


El otro Kronstadt: la imagen significativa y el concepto de realismo durante la defensa de Madrid en noviembre de 1936.

Manuel Arsenio Antón Salas

Universidad Nebrija 

<https://dx.doi.org/10.5209/eiko.90182>

Recibido: 28 de junio de 2023 / Aceptado: 5 de diciembre de 2023 / Publicado: 1 de enero de 2024

ES Resumen: La película soviética *Los marinos de Kronstadt* (*My iz Kronštadta*, Efim Dzigan, 1936) fue proyectada en Madrid por primera vez el 18 de octubre de 1936, a pocos meses de comenzar la guerra civil española (1936-1939). Los medios de masas recurrieron inmediatamente a sus valores ideológicos para explicar lo que se estaba viviendo en España. Esa instrumentalización presenta un caso de estudio ejemplar, pues si se analiza en base a la teoría estético-política construida en esos mismos años por Josep Renau (1907-1982) se comprende mejor la capacidad significativa que se le dio a la película. Además, la representación visual producida durante la guerra civil constituyó un auténtico imaginario –ideológico, bélico, revolucionario– que fue sometido a un proceso constante de revisión. Un proceso que giró alrededor de dos cuestiones: cuál era la morfología más adecuada transmitir valores ideológicos, y si el realismo era una categoría simplemente formalista o podía definir dicha transmisión de valores independientemente del lenguaje de cada imagen. Por supuesto, la película fue incluida en este debate con relación a esas dos cuestiones primordiales.

Palabras clave: Cultura visual; Josep Renau; realismo; imaginario; guerra civil española.

ENG The other Kronstadt: image as signifier and the concept of realism during Madrid's defense in November 1936

ENG Abstract: The Soviet film *We are from Kronstadt* (*My iz Kronštadta*, Efim Dzigan, 1936) was screened in Madrid for the first time on October 18, 1936, a few months after the start of the Spanish Civil War (1936-1939). The mass media immediately resorted to their ideological values to explain what was happening in Spain. This instrumentalization presents an exemplary case study, since if it is examined based on the aesthetic-political theory built in those same years by Josep Renau (1907-1982) the significant capacity that was given to the film is better comprehended. Furthermore, the visual representation produced during the civil war constituted an authentic imaginary – ideological, military, revolutionary – that was subjected to a constant process of adjustment. A process that orbited around two questions: which was the most appropriate morphology to transmit ideological values, and whether realism was a merely formalist category or could define those values no matter which language each image had. The film of course was included in this debate in relation to those two primary questions.

Keywords: Spanish Civil War; Visual Culture; Josep Renau; Realism; Imagery.

Sumario: 1. Introducción. 2. Los Marinos de Kronstadt. 3. El Realismo Socialista. 4. Cultura y compromiso en los años 30. 5. Realismo ideológico de guerra. 6. Conclusión: la eficacia de la imagen. 7. Fuentes y referencias bibliográficas.

Cómo citar: Antón Salas, Manuel Arsenio. "El otro Kronstadt: la imagen significativa y el concepto de realismo durante la defensa de Madrid en noviembre de 1936". En *Las fronteras de la historia del arte y los estudios visuales. Reflexiones en torno a su objeto de estudio*, editado por Gorka López de Munain. Monográfico temático, Eikón Imago 13 (2024), e90182. <https://dx.doi.org/10.5209/eiko.90182>.

1. Introducción

A principios de noviembre de 1936, se encuentran a las puertas de Madrid las tropas al servicio de la trama civil-militar que en julio se había sublevado contra la República¹. Junto a los efectivos leales, las milicias de los partidos y sindicatos comienzan a organizar la defensa de la ciudad. El día 6, dos días después de incorporar a cuatro ministros anarquistas, el gobierno republicano se traslada a Valencia, dejando al general Miaja el encargo de formar una Junta de Defensa². Se instala en la capital una atmósfera tensa, estremecida por los bombardeos y azuzada por la paranoia ante la presencia de un enemigo interior (la famosa quinta columna³). Sus habitantes cavan trincheras y levantan fortificaciones, alentados por las consignas de una prensa que insiste en que “Madrid está escribiendo su historia, historia ejemplar para los pueblos del mundo⁴”, haciendo “sentir en la calle la fuerza del pueblo revolucionario⁵” y cumpliendo con su “deber grandioso y sangriento⁶”.

