

EL COMUNISMO ESPAÑOL A TRAVÉS DE SUS IMÁGENES (1931-1936)

Juan Agustín Mancebo
(Universidad de Castilla La-Mancha)

1. Introducción

Imágenes y actitudes es lo que hay que considerar entre los intelectuales y artistas comprometidos con la izquierda, con la causa republicana, antifascista, y concretamente con el Partido Comunista en los momentos previos y durante la Guerra Civil española. Un período dramático en que un pueblo comenzó a desangrarse por la médula espinal entre dos concepciones antagónicas e irreconciliables. La inestabilidad política que se respira a partir de abril 1931 hasta julio de 1936, fecha del alzamiento, polariza la actitud de los intelectuales que comprenden que no pueden permanecer al margen de la lucha política. Se considera un modelo de intelectual absolutamente comprometido. Es este sentido hay que hablar irremediamente de imágenes y actitudes, puesto que no se pueden entender unas sin las otras. De hecho, varias de las personalidades aquí tratadas, fueron más allá de su compromiso estético e intelectual, para empuñar las armas en una causa que defendía los derechos de la Libertad.

Este dramático posicionamiento no sólo fue un problema intrínseco de los intelectuales y artistas españoles. Debido al inestable equilibrio de fuerzas en la Europa de los años 30 y la extremada polarización de modelos ideológicos contrapuestos, fascismo y comunismo, la guerra civil y la causa republicana hizo que los intelectuales de todo el mundo volvieran su mirada hacia España¹. Ante el avance del fascismo, que se tornaba en clave de sangre, no había más remedio que posicionarse y demostrar si se estaba con el represor o el reprimido. Por tanto, la mayoría de los intelectuales son favorables a al compromiso republicano, convirtiéndose el conflicto en referencia de intelectuales americanos y europeos en el periodo de entreguerras.

No podemos dejar de lado, por otra parte, que es un momento crucial para la cultura europea. Alejándonos de actitudes literarias, las cuales sólo vamos a mencionar de pasada por no ser objeto de análisis en esta lectura, la cultura concebida como propaganda se pone al servicio de los ideales políticos. Las imágenes concebidas a tal fin rompen con la tradición secular de la función elitista y burguesa del arte para convertirse en un espacio en el que vehicular ideas. No podemos hablar por tanto de obras de arte tradicionales, -que las hubo y de extraordinaria repercusión- sino de nuevas formas artísticas de transmisión y comunicación. La producción artística estará dirigida a las masas, obras de arte no auráticas -la eliminación de su existencia irrepetible en el lugar en que se encuentra-² destinadas a la comunicación a gran escala. En este sentido creemos necesaria la revisión de la obra de Walter Benjamin sobre la reproductibilidad técnica, en el sentido materialista que confiere en su relación con las masas, modificada definitivamente, como uno de los elementos nucleares sobre los que abordar esta cuestión.

Por otra parte, centrándonos en el terreno de las artes, no podemos olvidar el momento que están atravesando las artes y la arquitectura en toda Europa, un periodo en que las vanguardias clásicas se han consolidado definitivamente y cuyo proyecto formalista se concreta en la difusión de ideales y la creación de escuelas. Las nuevas directrices, en este sentido, son elaboradas desde las propuestas de la vanguardia. Por lo tanto, el caso español es enormemente complejo. Por un lado, desde la propuesta de los artistas de izquierda, se pretende establecer un modelo antiacadémico, antiburgués y de compromiso con su propio estamento. Por otro, la configuración de una vanguardia que

¹ GAROSCI, A.: *Los intelectuales y la Guerra de España*. Júcar, Madrid, 1981.

² "...la técnica reproductiva desvincula lo reproducido del ámbito de la tradición. Al multiplicar las reproducciones pone su presencia masiva en el lugar de una presencia irrepetible (...) la reproductibilidad técnica emancipa a la obra artística de sus existencia parasitaria en un ritual. La obra de arte reproducida se convierte, en mediada siempre creciente, en reproducción de una obra artística

debe ser entendida por todos para ser legitimada como instrumento político. La política del gobierno republicano siempre estuvo a favor de un arte de formación del pueblo, claramente legible, alejado de premisas vanguardistas, que sirviera para educar y modificar conciencias. Por tanto, la primera implicación del Partido Comunista es la creación de un arte claramente identificable, ligado al proceso que acontece en la Unión Soviética, la desaparición de las vanguardias en virtud de un arte para el pueblo: el llamado realismo socialista³, acelerado con la llegada de Stalin al poder.

Arte y propaganda se unen irremediabilmente. El artista pasará a formar parte de los llamados *ejércitos del arte*. En 1937 Gustavo Cochet escribe, “el artista no será por eso un ecléctico o un observador neutral que no comparte las angustias y las esperanzas de los demás; todo lo contrario. Es quien las vive con más intensidad; pero obedecerá aun concepto preciso de lo bueno y de lo malo para orientar a ese pueblo que ama y que, en concordancia con él, lucha. Vibra y sufre”. Incluso el Pabellón Español que el gobierno republicano presentó en la Exposición Internacional de Artes y Técnicas de París, considerado por Gamonal Torres como una excepción en la política republicana⁴, no escapa, pese al contenido del mismo, al carácter propagandístico de los ideales republicanos, pese a contar entre los artistas con algunos de los más reconocidos y comprometidos maestros de la vanguardia internacional.

dispuesta para ser reproducida (...) BENJAMIN, W.: La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica. *Discursos interrumpidos I*. Taurus, Madrid, 1989 pp.15-60.

³ Terminología designada por Andrei Zhdanov en el Primer Congreso de Escritores Soviéticos y que se impondría en la URSS durante más de cincuenta años. LUNACHARSKI, A. V.: *Las artes plásticas y la política en la Rusia revolucionaria*. Seix Barral, Barcelona, 1969.

