

LOS INTELLECTUALES EN LA GUERRA DEL 36

FRANCISCO CAUDET

Los intelectuales españoles, en casi su totalidad, como nadie se atrevería a negar, se adhirieron a la causa de la República. Desde los comienzos de la guerra, tal entrega y fidelidad al gobierno legal sirvió para constatar que la oposición al fascismo incumbía tanto al pueblo como a la *intelligentsia*.

El proceso de acercamiento de la cultura al pueblo, acelerado al proclamarse la República en el año 1931, entraba ahora, en 1936, en una etapa en extremo dinámica y con visos de verdadera trascendencia.

La guerra, de modo irreversible, empezó a posibilitar el ensayo de un arte y una escritura consecuentes con una realidad revolucionaria. Había llegado, por tanto, el momento de poner en práctica y de objetivar lo que antes eran sólo elucubraciones, tanteos. El intelectual podía, por fin, actuar, entregarse a un proyecto compartido. Su arte podría servir, es decir, desempeñar una función iluminadora e integradora.

La urgencia con que tuvo que responderse a las necesidades históricas, aclara la importancia que se dio en un principio al arte llamado de agitación y propaganda. Recién iniciada la guerra, los intelectuales están presentes en las líneas de combate, en donde improvisan boletines, periódicos, hojas volanderas. Pretendían, así, acompañar al miliciano, darle moral, informarle e incluso incitarle a que escribiera. El romancero de la guerra, la proliferación de romances en esas fechas, es algo programado por un grupo de escritores pertenecientes a la Alianza de Intelectuales Antifascistas. María Zambrano ha recordado que:

En los días diez y siete al veinte de julio muchos muchachos de profesión intelectual . . . marcharon a combatir al frente . . . Vistieron [sic] el "mono azul," uniforme espontáneo de las milicias del pueblo . . . Se sentía la intelectualidad como un oficio como otro cualquiera que tenía su función y su utilidad social. La inteligencia tenía que ser también combatiente.¹

De esta suerte, nos cuenta, nació *El Mono Azul* que, como es sabido, fue la revista que más abogó en favor del romance.

Bernardo Clariana, a principios de 1937, reconstruyó el significado que llegó a tener la guerra para los intelectuales y a la vez mitificó el valor ejemplar del romance:

Les faltaba . . . a nuestros poetas la honda conmoción de la guerra para apercibirse de su destino social y colectivo. El viejo destino de la más antigua poesía. También a nuestros humanistas e intelectuales, para el sentimiento de una viva cultura humana . . . Por los senderos populares del Romancero nuestro Poeta se ha devuelto a la sociedad a que se debía.²

Pero una lectura de los romances escritos por esas fechas ha de ilustrar que su finalidad era ridiculizar al enemigo y, supuestamente, cantar las gestas del pueblo y enardecerlo. (Me refiero a los romances de los poetas de oficio,

no a los escritos por poetas de vocación incipiente.) Pronto el romance pseudo-popular empieza a ser criticado abiertamente. Bajo esa forma tradicional se mete un contenido forzado, y como acierta a decir Benjamín Jarnés: ". . . empuñan la gran tragedia contemporánea, reduciéndola a una escaramuza de mosquitos."³ Jarnés observa además que el romance de agitación y propaganda que deforme la realidad, como ocurre en muchos casos, tiene un efecto enajenador. La misión de la poesía debía ser, por el contrario, iluminar, aclarar la historia.

En Cataluña se publicaron una serie de *aucas*, género también popular, cayendo algunas en la exageración y la caricatura. El PSUC escribió una nota protestando en términos semejantes a los de Jarnés:

La guerra és una cosa més seriosa i el Comissariat de Propaganda de la Generalitat també hauria d'ésser-ho. No parlem perquè sí. Ens fa parlar així la darrera producció d'aquest Comissariat, que consisteix en una auca del borratxo Queipo de Llano que acaba d'ésser editada . . . Entenem que la missió del Comissariat de Propaganda és quelcom més important i més seriosa que la dedicar-se a fer auques d'aquesta mena. Més exactament entenem que la seva missió no és la de fer auques encara que siguin per a ridiculitzar l'adversari, cosa que, entre nosaltres, no cal.⁴

Los carteles, que desempeñaron un importante papel de propaganda, son motivo igualmente de debate. Ya en enero de 1937, Ramón Gaya dirige a José Renau, Director de Bellas Artes, una carta abierta, publicada en *Hora de España*. Entre otras cosas dirá Gaya:

La misión del cartel dentro de la guerra no es anunciar, sino decir, decir cosas, cosas emocionadas más que cosas emocionantes. Por eso hasta los mejores artistas se vocado ahora; se han equivocado porque nunca se les pidió más que eficacia, cálculo, inteligencia, hasta el punto de dejar que olvidasen aquello que, en cambio, tanto se pide al pintor, al músico, al poeta total, es decir, el alma, el sentir. De tanto perfeccionarse en la frialdad y en la sequedad, cuando los cartelistas necesitaron decir cosas, es más, decir cosas humanas, no les obedeció la voz.⁵

Evidentemente, los intelectuales españoles (lo que condena Gaya) quisieron entregarse a la causa popular, pero cundía en muchos de ellos una inconsciente (o consciente) repulsa de todo indicio de esteticismo. En el fondo, se tenía, en algunos sectores intelectuales, una mala conciencia, una duda intrínseca en la función y validez del arte en la revolución. Entonces, la voluntad de probar que se podía ser útil, sin creer en ello, hizo caer a muchos escritores y artistas en una abdicación. Se olvidó que correspondía también a ellos indagar y penetrar el sentido último de la guerra en curso y lo que ella representaba para el resurgir de un hombre nuevo y una sociedad futura, socialista.

