

Introducción

A pesar de los numerosos acercamientos críticos a la vida cultural durante la Guerra Civil española, todavía se atisban lagunas significativas que dificultan el conocimiento de sus principales avatares literarios y artísticos. No son pocos los autores que ocuparon las imprentas, los quioscos, los muros de las ciudades o los escenarios en el frente y en la retaguardia y que después fueron preteridos, bien por imposiciones estéticas e ideológicas o bien por el desarrollo de su propia obra fuera de los límites y las temáticas del período bélico, de aliento más largo que aquella labor mayoritariamente propagandística que desempeñaron en la contienda. Por el contrario, también hubo autores cuyo retrato inmóvil desde la guerra, a pesar de que nunca abandonaron las trincheras ideológicas manifestadas entonces, opacó toda su producción anterior y posterior y, por tanto, dificultó el conocimiento riguroso de su obra, de su influencia y de su relación con el poder en el campo cultural. Tales figuras, o ese momento de su labor artística como creadores, pretenden ser analizadas desde el presente en este libro, *Figuras olvidadas en la cultura de la Guerra Civil española*.

El olvido, no obstante, que da título a estas páginas se ha materializado de diversas formas en la historia de la literatura española, que condenó a una nutrida nómina de autores durante el régimen franquista y, después, al calibrar el canon durante la democracia, practicó un desinterés selectivo con ciertos nombres. Incidir en las facetas olvidadas de algunos autores y mediadores culturales conocidos, o en el destacado recuerdo de algunos olvidados, implica reconocer la desbordante heterogeneidad de las manifestaciones literarias durante la contienda, así como su diversa recepción crítica, tanto en el bando republicano como en el bando sublevado.

Cuando se da nombre y contexto a estas *figuras olvidadas* no solo se desvelan redes históricas de colaboración y se proyecta con mayor nitidez el mapa y las dinámicas de la vida cultural en la Guerra, sino que se recrea, desde el papel, un espacio propicio para la aproximación a nuevas relaciones de significado, estilemas o motivos formales, que nacen del contraste o de la semejanza con sus contemporáneos. Confiamos en ofrecer así una perspectiva amplia y renovada en su conjunto de las prácticas artísticas durante la contienda: desde aquellas más directas e instantáneas como la

cartelería, el teatro o la música, hasta las más propiamente literarias, deudoras de la página impresa.

No en vano, cada voz de este volumen representa, además de la adscripción a los lemas propagandísticos de cada bloque, una *impresión suya* –en palabras de Ana María de Foronda–, una vivencia expresiva y personal del enfrentamiento que, en ocasiones, incorpora relevantes notas discordantes con lo que tradicionalmente se asume con respecto de ese autor o del bloque al que perteneció. Estas voces son coetáneas o posteriores al conflicto y reflejan la evolución de su propia memoria de la Guerra, y hasta qué punto esta llegó a condicionar la trayectoria y la recepción de su obra después de 1939. Su estudio debe ayudar a completar, aunque sea mínimamente, ese tejido infinito de relatos a través del cual podríamos acceder a una historia cultural común y completa de la Guerra.

En consecuencia, las páginas que siguen a continuación exponen y analizan testimonios y discursos de propaganda de la Guerra Civil española mediante una aproximación eminentemente historicista que tiende puentes entre diversos enfoques teóricos, así como entre países, dada la internacionalización de la contienda. Para ello se ha adoptado una perspectiva multidisciplinar que, aunque toma como punto de partida los textos literarios, reúne otras vías de expresión (dramática, gráfica, cinematográfica, musical, etc.). Dicha metodología coincide con el espíritu del proyecto I+D en el que se integra, «Métodos de propaganda activa en la Guerra Civil. Parte II: estudio y edición de obras inéditas» (FFI2016-74873-P), conformado por un equipo de investigación consolidado con los años y dirigido por el Dr. Emilio Peral Vega. Este constituye un segundo estadio de la tarea iniciada con el proyecto «Métodos de propaganda activa en la Guerra Civil: teatro, cine, poesía, música y pintura», del cual se derivaron dos volúmenes de estudio colectivos: *Métodos de propaganda activa en la Guerra Civil española* (Iberoamericana/Vervuert, 2015) y *Cultura y Guerra Civil. Formas de propaganda dentro y fuera de España* (Escolar y Mayo, 2016).

