda en nuestro país en la indefinición de un juego de tensiones contrapuestas e irresueltas. Esta es la clave de su complejidad y, a la vez, la base de su riqueza. Formalmente, la propuesta de NC estaba abierta a múltiples opciones, legitimables únicamente, en el orden de su función comunicativa, esto es, en su capacidad para transmitir mensajes revolucionarios. En aquellos momentos lo revolucionario era fácilmente definible; era, simplemente, la capacidad para insertarse positivamente en la marcha de un proceso histórico general" (52).

Y aquí está la clave del asunto. En la constatación de que el amplio debate sobre el sentido y función de la cultura y sus relaciones con la política, tendrá un reflejo más débil sobre la práctica específica de las artes. En primer lugar por simples inadecuaciones lingüísticas -- como hemos notado antes -- : resultaba difícil volver a un realismo comobandera política, cuando aún no se habían derribado todas las barreras del naturalismo académico y era lógico que los artistas asociasen el realismo con las posturas más reaccionarias. En segundo lugar porque no había -- seguramente no podía haber -- una estricta definición formal. La aparición del realismo político o comprometido, cuando todavía esta--

ban a medio construir unas alternativas vanguardistas - sólidas sólo podía ser una perturbación. De ahí los frecuentes recelos y disensiones. Por eso los esfuerzos de Bozal por hacer operativa la categoría del realismo dentro del panorama artístico español, sólo podían basarse, pese al intento de individualizar tendencias y estilos personales, en el más grosero de los contenidismos y en la confusión entre compromiso político y calidad artística, o más bien, pertinencia comunicativa. Al final las tendencias se quedarán en torno a la exaltación del expresionismo, la politización de algunos surrealistas y el intento de adaptar ciertos resabios de los lenguajes vanguardistas al arte político. (53). Sólo la guerra civil demostrará la agudización de unos contenidos y el desplazamiento hacia géneros "menores" hacia el que se deslizarán en buena parte algunos de los autores comprometidos: la ilustración de periódicos, el cartel, el fotomontaje, es decir, la adopción de soportes alternativos, con lo que supone de auténtica revolución comunicativa. En este sentido, sí se puede hablar -de nuevo con Bozal- de un auténtico triunfo del realismo con la guerra civil,⁽⁵⁴⁾ aunque como veremos -pese a la aplastante uniformidad producida por la propaganda- no dejarán de sonar ciertas voces disonantes que buscaban superar un estadio, concebido probablemente como necesario, pero - que sólo se justificaba en orden a su propia e intrínseca provisionalidad. Pero en todo este debate queda la posibilidad de crear un lenguaje artístico comprometido políticamente que no choque de manera frontal con los contenidos transmitidos, es decir, el difícil matrimonio

entre vanguardia artística y vanguardia política que el realismo socialista y el stalinismo harán imposible.

3.2. Realizaciones gráficas: el cartel en España.

El problema de la adecuación del cartel de guerra en España a sus fines declarados viene, en gran parte, del estado y el panorama de este medio de comunicación artístico en la España inmediatamente anterior a la Guerra Civil. El hablar de la "anarquía", escasa calidad, inmadurez o producción desigual viene de un equívoco propiciado por Renau (55). No conocemos con la suficiente amplitud la producción cartelística española anterior al estallido de la guerra como para emitir juicios de valor que permitan una descalificación global, despachada además en pocas líneas como se ha venido haciendo hasta ahora. Si Renau es un testimonio válido de la época, no podemos olvidar que otros testigos coinciden en señalar un buen momento para el cartel español en la década de los años treinta. Es más, todo parece indicar que hacia estas fechas se está alcanzando la definición de un cartel español, mediante las influencias —preferentemente francesas, pero también alemanas— en las que se daba un tono propio a la cartelística comercial y se intentaba crear un lenguaje propio que, en gran parte deudor de las investigaciones plásticas modernas, no era ya una simple transcripción de criterios —pictóricos: en una palabra el grafista comercial y el —

cartelista llegaban a una mayoría de edad.