Estas exhortaciones revelan uno de los componentes esenciales de la identidad de la guerra civil española: el factor ideológico. Pues son las ideologías –comunismo, anarquismo– las que motivan estos textos, las que traducen la experiencia bélica y revolucionaria⁷ para proporcionarle un significado que, durante la defensa de Madrid, se impregna de connotación épica. Son los diversos proyectos ideológicos los que pretenden resolver la gran cuestión de la guerra civil: “¿qué Estado?, pero sobre todo ¿qué sociedad?⁸”. Y, en fin, son las ideologías las que, para fortalecer esa significación, producen un inmenso corpus iconográfico que rebosa los medios de masas a través de carteles, fotografías, collages, dibujos, fotomontajes y grabados. Un conjunto que hasta 1939 funcionará como un auténtico imaginario⁹: un repertorio simbólico, implantado en la realidad social para interpretar la experiencia bélica y revolucionaria¹⁰ y vehiculado por modelos comprensibles de validez contextual, es decir, por arquetipos esencialistas. De todos ellos, sólo hay uno realmente indispensable: el héroe. Así que el imaginario privilegiaba la representación de milicianos –más adelante

serán soldados– como héroes absolutamente comprometidos con el “momento histórico en el cual se decide la suerte del Mundo¹¹”. Ahora bien, para que su funcionamiento sea efectivo, el imaginario depende de su capacidad de extensión y reproducción, de su manifestación en todos los medios de la producción cultural. Más aún, debe aprender a complementar la elaboración de arquetipos propios con la reutilización de modelos preestablecidos que puedan extrapolarse y adaptarse al contexto español. Y en 1936, pocos ámbitos ofrecían un catálogo de héroes ideológicos tan minuciosamente calculado como el cine de la Unión Soviética. Aunque hasta 1939 en España se produjeron películas que explicaban los acontecimientos desde la ideología –también otras que no aludían al conflicto– en la zona republicana también se exhibieron numerosas películas extranjeras¹². Las soviéticas no fueron las más proyectadas, pero sin duda fueron las que, en determinados momentos, parecieron las que mejor podían acoplarse a las necesidades del imaginario¹³.

2. Los Marineros de Kronstadt

Precisamente, por iniciativa de la Sección de Propaganda Cultural del Ministerio de Instrucción Pública y Bellas Artes, cuyo titular era Jesús Hernández, del PCE, en el otoño del 36 se proyectan en Madrid varias películas soviéticas, entre las que sobresale –por la interpretación que se hace de ella– *Los Marineros de Kronstadt* (Iefim Dzigan, 1936), estrenada en el cine Capitol el 18 de octubre¹⁴. Dos días después, José Díaz, secretario general del Partido, establecía una analogía directa entre la película y la defensa de Madrid en un discurso pronunciado a los asistentes de otra proyección: “vosotros vais a vivir también prácticamente escenas de la película que acabamos de contemplar”¹⁵. Esta asociación, que no es ni mucho menos un caso aislado, se explica porque el argumento del film no se centra en la rebelión armada contra el poder bolchevique que tuvo lugar en marzo de 1921, cuando los marineros de la ciudad de Kronstadt (en la isla de Katrín del golfo de Finlandia) lograron resistir durante 16 días hasta

¹ Paul Preston, *La Guerra Civil Española. Reacción, revolución y venganza*. (Barcelona: Random House Mondadori, 2006), 174.

² Preston, *La Guerra Civil Española. Reacción, revolución y venganza*, 173-174.

³ Rafael Rodríguez Tranche, “Miedo y terror en el Madrid republicano. De los bombardeos a la quinta columna”, en *Retóricas del miedo. Imágenes de la Guerra Civil Española*, eds. Nancy Berthier y Vicente Sánchez Biosca (Madrid: Casa de Velázquez, 2012), 115-125.

⁴ “Madrid, corazón de la España antifascista, vencerá al fascismo”, *Milicia Popular*, Año I, nº 90, (05-11-1936): 01.

⁵ “¡Montad la guardia, compañeros!”, *CNT*, Año V, nº452, (07-11-1936): 01.

⁶ “Vamos a ver cuántos hombres hay en Madrid”, *CNT*, Año V, nº451 (06-11-1936): 01.

⁷ Uno de los análisis más incisivos para despejar el debate ‘guerra o revolución’ que determina la identidad de la guerra civil española (y que muchas veces se ha simplificado), sigue siendo el de Julio Aróstegui, “Una izquierda en busca de la revolución (el fracaso de la segunda revolución)”, en *Los mitos del 18 de julio*, coord. Francisco Sánchez Pérez (Barcelona: Crítica, 2013), 183-220.