Como nueva contribución de esta serie, *Figuras olvidadas...* da un paso más en la historiografía de la cultura durante la Guerra Civil española y en su desarrollo de la concepción del canon y del campo literario al ahondar en relevantes textos y territorios críticos todavía desatendidos sobre la representación del conflicto, que detallamos a continuación.

El monográfico cuenta con una estructura tripartita. La primera parte, titulada «Iconos y transmedialidad», hace referencia a las artes más inmediatas y de mayor recepción y alcance propagandístico durante el período bélico, como la cartelería, la música y el teatro. La segunda sección del libro,

«Crónicas de la guerra y la posguerra: retratos literarios en prosa», aborda las manifestaciones literarias en prosa que testimoniaron la contienda en vivo o que experimentaron, en los años de la dictadura franquista, una evolución que obliga a revisitar sus retratos heredados de la tradición historiográfica. Por último, la sección «Testimonios líricos: poesía en armas» explora la importancia y los mecanismos discursivos de los versos de agitación durante la Guerra Civil.

PRIMERA PARTE. ICONOS Y TRANSMEDIALIDAD

Comienza esta sección con el estudio de dos representantes de la vanguardia escénica, aunque de diferente generación, trayectoria e ideología: Luis Escobar y Cipriano Rivas Cherif.

En primer lugar, Emilio Peral Vega, en «Luis Escobar: propaganda escénica y esbozo de un Teatro Nacional durante la Guerra», analiza las circunstancias y las controversias que, en el seno del falangismo, propiciaron la fundación del Teatro Nacional de Falange. Se trataba, en apariencia, de un proyecto improvisado que, con la excusa de la reposición de los autos sacramentales barrocos asociados a la fiesta del Corpus Christi, pretendía asentar los valores doctrinales en los que se soportaría el nuevo régimen. La consulta del archivo personal de Luis Escobar, sito en el Archivo Provincial de la Comunidad de Madrid y aún falto de un proceso de catalogación definitivo, ha arrojado nuevos datos en torno a la influencia indeleble de García Lorca y La Barraca, los personajes implicados, las características de los espectáculos propuestos por la naciente formación y, sobre todo, su condición embrionaria para un futuro Teatro Nacional que Luis Escobar tenía en mente, tomando como modelo a sus correspondientes europeos.

Por su parte, en la contribución «De la TEA republicana al Teatro Escuela de El Dueso. Rivas Cherif y el teatro durante la Guerra Civil», el profesor Juan Aguilera Sastre sigue la pista al eminente director teatral y diplomático republicano mediante el desarrollo de todas las iniciativas teatrales en las que participó desde el inicio del conflicto. Así, Aguilera Sastre acompaña al Teatro Escuela de Arte desde su actuación en el frente de Cerro Redondo en mayo de 1937 hasta convertirse en el embrión del Teatro de Arte y Propaganda o asiste al V Festival de Teatro soviético y da cuenta de la honda impresión que causó no solo en el propio Rivas sino en el resto de intelectuales que asistieron. El capítulo se completa con otros hitos imprescindibles, y habitualmente desdibujados, de la vida teatral durante el período bélico, como la creación del Consejo Central del Teatro y la propuesta de Jacinto Benavente como director por parte de Rivas Cherif.

Cualquier aproximación cultural de la Guerra Civil ha de tener en cuenta la cartelería, ya que sirvió de decorado, pizarra, estímulo y advertencia de los espacios de la retaguardia y del frente. Como sostiene el profesor Antonio López Fonseca, la influencia del pasado grecolatino y la iconografía clásica constituyen, sin embargo, lugares olvidados en las investigaciones sobre el arte propagandístico durante el conflicto. Por ello, en su capítulo «La instrumentalización del pasado grecolatino: iconografía clásica en la Guerra Civil», le dedica espacio suficiente al estudio de lo propagandístico en su relación con las imágenes de la Antigüedad Clásica. A este efecto, primero repasa el concepto de «propaganda» y aquellos elementos que constituyen el cartel propagandístico para, después, rastrear la influencia clásica en los carteles pergeñados por republicanos y rebeldes de 1936 a 1939. A pesar de las diferencias ideológicas, el cartelismo de ambos bandos comparte una estética común, un clasicismo que potencia el mensaje sobre la forma. El diferente uso que permiten los símbolos clásicos, incluso por bloques opuestos, lleva a López Fonseca a hablar de una «desemantización» de dichos símbolos, y finaliza con una propuesta de especial relevancia: la de hablar de «clásica tradición» en lugar de «tradición clásica», puesto que en la mayor parte de las situaciones los símbolos clásicos constituyen un simple adorno, y no una reflexión sobre el lugar que ocupamos en la historia.

