

Recibido: 5 de marzo de 2014

Aceptado: 8 de mayo de 2014

## UNA APROXIMACIÓN AL TEATRO, CINE, LITERATURA, CARTELISMO Y PINTURA EN LA GUERRA CIVIL ESPAÑOLA

**Marco Antonio de la Ossa Martínez**

University of Castilla-La Mancha, Didáctica de la Expresión Musical Department,

Resumen: Desde el inicio de la guerra civil española (1936-1939), uno de los conflictos bélicos más horribles de la historia de la humanidad, el mundo del arte se movilizó de forma activa. Pese a la tragedia, una gran cantidad de artistas de diferentes campos prestaron su trabajo y creatividad en apoyo al régimen democrático o en colaboración con el bando nacionalista rebelde; también hubo quién optó por no alinearse con ninguna facción).

De esta manera, para una gran cantidad de intelectuales y artistas la guerra civil española se convirtió en un asunto capital en el que era prácticamente imposible no tomar posicionamiento. En el presente artículo abordaremos brevemente el auge del cartelismo, las dificultades que sufrió el teatro, el enorme éxito que tuvo el cine en las dos zonas y el gran caudal de escritos de distinto tipo y estilo que surgieron en la España de los años de la guerra civil española.

Palabras clave: guerra civil española, teatro, cine, literatura, poesía, cartelismo.

### AN APPROACH TO THE THEATRE, CINEMA, LITERATURE AND POSTER DURING THE SPANISH CIVIL WAR

Marco Antonio de la Ossa Martínez

Abstract: The Spanish civil war (1936-1939) was one of the most horrific wars in the history of mankind, since its beginning, the world of art took part actively. Despite the tragedy, lots of artists from different fields gave their work and creativity to support the democratic regime or in collaboration with the rebel nationalist side; there were also people who opted to not align with any faction.

Thus, for many intellectuals and artists, the Spanish Civil War became a cardinal issue, and they considered that it was virtually impossible not to take position. This article will deal briefly the rise of poster, the difficulties suffered by theater, the huge success of cinema in the two areas and the wealth of different type and style writings that emerged in Spain during the years of the Civil War.

Keywords: Spanish civil war, theatre, cinema, literature, poetry, poster.

## **1. El teatro como instrumento propagandístico**

El teatro fue una de las artes empleadas por ambos bandos atendiendo a varios objetivos. Así, lo concibieron de un modo promocional y publicitario; también como un espectáculo diseñado para tratar de entretener tanto a los soldados y milicianos como al resto de la población. Para ello, se combinó la representación de obras extraídas de la tradición clásica junto a otras que pretendían difundir el ideario que se consideraba básico.

En el frente, las iniciativas de la Falange en el bando franquista, las Milicias de la Cultura y las llamadas ‘guerrillas del teatro’ dirigidas por María Teresa León, en zona

republicana, fueron las propuestas de mayor calado. Además, en los pueblos y ciudades de la retaguardia la presencia del teatro se completó con representaciones comerciales de distinto sino y estilo.

En los primeros instantes de la contienda se celebraron una gran cantidad de festivales y funciones. De claro sino benéfico, su misión era recaudar fondos que iban destinados a distintas organizaciones (Hospital de Sangre, Socorro Rojo...). Sus protagonistas en las grandes urbes fueron los artistas de mayor renombre, mientras que las de menor población compañías y actores locales. En estos momentos, las obras representadas se alejaban de las directrices ideológicas que aparecerían poco después.

Por ejemplo, en la ciudad de Cuenca, que se mantuvo casi la totalidad de la guerra dentro del territorio dominado por el bando republicano, el Teatro Cervantes se convirtió desde julio de 1936 en el centro de estas veladas teatrales. Como anunció el semanario *Heraldo de Cuenca*, el cuadro artístico local *Florecimiento* y el Cuadro Artístico de *Cantinas y Colonias escolares* fueron los encargados de subirse a las tablas:

...el sábado próximo el Grupo artístico “Florecimiento” dará una velada teatral poniendo en escena el melodrama “Los semidioses” y un sainete cómico con el mismo fin. Y el domingo, el Cuadro Artístico de “Cantinas y Colonias escolares” pondrá en escena los entremeses “Mañana de sol” (*Heraldo de Cuenca* 6-10-1936).

En semanas y meses sucesivos, el *Heraldo* publicó las crónicas de las actuaciones que la compañía *Florecimiento* llevó a cabo en la misma sala. Como muestra, en septiembre la obra elegida fue *El gañán*, del conquense Benedicto Barriga, mientras que en noviembre se representó *Los semidioses*, de Federico Oliver. Además, el 15 de noviembre de 1936 la velada de teatro se dirigió “a los niños y las niñas de las guarderías infantiles y de los demás centros de esta capital” (*Heraldo de Cuenca*, 16-11-1936). Como cierre de estos ejemplos, en la localidad de Quintanar de la República (actual Quintanar del Rey) se celebró una velada teatral a beneficio de las escuelas nacionales “se representó la comedia de Jacinto Benavente ‘La otra honra’” (16-11-1936).

En la génesis del llamado teatro revolucionario que se produjo en la zona republicana, la discusión desarrollada durante los años treinta por los dramaturgos de semblante comunista Georg Luláks (1885-1971) y Bertolt Brecht (1898-1956) poseyó una gran influencia. Ambos lideraron las dos corrientes estéticas teatrales marxistas de mayor éxito e influencia que continuaban una línea surgida a finales del siglo XIX. Brecht, alemán de talante vanguardista, creía firmemente en que el público podía, sin impedimento alguno, adaptarse al teatro experimental. Así, no era suficiente con transmitir un mensaje más o menos politizado: había que procurar que el público creara su propio análisis e idea personal a partir de lo expuesto.

Para ello, la obra no debía pretender ser un espejo donde la realidad se hiciera invisible. Las acciones de los personajes tenían que ser resultado de decisiones tomadas errónea o acertadamente por ellos, nunca inevitables a priori. Por tanto, la actitud crítica y el papel activo del público ante el teatro y el arte debían ser los aspectos primordiales.

Por su parte, el húngaro Luláks propugnaba el realismo en todas las artes para mostrar de forma meticulosa, diáfana y detallista el mundo social y lo que le circundaba. Siguiendo las teorías de Friedrich Engels (1820-1895), su ideario apuntaba a la desaparición de la experimentación moderna. De esta forma, únicamente se debía plasmar la vida en su realidad sin ningún tipo de distorsión.

Esta última fue la corriente predominante tanto en la URSS como en la política cultural del Frente Popular durante la guerra civil española, aunque asumió, en el caso de España, la idea brechtiana de la importancia de la participación del público como sujeto activo. También tomó un claro tinte propagandístico tanto en fondo como en forma.

En los primeros momentos de la guerra civil se optó mayoritariamente por un teatro de evidente talante ideológico, propagandístico y de línea tradicional. El sindicato anarquista CNT, en los primeros meses de la contienda, plasmó claramente su posicionamiento sobre el teatro de nueva creación:

Todo teatro ha de ser político, para que sea nuevo; para que viva y tenga pulso y voz. Todo problema que se atreva a escalar el escenario ha de haber pasado

previamente por el tamiz del pueblo y aun del vulgo. Y la forma de expresión, el tono de los personajes –aunque escriba el mayor poeta del mundo- ha de ser el tono y la forma popular como en los romances, como en las coplas, como en los pliegos de literatura de ‘cordel’ (Cabeza 2005: 101-102).

