

Arte de *urgencia*: aportaciones al debate crítico sobre el arte de propaganda en la Guerra Civil española

Art of urgency. Contributions to the Critical Debate of the Spanish Civil War Propaganda art.

Gamonal Torres, Miguel Ángel*

Fecha de terminación: Diciembre de 2012

Fecha de aceptación: Diciembre de 2014

RESUMEN

El término *arte de urgencia* definió durante la Guerra Civil española el arte de propaganda, la práctica artística de *agit-prop* de inspiración leninista. Este artículo ofrece una revisión del debate crítico mantenido por los artistas y escritores españoles ante la insatisfacción producida por este tipo de arte. Protagonizado por autores de afiliación marxista o cercanos a posiciones frentepopulistas, el debate se sustanció sobre el realismo y los medios modernos de agitación (cartel, fotomontaje, tipografía), tuvo lugar en importantes órganos literarios y periodísticos, refleja una preocupación común a los ambientes artísticos de la izquierda europea y tuvo también una objeción general desde posiciones anarquistas.

Palabras clave: Arte de urgencia; Arte de *agit-prop*; Arte y propaganda; Realismo; Realismo socialista; Cartel; Fotomontaje; Guerra Civil española.

Topónimos: España.

Periodo: Siglo 20.

ABSTRACT

The concept «arte de urgencia» defined, during the Spanish Civil War propaganda art, the artistic practice of *agit-prop* of Leninist inspiration. This article provides a critical review of the debate held by the artists and writers to the dissatisfaction produced by this type of art. Authors of Marxist affiliation or linked to the Spanish Popular Front positions, took part in the debate about Realism and the modern meanings of agitation (poster, photomontage, typography). This discussion took place in some important press and literary ambience, reflects a common concern to the artistic environments of the European left-wing parties and it had also a general objection from the anarchist positions.

Key words: Art of urgency; Art *agit-prop*; Art and propaganda; Realism; Socialist Realism; Poster; Photomontage; Spanish Civil War.

Place Names: Spain.

Period: 20th Century.

* Departamento de Historia del Arte. Universidad de Granada. E-mail: mgamonal@ugr.es.

Rafael Alberti llamó teatro de *urgencia* —en un llamamiento huérfano de reflexión— a las obras de circunstancias aptas para la propaganda política¹. El concepto, animado por la literatura militante del conflicto que produjo el Romancero de Guerra, parece haber calado lo suficiente como para ser aplicado al arte y, a la postre, ser convertido en el punto de partida de un debate que no desborda unos estrechos límites acerca de la adecuación, conveniencia y oportunidad del arte de propaganda que, desde un punto de vista apresuradamente angustiado, parecía haberse identificado con el arte en su conjunto. Tanto es así, que a finales de 1938, para Santiago Ontañón², escenógrafo del Teatro de Arte y Propaganda, el arte de urgencia se había tornado en una categoría adecuada para sancionar críticamente la que le parecía vertiente más válida del arte de propaganda, no sin plantear reservas ante las servidumbres de su iconografía épica y manifestar su malestar por la escasa calidad de la gráfica propagandística republicana; algo que a esas alturas casi se había convertido en un tópico.

El término tuvo repercusión en el reconocimiento de la actividad artística de la guerra civil española, al usarse en una recuperación historiográfica que estructuraba el discurso histórico del arte español del siglo XX a la luz de unas lecturas críticas en las que «realismo» venía a ser sinónimo de arte comprometido enfrentado al formalismo y elitismo vanguardistas, haciéndose eco de este modo de debates estéticos de inspiración marxista que eran parte de la dimensión artística de los intentos de articulación de una cultura de oposición al régimen franquista³. Este reconocimiento descansaba sobre el prestigio del *Guernica* y el Pabellón de París, y una extraordinaria eclosión del cartelismo político, unos hitos de la suficiente entidad como para difuminar su eminente dimensión propagandística y la presencia de obras de circunstancias de escasa calidad y frecuentemente marcadas por la exaltación declamatoria y la denuncia truculenta⁴. Se suele olvidar que la presentación del retrato escultórico de Dolores Ibárruri, «Pasionaria», obra de Victorio Macho, tuvo más eco en la prensa republicana que el Pabellón de París, que Josep Renau, autor de los murales fotográficos de dicho Pabellón y Director General de Bellas Artes, pese a su manifiesto interés por lograr la colaboración de Picasso, preconizaba otro tipo de arte para el interior⁵, o que José María de Ucelay, Director General de Bellas Artes del Gobierno de Euskadi y Comisario de dicho gobierno en la Exposición, manifestó su oposición a Picasso y su preferencia por Arteta, artista vasco, por supuesto⁶; y estos hechos permiten marcar el verdadero alcance de la supuesta convergencia entre vanguardia artística y política en la España republicana.

Hay además una rémora difícilmente superable: la actividad artística se organizó según criterios propagandísticos de inspiración leninista, lo que la condenó a una consideración crítica marginal. La misma calificación de *urgencia* denota un carácter provisional y conlleva, por parte de intelectuales y artistas, tras un primer entusiasmo, un abanico de opciones que recorre, en muchos casos, una adhesión cauta, una participación crítica y un rechazo convenientemente retardado. A partir del grado de compromiso político de los artistas del momento, se articuló un programa de actuación desarrollado (al margen de la espontaneidad, que también la hubo) por la única organización política que podía aplicar modelos contrastados de actuación artístico-propagandística: el Partido Comunista; y fue lo que hizo desde que ocupó parcelas de poder en la política cultural de la España republicana, cuando Jesús Hernández se convirtió en Ministro de Instrucción Pública y

nombró a Wenceslao Roces, Subsecretario y a Josep Renau, Director General de Bellas Artes. Hernández desveló su política cultural en una entrevista⁷ donde combinaba menciones sobre la difusión de la cultura y un entendimiento del arte y la cultura como propaganda, que, entre otras acciones, incluía un plan artístico de *agit-prop* ejecutado por una Sección de Propaganda Cultural, aparente trasunto de organizaciones soviéticas como la *Glavpolitprosvet* o el *IZO Agitpunkt*⁸. Cuando algún tiempo después, el órgano de las Milicias de la Cultura lo comparaba con Lunacharski⁹, no hacía más que desvelar la mimetización de la política artístico-cultural leninista, que el Estado de España, entre otras fuentes, por las distintas revistas de orientación cultural comunista aparecidas antes de 1936: *La Nueva Era*, *Nueva España*, *Postguerra*, *Octubre* o *Nueva Cultura*¹¹. Aun dejando en anécdota el que Lunacharski fuese el primer embajador soviético en España —que no llegó a tomar posesión—, el paralelismo y las supuestas condiciones objetivas de la imitación eran tan obvios que se encuentran guías de actuación a modo de programa¹². Las autoridades culturales comunistas contaban para la elaboración de líneas de actuación con el concurso de las plataformas de intelectuales, de las que la más significativa era la Alianza de Intelectuales Antifascistas (*Aliança d'Intel·lectuals per a Defensa de la Cultura* en Valencia). Continuadoras de la Asociación de Escritores y Artistas Revolucionarios que Alberti contribuyó a formar a su vuelta de la Rusia soviética en 1933 y de la Unión de Escritores y Artistas Proletarios, fundada por Renau en 1932, fueron un semillero de ideas y personas de vital importancia que, en perfecta simbiosis con el Ministerio, trazaron la política cultural republi-

1. *Mirador*, nº 393, 5 Novembre 1936



2. *Nova Iberia*, nº 1, Enero 1937

fusos: más allá de los ecos de un arte político revolucionario gestado en Alemania y la Unión Soviética, el debate sobre la utilidad política del arte se produce en el clima regresivo del apogeo de los totalitarismos. Lo que venía de la Unión Soviética se acogía con sentimiento dispar, dependiendo de la posición en las izquierdas y los gustos personales¹⁵; pero la posición de *Gaceta de Arte*, una revista muy al día, cercana al surrealismo y a la postura de Breton y Trotski¹⁶ a favor de la libertad total para el arte, ajeno a cualquier dirigismo cultural, muestra a las claras que la recepción no era uniforme. Es la conveniencia del arte de propaganda lo que está en juego. La resistencia contra las directrices políticas se traduce en una tímida defensa de la especificidad de la actividad artística. Al ser en la práctica la única cuestión que asoma en el debate, eclipsa posibles posturas de orientación constructivista, de confluencia utópica del discurso artístico y la revolución política por medio de la integración en el proceso productivo. El giro del G.A.T.C.P.A.C. hacia su conversión en una especie de plataforma integrada en el Sindicato de Arquitectos de Cataluña y orientada a la colectivización y el afrontamiento racional y científico de los problemas construc-

cana y definieron sus hitos más brillantes, y a veces discutidos: la defensa y protección del patrimonio artístico, la propaganda artístico-cultural, el Pabellón de París, el Congreso de Escritores Antifascistas de Valencia. Constituían un plantel extraordinario, bullían en iniciativas y, como agrupaciones surgidas en el frentepopulismo, ocupaban un espectro político amplio que no puede, sin embargo, obviar su orientación y hasta su sectarismo, aunque en su seno había un grado de libertad del que no disfrutaban las monolíticas uniones de escritores y artistas soviéticos¹³.