Josep Renau hablaba en su artículo “Función social del cartel publicitario” (1937) de avanzar en concreto hacia un nuevo realismo desligado de cualquier escuela o influencia tradicional. Ese año Francisco Carreño escribe el artículo “El realismo en el arte actual” que mantiene la posición ideológica de un arte puro que represente un mundo real concluyendo que “En el arte español actual el realismo tiene la palabra”.

⁴ “...no es más que una gozosa excepción en la política cultural oficial de la España republicana, oscilante entre el entendimiento del arte como propaganda, el academicismo y, muy estrechamente unido a ello, las primeras formulaciones de un realismo socialista a la española al valor del mimetismo de las propuestas soviéticas” GAMONAL TORRES, M. A.: *Arte y política en la Guerra Civil española. El caso republicano*. Diputación de Granada, 1987, p. 11.

El carácter propagandístico es una constante en la producción artística. Imágenes cuya finalidad es la de impactar a un público para convencerlo, comprometerlo y animarlo en su lucha política y militar. Podemos hablar de la disolución del medio artístico en medios de comunicación alejados del concepto del *gran arte*. Así, gran parte de esta producción se establece mediante procedimientos gráficos en carteles, postales, anuncios publicitarios, pancartas, octavillas, ilustraciones en prensa, murales, manifiestos, textos, etc., procedimientos muy alejados del arte que habitualmente se exhibe en los museos. Podemos hablar de un concepto materialista que impregna toda esta producción, heredera del concepto propagandístico revolucionario e influido por el proceso de transformación que se vive en la URSS. La influencia del Partido Comunista es tal, que los anarquistas criticarán algunas de las decisiones del Ministerio de Instrucción Pública en referencia a los dictados soviéticos en materia artística y cultural.

Podemos hablar de una cultura de la propaganda ligada a personas afines al Partido Comunista que ocupan cargos en el Ministerio de Instrucción Pública. De hecho a través de ellos se partirán las premisas de la propaganda gráfica y la cartelería. Uno de los personajes fundamentales sería el cartelista y fotomontador valenciano Josep Renau, que se ocupa de la Dirección General de Bellas Artes, dirigiendo prácticamente toda la propaganda gráfica y estableciendo la práctica totalidad de sus directrices. Renau, políticamente muy comprometido con la izquierda, utilizaría todas las enseñanzas y avances de los diseñadores contestatarios alemanes y oficialistas soviéticos, para el establecimiento de una propaganda cultural que él consideraría netamente española.

El compromiso político con la izquierda de los intelectuales españoles comienza con el cambio de régimen en 1931, una época que conocida como la de los intelectuales y los profesores, debido a la masiva militancia de éstos en los partidos de izquierdas. Los intelectuales que no abandonan desilusionados con el gobierno se afirman en 1933,

convirtiéndose en protagonistas a partir del estallido del conflicto bélico. Se reunirían en torno a los editoriales de las más incendiarias revistas también dirigidas por intelectuales de izquierda. Las actitudes comunistas se decantaban a favor de un realismo cultural que pudiera ser comprendido en la educación de una clase proletaria, mientras que las revistas de derechas como *La Gaceta de Arte*, de Ernesto Giménez Caballero⁵, defendían los ideales de vanguardias como el futurismo y el surrealismo, este última de un núcleo ideológico absolutamente comprometido con los ideales marxistas.

2. El cartel comunista y la influencia soviética.

En cierto modo la obra realista, orgánica en las definiciones de Lukács⁶, estaba en contra de las prebendas de la vanguardia internacional, más ligadas al compromiso autónomo del arte que en la filiación con la política cultural expansiva de la Unión Soviética⁷. El cartel, superando por última instancia en su historia al cine y la

⁵ Precursor de las vanguardias, no se decantó por ninguna de ellas. Escribió libros de carácter vanguardista, *Carteles* (1927), *Los toros, las castañuelas y la Virgen* (1927), *Yo, inspector de alcantarillas*, (1928) *Julepe de menta* (1929). Junto a Ramón Gómez de la Serna fue anfitrión de Marinetti en su segunda visita a España en 1928. Conoció a la intelectualidad Europea: Joyce, Kafka, Eluard, Ernst, Ray, Miró... litigó sobre las posibilidades de una nueva cinematografía con Eisenstein. Atacaría el comunismo defendiendo que el nuevo arte debería estar ligado a un estado fuerte.

Durante la consolidación de los grandes bloques ideológicos Giménez Caballero dirigiría en *El Fascio*. Un año después escribiría *Genio de España* (1932), síntesis de sus ideas políticas, y uno de los textos de referencia del fascismo español. En 1935 se había consolidado su ideología fascista y lo expone en su obra *Arte y Estado*, en el que mantiene que toda obra literaria es partidista. Desde *La Gaceta Literaria* atacaría posteriormente al surrealismo, en concreto la escena de los dos padres maristas tirados por un burro en *Un perro andaluz* (1929) de Luis Buñuel.

⁶ Para Georg Lukács, “la vanguardia es la expresión de la alienación en la sociedad capitalista avanzada” BÜRGER, P.: *Teoría de la vanguardia*. Península, Barcelona, 1987, pp.151-165.