Por último, el profesor Marco Antonio De la Ossa Martínez se introduce y nos guía en el ámbito de las canciones e himnos de la Guerra Civil y en la enorme influencia que la política y la propaganda tuvieron en la creación de estos temas en su contribución: «Propaganda, política e himnos en el bando sublevado: el Padre Nemesio Otaño, La ‘Marcha Granadera’ y Francisco Franco en la Guerra Civil española (1936-1939)». Gran importancia tiene la aproximación a la historia de la «Marcha Granadera», también conocida como «Marcha Real», que realiza el autor. No en vano, el Caudillo propuso personalmente esta composición como himno nacional para representar musicalmente al nuevo Estado que quería imponer por las armas. Sin embargo, lejos de generar consenso entre los sublevados, la decisión no fue del agrado de todas las fuerzas que integraban el bloque, puesto que eran evidentes sus referencias monárquicas. Para soliviantar a los ofendidos, Franco proclamó oficiales otros himnos, como recalca De La Ossa en su revelador y documentado estudio. Además, el profesor disecciona la figura del sacerdote, director e investigador musical Nemesio Otaño, y sus labores en favor del que será dictador de España hasta 1975, entre otras cosas para potenciar la adecuación y subrayar las virtudes de dicha «Marcha real».

SEGUNDA PARTE. CRÓNICAS DE LA GUERRA Y LA POSGUERRA: RETRATOS LITERARIOS EN PROSA

Abre esta segunda parte del monográfico Javier Lluch-Prats con su contribución «Fernando Llorca, editor: la impronta de Blasco Ibáñez en la Valencia republicana». Lluch-Prats ilumina la figura del editor Fernando Llorca, gerente de la Sociedad Editorial Prometeo, y, con ella, la del largo legado cultural, literario e ideológico de Blasco Ibáñez en Valencia durante la Guerra Civil. Traza para ello una completa panorámica en tres tiempos (prebélico, bélico y posbélico) donde Llorca emerge como el gran representante del blasquismo en el universo del impreso. Se entiende por tal la difusión editorial del compromiso republicano, la reivindicación cultural del pueblo y la justicia social, y el anticonservadurismo del que hizo gala el escritor valenciano. Lluch Prats sigue a Llorca desde sus inicios esplendorosos, como socio de Blasco Ibáñez y Sempere en Prometeo, hasta la represión franquista de la editorial y del grueso de sus obras, y termina, por tanto, por exponer su caso como símbolo terrible de la incautación, expolio y expurgo de publicaciones que llevó a cabo el Régimen.

En «Jacinto Miquelarena o el miedo elegante: propaganda, autobiografía y humor en la Guerra Civil», propone el profesor Fernando Durán un repaso por la «literatura de embajada», género de gran relevancia en la prosa publicada durante la Guerra Civil. En ese contexto, un estilo como el de Miquelarena no encuentra acomodo con facilidad, y no lo hace por la naturaleza eminentemente humorística que ya había mostrado en sus publicaciones anteriores a la Guerra Civil y que mantiene, como no podía ser de otra forma, durante su periplo como refugiado político en las embajadas del «Madrid rojo». Recurriendo a un pseudónimo como «El Fugitivo», Miquelarena publica *Cómo fui ejecutado en Madrid* (1937), donde adeuda un estilo que debe mucho a la greguería y al periodismo. Su autor, asiduo de «La Ballena Alegre» y fiel seguidor de la estela de Julio Camba, se ve obligado a recurrir a ciertas estrategias que hagan creer que podría haber sido un héroe, puesto que en el fondo no lo fue, y mucho menos un héroe en la estela ideológica de Falange. Así, Durán señala cuatro estrategias principales: «capitalizar el odio del enemigo» o venderse a sí mismo como foco de la «rabia» republicana; abonar el relato sobre el terror rojo con testimonios en tercera persona y en diagonal, de oídas; autocompadecerse y obligar a la risa cómplice frente a aquellos actos o «amagos de bravura militar» que no pasan de ensoñaciones cobardes; y, por último, la profusión de detalles sobre la vida cotidiana en la embajada (tal y como apunta Durán, los ricos siguieron siendo ricos, a pesar de verse obligados