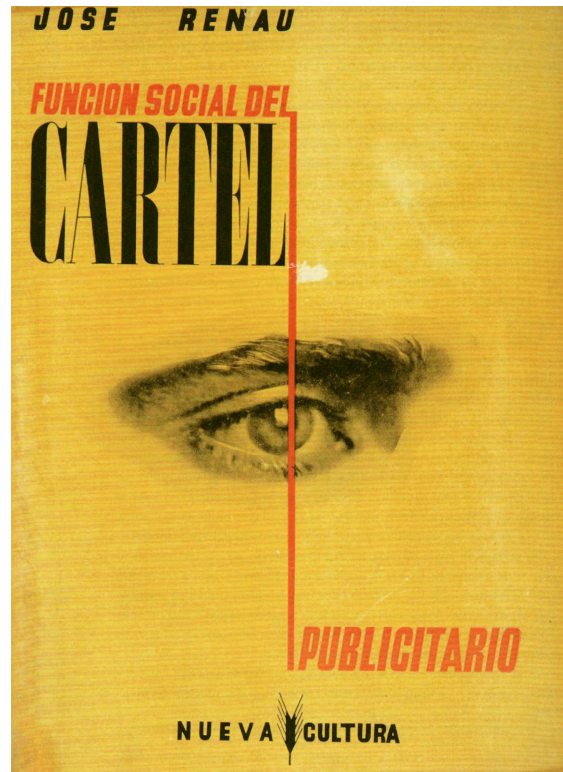
Pese a una presión ambiental que fuerza la conversión del arte en medio de propaganda, se manifestará cierto recelo desde los artistas e intelectuales procedentes de la vanguardia que aspiran a distinguir entre compromiso estético y político. El cataclismo provocado por el levantamiento militar (revolución y guerra civil) demandaba una respuesta distinta, hasta el punto que Benjamín Jarnés —representante de la entonces llamada «literatura pura»— podía decir de manera retrospectiva: «no debe el poeta quedarse al margen de los hechos...»¹⁴. Los cauces para canalizar esta respuesta podían resultar con-

tivos y urbanísticos (dejando en segundo plano lo «artístico») parece ir en este sentido, pero no tuvo continuidad¹⁷. Además, fuera del modelo soviético, las fuentes de inspiración habían quedado muy limitadas, el compromiso político estaba muy mediatizado por el estalinismo y la tradicional influencia francesa poco servía, a excepción de las polémicas sobre el realismo en la *Maison de la Culture*, donde Aragon, su organizador, no dejaba de ser poco más que un repetidor de las consignas moscovitas¹⁸.

Afloró una respuesta inmediata mediatizada por una metodología ya ensayada. No sólo la Alianza de Intelectuales Antifascistas, sino un sin fin de colectivos como Altavoz del Frente, el *Sindicat de Dibuixants Professionals*, la A. A. Bellas Artes F.U.E. o el Sindicato de Profesionales de las Bellas Artes U.G.T., conformaron la base humana y material de lo que sólo puede definirse como arte de *agit-prop*¹⁹. Como dice F. Caudet:

«Al quehacer artístico y literario se le creyó de utilidad y, más aún, investido de una capacidad persuasiva, carismática incluso. Esta nueva dimensión, efectista y utilitaria de la actividad artística sirvió también para, en unas condiciones inéditas, reconsiderar la esencia del arte, su poder y sus límites (...) En los primeros meses de la guerra, cuando cundía la confianza en una rápida victoria republicana, proliferó un arte y una literatura de agitación y propaganda, destinado sobre todo a los frentes de combate»²⁰.

Este despliegue, en el que florecía una forma literaria tradicional (el romancero) y un medio visual moderno (el cartel), fue incondicionalmente apoyado por los artistas e intelectuales comprometidos con la causa republicana. No hay más que hojear algunas revistas como *Altavoz del Frente*, *El Mono Azul* o *Mirador*²¹, para darse cuenta como Ramón Puyol, Francisco Mateos, María Teresa León, María Zambrano, Ramón Gaya, Lorenzo Varela, Francesc Domingo, Joan Commeleran, Ángel López-Obrero o Rafael Santos Torroella ensalzaban un arte de diario, de combate, al alcance del pueblo, que precisaba sencillez, comprensibilidad, compromiso ideológico, inmediatez, carácter colectivo... para contribuir a un inmenso «happening» artístico-revolucionario que hacía pensar en un nuevo arte y que además era sancionado por personalidades que apoyaban a la causa republicana. Piscator, en una conferencia pronunciada en Barcelona en diciembre de 1936, decía:



3. J. Renau. *Función social del cartel publicitario*.
Valencia, 1937

«Es por esto —dijo— que yo preconizo para vosotros en los momentos actuales, una movilización total del arte, del arte teatral en primer lugar y luego de todas las demás artes. El arte, además de [con] las armas, se le puede defender con los mismos medios artísticos»²².

Siqueiros recomendaba a los artistas españoles la formación de grandes talleres colectivos de propaganda artística, ponía como ejemplo el muralismo y la gráfica de su país y pronunció una conferencia en Valencia titulada *El arte herramienta de lucha*²³. Se extendía acta de defunción del «arte por el arte»²⁴ a la par que se equiparaba con las armas, hasta el punto de que Picasso declaró que manejaba los pinceles como el miliciano el fusil²⁵, y que Antonio Machado interpretaba el cervantino discurso de las armas y las letras, terminando su soneto *A Lister Jefe de los Ejércitos del Ebro* de la siguiente manera: «Si mi pluma valiera tu pistola /de capitán, contento moriría»²⁶. Era un reguero de declaraciones altisonantes emitidas al calor de los acontecimientos bélicos, pero tenían la fuerza suficiente como para hacer creer ingenuamente en la gestación de un arte nuevo.

«Líneas duras, armonía sobria, ángulos agudos, trazos enérgicos sobre fondos claros, profundos, de emoción intensa... he aquí el nuevo arte que nace. Arte de revolución, de guerra, de Nueva Vida a la par que se revoluciona todo el arte creando una nueva concepción»²⁷.

Como en casos semejantes, emerge el cartel como nuevo arte revolucionario. Dadas su legibilidad y difusión masiva parecía encarnar el nuevo realismo anhelado. Vocación pedagógica, dimensión semántica y un carácter utilitario suficientemente probado en la publicidad comercial, lo encaminaban a ocupar, aunque con la competencia de la fotografía, el campo de la imagen política. Surgían, no obstante, problemas que era necesario airear: la pobre calidad y el escaso acuerdo con los medios utilizados:

«Hemos pasado y aún seguimos pasando por una verdadera catarata de esperpentos pegados a las paredes (hagamos la salvedad de que la utilidad fue inigualable). Salvo contadas y muy buenas ocasiones, en España no se había hecho peor calidad de carteles; seguramente hechos por el apremio y la urgencia»²⁸.

Se orillaba la opinión de los profesionales de la publicidad, como Pere Català Pic y Pedro Prat Gaballí, que demandaban una nueva propaganda basada en el conocimiento técnico, poniendo su «neutralidad» profesional al servicio de una estética de mayorías, como hacían en las campañas publicitarias²⁹. Utilitarismo y tecnicismo que Renau y Gaya estigmatizarían, uno por razones estético-políticas (la defensa de un nuevo artista que colocaba los medios avanzados de la técnica visual moderna al servicio de la propaganda política), el otro por razones éticas, pero fundamentalmente estéticas. En parte, fue el encaje de la técnica publicitaria en la formación de una imagen política de masas —arte de agitación moderno—, lo que planteó la conocida polémica mantenida en *Hora de España*.

Función social del cartel publicitario se considera, de forma unánime, la más importante aportación teórica del momento a la cuestión de la imagen política. Como apuntó Aguilera Cerni, respondía a las experiencias artísticas (innovación en el lenguaje de la gráfica política), convic-

ciones doctrinales (realismo o integración en la «herencia del realismo español») y urgencias impuestas por la guerra³⁰. Para Renau, el cartel —heraldo de un nuevo realismo— posibilitaba el supuestamente renovado «humanismo» de la ortodoxia social realista, delineaba un nuevo tipo de intermediario técnico (siguiendo opiniones muy difundidas, entre otros por Cassandre) que ponía en entredicho el sacrosanto individualismo del artista burgués, reivindicaba un lenguaje propio que iba más allá de la adaptación de las fórmulas del cartelismo comercial capitalista, y, en última instancia —en la línea de las consignas leninistas de usufructo de la cultura burguesa—, se remontaba, utilizando las categorías orteguianas de salvación del individuo y la circunstancia, al realismo español del Siglo de Oro como modelo de ese nuevo realismo³¹, conseguido —en aparente contradicción— mediante el empleo de técnicas de vanguardia (fotografía, fotomontaje, tipografía, etc.) al servicio de un prototipo de arte de agitación. Por eso, cuando Ramón Gaya abría el debate sobre el cartel de guerra, tenía presentes las tesis de Renau e, incluso, coincidía con él en la descalificación del cartel de guerra, así como en la falsedad de la adaptación de los modelos comerciales a los políticos, pero lanzaba una carga de profundidad a su argumentación al erigirse en defensor de lo que llamaba cartel-pintura (término motivo de la incompreensión posterior) como expresión privilegiada de una respuesta estética, esto es, con todas las incertidumbres del arte, pero ajena a las certezas de la ciencia y la técnica. Ese parece ser el motivo de su requisitoria contra los procedimientos operativos del cartel, no la defensa de una supuesta primacía académica del pintor como intérprete emocionado de la realidad social. Los malentendidos forman parte de la polémica. Mientras Renau seguía empeñado en sus tesis sobre la servidumbre objetiva del cartelista y defendía los medios tecnológicos de expresión con una frase que se ha hecho célebre («Ayer Goya, hoy John Heartfield»), enarbolada como marchamo de modernidad del arte político y como formulación inequívoca de la contraposición entre el pintor y el cartelista, la invocación de Gaya a Goya, Daumier y Delacroix, como ejemplos de arte de inspiración e incidencia socio-política, revelaba —en una pirueta historicista— lo que consideraba falacia de la implicación política del arte y, sobre todo, de su utilidad propagandística.

«Ni se puede ganar la guerra con un poema —porque el arte no es una herramienta ni una ametralladora—, ni se puede, en vista de esto, inyectarle un contenido político. Y fíjate que sólo digo político, ya que el social lo tuvo siempre, lo tiene siempre fatalmente, aunque sin él mismo saberlo que es como debe tener el arte sus valores: ignorándolos»³².