Renau quería deslindar la imagen política y fundar un cartelismo político español y para eso tenía que desentenderse de las anteriores y contemporáneas obras de los cartelistas comerciales, a pesar de que él había trabajado como publicitario y conocía bien su técnica y grupos. Por eso tenía a rechazar el cartel comercial en una operación que le llevaría a reivindicar un cartel político español distinto de la tradición comercial española, que, a su vez, sería tal vez un estímulo. Además, su denuncia de la inadecuación de los medios expresivos del cartel comercial al político, en este caso de guerra, cosa en la que, como veremos, coincidiría con Goya, no iba encaminada más que a -ivano intento!- separar la "imagerie" política y propagandística de la denotada práctica burguesa y capitalista de la publicidad comercial, cuando el cartel político no es más que un apartado de la publicidad gráfica, que si puede ser considerada como alienante lo es tanto como la propaganda política; y la fuerza del medio se impone en este caso con toda su autoridad: "En aquellos países donde el cartel comercial alcanzó una plenitud histórica y una madurez plástica, la inercia de las formas publicitarias continuará durante mucho tiempo como un lastre que lentifique el camino realista del cartel, en función ante las nuevas necesidades históricas. Pero quizás esa misma falta de madurez del cartel comercial en España, favorezca, de momento, el desarrollo del cartel político...

En los años azarosos que precedieron la actual situación de guerra, y a pesar de que el advenimiento de la República española había puesto ya en juego circunstancias de excepcional valor en la vida nacional, - muy pocos eran los artistas -y menos aún los publicitarios- que sintieran las inquietudes de la revolución, - las condiciones políticas y sociales que se iban gestando a su alrededor, en el seno de las masas populares y como consecuencia de esto, la preocupación por la nueva función que como artista le correspondería en esta España que caminaba ya hacia su profunda renovación histórica" (56). Después de esto, visiones muy estrechas de la historia tendían a hacerse el siguiente razonamiento: si en España no había un desarrollo capitalista elevado, la cartelística tampoco estaría en una situación fuerte, olvidando que buena parte del cartel se ha desarrollado por canales ajenos a la producción.

Al contrario podríamos aducir también algunas opiniones que mostraban la salud del cartel comercial español. Poco después de la guerra, desde las páginas de "Arte comercial", se añoraba el nivel del cartel español de los años 1.934-1.935-1.936 (57), situado por las revistas especializadas europeas -según ellos- entre los mejores ejemplos continentales del género. La opinión de un historiador tradicional como Gaya Nuño (58) también iba en ese sentido, lo mismo que opiniones más recientes como la de Juan Manuel Bonet, refiriéndose a -- los grafistas en general (portadistas, cartelistas, di-

señadores), para situar la obra de Ramón Puyol; pero es que en plena guerra, pocos meses antes de la destrucción definitiva de la República, Eduardo de Ontañón decía lamentando la escasa calidad del cartel de guerra:

"Hemos pasado y aún seguimos pasando por una -- verdadera catarata de esperpentos pegados a la pared, -- (hagamos la salvedad de decir que la utilidad fue inigualable) salvo contadas y muy buenas excepciones, en España no se había hecho peor calidad de carteles; seguramente hechos hoy por el apremio de la urgencia. En España se había empezado a crear un tipo de cartelista -- digno de situarlo al lado de cualquier maestro extranjero. Alonso, Caviades, Pedraza, Esplandú, Horacio, Renau (el mismo Tono) han creado carteles de primerísima calidad. Y aún dibujantes de primerísima talla de estos citados llegaban a una perfección técnica que llegó a -- convencerlos de un efectivo nacimiento del arte del cartel" (59).

Por supuesto no vamos a hacer aquí una historia del cartel español, entre otras cosas, porque salvo trabajos aislados queda mucho por hacer en este campo (60). Hay que recordar los nombres de Ramón Casas, Utrillo, -- Riquer o Rusiñol en Barcelona o los de Ribas, Penagos y Bartolozzi en Madrid: a algunos de ellos los veremos activos durante la guerra. La tradición del cartel de toros, aunque formalmente no tenga nada que ver con el -- cartel de guerra, sí merece ser recordada sobre todo en el aspecto técnico: algunas de las casas litográficas --

de más tradición en este tipo de cartel, como la litografía Ortega de Valencia se convertirán en emisoras y proveedoras de parte de la producción cartelística republicana, y explican, en parte, el auge del cartel con una buena infraestructura técnica, en la zona gubernamental.