⁸ François Godicheau, “La guerra civil, figura del desorden público. El concepto de guerra civil y la definición del orden político”, en *Guerras civiles. Una clave para entender la Europa de los siglos XIX y XX*, dirs. Eduardo González Calleja y Jordi Canal (Madrid: Casa de Velázquez, 2012) 83.

⁹ Sobre el concepto de imaginario: Cornelius Castoriadis, *La institución imaginaria de la sociedad. Vol. II: el imaginario social y la sociedad* (Barcelona: Tusquets, 1989).

¹⁰ Sobre el funcionamiento de la ideología en la significación de la experiencia: John B. Thompson. *Ideología y cultura moderna. Teoría y crítica social en la era de la comunicación de masas* (México DF: Universidad Autónoma de México, 1993).

¹¹ “Ha llegado la hora de romper las filas del enemigo”, *CNT*, Año V, nº449, 04-11-1936, 01.

¹² José Cabeza Sandeogracias, “La construcción de un mito: la influencia del cine soviético en Madrid durante la guerra civil española (1936-1939)” *Spagna Contemporanea* 36 (2009): 99-117. <https://www.spagnacontemporanea.it/index.php/spacon/issue/view/28>

¹³ Magí Crusells, “La URSS y la guerra civil española”, en Santiago de Pablo ed., *La historia a través del cine. La Unión Soviética* (Leioa: Universidad del País Vasco, 2000), 68-75.

¹⁴ “Los marineros de Kronstadt”, *Milicia Popular*, Año I, nº74 (20-10-1936): 03; “Un gran <<film>> soviético: Los marineros del Cronstadt”, *El Mono Azul*, nº10 (29-10-1936): 7.

¹⁵ José Díaz, *Tres años de lucha* (París: Editions de la Librairie du Globe, 1970), 112.

que fueron sometidos por el Ejército Rojo¹⁶. En 1936 era impensable que una productora soviética se atreviese a representar esos acontecimientos con veracidad. Al contrario, lo que hace la película es resignificar el poder evocador de Kronstadt. Compone una historia de la guerra civil rusa postrevolucionaria en unos términos épicos análogos a los que se usan para describir la resistencia madrileña y mediante unos arquetipos equivalentes a los que construye el imaginario visual durante toda la guerra civil española. Por eso se consideró que su exhibición era especialmente oportuna en el Madrid de esas fechas, porque no sólo podía instrumentalizarse ideológicamente para definir el significado de la lucha antifascista, sino que incluso explicaba la realidad española a través de los hechos que mostraba¹⁷.

La película narra cómo, en 1919, en plena guerra civil rusa, un contingente de marinos de Kronstadt lucha por la defensa de Petrogrado (después Leningrado, hoy San Petersburgo), atacada por los “ejércitos blancos” contrarrevolucionarios¹⁸. Su carga dramática está basada en la convicción ideológica de los protagonistas, que aceptan su muerte por la revolución con una dignidad silenciosa –sólo sobrevivirá uno de ellos–. La ostentación que el film hace de su sacrificio en el contexto histórico de la guerra civil rusa, durante la que se consolidó la revolución a través de la lucha armada, sirve para que el nombre de Kronstadt no evoque los acontecimientos de 1921 y sólo se asocie a la importancia de los marineros en la afirmación del poder bolchevique¹⁹. Una labor de manipulación y resignificación coherente con la producción cinematográfica del estalinismo, esforzada en afirmarse como “un activo instrumento de intervención social, de propaganda política y de socialización de las masas²⁰”. *Los Marinos de Kronstadt* demostraba las posibilidades del cine como “expresión de un programa de combate e ideológico que, abandonando toda verosimilitud con respecto de los hechos acontecidos, se empeña en revelar un paisaje mental del movimiento en cuestión²¹”. Más que eso, el film se enmarca en una tendencia general basada en esta operación, que certificaba un cambio de paradigma con respecto a la tendencia experimental que había sido relativamente hegemónica durante la década anterior²². El cine de la URSS de los años 30 evolucionó hacia una supuesta depuración formal basada en una pretendida concepción de literalidad que en la práctica no lo era en absoluto. Porque las películas históricas de esa época no pretendían ser rigurosas, ya que en efecto abandonaban ‘toda verosimilitud’ para centrarse en el revisionismo