a vivir hacinados en un espacio escaso y bajo sospecha). En resumen, *El otro mundo* evidencia esa doble estrategia del autobiografismo de Miquelarena: reconoce sus propios defectos como «hombre nuevo» falangista al tiempo que recurre al humor –elemento poco habitual en los escritos de guerra– para desviar la atención o atenuar la posible crítica y mover a la compasión hacia la vida del escritor.

La tercera parada dentro de esta sección la constituye la aportación de Antonella Russo «De Madrid al frente: Ana María de Foronda en el semanario *Domingo* (1937-1939)». La investigadora de la Università degli Studi di Salerno se encarga de estudiar la voz femenina en la contienda acercándose a las crónicas bélicas de Ana María de Foronda. En su contribución, Russo analiza los más de setenta textos publicados por la escritora canaria en la revista *Domingo* desde mayo de 1937 hasta 1939, cuya línea y vicisitudes editoriales son presentadas en el capítulo. La vinculación de Foronda en la revista de Juan Pujol atraviesa dos momentos bien diferenciados que la doctora Russo analiza con detenimiento: uno meramente testimonial y autobiográfico en sus primeros artículos, en los que narra sus vivencias en el Madrid republicano entre julio y octubre de 1936 –casi como un adelanto de lo que sería la novela *Nueve meses con los rojos en Madrid* (1937)– y otro puramente cronístico, mediante el cual la periodista da cuenta de la vida en el frente aragonés, donde su marido ejercía como médico militar. Como la profesora señala, más que informativos, estos reportajes pretenden mostrar una «impresión» personal de la contienda desde la primera línea en los que la condición femenina de su autora dialogaba con la imagen oficial de la mujer que propugnaba la propaganda del ejército rebelde.

Marta Olivas se acerca a la figura de *El Tebib Arrumi* (Víctor Ruiz Albéniz) cronista oficial del cuartel de Franco y principal responsable de su propaganda en la cuarta contribución incluida en esta segunda parte del monográfico, titulada «*El Tebib Arrumi* y la forja del relato nacional: *El Caudillo. Señor Excelentísimo Don Francisco Franco Bahamonde* (1937) y *La Historia del Caudillo, salvador de España* (1939)». A través del análisis de la figura del general en la semblanza de 1937 *El Caudillo. Señor Excelentísimo Don Francisco Franco Bahamonde. Generalísimo del Ejército y Jefe del Estado Español* publicada dentro de la serie *Héroes de España. Siluetas biográficas de las figuras más destacadas del movimiento salvador*, Olivas señala los rasgos que configuran el retrato propagandístico y contrapropagandístico del futuro dictador. El talante heroico y el cumplimiento del deber, la lealtad a España, la sensibilidad frente al dolor de quienes sufren y, en definitiva, su construcción como héroe nacional del joven general que encontramos en

el relato de Ruiz Albéniz constituyen los pilares del relato histórico sobre su figura y su papel en la guerra que acabaría imponiéndose durante la posguerra.

«‘Indiferente a mi mansión postrera’: apuntes sobre *Misión en Bucarest y otras narraciones* de Agustín de Foxá», de Alain Íñiguez Egido, evidencia la condición parcialmente olvidada de un autor como Agustín de Foxá. Así lo afirma Íñiguez al reconocer la falta de estudios sobre la narrativa breve del autor, motivada, amén del encasillamiento ideológico de Foxá, del éxito de su primera y única novela: *Madrid, de Corte a cheka* (1938). Como tal, aquí se ofrecen unas “notas” o consideraciones acerca de la filiación de la narrativa breve foxiana con su principal obra narrativa con el fin de atenuar las diferencias entre ambas producciones tal y como ha señalado la crítica. A pesar de mostrar estéticas disímiles, tanto la novela como los relatos breves del Marqués de Armendáriz presentan motivos, temas y recursos comunes que obligan a estudiar de manera conjunta las dos dimensiones de su obra narrativa, algo que enriquecería la comprensión de la estética narrativa foxiana, por un lado, y facilita el juicio adecuado no solo de esta, sino de diversas obras literarias publicadas tras la Guerra Civil, con las que los cuentos de este autor se emparentan por la estética que en ellos se refleja.