Coincidiendo con el auge del cartel europeo en el cambio de siglo, la actividad se va iniciando sobre todo en Barcelona, donde se organizan célebres concursos como el del Año del Mono que haría célebre a Ramón Casas o el de los cigarrillos París, en el que junto a Casas, nuevamente, encontraremos a los italianos Villa y Metlicovitz y exposiciones en las que importa reseñar las del Circol de Sant Lluch y el Círculo Artístico, en 1.901 y 1.903, respectivamente, con una cierta repercusión a nivel europeo. Las obras de John Hansall, Privat-Livemont, Aubrey Beardsley, Chéret, Toulouse-Lautrec, Steinlen o Mucha, empezaban a ser conocidas y a influir entre los cartelistas españoles, en una floración modernista que tuvo un mayor desarrollo, lógicamente, en Cataluña (61). Posteriormente, la colaboración de Cappiello con la publicidad comercial española contribuyó también al desarrollo del cartel español (62).

Al parecer, fue el Círculo de Bellas Artes quien promovió, en un sentido eminentemente decorativo, el cartel en Madrid. Desde el primer lustro del siglo, los Concursos de carteles para los bailes de máscaras de esta entidad, oportunamente reseñados por José Francés --

desde "El Año Artístico", se desarrollaron continuamente hasta 1.936 y en ellos destacaron lo mejor de los dibujantes publicitarios españoles o de los que ocasionalmente compartieron esta actividad (63). Así, hasta 1.925, además de la tríada reseñada de Penagos, Ribas y Bartolozzi, podemos destacar, por lo que a nosotros nos interesa, los nombres de Pascual Capuz o Gabriel García Maroto en un primer periodo, o los de Berny, Alonso, — Santoja, Hortelano, Ramón Gaya, Prieto, Picó, Espert, — Teodoro Delgado, Hidalgo de Caviades, Caballero, Morales, etc. Pero sin duda, el momento dorado es el que va entre la fecha anteriormente mencionada y 1.935, ya que como dice Santos Torroella: "Durante estos años cabe observar un enriquecimiento extraordinario de recursos, unas veces de índole técnica, aunque no en todas las ocasiones muy legítimos, y otras basadas en el ingenio y en la mayor libertad interpretativa de los cada vez más numerosos cultivadores del género. La carrera vertiginosa de los ismos que en el campo de la pintura se desarrolla, con la partícula de renovación y de originalidad que cada uno de ellos trae consigo, tradúcese, también, aunque con la ponderación impuesta por esa forzosa servidumbre en el cartelismo: y este va perdiendo rigidez, se afana en provocar la sorpresa, en sugerir nuevos conceptos formales con dislocación de planos, forzamiento de perspectivas o elusión de unos pormenores en beneficio de otros, al servicio siempre de síntesis expresivas — más audaces e intencionadas" (64). Esta deuda del cartel con respecto a las vanguardias se ve correspondida por algunos grupos vanguardistas españoles, entre los que —

cabe destacar el de "L'Amic de les Arts". En esta revista, Lluís Montanyà, Salvador Dalí y Sebastià Gasch, continúan su apasionamiento antiartístico en una defensa de la publicidad comercial que pasa por la reinvención de lo "kitsch": "L'annunci comercial ens produeix una emoció d'ordre infinitament superior a la que ens procuren el quilòmetre de pintura qualitativa que infesten els nostres salons. L'Annunci comercial està regit per les lleis de COMPOSICIÓ i d'ECONOMIA que han governat les produccions de les èpoques més florents. Repetim: L'annunci comercial està més a la vora de la Grècia antiga que la sàvia indumentària arqueològica — que tapa la carnassa de les ballarines pseudo-clàssiques.

Parlem, és clar, de l'annunci estrictament comercial, anti-artístic, americà de preferència (...)

Parlem, repetim, de l'anunci anti-artístic. Puis que, com el cinema, enfront del pur anunci anti-artístic, hi ha l'anunci artístic que cal denunciar inexorablement. L'anunci que recomana els sentimentals, els plorans, els infectats per tots els tòxics sensibles i malaltissos; tots aquells qui necessiten l'intim pessigolleig de l'ornament, de la floreta, de la roseta, del petit arabesc, de l'escarabat sagrat, de la flor de lotus, de tota la il·lògica complicació afemellada que els impulsa a pasmar-se de gust i a posar els ulls en blanc. L'anunci artístic, caòtic, desordenat, no egit per altres lleis que les fràgils regles de la fantasia i de la improvisació (...)

Cal denunciar els anuncis infestats de tots el gèrmens de la putrefacció artística.