ideológico, verdadero motor de la trama que también la desarrolla en *Los Marinos de Kronstadt*. Su argumento va avanzando según sus personajes protagonizan distintos episodios de la lucha revolucionaria, que les sirven para ir revelando sus motivaciones ideológicas. Es especialmente elocuente una escena en un orfanato en la que el comisario político les recuerda a los niños que en un futuro cercano llegarán la paz y la prosperidad trayéndoles pan y juguetes. A nivel formal, es el mismo motivo por el que la película combina calculadamente sus planos. Los que describen a los protagonistas son cerrados y cercanos en sus diálogos entre ellos, abiertos y generales en sus combates. Mientras que los acontecimientos se muestran muchas veces mediante secuencias de planos muy lejanos, que presentan la acción desde la distancia, en un intento por aportar una visión testimonial, prácticamente documental.

Sin embargo, el concepto define sobre todo la importancia que el aparato cultural estalinista le otorgaba al guion, concebido como una obra literaria semiindependiente que estructuraba jerárquicamente el resto de los elementos²³. El montaje dejó de entenderse como el organizador indispensable de la narrativa fílmica para ser una mera convención del medio que debía someterse al guion. Oficialmente, había que adecuarse al parámetro político-estético del ‘realismo’, único método para configurar una imagen preconcebida e ideologizada de la realidad y de la historia²⁴. Ahora bien, esta medida hacía surgir una compleja cuestión: ¿qué realismo? Precisamente la misma interrogación –¿qué definición de realismo es la apropiada? – con la que se escrutaría permanentemente al imaginario de la guerra civil española, cuyos responsables, por otra parte, conocían bien la respuesta aportada por la cultura soviética de los años 30.

3. El Realismo Socialista

Por un lado, el estalinismo era abiertamente hostil ante cualquier producción cultural considerada ‘formalista’, es decir, aquella basada en la experimentación lingüística tal y como la había concebido la vanguardia histórica europea desde finales del siglo XIX²⁵. Pero, por otro, la batuta cultural estalinista también renegaba del naturalismo, por considerarlo propio de una pretensión de objetividad sin implicaciones ideológicas, desprovista de conciencia de clase y por eso mismo de un ‘realismo’ burgués y falsario²⁶. La solución adoptada para suprimir las desviaciones vanguardistas fue la fórmula del

¹⁶ Carlos Taibo, *Anarquismo y revolución en Rusia (1917-1921)* (Madrid: Los Libros de la Catarata, 2017), 187-224. Paul Avrich, *Kronstadt, 1921* (Buenos Aires: Proyección, 1973), 09.

¹⁷ Por el mismo motivo también se exhibió en otras ciudades republicanas durante los años siguientes, a pesar de que la respuesta del público fuera tan tibia que se acabó proyectando de manera gratuita: Cabeza Sandeogracias, “La construcción de un mito: la influencia del cine soviético en Madrid durante la guerra civil española (1936-1939)”, 104-108.

¹⁸ Evan Mawdsley, *Bancos contra rojos. La guerra civil rusa* (Madrid: Desperta Ferro Ediciones, 2017), 195-216.

¹⁹ Carlos Taibo, *Historia de la Unión Soviética. De la revolución bolchevique a Gorbachov* (Madrid: Alianza, 2010), 101-107.

²⁰ Vicente Sánchez Biosca, “Cine, escenografía de masas y totalitarismo”, en Enrique Bordería Ortiz, Francesc Martínez Gallego e Inmaculada Rius Sanchis coords., *Política y comunicación en la historia contemporánea* (Madrid: Fragua, 2010), 143-160.

²¹ Sánchez Biosca, “Cine, escenografía de masas y totalitarismo”, 145.

²² O. Nesterovich, “Dramaturgiia istoriko-revoliutsionnogo fil'ma”, *Iskusstvo Kino* n° 7 (1939): 25. Citado por Evgeny Dobrenko, *Stalinist cinema and the production of history. Museum of the Revolution* (Edimburgo: Edinburgh University Press, 2008), 194.

²³ Dobrenko, *Stalinist cinema and the production of history. Museum of the Revolution*, 05.

²⁴ Dobrenko, *Stalinist cinema and the production of history. Museum of the Revolution*, 193-195.

²⁵ Boris Groys, *Obra de arte total Stalin* (Valencia: Pretextos, 2008), 77-145.

²⁶ Groys, *Obra de arte total Stalin*, 107.