Matteo de Beni ofrece, en «Memorias de un periodista italiano en la Guerra Civil española: *Terrore a Madrid*, de Riccardo Forte», un análisis de la obra *Terrore a Madrid. Estate di cinquant’anni fa: comincia la guerra civile*, un ejemplar que, pese a su brevedad, consigue relatar el testimonio directo de la Guerra Civil en Madrid desde la distancia temporal que fijan los cuarenta años aproximadamente que median entre la contienda y la publicación del relato. Como reportero de *La Stampa* –y, por ende, de notoria repercusión–, el libro que de Beni analiza en esta aportación resulta de vital importancia por cuanto muestra su historia textual al tiempo que señala los rasgos más característicos de su condición testimonial, visibles en la modalización del discurso que reflejan las continuas referencias al oficio de escritor, a la vida cotidiana del momento o a las explicaciones o matizaciones del contenido ofrecido, rasgos todos ellos que hacen de esta una obra de considerable importancia para el conocimiento no solo de la contienda, sino de la repercusión que produjo en los medios internacionales.

Por su parte, Erwan Burel nos acerca al novelista francés George Bernanos, una de las voces más particulares y valientes en el panorama literario europeo en la cobertura del conflicto. «George Bernanos y la Guerra Civil española» aborda los artículos que el intelectual, de convicciones profundamente católicas –y a quien el golpe de estado sorprendió residiendo en

Palma de Mallorca-, publicó en el semanario católico *Sept*. En estos textos se pueden rastrear concomitancias con otra de las obras analizadas por Burel, *Los cementerios bajo la luna*, de 1938; uno de sus ensayos más recordados en el que reflexionaba sobre la deriva de la Europa de entreguerras a la luz de lo ocurrido en España. Burel disecciona la interpretación del conflicto por parte de Bernanos; una visión muy crítica no solo con los republicanos, sino también con sus correligionarios, especialmente por el uso del término «Cruzada», que consideró una malversación de los valores cristianos y monárquicos y la violencia desatada que se infligió en ambos bandos.

Concluye la segunda parte del monográfico Elios Mendieta con la figura del que fuera escritor, Ministro de Cultura socialista, clandestino comunista en la España de Franco y superviviente de los campos de concentración nazis, Jorge Semprún. En concreto en su artículo, titulado «De la impotencia por la huida a la necesaria amnistía. La huella de la Guerra Civil en la obra de Jorge Semprún», estudia cómo fue la evolución de su pensamiento sobre la Guerra Civil desde que, en septiembre de 1936, tuvo que abandonar su país natal en dirección a Bayona por el avance de las tropas sublevadas hasta los últimos años de su vida, después de abandonar el gabinete del segundo gobierno de Felipe González en 1991. El autor de obras como *El largo viaje* (1963) o *La escritura o la vida* (1994) mostrará, desde sus primeros textos, la pena por haber tenido que marchar tan pronto al exilio y no poder defender la causa republicana en su país durante la Guerra Civil, pero lo cierto es que, a sus doce años, aún no estaba ni mínimamente preparado para empuñar un arma al hombro. Con el exilio, llega la resistencia francesa, su tiempo como preso en Buchenwald, la liberación y la etapa como clandestino comunista en Madrid, donde su pensamiento de la contienda del 36 evoluciona poco a poco: desde la leyenda antifranquista militante hasta la necesidad de cambiar de estrategia, por el aperturismo del país, para acabar con el caudillo. Semprún no dejará de tener presente la Guerra Civil y, lo que realiza Mendieta en su artículo resulta un interesante estudio para saber cómo evolucionó la imagen de la Guerra Civil en el Semprún escritor, pero también cómo esta, pese a no haber combatido el madrileño en ella, marcó de forma ineludible su identidad, tal y como reflejó en su obra literaria, cinematográfica y teatral.

TERCERA PARTE. TESTIMONIOS LÍRICOS: POESÍA EN ARMAS

Inicia la última sección el artículo «Páginas ígneas y vitamínicas: *Zafarrancho de España y Poemas rojos*», en el que el profesor Rafael Alarcón Sierra recupera la voz bronca y grotesca del autor republicano Alfonso M.