Se quiso ver esta polémica a la luz de la desarrollada en el exilio alemán entre expresionismo y realismo, incluso se ha pretendido vincularla a las tesis benjaminianas sobre producción artística y reproducción³³. Es verdad que, al tiempo que los artistas de vanguardia soviéticos se habían puesto al servicio de la propaganda, estaban pagando el altísimo precio de su independencia intelectual. Las dicotomías arte-técnica y arte-política estaban implícitas en la querrela. Los dos términos de la cuestión aparecen aquí reflejados y son testimonio de un conflicto que el proyecto de la modernidad artística colocaba en primer plano. Pero al margen del supuesto grado de modernidad de las opiniones vertidas, quedan claras dos cuestiones: Renau pretendía delimitar un campo propio para la imagen política de masas que (aunque él quisiera) difícilmente podía deslindarse de la discipli-

na técnica del diseño gráfico, pese a los esfuerzos de entronque con la tradición realista española, mientras Gaya, que también exponía argumentaciones históricas, parecía decantarse por una imagen personal, única, individual, irrepetible, de orientación expresionista, en claro contraste con su propia obra; pero en realidad lo que manifestaba era una prevención hacia el arte de propaganda, necesario en tales circunstancias, pero en ningún modo sustituto de su idea de arte³⁴.

Las suspicacias de Gaya hacia el arte de propaganda eran compartidas por otros miembros de la Alianza. En el medio intelectual más notable de la zona republicana, *Hora de España*, se abre cierto «frente de rechazo», dirigido no sólo a la gráfica propagandística, al fin al cabo un producto utilitario y circunstancial, como contra los excesos y fallos de la producción artística convencional orientada a la propaganda. Se trataba de una obra que debido a la precipitación pecaba, con frecuencia, de heroicidad y patetismo. Y en su mayor parte la producían ellos mismos. Apenas hubo posibilidades de expresarse, aparte de la Exposición de París y los concursos y exposiciones promovidos por el Ministerio de Instrucción Pública y la Generalitat de Cataluña. Las reservas se inician desde el convencimiento del carácter alienante del arte de propaganda, opuesto a los fines liberadores de la actividad artística; y la efímera revista *El Buque Rojo*, antecedente directo de *Hora de España*, lo declaraba de manera sutil en su único número aparecido:

«EL BUQUE ROJO aspira a presentarse con la dignidad artística y literaria que han alcanzado los artistas y poetas de siempre cuando, al sincerarse con honda humanidad y modestia, han logrado comunicarse con el pueblo o revelar al pueblo con sus propios anhelos»³⁵.

Ni este tópico romántico de la comunión con el pueblo impedirá las reticencias que desmontan la utilidad y necesidad del arte de propaganda, su política y tecnocrática «efectividad», equiparada a fusiles y cañones³⁶. Gil-Albert, Gaya, Serrano Plaja, Sánchez Barbudo y María Zambrano, entre otros, con la ayuda inestimable de las opiniones de Antonio Machado, hacen aflorar sus inquietudes. Ya Gramsci había detectado cierta hipervaloración del intelectual en la España republicana³⁷. El artista de vanguardia descubre, desde su elitismo, la separación del sentir del pueblo. Su ocupación artística le parece un juego intelectual sin sentido y esa mala conciencia cree curarla a través de una suerte de expiación que le desplaza a una práctica populista que aparentemente parece enlazar con la tradición popular, pero que le conduce al arte de agitación: y las dos respuestas le producen insatisfacción. Si este era el resultado final del compromiso artístico, si el papel del artista e intelectual en una situación límite se reducía a hacer arte de propaganda, mejor sería compartir la postura expuesta por Carl Einstein ante el literalmente boquiabierto Sebastià Gasch:

«Què ha de fer? Doncs intentar acabar el rol ben compromès dels intel·lectuals i abandonar el privilegi d'una covardia venerable i mal pagada i anar a les trinxeres. La nostra existencia està tan amenaçada que no ha lloc adhuc per a l'art. Ja no es pot menar una vida de rendista, de somni ni de maquereau d'un fals real. En veritat, l'art es encara explotat, utilitzat, como un paravent per a protegir una contemplació inútil, la base de la qual és la por de morir... Ara cauen en un conformisme teòric sense arriscar llur pell, un altre conformisme. Ara, consideren l'artista com una mena de funcionari, que té dret a una seguretat quan tothom està en perill. En resum el rol ridícul dels intel·lectuals es que suporten els fets i no saben crear-los»³⁸.

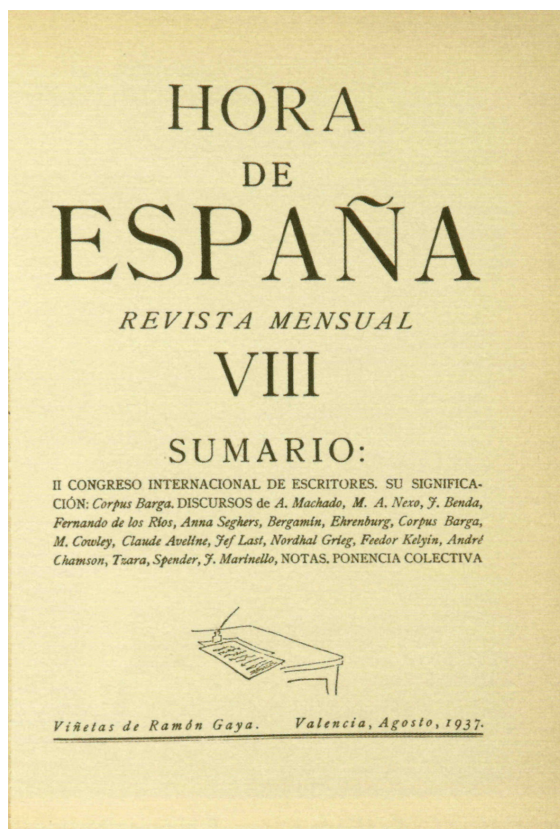
No era esta la posición que defendían. Había estupor, desorientación y cierto arrepentimiento, ya que eran ejecutores de lo que ahora cuestionaban. Gaya y Gil-Albert eran los más claros a la hora de objetar el arte al servicio de la propaganda política, así como de la necesidad de hacerlo comprensible y accesible. El primero negaba la politización del arte³⁹ y cualquier tipo de adjetivación que se le aplicase, desechando las formulaciones (demagógicas) fáciles del arte de las catedrales, etc., llegando a decir:

«Como también comprendo que sea necesario durante una revolución o una guerra, es decir, en un espacio de tiempo que tiene principio y fin, emplear a los artistas en trabajos de propaganda, y comprendo que para ello se necesiten grandes talleres, sistemas rápidos, colaboración. Pero que no se le llame a esa labor arte, mucho menos el arte, porque sería olvidar que, aunque sean artistas geniales los dedicados a ella, lo que se emplea de estos artistas no es su arte, no es su genio, sino su facilidad técnica. Pero, por lo visto, no se entiende así, y cada día se inventa un contrasentido más, como los ya prestigiosos «arte colectivo», «arte necesario», «arte de lucha». No se piensa que la verdadera creación — fijate bien, digo creación—, sólo puede surgir de la nada, y la nada únicamente quiere acercárenos cuando nos encontramos absolutamente solos»⁴⁰.

Escuchamos ecos del debate con Renau, a la par que Gil-Albert, rechazando un «antipático mimetismo» con el modelo soviético, reivindicaba el carácter de adelantado a los acontecimientos, de intuitivo, del artista⁴¹, llegando a negar, en otra ocasión, la idoneidad del arte realista para la guerra:

«No creo, desde luego, que el momento pueda ser expresado por un artista realista, ya que la informe modalidad de la vida animada por él, no se siente, no se vive a la manera razonada minuciosa o detallista que tal arte propugna, sino como tensión total que convierte la realidad en epopeya, o sea, en el poema que quizás algún día surja, desmesurado como un sueño»⁴².

Conforme se profundiza en el debate, se añaden nuevos argumentos y ello implicaba poner en cuestión la solidez y validez de las ideas y los dogmas. María Zambrano dudaba que el marxis-



4. *Hora de España*, VIII, Agosto 1937

NUEVA CULTURA

INFORMACION, CRITICA Y ORIENTACION INTELLECTUAL

SUMARIO

Editorial.
Nuestra defensa de la Cultura, José Bergamín.
Lo que representa para Hispano-América el triunfo de la causa popular, José B. Guzmán.
Carta de Moscú. Los artistas soviéticos a los artistas españoles.
En cultura al servicio del pueblo... El Instituto Oberon. Juan Nicas.
El poeta como jugador de guerra, Juan Gill-Albert.
Miguel Hernández. Poesía campesina en los trincheras, T. Navarro Tomás.
Punto del realismo en el arte actual. El artista Carreño.
País Valenciano, Emilio Nadal. Carlos Novillo. Popular y revolucionario el fa. Jota de los fallos, José María.
El pueblo por su independencia y el liberalismo. Como el pueblo de Madrid.
Fallos negros de nuestros tiempos. Un gran film documental, José María.
De la Alemania que vive a la cultura en los campos de concentración (documentos y reflexiones).
Resistencia. Resistencia, gran guerra y gran nuestra lucha.
Resistencia, cómo a participar en nuestra lucha.
Noticias. Ángel Guzmán, Emilio Nadal.
Balance de actividades de la Unión de Intelectuales por a defensa de la Cultura. Plenarios de la Unión. Una Hoja de A. Arco.

DE NUEVO,



POR NUESTRA INDEPENDENCIA

NUEVAMENTE, en las calles de nuestras ciudades, en los surcos frescos de nuestros campos, entre las piedras de nuestra historia antigua, resuena la voz viril de nuestro pueblo que renueva la defensa heroica de su libertad.

Pero la lucha de hoy, realizada en el marco de una nueva realidad histórica, cobra un sentido más trascendental. Y la guerra civil de España, se convierte, con la intervención mecanizada del fascismo internacional, en plena potencialidad técnica para la destrucción, en el vértice de esa coyuntura decisiva para el porvenir del mundo: la victoria fascista con la consolidación de la barbarie en el mundo, o el triunfo de las fuerzas progresivas de la paz y de la democracia.