⁷ “El cartel soviético, expresión principal del arte en la URSS, es la realización más seria hacia un arte público de masas, sin demagogia plástica alguna en la sobriedad heroica de sus formas. Su eficiencia social está informada por un larga y dura experiencia de lucha./ En el terreno de la función humana del arte, la Unión Soviética ha reivindicado el papel subalterno del arte publicitario. Porque en orden a los problemas que plantea la construcción del socialismo, la necesidad de lo social del cartel es mucho más inmediata y urgente que la del arte puramente emocional. El cartelista soviético comparte la primera fila con el “Oudadrnik”, con el comisario, con el ingeniero, en la tarea gigantesca de construir un mundo nuevo./Al margen de la pura apreciación estética, el cartel soviético sólo puede ser comprendido y valorado dentro de este ambiente épico que reflejan e incitan sus imágenes, como expresión de la voluntad de un pueblo, voluntad cuyo alcance humano rebasa los límites de su propia significación nacional (...) RENAU, J.: (1937) en GAMONAL TORRES, A.: *Arte y política...op, cit*, pp. 171-172.

fotografía⁸, se va a convertir en uno de los grandes medios expresivos sobre la situación política y la guerra, sirviendo su análisis como intérprete de los acontecimientos políticos y la cronología de los mismos. El cartel se convierte en instrumento de lucha, siendo la unidad entre el arte y la propaganda una de su premisas fundamentales. Los republicanos establecían el modelo citado, es decir, un esquema similar, casi mimético, al modelo soviético estalinista. El inmenso poder de seducción de la Revolución de 1917, así como el planteamiento de una causa revolucionaria y antifascista, convierten los carteles en un arma psicológica en la formación y resistencia de los partidarios republicanos.

El artista toma partido. Tras el despertar de la conciencia de clase y del sector artístico en particular, no se puede hablar del artista romántico escindido del mundo, sino como una pieza del aparato mecanicista destinado a ganar adeptos políticos, propagando ideas a través de imágenes. En este apartado los artistas estaban bien organizados. Destacar, entre otros, el Sindicato de Dibujantes Profesionales de Barcelona, fundado por Helios Gómez y el Sindicato de Profesionales de las Bellas Artes de Madrid, donde salieron gran parte de las producciones gráficas para el gobierno y los partidos de izquierda, en concreto para organizaciones afines al Partido Comunista.

Los carteles republicanos llamaron poderosamente la atención de la mayoría de los extranjeros que se acercaron de un modo u otro al conflicto bélico, puesto que configuraron una fisonomía urbana que llenaba de colores y símbolos las paredes de las ciudades, en contraste con la trágica realidad que se estaba viviendo. Incluso hubo voces críticas que se alzaron contra una decoración de ciudad en guerra que por el uso del

⁸ Hay que señalar que, en el resto del mundo, la importancia del cartel estaba siendo sustituida por medios más potentes y con mayor definición comunicativa, el cine y la fotografía, que con la radio empiezan a ser fundamentales en la propaganda política. Estamos en un periodo de tránsito definitivo a la utilización de los nuevos medios de comunicación de masas y de una estética para las mismas.

color, parecía tener un tono de fiesta. Pese a ello, el cartel republicano mantenía su compromiso como defendería poco antes de la caída republicana en artista Santiago Ontañón⁹.

Es a partir de 1934-35, con la radicalización política de los acontecimientos, cuando las experiencias revolucionarias llevan a la consolidación de un arte gráfico como motor propagandístico. Este afianzamiento escapa a cualquier intento de encasillamiento dentro de una poética nacional del cartel. No podemos hablar tampoco de una cartelería intrínseca del bando republicano, sino como aplicación de directrices de las distintas internacionales en este apartado. En concreto, los carteles producidos por el Partido Comunista fueron los que en mayor número se produjeron. El Partido Comunista contaba, en 1937, con un millón de afiliados, lo que establecía unos canales de distribución que elevarían la intensidad creativa de los artistas ligados al mismo. En cuanto a la idiosincrasia y su influencia en cartel de guerra, fueron muchas las manifestaciones plásticas que se realizan sobre el V Regimiento en verano de 1936, posibilitando un desarrollo estético particular, diferenciado en cuanto al cartel de guerra. El V Regimiento se encargaba de adiestrar a las milicias organizadas por los partidos y su tarea se convierte en un motivo iconográfico. El P.C.E. estableció consignas para que su producciones gráficas no se desligaran de la política oficial del gobierno, sobre todo para no interferir en la causa de la república. La influencia soviética fue otro de los factores determinantes en la propaganda cultural del Partido Comunista, instaurando, al igual que se había hecho en la URSS, una manera masiva y eficaz de difusión propagandística. La Internacional determina las líneas de acción de la propaganda gráfica y el cartel, con un discurso estético y político en la línea estalinista. Los carteles

⁹ “...Yo quiero intentar defender la pintura agresiva, la pintura de urgencia si se quiere... ¿Estamos en guerra?, pues Guerra. Ya vendrán otros tiempos y la historia dirá. Porque no está el pintor aislado en su mundo, sino comunicándose con el espectador. Y esto de hoy es pintura la servicio suyo, de

del P.C.E. y el P.S.U.C. siguen estas directrices ligadas gráficamente a medio camino entre los logros de los montadores vanguardistas y los nuevos realistas revolucionarios. Durante la defensa de Madrid, los carteles comunistas adquirirían los tintes heroicos de defensa de ciudades soviéticas como Petrogrado. La propaganda soviética y el carácter revolucionario de la causa, habían penetrado en España como única alternativa al fascismo. El Partido Comunista operaba con los modelos de la revolución soviética. En cuanto al desarrollo gráfico, sus carteles generalmente presentaban una extraordinaria economía de medios, centrándose en destacar los ejemplos comprometidos del pueblo, y colocando algunos de los símbolos más visibles del poder revolucionario. La estructura de los carteles del P.C.E. se repetía en los de sus organizaciones juveniles. El cartel comunista militar fue en su ideología revolucionario, alcanzando su composición y diseño, cotas estilísticamente superiores a los de otros carteles del bando republicano.