‘realismo socialista’, un oxímoron cuya naturaleza contradictoria en el fondo define muy bien el objetivo de la cultura estalinista²⁷. El nuevo estilo venía determinado en parte por el cambio de los planteamientos estratégicos del sistema soviético entre las décadas de 1920 y 1930, cuando se constata la imposibilidad de una revolución socialista mundial y se proclama el “socialismo en un solo país”, que debía apoyarse en un proyecto estético propio, capaz de proclamar la diferenciación y la autonomía ideológica de la Unión Soviética²⁸. Como declaró Andrei A. Zhdanov, secretario del Comité Central del PCUS, durante el Primer Congreso de Escritores Soviéticos en agosto de 1934, el realismo socialista debía ser una “representación veraz, históricamente concreta, de la realidad en su desarrollo revolucionario” que manifestara la “idea socialista”, la “línea de partido” y un “carácter nacional²⁹”. Era ante todo una traducción ideológica que no debía representar la realidad tal y como era, sino *como debería ser* según los parámetros de la cosmovisión marxista-leninista. Lo que hacen las pinturas o películas de los años 30 denominadas ‘realistas’ es reformular la realidad en términos simbólicos y míticos, predeterminados por la ideología. Niegan aquellos aspectos que el régimen hacía inadmisibles reconocer, (las imposiciones del totalitarismo y sus aparatos represores) para recrear la ilusión de una utopía cumplida, de la ideología realizada sin contradicciones. Se trataba de representar “los valores simbólicos del socialismo, en lugar de la realidad del socialismo³⁰”.

Por eso *Los Marineros de Kronstadt* revela su sentido ideológico más a través de las palabras de sus personajes que mediante los recursos lingüísticos del medio, lo que no deja ninguna duda sobre el predominio de lo textual-oral sobre lo cinematográfico-visual³¹. No aspira al rigor histórico sino a elaborar una fábula simplificada con un simbolismo basado en una profunda tipificación. En una asimilación casi literal de lo que F. Engels entendía precisamente por ‘realismo’, la película revela “caracteres típicos en circunstancias típicas³²” que faciliten la identificación del espectador con los personajes. Especialmente con el tipo del héroe. Un héroe que, en la pintura, el cine o la literatura, siempre lo será por transmitir con sus acciones los valores ideológicos que dan significado a la existencia colectiva –a la realidad social– y así hacerlos explícitos no solo para el resto de los personajes, sino especialmente para

el espectador o lector³³. Así ocurre en *Los Marineros de Kronstadt*: aunque cada personaje posea una idiosincrasia específica, sus individualidades se diluyen en una razón colectiva, predeterminada por la ideología, que, a través del desarrollo de la trama, luchan por imponerse como paradigma contra un enemigo contrarrevolucionario. Lo que se afirma a pesar de que dichos parámetros y valores se hayan pervertido, pues se trata de ficcionar la realización socialista, no los defectos reales del ‘comunismo de guerra’³⁴. En definitiva, no la realidad *que fue*, sino *la que debería haber sido* en un hipotético cumplimiento de la ideología que el realismo socialista presenta como realidad objetiva.

La misma dialéctica puede observarse en otra de las películas soviéticas proyectadas en Madrid en el otoño de 1936: *Chapaiev, el guerrillero rojo* (Georgii y Sergei Vasil'ev, 1934)³⁵. Este film también se sitúa durante la guerra civil rusa y se desarrolla a través de la relación entre el protagonista, Chapaiev, un comandante del Ejército Rojo, y Furmanov, un comisario político destinado a su unidad. Ambos poseen una personalidad tipificada, son dos héroes arquetípicos cuya individualidad refleja la colectividad. Chapaiev representa al ‘pueblo’ y Furmanov al Partido. Entre ellos se establece una relación al principio conflictiva, que sirve para alimentar una oposición también tipificada –orden frente a caos, cultura frente a naturaleza, etc.– en la que Furmanov destaca por poseer valores superiores, ideológicamente ‘puros’, que sirven para canalizar y organizar las capacidades del pasional Chapaiev, que de hecho muere justo cuando la contraposición entre ambos se ha equilibrado en una relación simbiótica que determina la victoria final del Ejército Rojo³⁶.

4. Cultura y compromiso en los años 30

En ambas películas el arquetipo heroico posee una identidad al mismo tiempo contextual-ideológica y tradicional-clasicista, pues está definido según la composición canónica que hunde sus raíces en el legado teórico de la Grecia clásica³⁷. De manera que el héroe soviético posee un conjunto de virtudes sobresalientes, tanto psicológicas como físicas, una voluntad inamovible para llevar a término la realización ideológica y, por supuesto, una constante disposición al sacrificio por el bien común, en la que su

²⁷ Ekaterina Degot, “El realismo socialista desde el punto de vista de la crítica de arte”, en *La Caballería Roja. Creación y poder en la Rusia soviética de 1917 a 1945* (Madrid: La Casa Encendida, 2011), 476-493.