La lucha por la continuidad histórica de España, conjugada a través de valores cuya significación se extiende más allá de nuestras fronteras geográficas, agiganta en trascendencia humana nuestra causa y la coloca en la vanguardia universal de la lucha por la libertad, por la paz y por la cultura.

Pero esa manifiesta amplitud no debilita el primer plano de nuestra lucha—lucha por la independencia de

Publicada mensualmente en Valencia - Marzo, 1937 - Año III - Núm. 1

5. Nueva Cultura, nº 1, Marzo 1937

se acercaba claramente a las formulaciones del realismo socialista. Francisco Carreño constataba en ella la universal vuelta a la representación, defendiendo la adopción de un realismo distinto al académico, basado en la atención por el hombre, en un «humanismo» muy acorde con aquella ortodoxia:

«El movimiento actual en España es de tal magnitud e importancia, ha conmovido de tal manera a los artistas españoles, que ha impedido que se produzcan ya discusiones (como viene sucediendo en Francia, por ejemplo) sobre si las artes plásticas deben o no representar asuntos.

Todos los artistas españoles, absolutamente todos, incluyendo los más reacios y puritanos, no tratan ya de defender una posición ideológica de arte puro. Los hechos que se producen en España son tan contundentes, de tal importancia y riqueza, que no sólo les ha impedido concebir la realización de una obra carente de asunto, sino que, por el contrario, su mayor preocupación es la de cómo se han de expresar la inmensidad de asuntos que el actual momento presenta (...)

mo dejase lugar a la poesía⁴³ y Sánchez Barbudo intentaba un equilibrio imposible en un escenario poco dado a matizaciones, ya que ni el arte de vanguardia ni el comprometido le satisfacían; pero, aun estando contra el arte de propaganda, seguía cuestionando las dudas que asaltaban a Guillermo de Torre sobre el verdadero valor de la politización del arte a la luz del ejemplo soviético:

«Sólo en ciertos resentidos, malos intelectuales, que poco cuentan y menos contarán, cabe esa limitación, esa sequedad que él, como otros, prevé para la literatura y el arte dirigidos. Nosotros, por otra parte, creemos en la eficacia, en la necesidad de un arte de propaganda, y para ayudar a este arte que sirve a la lucha, a la guerra, debemos poner todos nuestros conocimientos y medios técnicos, lo mismo que en otro momento podemos combatir con las armas de fuego de los demás soldados, pero nunca creemos que este arte de propaganda, si arte puede llamársele, sea el único, el exclusivo y propio de la revolución y de los revolucionarios»⁴⁴.

La lucha se adivina íntima y conflictiva. *Nueva Cultura*, la revista fundada por Renau, mantenía concepciones doctrinales más ortodoxas, y en el campo de las artes plásticas era el núcleo más activo de un realismo que, pese a sus innovaciones técnicas y estéticas,

La aceptación del asunto por los artistas españoles, lleva consigo la implantación del realismo en España, o mejor dicho, una vuelta en parte, al tradicional arte español»⁴⁵.

Timoteo Pérez Rubio («Pretendo explicar cómo no es posible, en definitiva, más arte que el realista»⁴⁶) y María Zambrano⁴⁷ remachaban esa defensa del realismo, mientras Goya pretendía contradecir e incluso desmontar su necesidad y justificación histórico-política, demostrando la falacia de la mayor legibilidad de los códigos realistas a la luz de su experiencia en las Misiones Pedagógicas, a la vez que, con Bergamín y Gasch, valoraba adecuadamente el papel de Picasso en el arte político:

«Para que un artista esté con el pueblo y luche por la causa popular no es imprescindible que el pueblo entienda su obra (...)

Yo mismo, encomendado durante años de una tarea de divulgación cultural entre las gentes populares, he podido recorrer pueblo a pueblo, palmo a palmo casi toda España, y comprobar que un lienzo de Goya venía a ser para esas gentes virginales tan extraño como un Picasso o un Cézanne. La misma estupefacción les producía Velázquez que Gauguin. Sólo uno de los cuadros que llevamos les rozaba más de cerca, lo sentían más próximo: una tabla pintada por Berruguete. Y se comprende, porque a esos campesinos, a esos hombres rurales se les había dejado tan hundidos en una fecha remota, que aquella tabla del siglo XV parecían reconocerla.

Y como consecuencia de lo que acabo de contar, aquellos que piden «un arte para las masas» —¿no parece verse en esta expresión cierto desdén por el pueblo?— no creo que vayan a decir que haya que pintar más claro, más inteligible, más realista que Velázquez mismo. No, sólo hay que pintar o escribir de verdad, porque escribiendo y pintando apasionadamente es como tan sólo se pinta o escribe para el pueblo, para el hombre. Claro es que el hombre necesita esforzarse si quiere gustar lo que en principio le ha sido dedicado. Porque no debe de confundirse el arte con un entretenimiento, ya que el arte, semejante en esto como en otras cosas, al amor, es goce y no diversión, enseñanza y no propaganda, dificultad y no facilidad»⁴⁸.

Esta línea de pensamiento cristaliza en la *Ponencia Colectiva*, redactada y leída por Arturo Serrano Plaja y firmada también por Antonio Sánchez Barbudo, Ángel Gaos, Antonio Aparicio, Artu-



6. Meridiana, nº1, Enero 1938



7. *Tiempos Nuevos*, Julio 1938

defensas encarnizadas del realismo socialista en un intento —ambiguo y vago por su propia razón de ser— de definir la función del artista en la sociedad socialista⁵¹. Partía el escrito de la conciencia de la individualidad de cada uno de los firmantes, en la necesidad de ejercer de portavoces de la juventud que se batía en las trincheras, en un tono autobiográfico y vívido que, por su sinceridad, es un documento esencial para conocer el pensamiento de los artistas y escritores de la generación de la República, en la que se entrecruzaban corrientes contrapuestas hasta ocasionar el desgarramiento propio de una conciencia disociada:

«Una serie de contradicciones nos atormentaban. Lo puro, por antihumano, no podía satisfacernos en el fondo; lo revolucionario, en la forma, nos ofrecía tan solo débiles signos de una propaganda cuya necesidad social no comprendíamos y cuya simpleza de contenido no podía bastarnos. Con todo, y por instinto tal vez, más que por comprensión, cada vez estábamos más del lado del pueblo... La pintura, la poesía y la literatura que nos interesaba no era revolucionaria...

En definitiva, cuanto se hacía en arte, no podía satisfacer un anhelo profundo, aunque vago, inconcreto, de humanidad, y por otro, el de la Revolución no alcanzaba tampoco a satisfacer ese

ro Souto, Emilio Prados, Eduardo Vicente, Juan Gil-Albert, José Herrera Petere, Lorenzo Varela, Miguel Hernández, Miguel Prieto y Ramón Gaya. Sólo Souto, Vicente, Prieto y Gaya eran artistas plásticos, si bien el último tenía una marcada vocación literaria. Al parecer, las fuentes de inspiración de Serrano Plaja fueron el rechazo de Gide a los dogmas del realismo socialista y sus reservas hacia el stalinismo posteriores a su célebre viaje a la U.R.S.S. y las reticencias de Malraux expuestas en el Congreso de Escritores de Moscú de 1934⁴⁹. El documento es muy conocido y se ha hablado mucho sobre su significación, alcance y consecuencias, hasta el punto de ser elevado a la categoría del más lúcido manifiesto intelectual y artístico de la contienda⁵⁰. Las ideas estaban en el ambiente y la intervención de Serrano Plaja contrarrestó el escaso nivel, autocelebrativo y retórico, del II Congreso Internacional de Escritores Antifascistas, donde contribuciones, como las de Mijaíl Koltsov o Alexis Tolstoi —las únicas que, junto a las de Mikitenko, Tzara, Machado, Aragon o Jean-Richard Bloch, tenían cierto interés— no eran más que de-

mismo fondo humano al que aspirábamos, porque precisamente no era totalmente revolucionario. La Revolución, al menos lo que nosotros teníamos por tal, no podía estar comprendida ideológicamente en la sola expresión de una consigna política o en un cambio de tema puramente formal.

El arte abstracto de los últimos años nos parecía falso. Pero no podíamos admitir como revolucionaria, como verdadera, una pintura, por ejemplo, por el sólo hecho de que su concreción estuviese referida a pintar un obrero con el puño levantado, o con una bandera roja o con cualquier otro símbolo, dejando la realidad más esencial sin expresar. Porque de esa manera resultaba que cualquier pintor reaccionario —como persona y como pintor— podía improvisar, en cualquier momento, una pintura que incluso técnicamente fuese mejor y tan revolucionaria, por lo menos, como la otra, con sólo pintar el mismo obrero con el mismo puño levantado. Con sólo pintar un símbolo y no una realidad.

El problema era y debía ser de fondo; queríamos que todo el arte que se produjese en la Revolución, apasionadamente de acuerdo con la Revolución, respondiese ideológicamente al mismo contenido humano de esa revolución, en la misma medida, con la misma intensidad y con igual pasión con que se han producido todos los grandes movimientos del espíritu»⁵².

La voluntad de compromiso pretendía vencer la laceración provocada por el conflicto entre realidad objetiva y conciencia íntima, al ser el artista quien tenía que interpretar la experiencia de la nueva realidad para transmitirla a la humanidad. De ahí, su postura ante el arte de propaganda negándolo como un fin en sí mismo, como valor absoluto de creación, algo que les parecía demagógico. Por eso también la defensa de un nuevo humanismo proclamado a los cuatro vientos, un «humanismo marxista». En estos términos, y pese a ser una declaración muy medida, la Ponencia se convierte en una requisitoria contra el realismo socialista y la limitaciones del arte de propaganda. Tal vez por ello —como se ha sugerido—, por su tono crítico contra clichés y simplificaciones, su publicación en *El Mono Azul* quedó interrumpida⁵³. Su línea argumental partía así de las dudas



8. *Altavoz del Frente*, nº 1, Septiembre 1938

de este grupo de escritores y artistas jóvenes, que extendía a las implicaciones de la determinación socioeconómica de la actividad artística, como supieron ver Sánchez Barbudo⁵⁴, o ya antes Otto Mayer⁵⁵, y a la defensa de la duda como instrumento revolucionario que hizo Lorenzo Varela⁵⁶, lo que contó con la ayuda de escritores consagrados como Antonio Machado o León Felipe, quien se manifestaba contra el surrealismo y la deshumanización —tema recurrente en la crítica antimoderna— y concedía un carácter demiúrgico al artista:

«El arte no es más que un medio, una manera, una ‘herramienta’, sí. Y digo esta palabra sin demagogía. Una herramienta, pero de la misma calidad que la que utilizó Dios para crear el Universo. El artista, el gran artista, el artista ante todo genial es creador de un universo»⁵⁷.