DENUNCIEM el cartell futurista del Lloyd Sabaudó, les brochures cubistes de la Cie. de Wagons Lits, la propaganda de la Navigazione Generale Italiana. I, limitant-nos a aqués país denunciem els anuncis presidits - per la deliquescència malaltissa dels Galí i comparses" (69).

Con un tono de terrorismo intelectual se atacaba al entences considerado como máxima figura del diseño - publicitario catalán, Francisco de A. Galí que, junto a Labarta, Olegario Junyent, J. Obiols y Fábregas, formaban el estado mayor del cartelismo catalán del primer - cuarto de siglo.

Lo importante a reseñar es la introducción del cartel en el mundo comercial español. Ribas llega a ser Director Artístico de Gal (68), inaugurando una relación entre el artista, el comercio y la producción, por medio del diseño, aunque buena parte de la cartelística estaba unida a organismos oficiales como el Patronato Nacional de Turismo o a la labor publicista de revistas y casas editoriales entre las que va a surgir también - gran parte del diseño gráfico español, algunas veces en trabajos de implantación política. La labor de "Blanco y Negro" o "La Esfera" es importante en este aspecto, pero también la de las editoriales divulgadoras de la nueva literatura social y de avanzada y de la teoría --

política de izquierdas: "El día que alguien emprenda la necesaria tarea de ordenar e historiar nuestro diseño gráfico, se podrá confirmar algo que por ahora sólo intuimos: la profunda coherencia de la evolución de este en España, entre 1.900 y 1.931 (...). La generación a la que pertenece Puyol es la de Mauricio Amster, Barradas, Renau, Galindo, Benet, Helios Gómez, Bon, Saenz de Tejada, Tono, Climent, Garrán, Monleón. Sin olvidar al portugués Alvaga Negreiros, o a rezagados del modernismo - como Bartolozzi, Arturo Ballester, Ribas, Marco, Ochoa, Penagos... Un estudio pormenorizado del periodo permitiría distinguir grupos más o menos homogéneos en el seno de la generación. Naturalmente no es lo mismo el portadismo humorístico de Tono, que el portadismo "de avanzada" realizado para las editoriales izquierdistas por Puyol, Amster, Renau, Monleón, Maroto o Helios Gómez. Pero lo cierto es que, entre todos los portadistas de los años veinte incorporan a nuestra escena cultural los hallazgos de los grandes creadores foráneos: el Art-déco, el estilo Bauhaus, el cartelismo geométrico a lo Cassandre (aquel inolvidable Etoile du Nord), la herencia vanguardista de la tipografía italiana.... Y por supuesto, en el caso más específico de los portadistas "de avanzada", las enseñanzas cruzadas del cartelismo ruso, del expresionismo alemán, del "fotomontador" Heartfield y - hasta de la escampa mexicana revolucionaria" (67).

A partir de 1.930 asistimos a la profesionalización en España del dibujante publicitario. Las influencias de los cartelistas comerciales franceses como Cassandre, Colin o Loupot y el surgimiento de las primeras

firmas publicitarias como "Maga" (con recuerdos de los cartelistas deudores del futurismo italiano) o el impacto de la revista "Las Placas" va a formar a la mayor parte de los cartelistas publicitarios españoles (68). En 1.932, se forma la Unión de Dibujantes Españoles que a partir de entonces va a organizar un salón de carteles publicitarios con un primer reclamo debido a Amado Oliver, director del estudio artístico de "Helios-Publicitas", en el que se formarán Antonio Moliné, Anibal Tejada, Briones, Manolo Prieto, José Espert, Cataluña, Montero, Alonso...(69). Desde estas nuevas directrices se intentará incluso renovar el manido cartel de toros en un célebre concurso para la Corrida de la Asociación de la Prensa, celebrado en 1.935, que fue ganado por Renau, consiguiendo Miciano y Gallegos el segundo premio y destacando la participación de Teodoro Delgado, Alonso, Pedraza Blanco, Prieto, Luis G. Gallo, Gerardo Horacio, Alma Tapia, Oliver, etc (70).

En Cataluña se forma una Asociación de Cartelistas y se organiza también un I Salón del Cartel en 1.932 (71). Los nombres de José Morell, Antonio Clavé, José Aluná, Evaristo Mora, Enrique Moneny ... formarán un panorama en el que destacará, poco antes de la sublevación militar, la formación del Sindicato de Dibujantes publicitarios como tendremos ocasión de ver. La individualidad de una escuela catalana de cartelistas, al parecer más homogénea y coherente que la madrileña, es resaltada por todos los autores que se han ocupado del tema.