A finales de 1936, el P.C.E. se dedica a difundir masivamente su propaganda y los carteles vuelven a tener un protagonismo absoluto. Con la guerra, el cartel militar comunista se convierte en esencialmente bélico, pero evitando el carácter de guerra para centrarse en una revolución popular contra el invasor. En cierto sentido quieren ser antimilitaristas. El Partido Comunista defiende en sus presupuestos la paz. Estilísticamente predominan la sobriedad, la economía de formas y la reducción a los elementos expresivos simbólicos primordiales. Se puede hablar de la influencia de las escuelas de vanguardia europeas en esta configuración icónica. Con el desarrollo del conflicto, la propaganda gráfica comunista no se centraría en el ensalzamiento de las figuras aisladas, (obreros, campesinos, intelectuales, etc.) no existiría un ensalzamiento del soldado y de las milicias, sino el objetivo primordial: la victoria definitiva.

La tendencia de los artistas es insertar los símbolos revolucionarios. Entre los cartelistas que trabajaron para el P.C.E. destacar a Renau, Bardasano, Solá, Fontseré, Espert, Meledreras... que pese a las influencias reivindican un cartel específicamente español. Pero la influencia soviética era tal, que una de las más curiosas celebraciones comunistas de propaganda celebrada en Madrid en 1937, con motivo del vigésimo aniversario de la revolución, sirve como antítesis a los ideales de un arte gráfico autóctono español. Durante la Semana de Homenaje a la URSS, se colocaron gigantescos retratos de Stalin, Vorochilov y Litvinov en la Puerta de Alcalá, así como otras imágenes alegóricas en distintos puntos emblemáticos de Madrid, en una configuración que recuerda la propaganda comunista soviética tradicional.

Los carteles de propaganda y guerra también fueron utilizados en el contexto decimonónico. Se realizaron cientos de exposiciones con motivo de difundirlos como si se tratara de obras de arte únicas e irrepetibles. La propaganda política a través de sus carteles se equipara a la obra tradicional, aurática, que trataban de eliminar, entrando en un estatus similar al de la alta cultura, pero con el fin de mostrar al pueblo una serie de ideales comprometidos políticamente. Las exposiciones de estos carteles fueron constantes a través del Ministerio de Instrucción Pública hasta el fin del conflicto bélico, en la que la mayoría de ellos, cuya producción habla de entre 1000 y 1500 carteles diferentes, fueron archivados durante cuarenta años por los vencedores.

3. El Pabellón Español de la Exposición Internacional de París de 1937

Esta cultura de propaganda como alta cultura llega a cenit en Pabellón Español de la Exposición Internacional de Artes y Técnicas de París de París de 1937. Este pabellón es, probablemente, una de las cumbres del arte español del siglo XX, por la calidad y la simbología de las obras que allí se expusieron, y porque atestigua un

itinerario artístico que concluye fracturado en el mismo instante en el que se constituye. Levantado en los jardines del Trocadero, en la avenida principal, ocupaba un lugar visible pese a ocupar un espacio relativamente pequeño, ensombrecido por los aplastantes pabellones de Alemania y la URSS, que pese a la diferencia ideológica simbolizaban lo mismo, el Pabellón fue construido por Josep Lluís Sert y Luis Lacasa, aplicando los criterios del GATEPAC. Dentro se encontraban obras absolutamente emblemáticas, iconos del arte del siglo XX como *Guernica*, *El payés catalán en rebeldía*, *la Montserrat* y *la Fuente de Mercurio* entre otras.

La obra más destacada del pabellón fue *Guernica* de Pablo Picasso, un gigantesco cuadro de 3,5 por 8 metros. El doble carácter de pintura y propaganda queda claro puesto que se ha convertido en uno de los motivos iconográficos contemporáneos. Comenzada por encargo de la República en enero de 1937, el malagueño, en ese periodo director del Museo del Prado¹⁰, quiso mostrar el horror, el dolor y la muerte que acontecieron en la ciudad vasca el 26 de abril de 1937, bombardeada masivamente durante tres horas. Fue el primer encargo público que recibió el pintor, que aceptó por su simpatía comunista con el gobierno del Frente Popular. Algunos partidarios de la causa comunista reprocharon al pintor que no incluyera ningún símbolo explícito comunista. Si lo había hecho en dos bocetos preliminares: el puño cerrado del saludo republicano y la hoz y el martillo, aunque ambos fueron suprimidos en la versión definitiva¹¹. Picasso, que en 1944 se comprometió con el Partido Comunista Francés, en 1948 participa en diversas causas del comunismo Internacional, llegando a dibujar el

¹⁰ Como recordaba el artista jocosamente: “Fui nombrado por el Gobierno, por el Gobierno republicano. Y los soy todavía; nunca me han destituido. He tenido que leer un montón de informes. Mis “administrados” me han bombardeado, enterrado con sus cartas. Todos querían expresarme su admiración, su devoción. ¡Y poner en lugar seguro todas aquellas obras maestras! ¿Me han dado cantidad de preocupaciones y de trabajo! Y eso que nunca he podido tocar ni un “centimo” de mis emolumentos, bien sobrios por cierto... Al fin y al cabo, yo no he sido más que el director de un museo fantasma, de un Prado sin sus obras maestras, refugiadas en Valencia” PICASSO, P. en BRASSAÏ.: *Conversaciones con Picasso*, Turner, Madrid, 2002, p. 183.

¹¹ CLARK, T.: *Arte y propaganda en el siglo XX*. Akal, Madrid, 2000, p. 42.

retrato de Stalin en *Liberation*, legó la obra al Gobierno de la República. *Guernica*, considerado como la mayor pintura política moderna, estuvo expuesto desde 1939 hasta 1981 en el Museo de Arte Moderno de Nueva York (MOMA), fecha en que se instaló, no sin polémica, en el Casón del Buen Retiro. Picasso también expuso, *Sueño y mentira de Franco*, de la que se hicieron copias para venderlas al público y obtener fondos para la causa republicana.