Se muestran así los límites de un debate que conducía inexorablemente más allá del arte comprometido, pero sobre todo de la estrechez de miras del arte de propaganda y el realismo socialista. Y es que —al margen de la gráfica— la pintura, la escultura, es decir las artes plásticas tradicionales, se resintieron, con escasas excepciones mal comprendidas y sólo valoradas con el tiempo. Algunos —los menos— hacían arte comprometido o de propaganda partiendo de su lenguaje personal, pese a que elementos expresionistas o surrealistas quedaban bajo sospecha frente al ortodoxo optimismo histórico del realismo. El valor del arte, en términos de efectividad propagandística, tenía que lidiar con el anacronismo detectado por Rosa Chacel⁵⁸ o Juan Gil-Albert⁵⁹ en el *Romancero*. La revolución, y sobre todo la guerra moderna, se prestan mal al acompañamiento artístico y para levantar el ánimo de la población y conformar las conciencias por medio de la persuasión visual, estaban los técnicos publicitarios que, pese a lo que dijese Gaya, tenían sus propios medios. El problema parece proceder del aislamiento sentido por determinados artistas y escritores y su afán de romperlo sin saber bien que solución tomar ante el dilema entre el formalismo y el arte de propaganda. El cartelista político, como notó Renau y ha recordado posteriormente Susan Sontag, no se plantea el problema de la creación como atributo individual y su antagonismo con la sociedad:

«The graphic artist in a revolutionary society doesn't have the problem the poet has when the poet uses the singular voice, the lyrical 'I': the problem of who is speaking and being spoken for»⁶⁰.

El grueso del debate se produce —como hemos visto— entre la intelectualidad filocomunista y se presenta en forma de objeciones de fondo en el plano teórico. Hay, sin embargo, dos parcelas que refuerzan las dudas y el rechazo hacia el arte de urgencia, pero que desgraciadamente no vamos a tratar con la profundidad adecuada. Por un lado, la actividad de los críticos de procedencia vanguardista continuando una tradición que se remonta a los años republicanos y que tiene su más conocido foro en *Gaceta de Arte*; por el otro, el recelo de los intelectuales anarquistas ante la soviétización artística y su inevitable corolario: el arte de propaganda. Estos últimos compartían el rechazo hacia una estética monumentalizante, *kitsch*, autocelebrativa y retórica, pero seguían anclados en un naturalismo social literario y melodramático de corte decimonónico. El anarquismo español consideraba el arte como un medio de liberación y ascenso cultural, pero sus escasas aportaciones al debate estético apenas traslucían un contenidismo vulgar y la lectura, mal digerida, de Taine, Wagner, Proudhon o Sorel. Oscilaban entre el impacto comunista, presente en la distinción

establecida por Juan P. Muro entre arte «necesario» e «innecesario»⁶¹, y los ecos del debate sobre el uso propagandístico de la imaginería personal: no hay más que recordar los casos de Masson y Picasso, pero también las conclusiones de Breton, Rivera y Trotsky o el apoyo surrealista. Tenían sus propios artistas (poco valorados con posterioridad, como es el caso de Borrás Casanova), renegaban del arte como instrumento, al mismo tiempo que hacían escolásticas distinciones entre arte de la revolución y arte revolucionario⁶²; rememoraban la nietzscheana destrucción de valores para defender la individualidad en el arte, atacar cualquier formulación autoritaria (sea fascista o comunista) e identificar al poeta con el anarquista⁶³, conectando románticamente el arte y el pueblo y descalificando el arte de propaganda, producto de un simple cambio iconográfico que deja en segundo plano los poderes del arte como instrumento de interpretación de la realidad⁶⁴. De este modo, López Alarcón daba cuenta de la incompatibilidad entre individualidad artística y utilización propagandística⁶⁵, mientras Gustavo Cochet (el artista anarquista de mayor lucidez intelectual) negaba la función del arte como transmisor o servidor de dogmas ideológicos, religiosos y políticos⁶⁶. Al criticar el oportunismo de los artistas revolucionarios que se limitaban a un cambio temático e iconográfico, Cochet defendía la calidad artística como supremo criterio en su adecuación a las condiciones técnicas, el momento y las opciones expresivas vivas. Si no se obraba de este modo, se caía en la perversa confusión de hacer pasar por revolucionarias tendencias artísticas reaccionarias, lo que terminaría por convertir ese supuesto arte revolucionario en un sustitutivo laico del arte religioso. El arte no tenía que ser, no podía ser redentor de la humanidad⁶⁷. Y desde 1934, en *Tiempos Nuevos*, había venido defendiendo puntos de vista relacionados: la incompatibilidad entre cultura y autoridad, el rechazo del contenidismo del llamado arte de clase (en el que se incluía el fotomontaje), el antiburocratismo, la unicidad y el artesanado frente a la reproducción, la desacralización de la práctica artística...

Cochet, aunque era anarquista, colaboraba también en *Meridia*⁶⁸. Revista de actualidad cultural, daba un amplio espacio a la crítica artística, pero por su misma índole no podía ser sede de un debate en profundidad sobre cuestiones estéticas e ideológicas. No obstante, reseñas de exposiciones y algún artículo de mayor calado conceptual mostraban cierto hartazgo hacia el arte de urgencia, llegando a demandar la calidad artística como único referente crítico⁶⁹. Desde esta perspectiva, Gasch, al hablar de la Exposición de Primavera de 1937 organizada por la Generalitat, podía decir que había sido «un cop mortal per els partidaris de l'art mitjà de propaganda»⁷⁰, pero además, una y otra vez, detectaba el mismo oportunismo que Cochet denunciaba:

«No és desitjable doncs reduir l'art a un instrument de propaganda, quan pot esser un instrument de cultura. Son les obres belles, repetimho, les d'ahir i les d'avui, les clàssiques i les modernes les que cal oferir als obrers per tal que aprenguin a conèixer-les cada día millor. Es així com treballarem a favor de l'elevació artística i espiritual del poble. Així i fent-li veure també que, entre les obres belles d'ahir i d'avui, també n'hi ha de revolucionàries»⁷¹.

«Existeixen obres de tesi revolucionària, però de valor pictòric nul, i obres sense argument, però magistralment pintades. Ben equilibrades, hi ha també les teles revolucionàries que són al mateix temps obres d'art»⁷².

Junto a otros órganos de expresión, como las revistas *Moments* y *Catalans* o el diario *La Vanguardia*, la cuestión parece ser ahora recuperar la función tradicional de la crítica que, ante la producción artística expuesta en los salones públicos, constataba el progresivo arrinconamiento de las obras de circunstancias. Es verdad que se seguía prestando atención a la gráfica de guerra y a la obra comprometida⁷³, que ciertos impulsos utópicos enlazaban con las preocupaciones urbanísticas y la arquitectura racionalista⁷⁴, que «Juan de la Encina» reflexionaba sobre la influencia de la guerra sobre el arte en su columna *El Correo de las Artes*⁷⁵, que Eleazar Huerta se decantaba por la épica frente a la tragedia en la representación de ese mismo hecho⁷⁶ y que Domenchina oscilaba entre la necesidad del compromiso del intelectual y la negación del arte al servicio de la causa popular⁷⁷, pero lo cierto es que autores como Maria Carratalà, Ramon de P. Vayreda⁷⁸, M. A. Cassanyes⁷⁹ o F. Trabal⁸⁰, dejaban cada vez más en sordina el *arte de urgencia*. La propaganda visual tenía su ámbito —bien recibido— en la obra gráfica reproducible. Hasta ahí no parece que hubiese nada que objetar. Otra cosa era que se percibiese la alargada sombra del realismo socialista como producto cultural del stalinismo, algo que una buena parte de los críticos y artistas más comprometidos, filomarxistas intelectualmente, pero formados en la vanguardia artística, rechazaban sutilmente, a la vez que los anarquistas lo hacían con un lenguaje llano, vulgar si se quiere, incluso con esos argumentos raciales tan denostados por *Nueva Cultura*⁸¹:

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

Los que otra cosa defiendan o crean no son sino hombres deshumanizados, desraizados de lo español, o bien genticillas dispuestas a dejarse orinar en la boca para lograr el beneplácito de los forjadores del «arte proletario» de la ribera del Neva»⁸².

NOTAS

1. Hecho en la primera reunión del Consejo Central del Teatro, delegación de Madrid, el 12 de diciembre de 1937: «Teatro de urgencia». *Boletín de Orientación Teatral*, 1, 15 febrero 1938. Reproducido en ALBERTI, R. *Prosas encontradas*. Ed. R. Marrast. Madrid: Ayuso, 1973, pp. 193-196 y MARRAST, R. *El teatro durant la guerra civil espanyola. Assaig d'història i documents*. Barcelona: Institut del Teatre, Edicions 62, 1978, pp. 277-278. Ver también: MONLEÓN, J. 'El Mono Azul'. *Teatro de urgencia y Romancero de la Guerra Civil*. Madrid: Ayuso, 1979, en particular las págs. 95-113.

2. «Francisco Mateos y su arte». *El Mono Azul*, 47, Febrero 1939, pp. 191-194. Vid. GAMONAL TORRES, M. A. «Agresión y sarcasmo en Francisco Mateos. *El Sitio de Madrid. 1937*». *Cuadernos de Arte de la Universidad de Granada*, XVI, 1984, pp. 515-531.