Pero, en las grandes ciudades, pronto se pudo apreciar que este teatro ideológico no estuvo para nada relacionado con el gusto del público. Como consecuencia y lejos de ser la abundante fuente de ingresos y el arma de diversión esperada en un principio, se convirtió en un espectáculo que no contactó con los intereses de los espectadores.

El teatro ideológico no vende... Bastantes responsables de esa taquilla tan exigua es un enero dedicado a la obra “España en pie”, un febrero cubierto por la obra titulada “Beso mortal” y un mes de mayo “sembrado” de obras como “A la orden de la República”, “Mi puesto está en las trincheras” o “Consejo de Guerra” (Laviana 2005c: 109).

No sólo el carácter propagandístico que se le impuso fue culpable directo de esta respuesta negativa de los espectadores. La calidad de las obras, escritas en un margen muy estrecho de tiempo, la falta de adecuación en la selección de las mismas y el mínimo espacio de ensayo con el que contaban los actores completaron la lista de motivos de este fracaso. Pero, pese a este claro descalabro económico y popular, en Madrid continuaron abiertos y activos una gran cantidad de teatros durante la contienda. El motivo principal, mantener los empleos de un notorio número de actores y trabajadores: “el fenómeno era digno de admiración porque durante la temporada de 1938 se mantuvieron en actividad 18 teatros madrileños” (Abella 345).

Algunas salas optaron por programar obras de Galdós o Lorca, pero el resultado fue el mismo. En definitiva, el público prefirió claramente otros espectáculos como el cine, la revista o las variedades.

## **2. El cine en la guerra civil española: el ocio del frente y la retaguardia**

Si el teatro no logró atraer la atención del público, el caso del cine fue totalmente opuesto. El visionado de películas fue la distracción preferida de los habitantes de ciudades y pueblos. Así, las salas se convirtieron en un centro de reunión en el que las gentes de la retaguardia, al menos durante cerca de dos horas, trataban de olvidar los sinsabores y penurias de la realidad diaria. En este sentido, tampoco hay que olvidar el gran poder que se le atribuía desde las instituciones políticas. Este hecho se explica por la necesidad de entretenimiento y distracciones de una población en la que el desasosiego y el nerviosismo aumentaban conforme lo hacían las dificultades, carencias y crudeza de la guerra civil en un sentido de “dar salida u ofrecer refugio, de alguna forma, a sus tensiones y a sus miedos” (Cabeza 2005: 11).

Desde un punto de vista empresarial y a pesar de la situación y las durísimas circunstancias, el séptimo arte fue uno de los espectáculos más rentables durante toda la contienda. La mayoría de las salas que funcionaban durante 1935 también estuvieron abiertas entre 1936 y 1939 a pesar de su gran proximidad con los frentes y del riesgo evidente y elevado que se sufría al asistir a ellas. Por ejemplo, en Madrid estuvieron abiertas más de ciento cincuenta salas durante el conflicto. Solo un pequeño número de ellas tuvieron que cerrar sus puertas al haber sido blanco de los bombardeos. La asistencia, por tanto, era fiel y multitudinaria. En la capital, el público habitualmente se componía

...en gran parte por gente de tropa, de la mucha que guarnecía el cercanísimo frente y aprovechaban cualquier asueto para divertirse. Ni las alarmas ni los cañonazos disuadían a los espectadores del seguimiento de la película. La suspensión de la sesión provocaba grandes alborotos de la asistencia, empeñada en que la proyección continuara y decididos a no abandonar las localidades por ninguna causa (Abella 1976: 341).

De la misma manera que sucedió en otras artes, en estos instantes el cine debía estar implicado políticamente con la contienda. No hay que olvidar que la guerra civil española “supuso un hito esencial por lo menos en la historia de tres medios de comunicación social: el de la radio... el de la fotografía de reportaje y el del cine” (Gubern 1986: 11).

En los momentos iniciales del conflicto bélico, el tono propagandístico fue uno de los requerimientos para las nuevas producciones. Así, estas debían mostrar un valor documental claro que reflejara distintos aspectos de la lucha, mostrar su dureza y a algunos de sus héroes principales. Curiosamente, la etapa de menor éxito

correspondió a estos primeros instantes, ya que las organizaciones políticas trataron únicamente de programar películas y documentales de difusión.

La producción cinematográfica propuesta por la política cultural del Frente Popular miró claramente hacia la órbita de la guerra como tema principal. Por tanto, el género del documental fue más numeroso que el de las películas de ficción, en clara continuación de la teoría de Luláks y del realismo soviético. Pero esta decisión dio como resultado un gran fracaso comercial, en parte debido a que las circunstancias de la contienda no permitían llevar a cabo producciones de calidad. El escaso tiempo disponible para su realización y el mínimo presupuesto con el que contaban son otros indicadores muy evidentes de este resultado.

Por tanto, la ideología y la propaganda fueron dejando paulatinamente espacio a otras películas de un carácter totalmente opuesto. Aun contando todavía con ejemplos de filmes de corte revolucionario, la llegada de 1937 se acompañó de este cambio general. Algunos lo han señalado como causa directa del estancamiento de una trágica situación a la que la población, paulatinamente, se había tristemente acostumbrado. Otros sitúan el motivo en el hecho de que contravenía la función de entretenimiento del cine. De esta forma, se produjo un hecho catalogado como sorprendente a pesar de la nueva situación, ya que se volvieron a proyectar las mismas películas que podían verse antes del inicio de la guerra.

Como reacción directa ante esta situación, la producción de películas por parte gubernamental experimentó un cambio radical de política, ya que se reorientó la situación tomando como modelos los filmes de éxito de la Segunda República. También se proyectaron películas alemanas en zona republicana en clara contradicción con lo que ocurría en los frentes, ya que las tropas nazis apoyaron desde el primer momento a los rebeldes. El público prefirió el cine de Hollywood predominante en 1935, que volvió a tomar su lugar en detrimento de la industria soviética.

Paradójicamente y en este sentido, el embargo que el Comité de No Intervención decretó a cualquier tipo de envío procedente del extranjero con destino a España suscrito por EEUU no afectó para nada a las películas procedentes de Hollywood. Estas cintas se comercializaron en ambas zonas sin problemas ni en el control ni en la distribución (la fuerte censura franquista sí que actuaría en este sentido). De esta manera, la comunicación entre los dirigentes republicanos y Hollywood se puede definir como fluida.

Por tanto, las películas estadounidenses brindaron beneficios suficientes para cubrir otros muchos gastos de la sección propagandística. Al mismo tiempo, colaboraron

activamente en la partida destinada a la guerra. Pese a ello, no desaparecieron películas propagandísticas ni su producción, ya que también se proyectaron cortos y noticiarios antes del largometraje anunciado.

En contra de la tónica general imperante, el bando republicano logró unificar a su favor a la industria cinematográfica presente en su territorio. Mientras, la zona sublevada mostró una gran descoordinación que se tradujo en una paralización generalizada de una industria, la cinematográfica, que solo logró levantarse con la ayuda de Portugal, Italia y Alemania.

El ejército rebelde prohibió en septiembre de 1936 la circulación de cualquier tipo de material audiovisual sin autorización. En diciembre de ese mismo año se creó la Junta de Censura Cinematográfica. Con sede en Sevilla y A Coruña, decidió las películas que se debían proyectar en la zona nacionalista. En la mayor parte de los casos, estos filmes se basaron prácticamente en su totalidad en temas militares.