El pueblo español tiene un camino que conduce a una estrella, fue la escultura de 12 metros de altura que el toledano Alberto Sánchez colocó en la puerta del Pabellón Español. Resume el trabajo del escultor en los años anteriores, pero también el sentir político de los intelectuales de izquierda vinculados a la vanguardia artística española y europea. Alejado de las premisas de un arte realista que sirviera de denuncia social, deseaba establecer nexos entre la misma y un arte de vanguardia. Fue un artista comprometido socialmente, muy ligado al proletariado, un hombre de pueblo¹². Esa conciencia nace del propio itinerario personal del artista, que trasladaría fidedignamente a su obra. “Yo deseaba -escribe Alberto- que todos los hombres de la tierra disfrutaran de esta emoción que me causaba el campo abierto. Por eso siempre he considerado este un arte revolucionario, que busca la vida”. La conciencia revolucionaria tiene que ver con sus ideales políticos. Ligado a las izquierdas desde los 15 años, siempre tuvo en mente a la clase trabajadora, protagonista de su obra. Deseaba aunar desde 1929, fecha en la que conoce a Benjamín Palencia, clasicismo y modernidad en sus obra, para poder

¹² “Alberto crea con sus formas la posibilidad de una relación diferente con las cosas y, por ello, con los hombres mismos. La naturaleza no ya el paisaje contemplado y distante, sino un medio del individuo, las cosas que vividas son patrimonio de todos, no de unos pocos. Frente a la relación de dominación y posesión que tipifica la bipolaridad hombre naturaleza en la sociedad capitalista, Alberto pone en pie una relación en la que toda dominación, toda posesión queda excluida. Si aquella definía la burguesía, ésta caracteriza al pueblo que tiene en la naturaleza el capital de su trabajo, que hace de ella valor de uso... Alberto pone en pie una relación típica de la sociedad agraria – como lo era la peninsular en aquel momento -, pero no con la nostalgia del pasado perdido, sino con la renovación de un sistema de relaciones que han trascendido la cosificación propia del sentido utilitario e instrumental. En este sentido hablaba el escultor del “arte revolucionario que busca la vida”. BOZAL, V.: Cinco motivos iconográficos en VV.AA.: *España. Vanguardia artística y realidad social*, 1936-1976, p. 76

rivalizar, a través de la Escuela de Vallecas, con la pintura que se hacía en París. Otra de sus influencias fue Rafael Barradas, a quien conoció en 1922, que le influiría artísticamente, mientras que Alberto lo comprometía en el terreno político. Participante en la Primera Exposición de Arte Revolucionario en el Ateneo de Madrid de 1933, pese a las formulaciones estéticas cercanas al surrealismo, sólo quería ver la dimensión social del arte. “Estamos de acuerdo en que hay un arte revolucionario y contrarrevolucionario y que éste dura el tiempo en que se tarde en implantarse el ideal por el que se lucha. Pues bien: estoy dispuesto a sumarme a ese arte de lucha”

A finales de 1936 sería evacuado a Valencia con los intelectuales, donde impartiría clases de dibujo en un Instituto Obrero. En 1938 marcharía, tras breves escalas, hacia Moscú donde moriría en 1968.

Joan Miró pinta *El payés catalán en rebeldía*, destinado a referirse a la libertad. Era un mural, pintado expresamente para la muestra de 5,50 x 3,65 m. y se compenetraba ideológicamente con *Monstserrat* de Julio González. Una de las influencias para esa obra fueron las palabras de Els Segadors, el himno de los defensores catalanes de la república.

Miró había creado otra de las imágenes emblemáticas de la lucha por la República, el sello de un franco, cuyos beneficios estaban destinados a la causa republicana, *Aidez l'Espagne*, en el que una figura levantada alza el puño y grita. La imagen se identifica con la de un pueblo oprimido que quiere alzar su voz ante la barbarie militar del general Franco, reclamar la libertad que está siendo destruida. Sobre esta obra Miró escribió: “En el conflicte actual veig, en el bàndol feixista, despesa de forces; en el bàndol contrari, el poble, la seva voluntat creativa sense fronteres dóna a Espanya un ímpetu que sorprendrà el món”¹³. El catalanismo militante de Miró y su

¹³ MIRÓ, J.: en DANIEL, M.: España: la cultura durante la guerra en VV.AA.: *Art i poder. L'Europa dels dictadors, 1930-1945*. Centre de cultura Contemporània de Barcelona, 1996, p.66.

simpatía por la causa republicana le llevaron a refugiarse de los fascistas en París, pero cuando éste fue ocupado por los nazis se vio obligado a regresar a la España de Franco permaneciendo diez años en el ostracismo artístico.

Julio González presentó la *Monsterrat*, una escultura realizada en hierro representando una figura popular, casi expresionista, de una mujer que grita con un niño en sus brazos. El tema del pueblo oprimido y lo popular está bien presente. En cuanto a la calidad artística de la pieza significó el punto de partida de investigaciones escultóricas desligadas de la estatua tradicional.

Alexander Cadler expuso la *Fuente de mercurio*. Fue reacio a participar, ya que era de nacionalidad norteamericana. Lo que hizo fue reformar una escultura anterior que se había expuesto en la Exposición Iberoamericana de Sevilla de 1929 y que no transmitía la sensación que deseaban los organizadores. “En primer lugar, reformó el mecanismo de modo que el material circulase con mayor fluidez y sus cualidades intrínsecas fueran puestas en relieve. Luego adaptó un móvil, impulsado por el propio movimiento del mercurio, terminado en una pelta de hierro pintado en rojo con la palabra ALMADEN en cobre, adosada al extremo de una varilla de hierro. El hombre del pueblo minero español, desplazándose lenta e insistentemente, contestaba a un letrero colgado encima de la fuente: -por esto luchan las fuerzas invasoras-”¹⁴

Otras obras expuestas también denunciaban la barbarie fascista. Desde el realismo de Horacio Ferrer en sus *Aviones negros* (conocido también como *Madrid 1937*) a los fotomontajes de Renau y las fotos que cubrían la fachada del pabellón, que se iban cambiando según llegaran las noticias desde el frente. Otros artistas representados fueron Alberto Solana, Emiliano Barral, fallecido en la defensa de Madrid, Ferrer, Rodríguez Luna y Eduardo Vicente.