²⁸ Carlos Taibo, *Historia de la Unión Soviética. De la revolución bolchevique a Gorbachov* (Madrid: Alianza, 2010), 136-142; Evgeny Dobrenko, “El retorno épico. Cultura política y política cultural en la Rusia estalinista de los años 30”, en *La Caballería Roja. Creación y poder en la Rusia soviética de 1917 a 1945* (Madrid: La Casa Encendida, 2011), 372-409.

²⁹ Lilya Kaganovsky, “Stalinist cinema, 1928-1953”, en ed. Rimgalia Salys *The Russian cinema reader Vol. 1. 1908 to the Stalin Era* (Boston: Academic Studies Press, 2013), 216.

³⁰ Dobrenko, “El retorno épico. Cultura política y política cultural en la Rusia estalinista de los años 30”, 404.

³¹ Dobrenko, *Stalinist cinema and the production of history. Museum of the Revolution*, 195.

³² Friedrich Engels, “Letter to Margaret Harkness [Beginning of April 1888]”, en Lee Baxandall y Stefan Morawki, *Marx and Engels on Literature and Art* (Saint Louis: Telos Press, 1973), 115; Paul Wood, “Realismo y realidades”, en Briony Fer, David Batchelor y Paul Wood, *Realismo, Racionalismo, Surrealismo. El arte de entreguerras (1914-1945)* (Madrid: Akal, 1999), 275.

³³ Rosa Ferré, “En el frente revolucionario del arte. Creación y experimento en la primera cultura soviética”, en eds. Juan Andrade y Fernando Hernández Sánchez, *1917. La Revolución rusa cien años después* (Madrid: Akal, 2017), 178.

³⁴ Taibo, *Historia de la Unión Soviética. De la revolución bolchevique a Gorbachov*, 107-116.

³⁵ Cabeza Sandeogracias, “La construcción de un mito: la influencia del cine soviético en Madrid durante la guerra civil española (1936-1939)”, 102.

³⁶ Olga Bulgakova, “The element and consciousness: the Commander and the Commissar”, en ed. Rimgalia Salys, *The Russian cinema reader Vol. 1. 1908 to the Stalin Era* (Boston: Academic Studies Press, 2013), 245-249.

³⁷ Dobrenko, “El retorno épico. Cultura política y política cultural en la Rusia estalinista de los años 30”, 398.

muerte se convierte en un elemento indispensable de su condición heroica³⁸.

Pues bien, no sólo se trata del mismo modelo de héroe que predomina en el imaginario de la guerra civil española, tanto en la producción cultural del PCE como en la del resto de ideologías, sino que sus representaciones estuvieron constantemente valoradas o rechazadas según su capacidad para ser 'realistas'. Durante todo el conflicto se mantuvo vivo un debate (a veces muy exaltado) alrededor de una disyuntiva fundamental: cómo conciliar la independencia de la producción artística con la necesidad de instrumentalizarla para servir a las causas ideológicas que explicaban –y justificaban– la guerra y la revolución³⁹. Era urgente definir la naturaleza del arte, de la literatura, del cine y de la imagen de masas en base a la experiencia de un proceso tan extremo. Se reflexionaba constantemente sobre la adecuación de los arquetipos construidos y, no por casualidad, en el centro del debate se situaba la pertinencia del término 'realismo' para definir las distintas propuestas estéticas. A fin de cuentas, era comprensible: desde julio de 1936 la realidad conocida y experimentada estaba siendo trastornada a través de una insólita violencia bélica, al mismo tiempo que era momentáneamente reformulada por un proceso revolucionario⁴⁰. Era lógico que surgiera la gran cuestión: ¿qué arte y qué cultura podían estar a la altura de unos fenómenos que rehacían la totalidad de la experiencia invocando la ideología? Además, el asunto no era nuevo. Desde finales de los años 20, muchos intelectuales y artistas de distintos países ya estaban cuestionando e impugnando la legitimidad de las vanguardias⁴¹. Sobre todo, por considerarlas cada vez más ajenas a la realidad de un mundo convulsionado por la llamada 'crisis de entreguerras', que parecía certificar la descomposición definitiva del liberalismo burgués capitalista después de la tragedia de la Primera Guerra Mundial⁴². Es en este período cuando aparecen movimientos estéticos de repliegue, que en una autoproclamada 'vuelta al orden'⁴³ parecen frenar la huida hacia delante de la experimentación vanguardista para refugiarse en la historia. Pero no era suficiente, ya que el problema persistía ante una década que se abría con la crisis bursátil de 1929 y con el ascenso, aparentemente imparable, de los fascismos europeos⁴⁴. Por eso en los años 30 son muchos más los que se preocupan por definir en qué consistía ese 'orden', en qué lugar