La escasez de producción en el bando franquista fue prácticamente una constante durante toda la contienda en comparación con la actividad en la republicana. No obstante, el primer largometraje, *El barbero de Sevilla*, de Benito Perojo, data de abril de 1938. El motivo puede encontrarse en la mínima valoración que tuvo este arte entre las distintas facciones sublevadas:

Desde el punto de vista social, clero y militares temen y desprecian, respectivamente, el cinematógrafo. Y tampoco hay constancia de que los tradicionalistas –carlistas y otros grupos de tendencia integrista- tengan una visión del cine muy diferente. El bando nacional desatiende en la práctica la propaganda cinematográfica hasta la incorporación de los falangistas y de Serrano Súñer a las tareas de Gobierno en el incipiente Estado franquista, a comienzos de 1938 (Laviana 2005c: 64- 65).

Por tanto y ante la ausencia de producciones propias, el cine de Hollywood fue el más empleado para completar las carteleras. Del mismo modo, se repusieron en ambas zonas las llamadas españoladas, películas españolas que recogen distintos conflictos y situaciones con especial presencia musical. De esta forma, el también llamado cine hispánico, a pesar de ser repudiado por los críticos, fue excelentemente



recibido por un público que estaba muy acostumbrado a él y acudía en masa a las salas. Los motivos son variados:

El cine hispánico ejercía su mayor atractivo sobre las capas rurales y proletarias. El doblaje aún no se había impuesto y para los no muy ilustrados, los diálogos en castellano eximían de la laboriosa lectura de los subtítulos... Toda la producción hispana de anteguerra se puso y repuso hasta la saciedad (Abella 1976: 340).

En definitiva el cine producido en ambas zonas no generó demasiados títulos a recordar, aunque su importancia posterior es evidente, ya que “el cine producido en España durante la contienda civil es una fuente documental privilegiada porque le permite saber cuál era el entorno social e histórico en el que fue producido” (Crusells 1986: 37). Además, se pueden encontrar características comunes en las películas que rodaron republicanos y franquistas:

Dos son las características comunes de las producciones fílmicas producidas por ambos bandos: primero, defender la legitimidad y legalidad de sus acciones por el bien de España; y segundo, la descalificación del enemigo. Por lo que se refiere a este último aspecto, mientras en las producciones republicanas se tilda a los militares sublevados de “fascistas”, “traidores sin honor”, “bestias feroces”... en las películas nacionales se llama a los republicanos “rojos”, “canallas marxistas”, “traperos desarrapados del Frente Popular”, etc. (Crusells 1986: 28).

Conforme fue desarrollándose el conflicto, la política con respecto al séptimo arte varió en detrimento de las salas cinematográficas. Como consecuencia, las productoras enviaron cada vez menos películas, por lo que se fue cerrando el mercado para el nuevo cine. Desde finales de 1937, la presencia de estrenos en las carteleras fue la excepción antes que la regla. Ante esta situación, se decidió rotar las películas de un cine a otro para tratar de aminorar el hastío del público. También se reestrenaron las películas más recientes o aquellas que se creía darían mejor resultado en pantalla.

Al tiempo, también se destinó una mayor partida económica a la producción de películas de producción propia, aunque el resultado fue insuficiente. Tanto en España como en el extranjero también se llevaron a cabo documentales acerca de las

Brigadas Internacionales para tratar de captar simpatías y nuevos adeptos a la causa del Frente Popular. Se proyectaron en reuniones organizadas por sindicatos u organizaciones políticas afines.

Cambiando de ámbito y de la misma manera que en el resto de artes, la atención y expectación que la guerra civil española despertó en la opinión pública mundial motivó el viaje a España de cineastas, documentalistas y reporteros provenientes de muy distintos puntos del globo.

En cuanto a la gestión de las salas, en la zona del Frente Popular y del mismo modo que aconteció en el resto de situaciones de la vida diaria, los primeros instantes de la contienda se reflejaron en un caos generalizado. Así lo demuestra el hecho de que, en muchos cines, los trabajadores desbancaron a sus anteriores jefes de los puestos de dirección o, incluso, los asumieron ante la marcha o desaparición de éstos. En este sentido, llama la atención la subida del salario experimentada por sus trabajadores en los primeros meses de la guerra.

Hubo también casos de cines y teatros que fueron abandonados por sus anteriores propietarios. En general, fueron incautados por sindicatos y partidos políticos con el fin de gestionarlos, aunque en muchas ocasiones lo hicieron sin pagar ningún tributo y sin mostrar señales de ningún sometimiento al gobierno central. Otra de las fórmulas empleadas fue la creación de consejos obreros, alternativa que permitía a sus dirigentes anteriores preservar y continuar su trabajo de forma vigilada, aunque, habitualmente, los cines fueron administrados con un espíritu colectivista.

Las salas cinematográficas madrileñas continuaron el sistema de gestión capitalista anterior a la guerra. Los sindicatos asumieron esta política, ya que muchos trabajadores (en número creciente después del inicio del conflicto) dependían directa o indirectamente del cine. En el resto de provincias y ciudades que cayeron del lado republicano la situación fue similar a la de Madrid. Por ejemplo, las carteleras de Valencia y Barcelona se adaptaron de forma similar a lo acontecido en la capital, aunque la lejanía de los frentes de guerra en ambas les permitió proyectar películas de las que no pudo disfrutar el público madrileño. Por este motivo, en Barcelona se tomó una propia dirección en lo relativo al cine y a su industria.

Ante este panorama y desde numerosos organismos se alzó la voz ante lo que se consideraba una gestión partidista, desorientada y mal organizada en la que se perdía mucho dinero. Con los objetivos principales de generar un mayor beneficio, tratar de organizar el desorden y la diversidad existente en los cines de Madrid y censurar documentales y películas consideradas no adecuadas, la Junta de Defensa creó en febrero de 1937 la Junta de Espectáculos. Una de las primeras decisiones fue prohibir los signos de los partidos y sindicatos en las salas. Poco tiempo después, el trabajo de la Junta se vio refrenado ante el aumento de las recaudaciones en los cines para el Frente Popular. A mediados de 1938, la Junta de Espectáculos cedió sus competencias a la Cooperativa Regional de Profesionales de la Industria de Espectáculos Públicos dirigida por los sindicatos UGT y CNT.

Por último, tal vez sea relevante reseñar las diez películas más vistas durante la guerra civil. Según los estudios de Javier Cabeza, fueron

*¡Centinela, alerta!* (Juan Gremillón, España, 1936), *Una noche en la ópera* (Sam Word, EEUU, 1935), *Bajo dos banderas* (Frank Lloyd, EEUU, 1936), *Tiempos modernos* (Charles Chaplin, EEUU, 1936), *Un par de gitanos* (J. W. Horne-Charles Rogers, EEUU, 1936), *¡Abajo los hombres!* (José María Castellví, España, 1935), *Morena Clara* (Florián Rey, España, 1936), *Barrios bajos* (Pedro Puche, España, 1936), *Mares de China* (Tay Garnett, EEUU, 1935) y *Suzy* (George Fitzmaurice) (2005: 44).

### 3. El auge del cartelismo y la pintura

Si atendemos a la profusión y al gran nivel artístico que alcanzó, el ámbito de la propaganda en la guerra civil tuvo en el cartelismo uno de sus medios más relevantes. En ocasiones se ha juzgado este hecho como una especie de prueba del entusiasmo popular, pero quizá también, como señala Pedro Corral, de la “escasa motivación bélica de la sociedad española” (2006: 82) fue la que ocasionó, en parte, esta respuesta. El mismo autor, en su recomendable libro *Desertores. Una historia de la guerra civil que nadie quiere contar*, también comenta que se puede considerar como “el reconocimiento más evidente de que siempre buscaron estimular, por todos los medios, el espíritu bélico de una sociedad que en su gran mayoría careció de él a lo largo de toda la guerra” (Corral 2006: 82).