3. GAMONAL TORRES, M. A. *Arte y política en la Guerra Civil española: el caso republicano*. Granada: Diputación, 1987, pp. 12-14.

4. El redescubrimiento de obras del Pabellón en los sótanos del Museo de Arte de Cataluña en 1986 desembocó en una exposición ingenuamente titulada «Arte contra la guerra», mientras al año siguiente una investigación más reposada condujo a otra muestra en la que se reprodujo el contenido del Pabellón en el entonces llamado Centro de Arte Reina Sofía. Ver: *Art contra la guerra. Entorn del Pavelló espanyol a la Exposició Internacional de París de 1937*. Barcelona: Ajuntament, 1986 y *Pabellón Español. Exposición Internacional de París 1937*. Madrid: Ministerio de Cultura, 1987.
5. ÁLVAREZ LOPERA, J. «Arte para una guerra. La actividad artística en la zona republicana durante la Guerra Civil». *Cuadernos de Arte e Iconografía*, 3, 1990, pp. 139, 142. Sin embargo, CABAÑAS BRAVO, M. *Josep Renau. Arte y propaganda en guerra*. Madrid: Ministerio de Cultura, 2007, p. 170, ha matizado el supuesto carácter coyuntural y oportunista del acercamiento de la República a la vanguardia artística.
6. MARTÍN MARTÍN, F. *El pabellón español en la Exposición Universal de París en 1937*. Sevilla: Universidad, 1982, p. 125.
7. *Mundo Obrero*, 12 de septiembre de 1936.
8. Ver FITZPATRICK, S. *Lunacharski y la organización soviética de la educación y de las artes (1917-1921)*. Madrid: Siglo XXI, 1977.
9. «Rusia se repite en España. Jesús Hernández nos recuerda a Lunacharsky, el infatigable creador de la cruzada antianalfabética» («Nuestro propósito»). *Armas y Letras*, nº 1, Valencia, 1 Agosto 1937). Sobre este organismo, creado por el Ministerio de Instrucción Pública para la alfabetización de los soldados, ver: COBB, C. H. *Los milicianos de la cultura*. Vitoria: Universidad del País Vasco, 1995.
10. Ver: LUNACHARSKI, A. V. *Las artes plásticas y la política en la Rusia revolucionaria*. Barcelona: Seix Barral, 1968 y EGBERT, D. D. *El arte en la teoría marxista y en la práctica soviética*. Barcelona: Tusquets, 1973.
11. Pueden verse estas cuestiones en COBB, C. H. *La cultura y el pueblo. España, 1930-1939*. Barcelona: Laia, 1981 ó FUENTES, V. *La marcha al pueblo en las letras españolas. 1917-1936*. Madrid: Ediciones de la Torre, 1980.
12. Pueden mencionarse, a título de ejemplo: LUNATXARSKI, A. «Lenin i l'art». *Mirador*, nº 393, 5 noviembre 1936, p. 6 ó «Carta desde Moscú. Los artistas soviéticos a los artistas españoles». *Nueva Cultura*, III, 1, Marzo 1937.
13. Caudet y Aznar Soler lo apuntaron al hablar de la influencia de Gide y Malraux y la bochornosa exclusión del primero del mencionado congreso. Ver: GIDE, A. *Defensa de la cultura*. Seguida de un comentario y dos cartas de José Bergamín y Arturo Serrano Plaja. Intr. F. Caudet. Madrid: Ediciones de la Torre, 1981 (facsimil de la edición de José Bergamín de 1936); AZNAR SOLER, M. *Pensamiento literario y compromiso antifascista de la inteligencia española republicana. II Congreso Internacional de Escritores Antifascistas (1937)*. Vol. II. Barcelona: Laia, 1978.
14. «Nuevos Romances». *Hora de España*, XVIII, Junio 1938, p. 66.
15. El gusto artístico de los dirigentes políticos españoles de izquierdas no solía ir más allá del realismo vulgar. Ver: ZUGAZAGOITIA, J. «Mi viaje a Rusia en recuerdos. Los artistas soviéticos». *Estampa*, nº 471, 30 Enero 1937, como ejemplo entre los «romeros» a Rusia de los que hablaba Giménez Caballero (MAINER, J. C. *La Edad de Plata (1902-1939). Ensayo de interpretación de un proceso cultural*. Madrid: Cátedra, 1981, pp. 233-234).
16. En el *Manifiesto por un arte revolucionario independiente*, reproducido en BRETON, A., ARAGON, L. *Surrealismo frente a realismo socialista*. Barcelona: Tusquets, 1973, pp. 27-33.
17. «El G.A.T.C.P.A.C. ante la transformación social actual». *A. C.* Año VI, núms. 23-24, Barcelona, Tercer-Cuarto Trimestre 1936.
18. No obstante, este debate, en razón de su cercanía cronológica debe haber ejercido cierta influencia sobre la situación española. Lo denota el que las diferencias entre Aragon (defensor del realismo socialista), Léger y Le Corbusier (que proponen un «nuevo realismo» aplicado al arte mural de los tiempos modernos y deudor de las revoluciones estéticas de las vanguardias), Crevel (que mantiene la postura surrealista de unión de revolución personal y revolución política) y Vaillant-Couturier o Moussinac (cercaos al realismo de Aragon, pero reacios a su simplismo contenidista), subsumidas políticamente en la apelación genérica (de inspiración frentepopulista) de un realismo múltiple, se pueden identificar en el debate español, también inserto en un agrupamiento intelectual amplio marcado por el antifascismo. Ver: *La querelle du réalisme*. Présentation de S. FAUCHEREAU. París: Cercle d'Art, 1987 (reedición incompleta de los debates) y RACINE, N. «La 'Querelle du Réalisme' (1935-1936)». *Sociétés & Représentations*, 2003/1 nº 15, pp. 113-131.

19. Ver: GAMONAL TORRES, M. A. «La Junta de Defensa de Madrid y el Sindicato de Profesionales de las Bellas Artes UGT: gráfica política y organización artística». En: *Los nuevos historiadores ante la Guerra Civil española*. Granada: Diputación, 1990, vol. II, pp. 355-367 y «La organización del trabajo artístico en la Guerra Civil española, 1936-1939. Colectivos de dibujantes y talleres de propaganda». En: *XXVIIe Congrès International d'Histoire de l'Art. Estrasburgo, 1-7 Septiembre 1989 (L'Art et les révolutions. Secion 3. L'Art et les transformations sociales révolutionnaires*. Estrasburgo, S.A.D.H.A., 1992, pp. 151-174).

20. Introducción a *Romancero de la Guerra Civil*. Madrid: Ediciones de la Torre, 1978, p. 14.

21. Ciertas intervenciones en *El Mono Azul* (GAYA, R. «Hoy, España»; ZAMBRANO, M. «La libertad del intelectual» o VARELA, L. «El romancero de la guerra civil», núms. 1, 3 y 6, 27 agosto, 10 y 24 septiembre 1936) son elocuentes alegatos a favor de la movilización o declaraciones antielitistas y de comunión del artista con el pueblo en una unidad artística superior cuyo órgano de expresión es el *Romancero*.

Mirador no era una revista de combate, sino, como rezaba su cabecera, un semanario de arte, política y literatura con secciones de teatro y cine, letras, arte y artistas o música. Por consiguiente, tenía un carácter algo más matizado, pero preconizaba abiertamente un arte revolucionario cuyo modelo era el realismo, incluso el realismo socialista soviético, con algunos matices nacionalistas, algunos recuerdos vanguardistas en Montanyà y atisbos de sociología marxista del arte bien estructurada en Otto Mayer. Su línea y orientación eran consecuencia de la incautación por parte del P.S.U.C. de la revista cultural de intereses modernos más significativa del ámbito nacionalista catalán. Sin ánimo de ser exhaustivos: COMMELERAN, J. «Comentari»; I. F. «Les exposicions a Moscou. Els treballs d'estiu dels pintors»; DOMINGO, F. «Opinions d'un pintor. L'art actual de la U.R.S.S.»; SERRA, F. «A l'entorn d'un panflet de Ferrán Callicó. 'L'Art y la revolució social'»; LÓPEZ-OBREIRO, A. «Sobre la pintura revolucionària» o SANTOS TORROELLA, R. «Gustau Courbet i la Commune de París», núms. 392, 393, 394, 420 y 421, 29 octubre, 5 y 12 noviembre 1936, 20 y 27 mayo 1937. Sobre *Mirador* ver: Huertas, J. M. y Geli, C. «*Mirador*». *La Catalunya imposible*. Barcelona: Proa, 2000.

Por su parte, *Altavoz del Frente*, era el órgano de la plataforma de *agit-prop* más ortodoxa creada por el Partido Comunista: PUYOL, R. «El arte en la guerra» (nº 2, 24 octubre 1936). En los meses finales de la guerra Francisco Mateos seguía manteniendo una postura de agresiva militancia: «Por una pintura de ideas». *Blanco y Negro*, núms. 18-19, Madrid, enero 1939 y «Per la vida i contra la mort». *Meridià*, nº 35, 9 septiembre 1938; en el último artículo ponía como ejemplos de arte revolucionario soviético a Deineka y el caricaturista Borís Yefimov, recordaba la fundación de *Altavoz del Frente*, defendía la calidad del arte militante de urgencia y seguía recurriendo a las gastadas metáforas del arte como combate y el artista como soldado.

22. «Una movilización total del arte, conferencia de Erwin Piscator». *La Vanguardia*, 15 diciembre 1936. En una entrevista coetánea llegará a declarar: «Se puede disparar con cultura y arte como cañones y municiones» (VALLE, N. «En vuestras manos está el destino de Europa». *Estampa*, nº 466, 26 diciembre 1936).