Otro de los temas del pabellón fue la problemática de Patrimonio Artístico durante la Guerra Civil, que los fascistas habían utilizado de manera partidista¹⁵. Acusaban a los republicanos de la destrucción del Patrimonio y vandalismo cultural, sobre todo en lo referido al patrimonio eclesiástico. La falsedad de estas acusaciones se constata con la política de protección que había llevado la República en esta materia. Se había realizado propaganda gráfica para que los milicianos y simpatizantes no destruyeran obras de arte religiosas. Se expusieron varios fotomontajes de Renau al respecto, en un momento en que las obras de arte del Prado se habían trasladado a Valencia para evitar los bombardeos, mientras un éxodo masivo de refugiados que huían por la frontera a Francia. El gobierno republicano terminaría mandando las obras a Ginebra, que cedería su cesión a un Comité Internacional que depositaría los cuadros en la Liga de las Naciones. En 1939, dos meses después del conflicto, el nuevo gobierno inauguraría la exposición “Obras Maestras del Museo del Prado” en Ginebra, aprovechándose así de la política de protección de patrimonio de sus antecesores.

4. El surrealismo y su confrontación con el realismo socialista

El surrealismo se hacía notar en la península gracias a André Bretón, que había impartido conferencias y doctrina. Los surrealistas mantenían posiciones pacifistas y políticas muy cercanas al Partido Comunista. En 1927 la sección dura de los surrealistas se afilian al Partido Comunista Francés (Bretón, Eluard y Argón). El surrealismo abandonaba el anarquismo para militar en las filas comunistas¹⁶ -concretamente al

¹⁴ PÉREZ ESCOLANO, V. LLEÓ, V. GONZÁLEZ CORDÓN, A. y MARTÍN. F.: El Pabellón de la República Española en la Exposición Internacional de París, 1937 en VV. AA.: *España. Vanguardia artística... op. cit.* p.38

¹⁵ Véase el extenso apéndice a este respecto sobre el problema del patrimonio artístico y su protección en el bando republicano JULIAN, I.: El cartelismo y la gráfica en la guerra civil en VV. AA.: *España. Vanguardia artística... op. cit.* pp.60-62.

¹⁶ Como se pone de manifiesto en los textos Segundo manifiesto del surrealismo (1930) y Discurso en el Congreso de Escritores. BRETON, A.: *Manifiestos del surrealismo*, Labor, Barcelona, 1992, pp. 184-202 y 259-269.

trostkysmo, puesto que Trostky hablaba en sus textos de las teorías de Freud y Jung-. Cuando Stalin tomó las riendas del Partido, quiso controlar las secciones surrealistas, en ese periodo divididas políticamente. De hecho durante los 30, los ortodoxos criticaron y aislaron a los surrealistas por no aceptar el marxismo como base de su arte –“si es marxista no tiene necesidad de ser surrealista”- y al realismo socialista como modelo de comunicación con el proletariado. La pervivencia maldita del surrealismo tiene que ver con una doctrina pequeño burguesa que ha sobrevivido a los *ismos* hasta consolidarse como una tendencia formalista del arte del siglo XX. El movimiento siempre resultó sospechoso a los comunistas, sobre todo en lo que se refería a la ambigua figura de Salvador Dalí, que empezó a simpatizar demasiado con los coleccionistas americanos y las figuras de una política fuerte representante de estados autoritarios. Después de su expulsión, *Avida Dollars* manifestaría sus simpatías por Hitler y Franco, convirtiéndose en un bufón de éste. En esas fechas pinta tres cuadros sobre Lenin, *Evocación de Lenin*, *Seis apariciones de Lenin sobre un piano* y el *Enigma de Guillermo Tell*, que hirieron la sensibilidad del partido e incluso de sus compañeros de movimiento.

Había una fractura entre el movimiento surrealista y el proletariado como José Luis Cano opinaba en 1935 en su escrito “Surrealismo y lucha de clases”, muy crítico con este movimiento¹⁷, lo que supuso que gran parte de los artistas ligados al

¹⁷ Los surrealistas llenaban sus revistas, sus poemas, sus libros, de tremendos insultos dirigidos a la familia, a la religión, a los patriotas militaristas. Y se sabe cómo en esta mecánica o lírica del insulto no fueron superados por nadie.

Pero los surrealistas eran, mal que les pese, unos decadentes típicos que con sus movimientos extremistas hacían resaltar inevitablemente una de las múltiples facetas de la crisis de la sociedad burguesa y capitalista.

Los surrealistas atacaban ferozmente esas tres instituciones sagradas para la burguesía, y en su ataque, más o menos romántico, no hacían otra cosa que demostrar su impotencia para otra batalla más trascendente, esto es, para una aportación a la lucha violenta y organizada por la destrucción material de aquel tinglado pleno de podredumbre cuya pestilencia ellos no podían soportar. Esta clara e inevitable impotencia les conducía al ataque aislado, romántico, y, por tanto, inútil. Por muy desaforado e hiriente que fuese ese ataque, sus víctimas –tal obispo, aquél general, o aquél buen señor padre de familia– seguían gozando de buena salud. CANO, J. L.: (1935) en MADRIGAL PASCUAL, A.: *Arte y compromiso. España 1917-1936*. Fundación Anselmo Lorenzo, Madrid, 2002, p. 199

surrealismo acabaron abandonándolo a favor de un arte realista que propusiera una transformación social.