quedaba la vanguardia y, sobre todo, cuál era la producción cultural capaz de responder a ese mundo en desintegración. Eran, de todos modos, planteamientos que ya habían sido afrontados por el movimiento obrero mucho antes de que pensarán en ellos los artistas e intelectuales de los años 30⁴⁵.

En España desde luego generó un debate que se fue enconando antes incluso de la proclamación de la Segunda República en 1931. Se suele considerar que José Díaz Fernández es el responsable de la primera concreción teórica esforzada por *comprometer* el arte y la cultura con las propuestas transformadoras que ofrecían las ideologías⁴⁶. Al menos del intento explícito, por parte de un 'burgués' educado, de posicionarse con un movimiento obrero que sigue siendo el actor y el sujeto mayoritario de las acciones ideológicas sobre la realidad social. Ramón J. Sender lo explicaba a la perfección en 1932:

Nadie duda de que desde la guerra europea la cultura occidental está en crisis. Cultura preparada e impuesta por la burguesía para sí misma, a la medida de sus intereses, claro está que habría de flaquear en cuanto las bases teóricas que sustentaran a la clase burguesa desaparecieran. Y teóricamente el capitalismo burgués ha desaparecido. Ha perdido su dialéctica. Prácticamente se sostiene, pero cualquier incidencia adversa, cualquier simple alteración de ritmo nos pone de relieve toda su inconsistencia, toda su debilidad. La crisis económica, que a todas partes lleva su poder desmoralizador, ha puesto en trance de muerte el organismo de la cultura burguesa tan viejo y viciado⁴⁷.

El artista comprometido no podía recurrir a las soluciones de unas vanguardias cada vez más cuestionadas por alejarse de la realidad –de la realidad social– e insistir en "un arte formal de técnica depurada, pero que al final de todo resulta arte aséptico, deshumanizado"⁴⁸. Tampoco parecía plausible optar por una solución apaciguadora como la que proponía el crítico de arte Eduardo Westerdahl, que sólo veía una oposición de tendencias culturales igualmente válidas⁴⁹. Para resolverlo no valía la conciliación, sino la ruptura. A fin de cuentas, el compromiso no hacía más que intentar ponerse al día con lo que ya había desarrollado el movimiento obrero y las ideologías que lo impulsaban: asumir la *trascendencia* de la

³⁸ Sobre la universalidad de estas características heroicas (que adapta a su manera el realismo socialista), véase Hugo Francisco Bauzá. *El mito del héroe. Morfología y semántica de la figura heroica* (Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 1998), 149-163.

³⁹ Miguel Ángel Gamonal Torres, "Arte de urgencia: aportaciones al debate crítico sobre el arte de propaganda en la guerra civil española", *Cuadernos de Arte de la Universidad de Granada*, 45 (2014), 169-190.

⁴⁰ Julio Aróstegui, "Una izquierda en busca de la revolución (el fracaso de la segunda revolución)", en coord. Francisco Sánchez Pérez, *Los mitos del 18 de julio*, (Barcelona: Crítica, 2013), 183-220.

⁴¹ Wood, "Realismo y realidades", 260-267.

⁴² Julio Aróstegui, *Por qué el 18 de julio y después*, (Barcelona: Flor del Viento 2006), 211.

⁴³ Charles Harrison, "Artists' Theories and Critical Debates 1920-45" en Vv. Aa. *Art of the 20th Century. 1920-1945. The artistic culture between the wars* (Milán: Skira, 2006), 32.

⁴⁴ Julián Casanova, "Europa en guerra: 1914-1945", *Ayer* 55 (2004), 107-126.

⁴⁵ Alejandro Civantos Urrutia, *Leer en Rojo. Auge y caída del libro obrero (1917-1931)*, (Madrid: Fundación Anselmo Lorenzo, 2017), 51-66.