Otras zonas de España mantienen una tradición cartelística, pero, a tenor de los estudios conocidos, sólo destacaremos dos, que son las que además nos interesan por su incidencia en la guerra civil. En Valencia, el cartel de fallas, el cartel taurino y los comerciales agrícolas (naranja, vid, aceite, etc.) (72) van a conformar una escuela en la que, aparte de Renau, los nombres más destacados son los de Arturo Ballester, Monleón, Galandín, Raga, Durban, Enrique Gil Guerra, etc. En el País Vasco, pese a una práctica de mucha menor importancia que hace que dibujantes madrileños intervengan con frecuencia, tenemos los nombres de Nicolás Martínez Ortiz de Zárate, "Txiki" (seudónimo de Jon de Zabalo -- Ballarín), Lagarde, Carlos Landi Sorondo..., alguno de ellos --sobre todo los primeros-- más unidos a un vasquismo militante, con presentación de rasgos étnicos, que nos enlazan con el cartelismo político que practicaron (73). Sin embargo, la trascendencia del cartelismo vasco de la guerra civil, en casi el año que transcurre antes de la conquista por parte de Franco de Bilbao, es mínima en comparación a la de otras zonas de la España gubernamental; al menos, los restos conservados no nos permiten hablar de una emisión gráfica que merezca la pena de ser estudiada.

Es sintomático comprobar que, bien por convicción, o bien por necesidades de ubicación geográfica, la práctica totalidad de los cartelistas comerciales españoles militaron en las filas republicanas. De ahí viene ese mayoritario tono publicitario que tanto irritaba a

Renau y a Gaya, contradiciéndose el primero con sus definiciones, tomadas de Cassandre, del cartelista como mero intermediario entre el productor y el consumidor, como el artista de la libertad condicionada en sus propias palabras (74). Ignoramos el grado de compromiso de la mayoría de ellos. Sabemos que algunos de ellos Esport, Ruano Llopis (precisamente el tan denostado cartelista tau-rino) y Batolozzi (75), murieron en el exilio mexicano, pero una mirada a la más importante revista técnico-publicitaria de los años 40 y principios de los 50 nos permite comprobar que el panorama del cartelismo español - apenas había cambiado y que gran parte de los autores - de anteguerra, muy activos durante el conflicto, vuelven a la rutina diaria de sus casas comerciales y a los inefables concursos, salones publicitarios, etc., eso sí, lamentándose de la pérdida de calidad del cartel - español. Incluso los críticos que se ocupaban de esta - manifestación visual, Gil Filloi o José Francés, siguen desde sus tribunas públicas dando su particulares anatemas. Así, Eusebio R. Melendreras (Director de "Arte Comercial"), Amado Oliver, Juan José Parrilla, Pedraza - Blanco, "Boni", A. Hernández Palacios, Javier Clavo, José Briones, Robledano, Manuel Prieto, Lau y Miralles, - Bayo, Emilio Ferrer... se suceden una y otra vez en concursos, exposiciones, etc. o son objeto de las atenciones biográficas de las revistas. Posiblemente las iras de Renau vendrían dadas por su propia indefinición ante los ojos de un hombre que entendía la actividad artística bajo el prisma de la militancia política, también - puede ser, -y en algunos casos consta que efectivamente

fue así- que tras los primeros años de represión salieran de la cárcel y contribuyeran a reedificar un género que, como tantas otras actividades de la vida española, había quedado arrasado por la guerra. A fin de cuentas, y aunque resulte paradójico, como cartelistas no habían hecho otra cosa que cumplir con su deber profesional.