No pocos escritores y artistas, en fin, se limitaron a reproducir la realidad superficialmente, de manera mimé-

tica, lo que ponía en peligro al arte. Aun más, esta actitud era indicio claro de un paternalismo y de una desconfianza en la capacidad que tenía el pueblo de comprender y sentir. Así, aunque se hablaba de arte popular y se querían emplear metros, cual el romance, populares, en realidad se caía en un arte estrecho, folklórico.

En España, por diversas circunstancias, fue posible reaccionar contra esta política cultural. Había varias tendencias ideológicas en el Frente Popular, y si los comunistas tenían en sus manos el Ministerio de Educación y el de Propaganda, no pudieron acallar la resistencia de muchos intelectuales a acatar determinadas consignas.

Además, la época de la ortodoxia estética estaba solamente en sus comienzos en la Unión Soviética. Y si es cierto que el estalinismo llegó a España, el estado de guerra, la diversidad de fuerzas políticas que conformaban el bando republicano y otros motivos permitieron el clima del debate que nos ocupa. En efecto, no se tardó mucho en reaccionar contra la mera "simbología revolucionaria," contra una expresión "estrecha," "cerrada." En el verano de 1937, un grupo de escritores y artistas presentó una ponencia colectiva en el Congreso de Escritores Antifascistas celebrado en Valencia. En esa ocasión, se hicieron unas declaraciones que con toda claridad evidenciaban la oposición a un arte mimético, saliendo en defensa de un arte coherente con la realidad revolucionaria:

La revolución no es solamente una forma, no es solamente un símbolo, sino que representa un contenido vivísimamente concreto, un sentido del hombre, absoluto, e incluso unas categorías, perfectamente definidas como puntos de referencia de su esencialidad. Y así, para que un arte pueda llamarse, con verdad, revolucionario, ha de referirse a ese contenido esencial, implicando todas y cada una de esas categorías en todos y cada uno de sus momentos de expresión; porque si no, hay que suponer que el concepto mismo de la revolución es confuso en sus perfiles y sin un contenido riguroso...⁶

Por consiguiente, el arte de propaganda, aunque se acepta en cuanto importa por ser útil, no es considerado el único arte que se pueda o deba hacer. "La revolución se decide, en el fondo," sigue la ponencia, "por la actualización de los valores eternos del hombre... De ahí nuestra actitud ante el arte de propaganda. No lo negamos, pero nos parece, por sí solo, insuficiente."⁷

El arte mimético es considerado insuficiente, por tanto, pero no se niega su utilidad. Y es que muchos intelectuales pensaban que no sólo era suficiente ganar la guerra, sino que, además, había que descubrir e iluminar el sentido último de esta guerra impuesta. Tal sentido es la emancipación del hombre, su desajenación última. El hombre estaba a punto de conquistar su libertad, consistente en el dominio sobre los medios de producción. El arte, de tener algún sentido en esta nueva realidad, habría de consistir en acompañar al hombre en ese difícil y arriesgado camino. Limitarse a dar instrucciones, a rozar la realidad en vez de penetrarla, no bastaba. El futuro del arte estaba en juego, en fin. La única posibilidad de superar esta situación era dar con una escritura o arte que pudiera aunar una ética revolucionaria con una estética

acorde. El artista no debe en ningún momento abdicar su condición de creador ni olvidar que ha de incidir en una nueva sociedad, cuya base o infraestructura es el hombre productor. En un artículo publicado en la revista *Música* (1938), podemos leer al efecto:

El principio que determina la vigencia, auge y decadencia de un arte, es, evidentemente, su función social; si bien ésta constituye, en esencia, el segundo polo de acción, acción reflexiva o sea recepción. El primero, es la aportación creadora del artista. Cuando estos dos polos logran realizar armoniosamente su juego de intercambio fluctuante, puede asegurarse que el ciclo evolutivo del arte se cierra en forma perfecta.⁸

Sea como sea, el artista desconfía de su propia función, al igual que muchos políticos. Al humillar su arte, al claudicar ante la grave crisis que tanto requiere de él, se erige en dogmático perseguidor de aquellos que siguen creyendo en la función social de la obra de creación. La inteligencia se pone en entredicho y hasta es, potencialmente, puesta en estado de sitio. Gil-Albert vio muy bien esta coyuntura y escribió a la altura de 1937 sobre la responsabilidad que tiene el artista de salir en defensa de la cultura como el no-artista de entregarse al campo de batalla. Esta es la relación que establece entre el "luchador" y el "artista." Y es que al comportarse así el intelectual sale en defensa, a modo de soldado, de la cultura. Gil-Albert afirma:

Sí, esta equivalencia entre el luchador y el artista me parece de fundamental apreciación, tanto, que su desconocimiento ha originado, aparte de un confucionismo estéril, esos ridículos desdenes hacia los intelectuales que todos hemos tenido que soportar, de todos que no advierten cuán íntimamente les une a nuestros enemigos el odio a la inteligencia. Defender la cultura, aquí, en este frente de la sensibilidad y del pensamiento, exponiéndose a perder un nombre posible, una fama, una consideración política o de partido, y hasta me arriesgo a suponer la vida misma, no me parece una equivalencia tan deleznable. El tiempo nos dará los nombres de los héroes y de los claudicantes.⁹

Haciendo una referencia directa a aquellos que siguen la imitación o "le mot d'ordre" de la URSS, dirá Gil-Albert poco después:

El asombroso caso de Rusia, la deslumbradora U.R.S.S., ciega, naturalmente, a demasiados de los que en ella hemos puesto tantas esperanzas. Y un antipático mimetismo hace peligrar momentáneamente—quién sabe si el peligro es, más que momentáneo, de perdurable perturbación espiritual—lo que aquí en España está en trance de suceder... Conocimiento y reflexión de una parte, inspiración y albedrío de otra, no se oponen ni se contrarrestan, y aunque en el artista es la facultad intuitiva la predominante, lo que él hace en todo caso es ver, adivinar, descubrir, juzgar, desear, repeler y deducir con más prontitud e intensidad que cualquier otro...¹⁰

En los años de contienda civil, podemos rastrear una polémica en torno al arte y a la función del artista. Esta polémica ha de ser entendida y estudiada en relación con el momento histórico y con las opciones que desde la coyuntura española parecían válidas. Esta fidelidad al proceso que estaba desarrollándose en el suelo hispano, ha de ayudar a situar la polémica y a sopesar de manera objetiva lo que en ella podía haber de positivo.

Sin embargo, hasta la fecha la obra de cultura llevada a cabo durante el trienio de guerra no ha sido estudiada tomando en consideración tales premisas. Por curioso que parezca, los trabajos críticos sobre el tema aparecidos en los últimos años se han limitado a describir las supuestas glorias y maravillas del romancero, o el compromiso de los escritores y artistas con la causa republicana, algo igualmente glorificado y motivo de maravilla. El señalado mimetismo que caracteriza a buena parte de la producción cultural de los años de guerra ha sido juzgado por la crítica liberal o de izquierdas con un igual mimetismo. Estos críticos parecen estar dominados por la necesidad de vencer, de probar. La crítica ha caído así en la misma falacia que el arte aquí puesto en tela de juicio. Ya en 1935, Malraux advertía: "Ce n'est pas la passion qui détruit l'oeuvre d'art, c'est la volonté de prouver."¹¹

Como ha dicho Karl Marx, en *La ideología alemana*: "No es la conciencia la que determina la vida, sino la vida la que determina la conciencia." En efecto, los tiempos

actuales son propicios para tomar conciencia de que hace falta cuestionar dialécticamente, en profundidad, nuestro más inmediato pasado cultural. Con el estallido del eurocomunismo, nadie podrá censurar en Europa, sin exponerse a ser él mismo censurado, el que se ponga en entredicho el dogmatismo en el arte como en la crítica.

Se ha hecho una evaluación del realismo de la mirada, vulgar, de las letras y arte españoles de los años 50, pero está por hacer un trabajo serio sobre las letras y arte de los años 30. Cuando se haga ese esperado estudio se podrá ver cómo convivió un arte mimético mitificado con un arte que pretendía desentrañar la realidad en sus motivaciones más profundas.

Quedaba así constancia una vez más, en suma, de que el arte "no podrá ser auténtico más que en la medida en que se conciba como parte de un conjunto en transformación y se sitúe en una dimensión transindividual histórica o trascendente."¹²

California State University, Los Angeles

¹ *Los intelectuales en el drama de España* (Chile, 1937), pp. 33-4.

² "Humano trance de nuestra poesía," en *Hora de España*, enero de 1937, p. 57.

³ "Nuevos romances," en *Hora de España*, junio de 1938, p. 66.

⁴ "La guerra es una cosa más seria," *La Rambla*, 19-XII-1936.

⁵ "Carta de un pintor a un cartelista," en *Hora de España*, enero de 1937, p. 54.

⁶ "Ponencia colectiva," en *Hora de España*, julio de 1937, pp. 280 y 283.

⁷ *Ibid.*, p. 283.

⁸ Luis Góngora, "Función social de la música," en *Música*, mayo de 1938, p. 46.

⁹ "Cartas bajo un mismo techo," en *Hora de España*, junio de 1937 pp. 31-2.

¹⁰ *Ibid.*, p. 33.

¹¹ *Les temps du mépris* (Paris, 1935), p. 10.

¹² Lucien Goldmann, *Para una sociología de la novela* (Madrid Ayuso, 1975), p. 35.