5. La política cinematográfica y el P.C.E.

A propósito de otro surrealista de simpatías políticas comunistas, Luis Buñuel, no podemos dejar de hablar de la politización del cine en ese periodo. El cine y las revistas del género fueron férreamente controlados por el gobierno. El documental *Las Hurdes: Tierra sin Pan*, estrenado en Madrid en 1933 fue inmediatamente retirado por Lerroux, pese a ser una película encargada por el gobierno. Producida por Ramón Acín¹⁸ fue rodada entre el 20 de abril y el 24 de mayo de 1932. Significó un insulto y Buñuel fue declarado persona *non grata* en el lugar del rodaje. Su pecado: ponía a la vista las terribles condiciones de vida de los habitantes de Las Hurdes y como la política gubernamental había dejado estas tierras abandonadas a su suerte.

Durante la II República la cinematografía se encontraba en manos extranjeras. Rafael Alberti, junto a otros compañeros, criticaría las películas de corte fascista, a través de la fundación comunista *Nuestro Cinema*, que pretendía crear cineclubs proletarios¹⁹ pero cuya intención fracasaría estrepitosamente, debido al alto coste de los

¹⁸ A finales de 1931 Acín se compromete con Luis Buñuel a que si le toca El Gordo de la lotería le financiaría una película. Le tocó la lotería en el sorteo de Navidad de ese año y le dio el dinero al cineasta aragonés. Ramón Acín aparece como productor junto al director y ayudante de dirección junto a Sánchez Ventura y Unik. Buñuel lo recuerda así: “Las Hurdes la pude filmar gracias a Ramón Acín, un anarquista de Huesca, profesor de dibujo, que un día en un café de Zaragoza me dijo: -Luis, si me toca la lotería, te pago una película- le tocaron cien mil pesetas en la lotería y me dio veinte mil para hacer la película. Con cuatro mil compré un Fiat”. BUÑUEL, L. en PÉREZ CURRENT, T. y COLINA, J.: *Buñuel por Buñuel*. Plot, Madrid, 1999, p. 34.

¹⁹ Nuestro proletariado, pese al tóxico permanente que ejerce sobre él el cinema yanqui, alemán y francés, va adquiriendo ya el control de sí mismo y desea oponer al cinema burgués su cinema de clase (...) La necesidad de traer a España nuevos films sociales se acusa cada día con mayor fuerza. Para que nuestros cineclubs adquieran rápidamente la confianza del proletariado es necesario ofrecerles nuevos programas... (...) Pero la importación de films es siempre costosa. Escapa a las posibilidades de uno o dos cineclubs proletarios (...) Esto es lo que hace necesaria, indispensable, una Federación Española de Cineclubs proletarios... No se trata de una institución que monopolice los films políticamente, ni de una empresa particular o monopolista. Se trata de cohesionar y dar vida a una amplia red de sesiones proletarias de cinema, con la consigan de un frente único en la pantalla, y en la que cupiese toda nuestra base obrera y campesina, unida, naturalmente, a esa base intelectual y revolucionaria, que ha hecho de sus

alquileres. *Nuestro Cinema*, que evolucionó a revista, establecería las relaciones con el cine soviético y contra del ideario fascista, aparte de ensalzar la pedagogía del medio como educador del proletariado.

El Partido Comunista se manifestó más allá de sus órganos de propaganda con respecto a la cinematografía. Su actividad fue destacable, siendo superiores sus películas a las realizadas por otros partidos²⁰ a través de Film Popular, la Alianza de Intelectuales Antifascistas y la División de “El Campesino”. Realizaron aproximadamente 65 documentales. Se pueden destacar de su producción, todos ellos de 1937, *Nuestros enemigos*, *Y cuando Lister llegó...* y *Ejército Popular*, *Nueva era en el campo*, inspirado en *La línea general*, 1929, de Eisenstein y *Por la unidad hacia la victoria*, que contiene un discurso de José Díaz, secretario general del P.C.E. Durante el periodo de guerra la URSS envió a la república películas de propaganda. Anteriormente, las películas soviéticas fueron prohibidas por censura, especialmente *El acorazado Potemkin* (1925) de Eisenstein, por considerar que el mensaje político era demasiado proclive a los fines revolucionarios. Rota esta política a finales de 1936, en Madrid y en el frente republicano, se proyectan películas prorrevolucionarias de firma soviética: *Octubre*, (1924) *Chapeiev, el guerrillero rojo*, (1934) de Serguei y Grigori Vasiliev –la película favorita de Stalin- y *Los marinos de Cronstad*, (1935) de Yefim Dzigan, estrenada con una enorme campaña publicitaria del entonces ministro de Instrucción Pública, el prosoviético Jesús Hernández, creando un clima favorable a la causa

organizaciones algo decisivo en el nuevo movimiento político y cultural de España (...) y dar el primer paso hacia la producción de un cinema proletario internacional. PIQUERAS, J.: *Nuestro Cinema*, nº 13, 1ª época (octubre de 1933) en CAPARRÓS LERA, J. M.: *Arte y política en el Cine de la República (1931-1939)* p. 31.

²⁰ “que era muy bajo, con excepciones casi únicas de los inspirados por el PC, sobre todo a través de Film Popular, de la Alianza de Intelectuales Antifascistas para la Defensa de la Cultura –dependiente de las Brigadas Internacionales- y de la División de “El Campesino”. Así entre los muchos documentales que hizo Film Popular se incluían tres muy significativos: *Nuestros enemigos* (1937), un ataque a las democracias occidentales que se prestaron a la farsa de la no intervención; *Y cuando Lister llegó...* (1937), sobre su papel en la Batalla de Brunete; y *Ejército Popular* (1937), mostrando en qué mediada la

soviética. Entre otras cintas de propaganda soviética destacar *El carnet del partido*, *La juventud de Máximo*, *El diputado del Báltico*, *Lenin, el genio de la revolución*, *Los campesinos* y *Marinos del Báltico*, la última película soviética que se estrena en España en 1939.