Respecto al cartel político la posibilidad de una reconstrucción historiográfica es aún menor y pasa por el ineludible camino de la ilustración de periódico, la caricatura política, etc. Olivé i Serret, únicamente ha estudiado la imagen gráfica anarquista de principios de siglo como hemos tenido ocasión de ver. Es la que, junto a las representaciones iconográficas oficiales de un carácter tremendamente "pompiere", llegará al filo de los años 30 para formalizar un cartel político español, necesario dada la confrontación política electoral que la República va a propiciar. La obligatoriedad deuda con respecto al cartel comercial es clara en la presencia de tantos cartelistas que intervienen en las campañas electorales republicanas y el cartel institucional no directamente partidario: Obiols, Moliné, Pruna, Clavé, Serra Molit, Morell, Artoche, Alumá, Ferny, "Tono", los vascos Martínez Ortiz de Zárate y "Txiki", humoristas como Nel-lo o Bagaría, aunque también haya artistas no ligados al cartel comercial: Manuela Ballester, Bardasano, ilustradores como Sancha.... Se detecta también el escaso nivel alcanzado por el cartel socialista o de los partidos republicanos, frente a la simplicidad expresiva

de los comunistas. Los anarquistas, no participantes en las elecciones, apenas tienen que ver con estas corrientes (76).

Dos personajes clave -los dos comunistas- parecen querer renovar la gráfica política española: Helios Gómez y Renau. El sevillano y gitano Helios Gómez, primer presidente del Sindicato de Dibujantes Profesionales, tuvo un prestigio incommensurable en la época aunque sólo fuese porque había estado en la Unión Soviética. Su lenguaje, basado en recuerdos cubistas y en un conocimiento de primera mano del cartelismo soviético revolucionario, hizo que sobre su estela transitaran algunos cartelistas, fundamentalmente comunistas, durante la guerra, mientras que él apenas realizó obra alguna - en este periodo -el Partido lo había dedicado a otras labores- (77). En torno a la influencia soviética es difícil discernir sus consecuencias. Como vimos, exposiciones de carteles rusos hubo durante la guerra, pero es más difícil seguir la evolución de la cartelística rusa entre 1.917 y 1.936 en España, lo mismo que ocurría con el cartel de la I Guerra Mundial o la gráfica política de la República de Weimar. Probablemente, algo más llegase por mediación de las revistas gráficas de difusión internacional, que solían -como siguen haciendo ahora- reproducir los ejemplos más sobresalientes de la cartelística internacional.

El caso de Renau es mucho más conocido, porque ha reivindicado en numerosas ocasiones su papel como --

introdutor del fotomontaje en España. Oigamos lo que fue para él la revelación del fotomontaje que, como todos sus escritos autobiográficos", es la narración de su particular "camino de Damasco": "Malgrat tot, de tant en tant, tenia moments de crisi i tractava d'evadir-me del dur treball polític; fent pintures avant-guardistes i fotomuntatges surrealistes que era la tendència llavors dominant a Europa. De manera que entre la vida de militant actiu i la seva consciència estètica hi havia una gran incoherència. Naturalment, el meu coneixement de la dial·lectica marxista-Leninista era massa incomplet i abstracte per a ajudar-me a trobar una eixida. La cosa, però, arribà de la forma més inesperada. Un bon dia, històric per a mi, caigué en les meues mans un exemplar de la revista "Arbeiter Illustrierte Zeitung", amb un gran fotomuntatge de John Heartfield en la portada. Inmediatament m'hi subscribí. Fou com un miracle. De sobte, tot un mund de possibilitats noves irrompia en la meua imaginació: tota l'experiència vital y política, totes les contradiccions de la realitat social que la teoria i la pràctica revolucionàries m'havien ajudat a analitzar i comprendre, podien entrar en el meu art en imatges concretes, potser desitjava jo ferventment- amb l'acuitat política i l'emotivitat revolucionaria d'Heartfield. Compranguí, fascinat, que el meu art podia ser una arma poderosa de lluita, que també com a artista podia contribuir a la transformació revolucionaria de la realitat social que m'envoltava" (78).

Así comenzaba su labor de fotomontador. En 1.929 realiza el primero, titulado "L'Home Artie", para continuar en la revista "Proa", fundada por él mismo, y en

"Estudios", "Orto" (donde se le unió en esta labor Monleón) y "Nueva Cultura". También, bajo la influencia del polaco Herman inició sus fotomontajes en color, que al parecer no gustaron mucho al propio Cartfield (79). -- Además de Monleón y Kenau, cartelistas republicanos como "Yes" y Micel Adam, lo utilizaron o más bien introdujeron la fotografía en el espacio del cartel. Por lo demás, será el cartel oficial el que más ampliamente -- utilice estos procedimientos gráficos sobre todo cuando se quiera dejar constancia clara de una denuncia. La renovación vendrá casi siempre del cartel comunista. Pero algunos juicios sobre el cartel anarquista y de otros partidos peca a veces de una visión un tanto rígida, -- cuando no sujeta a cuestiones partidistas.