En los carteles, texto, imagen y pintura se funden para trasladar y tratar de hacer llegar un mensaje (2005: 44) de forma clara y directa con el objetivo de causar y lograr el efecto deseado. Un buen número de ellos no tendría significado sin texto. Incluso, muchos otros carecerían de sentido una vez extraídos fuera de su contexto original. Varias fueron las fuentes de influencia: “en el campo del cartel político, la propaganda republicana aprovechó sabiamente las lecciones del cartel revolucionario soviético y del cartel cinematográfico norteamericano” (Gubern 1986: 11).

El espíritu propagandístico fue primordial en la edición y difusión de carteles. Por tanto, durante la guerra civil pintores, grafistas, fotógrafos, dibujantes y cartelistas netamente puros trabajaron en este ámbito. La litografía fue la técnica de impresión mayoritaria en un primer momento aunque, paulatinamente, se emplearon otras. En general, este arte social, como mencionó Francisco Agramunt,

...tomó de la grafía soviética y alemana el contrapunto estilístico, la expresividad y contundencia de sus mensajes y consignas, principalmente en cuanto se refería al cartelismo y a la ilustración, mientras que otras técnicas o géneros, consideradas tradicionales, perdieron su relevancia en esos angustiosos momentos (2005: 27).

José Renau, en un artículo publicado en febrero de 1937 en la revista *Hora de España*, definió tanto la función social como la misión de los cartelistas en la guerra civil:

El cartelista tiene impuesta en su función social una finalidad distinta a la puramente emocional del artista libre. El cartelista es el artista de la libertad disciplinada, de la libertad condicionada a exigencias objetivas, es decir, exterior a su voluntad individual. Tiene la misión específica –frecuentemente fuera de su voluntad electiva- de plantear o resolver en el ánimo de las masas problemas de lógica concreta. El cartel de propaganda, considerado como tal, existirá y subsistirá mientras existan hechos que justifiquen su necesidad y eficacia. Y mientras estos hechos vivos y actuales –necesidad de mando único en el ejército, de respeto a la pequeña propiedad, de intensificar la producción en el campo, etc.- respondan a necesidades sociales de incuestionable urgencia, necesitarán siempre del artista- artista especial si se quiere- para propagarlas y reforzar su proceso de realización en la conciencia de las masas. Las circunstancias de guerra o de revolución, aún en lo que significan como causas

de transformación humana del cartelista y de su misión social, no cambian para nada su condición funcional. Por eso, en el artista que hace carteles, la simple cuestión del desahogo de la propia sensibilidad y emoción, no es lícita ni prácticamente realizable si no es a través de esa servidumbre objetiva, de ese movimiento continuamente renovado de la ósmosis emocional entre el individuo creador y las masas, motivo de su relación inmediata (1937: 58).

Se encuentran claros precedentes del empleo del cartelismo a gran escala en la I Guerra Mundial y en la Revolución Rusa Posteriormente, la URSS, Alemania e Italia los emplearon frecuentemente con objetivos disuasorios, publicitarios o moralizantes. Retornando a la guerra civil española, el cartelismo fue una constante desde el inicio de la contienda. Los múltiples ejemplos editados iban dirigidos tanto a los soldados y milicianos que atacaban o resistían como a las gentes de la retaguardia que sufrían la pérdida o falta de noticias de familiares cercanos. Así, la escasez, inmediatez, cercanía y capacidad de llegada a todos los estratos de la población fueron sus principales características. En global, son una fuente de primera mano para conocer en profundidad y acercar la ideología y algunos apartados del ideario de sindicatos, partidos y facciones.

Un hecho a resaltar es la organización de concursos y exposiciones de carteles. También estuvieron presentes en el Pabellón Español de la Exposición Universal de París en 1937. En España, los centros más importantes en el desarrollo del cartelismo fueron Bilbao, Barcelona, Valencia y Madrid. Por ejemplo, en la capital el centro de publicación se situó en el Sindicato de Profesionales de Bellas Artes, mientras que en Valencia se emplazó en el Sindicato de Profesionales Libres de Bellas Artes y en el Sindicato de Profesionales de Bellas Artes. En otro ámbito, una vez que se trasladó la capital de Madrid a Valencia debido a la cercanía del frente de guerra y a una posible toma de la primera ciudad por parte de las tropas franquistas en 1937, una gran cantidad de pintores y artistas se integraron en la Casa de la Cultura de Valencia para proseguir allí su trabajo.

En el resto de provincias y siguiendo el ejemplo del resto de las artes, se organizaron exposiciones de pinturas en las que artistas locales expusieron distintas obras para ser rifadas o vendidas. Los fondos de las ventas irían a parar a distintas organizaciones del Frente Popular. Un ejemplo es la realizada en 1936 en Cuenca:

El día 4 se clausuró la exposición donde un puñado de artistas en franca camaradería, han expuesto unos trabajos, para ser rifados y su producto sea para las Milicias y Socorro Rojo. Magnífica idea, todo cuanto sea trabajar por la causa sea en vanguardia o en retaguardia es digno de agradecimiento, aunque en las circunstancias actuales si preciso fuera hay que llegar al sacrificio en bien de España. Recordando algunas cosas he visto en fotografía de Eusebio Chust, de Mariano Zomeño, de Rafael Osorio, de José Zomeño y Julio Larrañaga, todas buenas, pero entre todas se han destacado “Noche de lluvia”, de José Zomeño, “Plaza Mayor” y “Arcos de la misma”, de Rafael Osorio, ésta última fue premiada en la Casa Cuenca en Madrid. En pintura al óleo, entre varias cosas, lo que más ha gustado, unos apuntes de Fausto Culebras, y un “Pablo Iglesias” de Isidoro C. Villanueva (*Heraldo de Cuenca* 7-10-1936).

Pero quizá el caso más cercano a la propaganda fue el de Pablo Ruiz Picasso (1881-1973), catalogado en ese momento como el artista “más rico y famoso y el más carismático partícipe en la creación de su propia imagen de genio” (Clark 39, 40). Residente en Francia en 1936, la política cultural de la II República le nombraría “director del museo del Prado, cargo del que no llegó a tomar posesión pero que sirvió para comprometerle de forma decidida con la causa del Frente Popular” (Payne y Tusell 630, 631).

El *Guernica* ha sido considerado como uno de los “grandes logros de la pintura política moderna” (Clark 2000: 39-40). Lo cierto es que la obra surgió de un encargo que los dirigentes republicanos le realizaron en enero de 1937. En él, se le requería para llevar a cabo una pintura de enormes dimensiones que fuera la obra más representativa del pabellón español en la Exposición Internacional de París en 1937. Aceptó al instante la petición, aunque no dudó en cobrar por su trabajo un elevado sueldo que el gobierno asumió aun teniendo en cuenta la complejidad de la situación.

En un primer momento, Picasso no encontró un tema claro con el que comenzar su trabajo. En ese instante, el terrible bombardeo alemán de Guernica, una villa emblemática para el nacionalismo vasco, asoló completamente la ciudad llevándose consigo la vida de unas mil setecientas personas y dejando heridas aproximadamente a novecientas. Al escuchar esta noticia, el pintor tuvo clara la idea base de la pintura. La célebre Aviación Cónдор alemana no tuvo piedad y, bajo la excusa de derribar un puente, asoló la población sin contemplaciones:

Aquella tarde cayeron sobre la capital espiritual de los vascos cerca de 30 toneladas de bombas incendiarias y explosivas que redujeron a un montón de escombros y cenizas el centro de la villa, que ardió como una pavesa. El 70 por 100 de las casas quedó destruido (Reig Tapia 1990: 118).