6. Ilustradores, revistas, organismos.

La ilustración gráfica sirvió claramente a las ideologías izquierdistas. Los comunistas pretenderán de nuevo definir el dibujo parejo a los caricaturistas soviéticos, en la concepción del arte como instrumento ideológico. Entre los más importantes destacarán Ramón Puyol, que colaboró en *Mundo Obrero* y *El Sol*, cuyo trabajo estaba a medio camino entre la vanguardia y el realismo de corte social y Luis Bagaría, cuyo trabajo, además del prestigio que tenía como dibujante, fue destinado a concienciar a la movilización política. Entre las revistas humorísticas destacar *Papitu*, que en una segunda época fue apoyada por los comunistas, hasta la caída de Barcelona y *L'Esquella de la Torratxa*, apoyada por los organismos gubernamentales catalanes.

De entre las muchas revistas que desarrollarán una ideología entre las clases intelectuales comprometidas y el proletariado destacar *Post-Guerra*, de 1927, destinada a un movimiento obrero, *Nueva España* y *La Nueva Era*. *Post-Guerra* y *La Gaceta Literaria* tuvieron duros enfrentamientos sobre todo por la posición ingenuamente apolítica y defensora de las vanguardias de Giménez Caballero que escondía claras simpatías fascistas. Tras la desaparición de *Post-Guerra*, *Nueva España* fue una revista esencialmente política en la que colaboraron intelectuales y artistas como Sender, Gil Albert, Barradas, Maside y Helios Gómez. Aparecieron trabajos de artistas

victoria bolchevique en Rusia se debió a la creación del Ejército Rojo, sin ninguna mención a Trostky, eso sí" FERNÁNDEZ CUENCA, C. en CAPARRÓS LERA, J. M.: *Arte y política... op. cit.* p. 43.

comprometidos con la causa comunista como Georg Grosz, que en ese momento estaba siendo juzgado en Berlín.

La última de las publicaciones fue *La Nueva Era*, cuya cronología se puede separar en dos etapas. La primera como revista del Bloque Obrero Campesino y la segunda como un órgano más del Partido Obrero de Unificación Marxista (P.O.U.M.) Era una revista de teoría política comunista, aunque con inserciones de artículos sobre arte y su relación con el marxismo.

Arte y compromiso aparecerán sistematizados en la revista *Octubre*, dirigida por Rafael Alberti en 1927. Al igual que los artistas, los escritores permeabilizarán el influjo soviético. Revistas como *El Mono Azul*, *Hora de España* (en las que se piensa que el arte puede llegar a tener una influencia sobre la sociedad) y *Mundo Obrero* tuvieron un carácter de transmisión de la cultura soviética e instrumento del Partido Comunista. Entre los escritores que colaborarían en esta causa destacarían Rafael Alberti y María Teresa León. Ambos simbolizan al prototipo de intelectuales que ofrecerían su vida y su obra a la causa comunista y republicana. Esta influencia sirvió para la constitución de algunos grupos simpatizantes. Ángel Pumarega funda en 1922 la Unión Cultural Proletaria cuya filosofía es pareja a la de la Internacional Comunista. Pretendían desterrar a los pseudointelectuales y fomentar las relaciones entre intelectuales y obreros. Entre sus miembros surgirían tensiones ideológicas, puesto que unos procedían de Juventudes Socialistas y otros escindidos del Partido Socialista que fundarían el Partido Comunista de España. Desde la Unión Cultural surgieron varias revistas y editoriales destinadas a la transmisión del marxismo-leninismo, que ayudaron a la penetración de estas ideas fomentando los comportamientos de compromiso en el terreno de las artes²¹.

²¹ Su labor para la transmisión de las ideas marxistas leninistas les llevó a la publicación, entre otras, de las revistas *El Comunista*, *La Guerra Social*, *La Antorcha*, *Bandera Roja*, *Unión Cultural*

Aparecen revistas como *Gaceta de Arte*²² dirigida por Eduardo Westerdal, de claras inclinaciones marxistas, en la que preponderó el papel social del artista. Se piensa un arte para el pueblo. El reformismo cultural y el deseo de llevar la cultura a todos aquellos a quienes se niega su acceso. Federico García Lorca constituye el Teatro Universitario La Barraca²³, que se pone en marcha en 1931 junto a un grupo de estudiantes de la Universidad de Madrid y patrocinado por la Federación Universitaria Escolar (F.U.E.) y cuyos decorados fueron diseñados por Alberto Sánchez.

García Lorca en su filiación por lo popular afirmaba su simpatía por el pueblo. A partir de mayo de 1934, con la insurrección de Asturias, sus convicciones artísticas giran radicalmente hacia el apoyo de una clase obrera: “Yo siempre seré partidario de los pobres. Yo siempre seré partidario de los que no tienen nada y hasta la tranquilidad de la nada se les niega”. Es un momento en que comienzan sus conferencias recitales para obreros, incluso recitales radiados para ellos en el que fue considerado como el poeta del pueblo recibiendo las muestras de cariño que tanto le emocionaron y le comprometieron hasta el final de sus días.

Juan Agustín Mancebo Roca

Doctor Europeo en Historia del Arte. Dpto. de Historia del Arte. Universidad de Castilla-La Mancha

Proletaria y algunas editoriales como Biblos, La Antorcha, Biblioteca Internacional, Oriente, Historia Nueva, Hoy, Zeus, Biblioteca de Postguerra, Nosotros y Cenit, que editaron libros en la línea del proletariado soviético. MADRIGAL PASCUAL, A.: *Arte y compromiso... op. cit.* p. 121.

²² GUIGON, E.: *Gaceta de Arte y su época, 1932-1936*. Centro Atlántico de Arte Moderno, Las Palmas de Gran Canaria, 1997.

²³ SÁENZ DE LA CALZADA, L.: *La barraca, teatro universitario*. Residencia de Estudiantes, Madrid-León, 1988.