NOTAS

- 1.- J. BRIHUEGA, Las vanguardias, op. cit., pp. 161-166. Sigue este libro y otros del mismo autor (La Vanguardia y la República, op. cit. y Manifiestos, proclamas, op. cit.) en parte de esta exposición.
- 2.- "Gaceta Literaria", 15 junio y 1 Diciembre 1927, 1 Enero, 15 Enero y 15 Febrero 1928. Recogido por Carmen BASSOLAS, La ideología de los escritores (Literatura y política en "La Gaceta Literaria", 1927-1932), Barcelona, Fontamara, 1975, pp. 197-225. Vid. asimismo: Lucy TANDI y María SPERAZZA, Giménez Caballero y "La Gaceta Literaria". O la Generación del 27, Madrid, Turner, 1977.
- 3.- Madrid, Revista de Occidente, 1927. Es curiosa la enorme trascendencia de este libro en España. Publicado originalmente en Leipzig, en 1926, con el título de Nach-Expressionismus, es coetáneo y partícipe de las ideas artísticas de la "Neue Sachlichkeit".
- 4.- Madrid, Biblos, 1927.
- 5.- Esto ya lo hacía notar V. BOZAL, La renovación artística de 1927 en España, "Cuadernos Hispanoamericanos" (Madrid), nº 194 (1966), pp. 248-253. Angel GONZALES y Francisco CALVO SERRALLER (Vanguardia y surrealismo en España, 1920-1936, "Cuadernos Hispanoamericanos" (Madrid), nº 349 (Julio 1979), pp. 5-18) piensan lo mismo con respecto al surrealismo español que nunca puede entenderse -según ellos- como ortodoxo.

- 6.- J. BRIHUEGA: La vanguardia y la república, op. cit., p. 49.
- 7.- Ch. H. COBB, op. cit., p. 34.
- 8.- Madrid, Cénit, 1929. En 1.970, se publica también -- Literatura y Revolución de Trotski. J. BRIHUEGA, Las vanguardias, op. cit., p. 305.
- 9.- Quince años de literatura española, "Octubre" nº 1, Madrid, Junio-Julio, 1933.
- 10.- Va a aparecer entre 1930 y 1931. Salazar será sustituido, en un momento posterior, por Arderius. Vid. - Manuel TUNON DE LARA, Medio siglo de cultura española, Madrid, Tecnos, 1973, p. 258; Victor FUERTES, -- Los nuevos intelectuales en España: 1923-1931 (Por una hegemonía ideológica del proletariado), "Triunfo" (Madrid), nº 709 (28 Agosto 1976), pp. 38-42.
- 11.- op. cit.
- 12.- Op. cit., p. 41
- 13.- J. ESTEBAN, Editoriales y libros en la España de los años treinta "Cuadernos para el Diálogo" XXXV, Madrid, 1972.
- 14.- Ch. H. COBB, op. cit., pp. 27 y ss. George O. SCHANZER, Russian literature in the Hispanic World, University of Toronto Press, 1972.

- 15.- La nueva torre Eiffel, "España", Madrid, 12 y 19 -- Agosto, 1922 (J. BRIHUEGA, Las vanguardias, op. cit. p. 236.
- 16.- Enrique MONTERO, "Octubre: revelación de una revista mítica", en Octubre (Escritores y Artistas Revolucionarios) Vaduz (Liechtenstein), Topos Verlag, - 1977, p. IX.
- 17.- Ch. H. COBB, op. cit., pp. 43-44.
- 18.- Ibid., p. 33.
- 19.- op. cit., pp. 317-318.
- 20.- Aunque no todos responden a estos criterios, el Teatro de las Misiones Pedagógicas, La Barraca, El Buzo, el grupo "Nosotros", de César e Irene Falcón, serán los precedentes de Altavoz del Frente y Cultura Popular. De todas las maneras, pese a la admiración por Piscator, la situación del teatro -incluso político- español, tenía poco que ver con las concepciones del alemán. El choque vendrá cuando el célebre director teatral venga a España, durante la guerra, como invitado de la Generalidad de Cataluña (Ch. H. COBB, op. cit. pp. 58-67; Miguel BILBATUA, Teatro de agitación política, Madrid, Edicusa, 1976; Robert MARRAST, El teatro durant la guerra civil espanyola, Barcelona, Institut del Teatre-Edicions 62,

1978; Natalia VALLE, En vuestras manos está el destino de Europa, "Estampa", Madrid, 26 Diciembre --- 1936.