Para los nazis no fue más que un trágico ejercicio militar de entrenamiento que también se empleó en otras ciudades en España y, posteriormente, en la Segunda Guerra Mundial. La propaganda del bando franquista, ante la indignación generada en todo el mundo a través de ámbitos (también en el Vaticano), trató de minimizar los múltiples comentarios de condena y crítica utilizando distintos medios. Incluso, apuntaron al propio bando republicano como culpable del mismo.

Tras la finalización de la obra el 4 de junio de 1937, el óleo fue sumando paulatinamente una enorme cantidad de análisis e interpretaciones:

...una obra de propaganda consciente...el único ejemplo de arte de propaganda en su carrera –aunque más tarde trabajaría con imágenes contra la guerra de Corea y, como miembro del Partido Comunista, después de la Segunda Guerra Mundial, realizaría un retrato de Stalin-. Pero no fue claro a la hora de establecer el significado exacto de su pintura. Evidentemente es una obra alegórica o simbólica, pero ¿qué simbolizan sus distintos elementos? Se ha pensado que el toro representa a Franco o al fascismo, y el caballo a la República o al “pueblo”, aunque Picasso fue reacio a confirmar estas interpretaciones. La utilización de estos motivos no se desviaba mucho de sus imágenes de los años treinta, elaboradas sobre todo en temas de carácter privado, sin intención política evidente. En los motivos taurinos, el toro aparecía como un antiguo símbolo de agresión y pasión, en ocasiones erótico, con fuertes sugerencias de autorretrato a tono con la tendencia picassiana de representaciones histriónicas de su sexualidad. Las imágenes de violencia contra las mujeres también fueron frecuentes en sus primeras obras (Clark 2000: 42).

Muy conocido es el ‘destierro’ de unos cuarenta años sufrido por la propia pintura: tras la victoria de Franco, el propio Picasso decidió que la obra no debía regresar a España mientras durara la dictadura. Unos años después de la instauración de la

democracia, más concretamente en 1981, el cuadro retornó de forma definitiva a España. Así, se convirtió en un nuevo símbolo del exilio hasta ese momento.

En otro orden, Francisco Agramunt subraya el hecho de que el gran corpus de obras artísticas nacidas en relación directa con la represión ha sido mínimamente estudiado, analizado y valorado. Según su teoría, existe todavía un gran desconocimiento hacia estas pinturas tanto por parte del mundo académico como de la crítica. Incluso, aquellos que sí tienen claras referencias del mismo lo consideran como un grupo menor.

Estas obras fueron creadas e inspiradas directamente en la estancia en cárceles y campos de concentración. Sus autores fueron un importante grupo de artistas españoles y extranjeros involucrados directamente, en muchos casos sin pretenderlo, como el resto del país, en la contienda:

Algunos protagonistas de este drama fueron importantes figuras de las artes plásticas, pero la mayoría eran artistas casi desconocidos, que empezaban su carrera, o veteranos modestos, que estaban a punto de acabarla. La coincidencia de todos ellos es que vivieron las mismas experiencias traumáticas de la represión, fueron depurados, maltratados, humillados, enviados a los campos de castigo, reclusos en las cárceles, en los campos de concentración, fusilados en las cunetas y en las tapias de los cementerios, y obligados a tomar el largo camino del exilio en un escenario de terror, enfrentamiento, miedo y venganza (Agramunt 2005: 15).

A pesar de estas terribles condiciones (hambre, tortura, humillación...), llama poderosamente la atención la necesidad de expresión y la búsqueda de libertad representada en su trabajo, tal y como narra el anteriormente citado Francisco Agramunt en el mismo texto:

Allí se evidenció que la creación artística no era un lujo intolerable, ni tiempo perdido, sino algo que estaba muy afianzado en el ser humano, y un método para escapar y elevarse de la realidad atroz con que se convivía y de la lógica implacable de las venganzas y los odios (2005: 59).



La escasez y humildad de los medios técnicos de los que podían disponer estos artistas es un aspecto a tener muy en cuenta a la hora de juzgarlas y comentarlas. Quizá uno de sus ámbitos más reseñable es el documental, ya que en estas obras plasmaron su día a día en las prisiones; también las tragedias, fusilamientos, el hambre y las penurias que vivieron en primera persona. Lógicamente, diferentes episodios y momentos de la guerra, sus compañeros presos, las escenas habituales del día a día en cárceles y campos de concentración e incluso sus guardianes fueron protagonistas y se vieron reflejados en sus cuadros.

El horror y la falta de libertad, entendidos de una manera muy amplia, fueron su eje central. Para ello, cada autor empleó una estética personal. Así y de la misma manera que ocurrió en las canciones de guerra, con el paso del tiempo se transformaron en un documento testimonial de primer orden. En definitiva, fueron

...un bello testimonio gráfico de la lucha por la supervivencia, de la exaltación de la vida, de la dignidad, del coraje, de la valentía, de la resistencia indoblegable y del compromiso político. Y también una exhortación a la individualidad, a la creatividad, al amor entrañable por la cotidianidad y a los “primores de lo vulgar”, que siempre están presentes en el entorno del ser humano. Imágenes epicúreas surgidas de las propias visiones, de experiencias vividas, de los sueños y de los estados mismos de conciencia (Agramunt 2005: 16-17).

Como sucedió en el resto de estratos de la sociedad española de la época, las depuraciones y fusilamientos afectaron a los artistas de distinta tendencia, sobre todo en los primeros momentos de la guerra. En este sentido, el bando nacionalista no dejó pasar demasiado tiempo una vez iniciada la sublevación para ‘purgar’ a los que consideraban peligrosos, pertenecían a la órbita de algún partido o sindicato de izquierdas o no conjugaban con su ideario. Uno de sus objetivos principales fue eliminar o apartar a artistas y docentes considerados afines a la Segunda República o a algunos de los partidos y sindicatos que componían el Frente Popular. Las sentencias más comunes fueron el exilio de su residencia habitual, la suspensión de los cargos que copaban, encarcelamientos en cárceles y campos de concentración o, incluso, la muerte.

En la otra orilla, fotógrafos, críticos, arquitectos y académicos de derecha, acusados de pertenecer a formaciones de este sino o profesar el catolicismo, fueron también

torturados y asesinados. En ambas orillas se vieron afectados talleres, galerías y las propias viviendas de los artistas, que fueron registradas sistemáticamente por parte de militares y milicianos. Como consecuencia, gran cantidad de obras que vieron la luz en la Segunda República, la guerra civil y épocas anteriores fueron destruidas o escondidas. De esta manera, sus creadores o dueños trataban de evitar cualquier tipo de prueba que les pudiera comprometer.

#### **4. Literatura y poesía en la guerra civil española: el despertar del romancero**

La literatura fue una de las artes más prolíficas durante la guerra civil. Así lo apuntó el poeta Pablo Neruda, quien remarcó el gran caudal literario que provocó este conflicto bélico en todo el mundo. Incluso, lo comparó con el generado en la Segunda Guerra Mundial, a su juicio menor en talento y cantidad con respecto a su predecesora española:

No ha habido en la historia intelectual una esencia tan fértil para los poetas como la guerra española. La sangre española ejerció un magnetismo que hizo temblar la poesía de una gran época... terminó mal la guerra de España y empezó mal otra nueva guerra mundial. Esta última, a pesar de su magnitud, a pesar de su crueldad inconmensurable, a pesar de su heroísmo derramado, no alcanzó nunca a embargar como la española el corazón colectivo de la poesía (Neruda, 1999: 146).