23. ALTOLAGUIRRE, M. «Conferencia». *Hora de España*, III, marzo 1937, p. 221. También pasó por Barcelona («En el *Casal del Metge*. 'Desarrollo histórico del arte de los pueblos'. Conferencia del pintor mejicano David Alfaro Siqueiros». *La Vanguardia*, 11 y 12 febrero 1937). La participación de Siqueiros fue muy bien recibida por *Nueva Cultura*, que también se encargó de dar difusión a la muestra de grabado revolucionario mexicano promovida por los intelectuales de aquel país encuadrados en la L.E.A.R.

24. «Descanse en paz Doña Literatura Pura». *Claridad*, 3 agosto 1936 (Recogido en DÍAZ-PLAJA, F. «*Si mi pluma valiera tu pistola*». *Los escritores españoles en la Guerra Civil*. Barcelona: Plaza y Janés, 1979, pp. 693-694), donde se dice: «Por lo tanto, el arte habrá que aceptarlo en adelante como una dimensión del trabajo. Lo sentimos por los exquisitos (...) Ya no es posible que el arte permanezca enquistado en lo eterno increador, junto al clérigo, al general, al burgués. ¡Ellos quieren un arte quieto que sea 'complemento' de la vida! (Jarnés sabe mucho de esto). Pero el momento reclama otra cosa. Reclama el arte como un frente de batalla más para luchar por la luz, acerca del sentido de la tierra... Todo lo demás es fascismo».

25. LARREA, J. *Pablo Picasso. Guernica*. Madrid: Cuadernos para el Diálogo, 1977, p. 14.

26. *Hora de España*, XVIII, junio 1938, p. 11. La obra de guerra del poeta sevillano está recogida en MACHADO, A. *La guerra. Escritos: 1936-1939*. Madrid: Emiliano Escolar, 1983.

27. J. M. «El arte en la revolución». *El Miliciano Rojo*, nº 9, 6 octubre 1936, p. 5.

28. ONTAÑÓN, S. «Francisco Mateos...», p. 118.

29. Este punto de vista fue expuesto en la revista *Nova Iberia* en los artículos «Organisation de une nouvelle propagande» (nº 1, Enero 1937) y «La enseñanza de la publicidad» (núms. 3-4, marzo-abril 1937) y fue considerado en primer lugar por GAMONAL TORRES, M. A. *Arte y política...*, p. 43 y posteriormente por MENDELSON, J. «Los laboratorios de la propaganda: artistas y revistas durante la guerra civil española». En: *Revistas y Guerra, 1936-1939*. Madrid: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 2007, pp. 237-242.

30. «Prólogo» a RENAU, J. *Función social del cartel publicitario*. Valencia: Fernando Torres, 1976, pp. 16-17.

31. Renau citaba la obra de FRIEDLÄNDER, M. J. y LAFUENTE FERRARI, E. *El realismo en la pintura del siglo XVII. Países Bajos, España*. Barcelona: Labor, 1935, donde el segundo exponía la pintura española del siglo XVII desde la perspectiva de la «salvación del individuo».

32. GAYA, R. «Contestación a José Renau». *Hora de España*, III (marzo 1937), p. 60.

33. JULIÁN, I. «El cartelismo y la gráfica en la guerra civil». En: *España. Vanguardia artística y realidad social: 1936-1976*. Barcelona: Gustavo Gili, 1976, p. 58.

JIMÉNEZ MILLÁN, A. «La intelectualidad republicana y la revista *Hora de España*». *Analecta Malacitana*, 5, 1982, pp. 343-390, que fue uno de los primeros en analizar el debate artístico e ideológico en la revista, estableció la polémica Gaya-Renau como confrontación entre posturas idealistas y materialistas, situando al segundo, en la estela de Benjamin y, dada la común apelación a Heartfield, como defensor de los procedimientos técnicos de vanguardia para reformular el objeto artístico en la producción ideológica, así como superar la contraposición forma-contenido y los medios de expresión tradicionales por medio del arte de propaganda.

Es difícil establecer cómo pudieron llegar estas ideas a la España del momento. Se conoce la fascinación que Renau sintió por los fotomontajes de Heartfield en *A.I.Z.* que descubrió, según su testimonio, en la Librería Internacional de Valencia, fascinación que mantuvo durante toda su vida hasta el punto de considerarse discípulo, desde 1932, del artista alemán: RENAU, J. «La 'cua' de Lenin i l'art del fotomuntatge». En: *La batalla per una nova cultura*. Valencia: Eliseu Climent, 1978, pp. 147-152 y «Homenaje a John Heartfield». *PhotoVisión*, nº 1, Agosto, 1981, pp. 11-16. J. Mendelson, por su parte, ha subrayado la importancia de la propaganda soviética a través del cine y de la fotografía, en la elaboración por parte de Renau de una teoría del fotomontaje basada en Pudovkin: Ver MENDELSON, J. *Documentar España. Los artistas, la cultura expositiva y la nación moderna, 1929-1939*. Barcelona: Ediciones de la Central, 2012, pp. 206-212.

34. El texto de *Función social...* fue escrito por Renau a finales de 1936 para una conferencia en la Universidad de Valencia («Conferencias»). *Hora de España*, VI, junio 1937, p. 78). Sería publicado también en *Nueva Cultura* (núms. 2 y 3, abril y mayo 1937).

La polémica siguió la siguiente secuencia: GAYA, R. «Carta de un pintor a un cartelista»; RENAU, J. «Contestación a Ramón Gaya»; GAYA, R. «Contestación...». *Hora de España*, I, II, III, enero, febrero, marzo 1937 y parece plasmar por escrito un contraste de pareceres que estaba muy extendido en la época. Max Aub nos describe vívidamente el mantenido, en el Madrid seriamente amenazado por el ejército rebelde el 6 de noviembre de 1936, entre dos personajes ficticios (Óscar Lugones y Francisco Laparra, al parecer trasuntos de David Alfaro Siqueiros y Rufino Tamayo) y uno real, el propio Renau: *El laberinto mágico. Campo abierto*. Madrid: Alfaguara, 1978, pp. 315-323. Ver, a este respecto, FERNÁNDEZ MADRID, D. «Relación con el país de acogida: el debate artístico mexicano en la obra de Max Aub». En: *El exilio literario español de 1939*. Actas del Primer Congreso Internacional (Bellaterra, 27 noviembre-1 diciembre 1995). Vol. I (<http://www.cervantesvirtual.com/servlet/SirveObras/>).

35. Nº 1, Valencia, 3 Diciembre 1936.

36. Se detecta, a veces, cierto hartazgo en el ánimo popular: «Aceras de Madrid. Mucho canto heroico, mucha literatura bonita, pero de comer ¿qué? ¡Cambiamos un saco de romances por medio kilo de patatas! Porque de romances tenemos ya atestada la despensa». *La Voz*, Madrid, 25 noviembre 1937; precisamente el diario que publicaba semanalmente *El Mono Azul* como una página más.

37. Al compararlos con los enciclopedistas franceses o la *intelligentsia* rusa. Ver: GRAMSCI, A. *Cultura y literatura*. Barcelona: Península, 1972. Es un tema en el que posteriormente insistió, entre otros, TUÑÓN DE LARA, M. «Los intelectuales de 1926 a 1936». En: *Estudios de Historia Contemporánea*. Barcelona: Hogar del Libro, 1982, 3ª ed. p. 206 y *Medio siglo de cultura española, 1885-1936*. Madrid: Tecnos, 1973, 3ª ed., en particular los capítulos XII y XIV.

38. «Unes declaracions sensacionals de Carl Einstein. Miró i Dalí —L'art revolucionari— El rol dels intel·lectuals». *Meridià*, nº 17, Barcelona, 6 mayo 1938, p. 4, donde también muestra los límites del surrealismo e incluso su escepticismo ante la necesidad del arte en semejante encrucijada.

La trayectoria del historiador del arte alemán y su participación en la guerra civil española han sido revisadas en *La invención del siglo XX. Carl Einstein y las vanguardias*. Madrid: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 2009, en particular las pp. 283 y ss.

39. «Sí, creo muy dañina toda preocupación en el arte —basta mirar los veinte últimos años llenos de una creación triste y perdida, a causa de todas las *preocupaciones* inútiles y rebuscadas que lo alimentaron—, creo peligrosísima cualquier mezcla, y más que cualquier otra, la de arte y política». GAYA, R. y GIL-ALBERT, J. «Cartas bajo un mismo techo». *Hora de España*, VI, junio 1937, p. 24, subrayado del autor. Gaya y Gil-Albert colaboraban en *Nueva Cultura* al mismo tiempo que la revista proponía el «Siqueiros Experimental Work Shop» como modelo (nº 1, marzo 1937).

40. *Ibidem*, p. 27.

41. *Ibid.*, pp. 29-32.

42. «En tierras aragonesas». *Hora de España*, II, febrero 1937, p. 35.

43. «Serrano Plaja figura desde hace años como comunista, se le ha tenido que plantear seguramente el problema de la poesía en relación con una doctrina que no parece dejarle mucho lugar» («Poesía y revolución. 'El hombre y el trabajo' de Arturo Serrano Plaja». *Hora de España*, XVIII, junio 1938, p. 53.

44. Subrayado del autor. Como contestación a un artículo en la revista argentina *Sur* del conocido historiador de las vanguardias literarias, supone un hito importante de la polémica vanguardia-compromiso: «La adhesión de los intelectuales a la causa popular». *Hora de España*, VII, julio 1937, pp. 71-72.

45. «El realismo en el arte actual». *Nueva Cultura*, nº 1, marzo 1937. Se puede observar una evidente similitud con la argumentación de Renau expuesta con anterioridad y un claro eco de la *querelle du réalisme*.

46. «En defensa de la realidad artística española». *Nueva Cultura*, nº 3, mayo 1937, p. 3. El autor, Presidente de la Junta Central del Tesoro Artístico, aprovechaba, como Renau, la herencia artística española.

47. «El nuevo realismo». *Nueva Cultura*, núms 6-7-8, agosto-septiembre-octubre, 1937. En este caso, la apelación al realismo tiene un cariz filosófico.