- 21.- J. BRINUEGA, Las vanguardias, op. cit., pp. 429, 448 y ss. Manuel AZNAR SOLER dice, refiriéndose a la literatura: "El segundo aspecto plantea el problema de la indeterminación estética de la literatura proletaria-revolucionaria, impulsada por los escritores comunistas españoles, acentuó el carácter "social" de dicho realismo. Dicho de otro modo, el realismo era la poética sustentante de nuestra literatura neorromántica, pero el realismo "socialista" no fue defendido abiertamente por la literatura comunista española" (op. cit., pp. 65-66).
- 22.- Manifiesto dirigido a la opinión pública y a los poderes oficiales, "La Tierra", Madrid, 29 Abril 1931, firmado por E. Barral, Winthuysen, Planes, Mateos, Moreno Villa, Castedo, Souto, Climent, Díaz Yepes, Pérez Mateos, J. Renau, Masriera, Francisco Maura, Rodríguez Luna, Santa Cruz, Isaias Díaz, Pelegrín, Badía, Botí, Servando del Pilar, Rafael Dieste, S. Almela, Cristino Gómez, Colinas, E. Valiente y R. Fuyol (Reproducido por J. BRINUEGA, La vanguardia op. cit., pp. 61-62; también J. BRINUEGA, las vanguardias, op. cit., p. 319 y ss. BOZAL, El realismo op. cit., pp. 131 y ss.).

- 23.- Publicada en Madrid en 1909 y 1936 fue el órgano de la Asociación Nacional de Pintores y Escultores. -- Reanudó su publicación tras la guerra civil.
- 24.- Ch. H. COBB, op. cit., pp. 45 y 112.
- 25.- J. C. MAINER, op. cit., pp. 233-234.
- 26.- La Nueva Era (Antología de una revista revolucionaria, 1930-1936), Introducción y selección de Victor Alba, Madrid, Júcar, 1976.
- 27.- G. GROEZ y W. HERZFELDE, El arte en peligro, "La Nueva Era", nº 4, Barcelona, Enero 1931, p. 24. Este manifiesto, Die Kunst ist in Gefahr, fue publicado -- originalmente en 1925 (G. GROEZ, El rostro..., op. cit., p. 146).
- 28.- Artist in uniform. A study of literature and bureaucratism, Londres, George Allen, 1934.
- 29.- Manuel AZNAR SOLER, op. cit., pp. 35 y ss; Francisco CAUDET, Introducción a la edición de Defensa de la cultura, de André GIDE, Madrid, Ediciones de la Torre, 1981, pp. 7-39.
- 30.- J. RENAU, La batalla..., op. cit., pp. 58 y ss. El manifiesto fundacional apareció en "El Pueblo" Valencia, 7 mayo 1933 (Reproducido en J. BIRHUEGA, La vanguardia..., pp. 321-325).

- 31.- La revista de ésta era "Full Roig" (Manuel AZNAR -- SOLER, op. cit., pp. 50-51).
- 32.- Valencia, 1932-1934. Su director era E. María Civera. Esta revista creó paralelamente una editorial - que publicaba unos "Cuadernos de Cultura" quincenales (Gran Enciclopedia de la Región Valenciana, Valencia 1973, vol. VIII, p. 130).
- 33.- Fundamentos de la crisis social del arte, "Orto", - nº IV, Valencia, marzo 1932 (Reproducido en J. BARRI-HUEGA, La vanguardia..., op. cit., pp. 295-299 y J. RENAÚ, La batalla..., op. cit., pp. 113-118).
- 34.- Publicada, en su segunda época, entre 1923 y 1936.
- 35.- No podemos clivir las conexiones del pensamiento - artístico anarquista con la estética wagneriana -- (Vid. André RESZLER, La estética anarquista, México F.C.E., 1974).
- 36.- Algunos artículos significativos: Gustavo COCHET, - Arte burgués o arte proletario?, (10 Enero 1935); Luce PABBRI, Las dictaduras y la cultura (1 Noviembre 1935), Gustavo COCHET, Nuestra época dinámica y el arte (1 Febrero 1936).
- 37.- Arte, Poesía, Anarquismo, Buenos Aires, Reconstruir, 1962, 2ª ed. p. 12.