Además, la escritura no fue exclusiva de escritores profesionales e intelectuales, sino que fue una constante en el frente y en la retaguardia, un hecho parece responder a la política cultural de la Segunda República. Por ejemplo, “el que el V Regimiento fuese famoso, entre otras cosas, por su biblioteca, dan idea de hasta qué punto la cultura era considerada un valor de primer orden, no solo por los intelectuales” (Cortés 2003: 76).

Desde la antigüedad hasta la más candente actualidad, las guerras siempre han provocado una respuesta creativa en los escritores que, en la española, se plasmó en el papel de muy diversas formas:

Unas veces los poemas se han insuflado de espíritu heroico y han buscado intervenir en la contienda, ser poema de combate. Otras, han querido entender los horrores que la batalla ocasiona o describir aspectos de ella derivados. Por último, los poemas han pretendido expresar los sentimientos más íntimos del individuo sometido a situaciones excepcionales (Urrutia 12).

La gran cantidad de conflictos desarrollados antes en el tiempo en España legaron un corpus poético bien conocido por los escritores de la guerra civil. Como consecuencia, poesía tradicional y contemporánea se fundieron durante una contienda en la que estuvo presente de muy diversas formas: impresas en periódicos, lanzadas desde aviones, recitadas en radio, actos públicos o trincheras... Pero, en general, los vanguardismos perdieron interés e importancia. Junto a ellos,

...la métrica clásica se limitará mayoritariamente en lo fundamental al romance, lo que es significativo, pues el romance es una forma poética de origen popular y de enorme vigencia que puede simbolizar la alianza de lo popular y lo culto (Urrutia 2006: 16).

Así, coplas y romances se convirtieron en los medios de expresión preferidos, ya que parecieron canalizar de forma más adecuada el acervo popular en ambos bandos. El diccionario de la Real Academia de la Lengua define el romance como una combinación métrica de origen español que consiste en repetir al fin de todos los versos pares una misma asonancia y en no dar a los impares rima de ninguna especie. Algunos teóricos, como Ramón Menéndez Pidal (1869-1968), opinan que es más adecuado especificar su forma métrica como secciones de versos de dieciséis sílabas con asonancia monorrítmica, debido a que derivaría de los cantos medievales de carácter épico-lírico.

Sea como fuere y paulatinamente, el romancero de la guerra civil fue entendido de una manera muy amplia. De esta manera, se recopilaron distintos poemas inspirados por y en la guerra, aunque no cumplieron con el esquema formal del mismo, ya que “no puede olvidarse que el romance se sostiene en buena medida sobre dos ejes: su carácter ‘narrativo’, sobre un soporte ‘reconocible’, sí, pero también sobre un eje ideológico” (Vicente 1994: 25).

El conjunto de aportaciones aglutinó tanto a los intelectuales como al pueblo asumiendo la dualidad expresiva del romance con una imagen utópica caracterizada por ideas como la de que “el pueblo haría la historia”. Así pues, los romances de la guerra conservan el esquema poético de las tradicionales y también su necesidad interna” (Vicente 1994: 26). En definitiva, se generó un canal expresivo de gran riqueza que añadió un nuevo significado y sentido a la poesía en el que el poema se entendía para el anteriormente citado César Vicente como “palabra amenazada. Palabra amenazada por la violencia de la muerte, por la ráfaga del sinsentido y por el sol del silencio. El poema es palabra resistente contra estas tres amenazas” (1994: 26).

Pronto surgieron las primeras recopilaciones de romances. Incluso, ya en 1936 Manuel Altolaguirre publicó el primer romancero, que tuvo continuación en 1937 con otros de diversa tipología. En 1938 y 1939 siguió la producción y edición de poemas y complicaciones, aunque la comprometida situación del bando republicano hizo disminuir notablemente su número.

Por tanto, cabe afirmar que los poetas reaccionaron con rapidez a las nuevas circunstancias y dedicaron la práctica totalidad de su producción al conflicto bélico. La situación que estos asumieron ante la contienda fue determinante: el poeta podía ser un combatiente más, escribir durante los descansos entre batallas, situarse en la retaguardia o bien alejarse de España y referirse al conflicto bélico desde la lejanía. Otro de los hechos de mayor relevancia fue la transformación de la temática y de la capacidad de llegada de la poesía:

Se abandona, pues, el estrecho marco de la revista literaria o del libro porque no se trataba de hacer poesía de gabinete, sino poesía de combate. Tampoco se pretendía escribir para la posteridad, sino para consumir según eran las necesidades inmediatas. Podríamos hablar de un pueblo en armas, pero también en plumas y lápices (Urrutia 2006: 36-37).

En consecuencia, republicanos y nacionalistas produjeron una enorme cantidad de romances. En ellos, paradójicamente, la estética será en cierto sentido similar, ya que los recursos técnicos empleados respondían a la misma tradición literaria. A poco de iniciada la contienda, el bando fiel al gobierno aglutinó desde muy pronto la pluma y oratoria de una gran cantidad de literatos. La iniciativa, denominada ‘Escritores Antifascistas’, llevó sus representaciones y propuestas tanto a los frentes como a la

retaguardia. Por ello, no fue difícil ver entre trincheras a Miguel Hernández (1910-1942) o a Rafael Alberti (1902-1999).

Pero también tuvo una gran importancia el hecho de que milicianos y soldados escribieran sus propios poemas, que fueron publicados por diarios, boletines y revistas y leídos en recitales o en el propio frente. La temática de los mismos solía ser muy variada, aunque generalmente poseía varios ejes claros: “sobre su idea de la patria, sobre el dolor de la pérdida de un compañero, sobre sus jefes y sobre los que le ayudan, sobre la madre, la novia o los niños que dejaron atrás, sobre sus esperanzas de triunfo, sobre la tierra, etc.” (Bertrand 2006: 25).

Pese a que la oralidad tuvo una gran importancia, este impulso creativo debe mucho al esfuerzo educativo de la Segunda República antes de y durante la guerra, tal y como menciona Maryse de Bertrand:

Anteriormente poco escribía el pueblo. La burguesía creía que no tenía capacidad de creación artística. Pero se equivocaba; evidentemente, la labor de alfabetización de la República, aunque fuera de pocos años, había ayudado mucho y daba frutos (2006: 55).

De esta manera, el género poético, anteriormente reservado a un público minoritario, alcanzó a todos los estratos sociales. Por tanto, la poesía se convirtió en un medio de comunicación de gran profusión. Dentro de este corpus poético, la guerra fue sinónimo de todo lo que el frente o la retaguardia conllevaba, desde la batalla hasta el hambre, el frío, el miedo, el sufrimiento, la muerte, las ideas, los lugares o las razones de la lucha. Otra de las particularidades de estas poesías fue su carácter anónimo. En muchas ocasiones fue muy frecuente el empleo de iniciales, el apellido, la función empleada en su batallón o milicia o un seudónimo. Parece que se subraya un sentido de colectividad a la que el individuo se subordina:

Precisamente aparece una confluencia importante (una vez más característica del período 36-39): el anonimato quiebra el modo de producción burgués en beneficio de un autor colectivo, y a la vez el poema popular se “materializa” en la escritura, es decir, asegura la perpetuación de unos recursos culturales, de un

conjunto de representaciones sociales y actos simbólicos sin un trabajo de inculcación (Vicente 1994: 27).