48. Los subrayados son del autor. «España, toreadores, Picasso». *Hora de España*, X, octubre 1937, pp. 26, 29-30. Álvarez Lopera subrayó que, aparte de este caso, Bergamín y Gasch, la atención al *Guernica* no fue crítica sino ocasional y propagandística («Arte para...», pp. 143-144).

49. Donde había dicho: «No basta fotografiar una gran época para que nazca una gran literatura (...) El arte no es un sumisión, es una conquista. ¿Conquista de qué? De los sentimientos y de los medios para expresarlos (...) Si los escritores son los 'ingenieros de almas', no olvidéis que la más alta función de un ingeniero es inventar». («El arte es una conquista». En: *Política de la cultura*. Buenos Aires: Síntesis, 1976, cit. por AZNAR SOLER, M. *Pensamiento literario...*, p. 44). Ha sido F. CAUDET quien ha destacado la trayectoria intelectual y poética de Serrano Plaja en: «Arturo Serrano Plaja: apostillas a algunos de sus ensayos» y «Arturo Serrano Plaja: la nueva praxis poética». En: *Las cenizas del Fénix. La cultura española en los años 30*. Madrid: Ediciones de la Torre, 1993, pp. 211-281.

50. Creo que fue Bozal quien primero la destacó al definirla como «el más dramático y lúcido documento que haya producido la intelectualidad española en el siglo XX» (*Historia del Arte en España*. Madrid: Istmo, 1972, p. 362), aunque en *El realismo entre el desarrollo y el subdesarrollo*. Madrid: Ciencia Nueva, 1966, p. 186 y *El realismo plástico en España de 1900 a 1936*. Madrid: Península, 1967, p. 192 la proponía como modelo de la teoría del realismo y el arte comprometido.

51. Los textos de las ponencias están recogidos en AZNAR SOLER, M. y SCHNEIDER, L. M. *Ponencias, documentos, testimonios. II Congreso Internacional de Escritores Antifascistas (1937)*. Vol. III. Barcelona: Laia, 1979.

52. «Ponencia Colectiva». *Hora de España*, VIII, agosto 1937, pp. 87-88.

53. AZNAR SOLER, M. *Pensamiento literario...*, p. 125 y SCHNEIDER, L. M. *Inteligencia y guerra civil en España. III Congreso Internacional de Escritores Antifascistas (1937)*. Vol. I. Barcelona: Laia, 1978, p. 221. No conviene olvidar la actuación de Aragón en el penoso incidente Gide.

54. «Lo peligroso no es sin duda esa idea de las 'superestructuras' sino la roma interpretación que de ella hacen esos resentidos artistas que utilizan las ideas demagógicamente, en provecho propio, tratando de borrar todo lo que es

arte auténtico para sustituirlo por un arte de pacotilla que ellos llaman de ‘masas’» («Sobre la ‘Advertencia a Europa’ de Thomas Mann». *Hora de España*, XIV, febrero 1938, p. 79).

55. «No obstant seria una equivocació de creure que una revolució en el camp polític-social provoqui immediatament una revolució de l'estil musical, o a l'inrevés, que una revolució estilística sigui la conseqüència immediata i directa de una revolta de pàgesos o de la declaració dels drets del home (...) Els músics escriuen per a la societat davant de la qual es troven col·locats i li creen els símbols que necessita i que li pertanyen. Però els músics millor dotats saben al mateix temps transformar i desenrotllar el seu estil. La seva tasca revolucionària, l'única que podem admetre davant el judici de la història, consisteix precisament en anticipar els elements estilístics que serviran a un esdevenidor més o menys proper per a la creació dels nous símbols sonors que correspondran a un nou sentit de vida, a una nova emoció col·lectiva». («Qué és música revolucionària». *Mirador*, nº 391, 15 Octubre 1936, p. 7). En otro artículo de la misma revista («L'apoliticisme del músic», nº 394, 12 noviembre 1936, p. 7) niega la conciencia de clase del artista y en «La música i el Front Popular» (*Meridià*, nº 10, 18 marzo 1938, p. 7) se hace eco de la actividad de la «Federación Musical Popular» de París y de la labor de los músicos y compositores españoles en el Ejército Popular y organizaciones culturales y propagandísticas como *Altavoz del Frente*.

56. «La duda es la única fe revolucionaria. Sólo hay decisión, afirmación material cuando se duda en buena dialéctica» («Contra viento y marea. De la disconformidad a la comodidad y otras cosas». *Hora de España*, VI, junio 1937, p. 71).

57. «El mundo de los pintores (En una exposició de Souto)». *Hora de España*, XIV, febrero 1938, p. 25.

58. «Cultura y pueblo». *Hora de España*, I, enero 1937, p. 18.

59. «El poeta como juglar de guerra». *Nueva Cultura*, nº 1, marzo 1937.

60. «Posters: advertisement, art, political artifact, commodity». En: *The Art of Revolution. 96 Posters from Cuba*. Londres: Pall Mall Press, 1970, p. XV, subrayado de la autora.

61. *Arte necesario y arte innecesario*. Valencia: Nosotros, 1938. Alguien que, en opinión de Álvarez Lopera («Arte para...», p. 144), valoraba un arte comprensivo y público, loando, igual que «Juan de la Encina», el muralismo mexicano («México en España». *Servicio de Información*, Valencia, 22 agosto 1937). J. Mendelson, por su parte, ve en *Umbral* y otras revistas anarquistas la combinación de usos dinámicos de las artes visuales impresas y una crítica de arte de un canon artístico más tradicional («Los laboratorios...», p. 129).

62. NOJA RUIZ, H. *El arte en la revolución*. s. l.: Oficinas de Propaganda CNT-FAI, s.a.

63. ROCKER, R. «Poesía y anarquismo. Un libro de Herbert Read». *Timón*, nº 4, octubre 1938, pp. 32-36.

64. DAY, H. «El arte y el pueblo». *Tiempos Nuevos*, núms. 5-6, Barcelona, mayo-junio 1936, donde se encuentran paralelismos con el *Manifiesto de arte proletario* de Schwitters, van Doesburg, Tzara, Arp y Spengemann de 1923.

65. «Hacia un teatro nuevo y revolucionario. El homenaje a Jacinto Benavente». *Tiempos Nuevos*, Barcelona, 19 julio 1938 y «La ética, la estética y la disciplina del arte de la escena». *Timón*, n 5, Barcelona, noviembre 1938.

66. «El arte y la propaganda». *Tiempos Nuevos*, núms. 9-10, Barcelona, septiembre-octubre 1937.

67. «Notes sobre art revolucionari». *Meridià*, núms. 5 y 13, Barcelona, 11 febrero y 8 abril 1938.

68. Según testimonios críticos del momento, venía a ser la continuación «desrusificada» de *Mirador*: CAMPILLO, M. *Escriptors catalans i compromís antifeixista*. Barcelona: Abadía de Montserrat, 1994, pp. 346-347.

69. VAYREDA, R. de P. «La qualitat, veritable punt neuràlgic en la conceptualització de l'art dels nostres temps». *Meridià*, núms. 23, 26, 28 (10 junio, 8 y 22 julio 1938). Aunque el título del artículo promete, se trata básicamente de la contestación a *L'art i la revolució social*, de F. Callicó, un texto muy reaccionario desde el punto de vista artístico, con algunas argumentaciones de vaga estirpe formalista.

70. «Notes sobre l'art revolucionari». *Revista de Catalunya*, XVI, any X, nº 82, 15 enero 1938, p. 101.

71. *Ibidem*, pp. 101-102.

72. «La primera Exposició Trimestral d'Arts Plàstiques». *Meridià*, nº 15, 22 abril 1938.

73. GUASP, E. «Art popular. Josep Renau ha dibuixat els tretze punts de la Victòria». nº 34, 2 septiembre 1938.

74. CARRATALÀ, M. «De l'art», núms. 38 y 42, 28 septiembre y 28 octubre 1938.

75. «Guerra y artes»; «Al borde de la contienda». *La Vanguardia*, 1 y 8 mayo 1938. En el segundo artículo dirá: «Claro está que no he de argumentarle con lo que está sucediendo en este momento en nuestra patria sin ventura, donde todo vestigio de arte ha desaparecido de la vida pública, como navío entre los bandazos del mar, pues, so pretexto de

propaganda, se ha hecho callar a los verdaderos artistas, no apoyándose, en cambio, más voz que la vociferante que clama con horrisona estridencia desde las paredes de las urbes; no, no emplearé este argumento de actualidad, porque no es justo, porque puede ser sofisticado, y de hecho lo es, porque, mientras hablan las armas, la gentil, la entonada, la nobilísima voz del arte no tiene porque oírse, como no sea en el recato de los que se toman un respiro de serenidad en medio del estruendo espantoso de la pelea».

76. «España según su tradición artística». *La Vanguardia*, 22 mayo 1938.

77. «Consideraciones inactuales. De mi diario». *La Vanguardia*, 10 julio 1938.

78. «Entorn del Modernisme», «Joan Rebull. 'Premi Campeny' 1938», «L'art de nostres dies. Uns aigüaforts de Xavier Nogués», *Meridià*, núms. 30, 47 y 48, 5 agosto, 3 y 10 diciembre 1938.

79. «Ha mort Ernst Barlach». *Meridià*, nº 48, 10 diciembre 1938. El autor, crítico de adscripción vanguardista, se hace eco de la muerte de escultor alemán, fallecido tras sufrir la persecución nazi como «artista degenerado».

80. «El silenci de les guitarres espanyoles. A Pau Picasso». *Meridià*, nº 20, 27 mayo 1938. Enlace circunstancial de la guitarra andaluza y el flamenco con los bodegones cubistas de Picasso.

81. GAOS, A. «Las teorías raciales de Gonzalo de Reparaz». *Nueva Cultura*, nº 2, abril 1937, pp. 26-27.

82. «El arte bajo nuestro prisma revolucionario. Apuntes libertarios contra la standardización del arte». *Frente Libertario*, nº 130, Madrid, 30 marzo 1937.