Uno de los canales de mayor importancia fue la revista semanal *El Mono Azul* en diversos sentidos. Desde su primer número, editado el 27 de agosto de 1936, se convirtió en una publicación que reunió en sus páginas a colaboraciones de los escritores y poetas más relevantes del Frente Popular:

Fue *El Mono Azul* una publicación, admirablemente confeccionada en sus primeros números, que tenía a la vez de órgano político, de revista literaria (con una muy destacada sección titulada “Romancero de la Guerra civil”), de noticiero, de propaganda e incluso, en algunos números, de instrucción militar, con gráficos que enseñaban a hacer certeros los tiros de fusil o a ahorrar balas, y extractos del tratado de Von Clausewitz, de guerra y aniquilamiento del enemigo (Trapiello 2002: 78).

Su edición supuso un enorme estímulo para la creación de poemas y de romances en muy diversos medios, desde la prensa hasta concursos de escritura. En el bando sublevado, *La Ametralladora* fue la revista paralela: Al parecer, “tuvo tanta resonancia en el bando *nacional* como *El Mono Azul*” (Bertrand 2006: 35).

Podemos afirmar que la producción republicana fue mucho mayor que la franquista, aunque en esta zona también fue muy abundante. El término ‘poesía republicana’ aglutina a toda la producción poética durante la guerra caracterizada, según César de Vicente por

...un horizonte imaginario común (la República) aunque ideológicamente diferenciado (algunos tienen presente el orden “progresista” que triunfó el 14 de abril de 1931, otros piensan en una república liberal y comunista –el caso de Alberti, con su Unión de Repúblicas Socialistas Ibéricas-, otros más consideran una república de trabajadores, título primero de la constitución burguesa...) (1994: 25).

La diferencia principal entre la poesía de ambos bandos es, lógicamente, la temática, ya que la ideología franquista se basó en los conceptos de patria, tradición, dios e imperio, con símbolos claros como la cruzada, el caudillo y la cruz. El franquismo, pues, requería de reflejos que apelaron al pasado y la tradición. La unidad entre iglesia, clases pudientes y ejército cimentaron un régimen totalitario en el que “*Nación, Caudillo, Imperio, Pureza, Pasado, Tradición, Familia, Dios, Cruzada...* no son realidades, sino ideas generadas por sí mismas e identificadas por el lenguaje (la retórica y las formas técnicas)” (Vicente 1994: 33).

En otro orden y salvando algunas excepciones, el objetivo propagandístico en la literatura fue una constante. En este sentido, los muchos escritores extranjeros que viajaron a España con el fin de enrolarse en las Brigadas Internacionales, cedieron su pluma al servicio de la defensa de la democracia. Pese a ello, algunos se situaron como meros observadores:

...vino a España un gran número de escritores de todo el mundo, y muchos, que no vinieron, hicieron público su apoyo a la República. Contrastando con los pocos escritores de cierta valía que apoyaron a los nacionalistas, reducidos a Brasillach, Drieu la Rochelle, Evelyn Waugh, Claudel, Maurras, Roy Campell, la lista de los que se sumaron a la causa republicana era muy extensa (Trapiello 2002: 330).

Lo cierto es que hubo grandes diferencias con otros intentos que, desde sus países de origen, dedicaron parte de su producción a denunciar lo que ocurría en España. La necesidad de tratar de convencer a sus compatriotas de la importancia del apoyo al Frente Popular y la lejanía a la crudeza y al contacto real con el día a día de la guerra les hizo tomar un discurso heroico de carácter triunfalista. Por el contrario, en los poetas que lucharon en España se hallan los poemas y textos más íntimos. Incluso, tal vez emplearon un lenguaje con menor dosis de propaganda política.

Con el fin de mejorar la visión de la Segunda República fuera de España y conseguir nuevas adhesiones y adeptos, en el verano de 1937 se celebró en Valencia el II Congreso de Escritores Antifascistas, que fue coordinado por Rafael Alberti y José Bergamín. Para participar en el mismo viajó a España un importante elenco de escritores proveniente de una gran cantidad de países. Cabe citar, entre ellos, a Pablo Neruda, Nicolás Guillén, André Marlaux, César Vallejo o Sephen Spencer. En general, mostraron un gran interés y fidelidad a la causa republicana:

En realidad aquel congreso sirvió para lo que suelen servir los congresos, pero vino, en cambio, a demostrar que si la República española había sido preocupación y proyecto de los intelectuales más senatoriales, la guerra lo era de los escritores, poetas, periodistas y novelistas más jóvenes (Trapiello 2002: 38).

No sólo se convirtió en una junta en la que reafirmar sus posiciones políticas y literarias ni únicamente consistió en defender al Frente Popular, sino también, en ocasiones, hubo un apoyo explícito al comunismo y a la Rusia de Stalin. Pese a ello, sus valoraciones no fueron siempre positivas, ya que su elevado coste económico y su relativa ineficacia en comparación con la trágica situación y las carencias vividas en la zona republicana generaron un sinfín de dudas.

También hubo una gran diversidad entre los escritores españoles en la línea política de pensamiento y posicionamiento de aquellos que profesaban una tendencia anarquista, comunista o republicana. Con respecto a los extranjeros, la lucha contra el fascismo fue el centro que aglutinó los distintos enfoques y perspectivas. Tampoco se puede olvidar la participación activa de los combatientes de las Brigadas Internacionales, que también generaron un ingente corpus literario. Curiosa y trágicamente, los libros no sólo se convirtieron en un medio cultural, como en el caso de las batallas de 1936 en torno a la Ciudad Universitaria madrileña: “en Filosofía y Letras, los brigadistas, para protegerse, alzan parapetos con un material especial, con el que están familiarizados muchos de los voluntarios: los libros de la Biblioteca de la Facultad” (Laviana 2005a: 102).

Desde el punto de vista literario, las obras claramente comprometidas con alguno de los dos bandos han sido valoradas, en muchos casos, como

...muy discutibles no sólo en el aspecto moral, sino también desde el punto de vista literario... Los casos de verdadera valía no resultan tan abundantes: la poesía de Miguel Hernández o la revista “Hora de España”, que decía “no querer nublar con gritos la claridad meridiana de nuestra hora”. Pero, al lado de actitudes como éstas, fue más frecuente el caso de exaltación de causas deplorables. María Teresa León describió a Stalin como “nuestro padre



querido” y sus “manos blancas y puras, manos de nieve silenciosa” fueron cantadas por Bergamín (Payne, Tusell 1996: 613).

Ya avanzado el conflicto bélico, Max Aub definió con claridad cuál debía ser, en su opinión el posicionamiento y el papel político, cada vez de mayor calado, que debía tomar el conjunto de los intelectuales en la contienda: “los escritores son a la sociedad lo que la aviación al Ejército: una minoría privilegiada capaz de ver más allá de lo inmediato y advertir de los peligros que se ciernen a lo lejos” (Laviana 2005b: 161).

Pío Baroja trató el mismo tema pero desde otro punto de vista. Así, subrayó y defendió una posición neutral:

Ya no se permite la neutralidad ni el deporte intelectual: hay que ser del a derecha o la izquierda... No se aceptan términos medios... Los escritores españoles que, por lo mismo que teníamos una actitud deportiva, nos creíamos lejos de la lucha, nos hemos encontrado en medio de la pelea (Laviana 2005b: 161).

Sin salir del campo de la literatura y como hemos apuntado anteriormente, encontramos un caso que expone de una forma diáfana la fuerza y el dramatismo del enfrentamiento que dividió a España y afectó directamente a muchas familias: el de Antonio (1875-1939) y Manuel Machado (1874-1947). A pesar de que en épocas anteriores los dos parecían esgrimir una ideología similar, al comenzar el alzamiento Manuel se mostró claramente decidido a apoyar encarecidamente al bando sublevado y, en especial, a la figura de Franco, al que elevó a la categoría de héroe. Antonio, por su parte, confraternizó con el bando republicano, al que dedicó la práctica totalidad de su producción en los años de la contienda. Con el seudónimo de Juan de Mairena, dedicó al militar Lister e incluso a Stalin y a la Rusia comunista no pocos poemas, ya que consideraba al comunismo como “la gran esperanza humana” (Payne, Tusell 1996: 614-615).

El caso de Miguel de Unamuno (1864-1936) merece también especial atención, ya que era conocido su enfrentamiento con Manuel Azaña (1880-1940) (lo apodaba el ‘faraón de El Pardo’). En un primer momento vio la sublevación como un hecho

positivo para el futuro de una España que, según su opinión, había perdido el rumbo. Rector de la Universidad de Salamanca, no dudó en apoyar económicamente al alzamiento y en depurar al profesorado que no conjugaba con las ideas nacionalistas. Pero la intensidad de la represión en la retaguardia y la idea de ‘cruzada’ que pronto se cimentó en el bando sublevado le distanciaron de sus posiciones iniciales. En apenas semanas,

La guerra ya no era, para él, una lucha entre la civilización cristiana y la extrema izquierda, sino de España consigo misma en plena barbarie practicada por los “hunos y los hotros”, asemejados en su bestialidad... Los dos idearios triunfantes en cada uno de los bandos –fascismo y comunismo- le parecían las formas cóncava y convexa de “una misma enfermedad colectiva”. Se comprende que el sufrimiento ante el espectáculo general acelerara su muerte (Payne, Tusell 1996: 614-615).

Ha sido ampliamente comentado su intenso choque con el general Millán Astray (1879-1954), máximo dirigente de la Legión, en el paraninfo de la Universidad salmantina. Desde ese momento su figura no estuvo bien vista en el bando sublevado, por lo que tuvo que exiliarse en su propia casa, en la que murió antes del final de 1936 sin llegar a entender por qué se había llegado a tales extremos. Al final, terminó por definir de esta manera al bando que había abrazado en un primer instante: “un estúpido régimen de terror. Aquí mismo se fusila sin formación de proceso y sin justificación alguna... Y es que nada hay peor que el maridaje de la mentalidad de cuartel con la de sacristía” (Juliá 2006: 160).

La tragedia también alcanzó directamente a algunos literatos e intelectuales. El caso más trágico fue el de Federico García Lorca, el “poeta español más grande de su época” (Thomas 1976: 293). Nunca se afilió a ningún partido político, aunque evidenció su posicionamiento y simpatía hacia la Segunda República en numerosas ocasiones. Cuñado del alcalde socialista de Granada en el momento de la sublevación, trató de esconderse en la casa de los Rosales, una conocida familia de afiliación falangista de la que era amigo. En la misma fue descubierto y detenido para después ser fusilado días después. Su muerte causó un gran revuelo e indignación tanto a nivel nacional como internacional:

La noticia de la muerte de Lorca corrió entonces como la pólvora y fue, tal vez, el primer aldabonazo en las conciencias de Europa del drama que estaba

teniendo lugar en España. Los nacionalistas comprendieron pronto su estúpido error y decidieron negarlo, y puede decirse que hasta 1975 el mismo Franco negaría cínicamente ese asesinato (Thomas 1976: 293).

Una vez que el asesinato de Lorca salió a la luz, el horrible hecho se extendió rápidamente por toda la zona republicana generando una repulsa generalizada. Quizá fuera sólo un muerto más en la locura del inicio de la contienda, pero tenía otros muchos significados adyacentes: “el fascismo había segado no solo una vida inocente, sino a la vida misma, tal como Lorca la encarnaba: juventud, talento, bondad, generosidad, alegría” (Trapiello 2002: 154).

## 5. Bibliografía

Abella, Rafael (1976) *Vida cotidiana durante la guerra civil. La España nacional*. Barcelona: Planeta.

Agramunt Lacruz, Francisco (2005). *Arte y represión en la Guerra civil Española. Artistas en checas, cárceles y campos de concentración*. Salamanca: Junta de Castilla-León.

Bertrand de Muñoz, Maryse (2006). *Romances populares y anónimos de la Guerra de España*. Madrid: Calambur.

Cabeza San Deogracias (2005). *El descanso del guerrero: cine en Madrid durante la Guerra civil española*. Madrid: Rialp.

Clark, Toby (2000). *Arte y propaganda en el siglo XX. La imagen política en la era de la cultura de masas*. Madrid: Akal.

Corral, Pedro (2006). *Desertores. La Guerra civil que nadie quiere contar*. Barcelona: Debate.

Crusells, Magí (2006). *Cine y Guerra civil española: imágenes para la memoria*. Madrid: JC.

Gubert, Román (1986) *1936-1939: La guerra de España en la pantalla. De la propaganda a la historia*. Madrid: Fílmoteca Española.

*Heraldo de Cuenca*, 7-10-1936, 6-11-1936, 16-11-1936

Juliá, Santos (2006). *República y Guerra en España (1931-1939)*. Madrid: Espasa.

Murillo-Amo, José Luis (1993). *España, mito y realidad en el cancionero de la guerra civil*. Michigan: Ann Arbor.

Neruda, Pablo (1999). *Confieso que he vivido*. Madrid: Millenium.

Payne, Standley; Tusell, Javier (1996). *La Guerra civil. Una nueva visión del conflicto que dividió España*. Madrid: Ediciones Temas de Hoy.

Reig Tapia, Alberto (1990). *Violencia y terror. Estudios sobre la Guerra civil Española*. Madrid: Akal.

Renau, José (1937). “Contestación a Ramón Gaya”. *Hora de España*, II: 57-60.

\_\_\_\_\_ (1938). “Misión del Consejo Central de la Música”. *Música*, II: 5-8.

Thomas, Hugh (1976). *La Guerra civil Española, Volumen I-II*. Barcelona: Grijalbo Mondadori.

Trapiello, Andrés (2002). *Las armas y las letras. Literatura y Guerra civil*. Barcelona: Península.

Urrutia, Jorge (2006). *Poesía de la Guerra civil española. Antología (1936-1939)*. Sevilla: Fundación José Manuel Lara.

Vicente Hernando, César de (1994). *Poesía de la Guerra civil española*. Madrid: Akal.

*Brigadistas. Archivo fotográfico del General Walter*. Madrid: Centro Cultural Conde Duque, 2005.

Laviana, Juan Carlos (2005a) 2. Ed. Juan Carlos Laviana. *La Sublevación (Julio 1936)*. Madrid: Unidad Editorial, 2005a.

\_\_\_\_\_ (2005b). *La Guerra civil Española mes a mes. 3. Las Brigadas Internacionales entran en combate (octubre 1936)*. Ed. Juan Carlos Laviana. Madrid: Unidad Editorial.

\_\_\_\_\_ (2005c), *La Guerra civil Española mes a mes. 9. La vida sigue tras las trincheras (Enero 1937)*. Ed. Juan Carlos Laviana. Madrid: Unidad Editorial, 2005c.