⁴⁶ José Díaz Fernández, *El Nuevo Romanticismo. Polémica de arte, política y literatura* (Zeus, Madrid, 1930). Para el concepto de "compromiso" y su trascendencia: Arturo Madrigal Pascual, *Arte y Compromiso. España, 1917-1936*, (Madrid: Fundación Anselmo Lorenzo, 2002).

⁴⁷ Ramón J. Sender, "La cultura y los hechos económicos", *Orto* 01 (marzo 1932): 25-26.

⁴⁸ "Manifiesto electoral de Nueva Cultura", *Nueva Cultura* 10 bis (enero 1936): 05-08. El uso del término 'deshumanizado' refiere directamente a José Ortega y Gasset, *La deshumanización del arte* (Madrid: Revista de Occidente, 1925).

⁴⁹ Eduardo Westerdahl, "Croquis conciliador del arte puro y social", *Gaceta de Arte* 25 (abril 1934), 01-02.

acción transformadora sobre la realidad, un ejercicio que exige, justamente, un *compromiso* absoluto. Una dedicación integral de la existencia a la ideología que esté a la altura del paso gigantesco que separa el pensamiento de la acción⁵⁰, el componente que permite catalogar la violencia de la guerra civil como de tipo “religioso⁵¹”, una auténtica “pasión de lo real⁵²” que no puede explicarse más que acudiendo a las analogías místicas y culturales. Es más, algunos análisis han señalado que dicha trascendencia se podía llegar a concebir como una metamorfosis antropológica, un adelanto evolutivo que no se limitaría a transformar la realidad social sino la misma naturaleza humana⁵³. Lo que resulta coherente con los esfuerzos que dedican las ideologías a construir el hombre nuevo⁵⁴. En palabras de Trotsky: “producir una versión nueva, mejorada, del hombre, esa es la futura tarea del comunismo⁵⁵”.

5. Realismo ideológico de guerra

El imaginario de la guerra civil española se plantea entonces la espinosa cuestión, ¿qué realismo?, en concreto, ¿qué realismo podría amplificar y extender la trascendencia del compromiso? Desde luego, las convenciones del término eran insuficientes. No se resolvía simplemente considerando el modelo platónico-aristotélico que define la mimesis como el paradigma de la representación visual⁵⁶ para obtener una “ilusión figurativa creíble de determinadas personas y objetos tal y como aparecen en la realidad⁵⁷”. Por otra parte, resultaba inexacto aplicar la acepción historiográfica del Realismo, en mayúscula, como movimiento artístico localizado, con características concretas⁵⁸.

Josep Renau, especialmente preocupado por resolver el problema, dio con una solución lo bastante ajustada como para zanjar varias de las líneas de pensamiento abiertas desde la publicación de *El Nuevo Romanticismo*. Renau manifestó sus concepciones ideológico-estéticas en sus conocidas ilustraciones, difundidas siempre por medios combativos de todas las tendencias ideológicas, desde *Orto y Estudios* a *Octubre* y *Nueva Cultura*, revista que dirigió, maquetoó y en la que publicó varios artículos⁵⁹. Se mantuvo muy activo como agitador cultural, vinculado al PCE primero a través de la Unión de

Escritores y Artistas Proletarios (fundada en 1932) y, ya comenzada la guerra, como miembro de la Alianza de Intelectuales para la Defensa de la Cultura de Valencia⁶⁰. El 9 de septiembre de 1936 es nombrado director general de Bellas Artes, cargo que ocupará hasta abril de 1938 y desde el que, entre otras cosas, organizará la protección del patrimonio artístico y levantará un aparato de acción cultural dedicado a explicar ideológicamente el esfuerzo de guerra⁶¹. En 1937 publica su texto más difundido, *Función social del cartel publicitario*⁶², que posee tres logros fundamentales: retomar y superar muchos de los postulados de *El Nuevo Romanticismo*, defender la utilidad de apropiarse y subvertir las propuestas de la cultura burguesa⁶³ y explicar qué realismo era la manifestación más eficaz para el arte comprometido (y, por tanto, también para el imaginario). Su concepción de realismo subvierte las atribuciones canónicas de la mimesis porque no depende de la morfología:

la significación actual de la palabra [realismo] –excluyendo todo extremo formalista o normativo– implica esencialmente una posición nueva ante el mundo. El impulso humano hacia el análisis de la realidad, cuando penetra en áreas superiores en el conocimiento de la misma, tiende como consecuencia natural a adoptar una posición activa ante el mundo, a influir en la realidad misma. Y el complejo que produce esa potencia voluntaria a modificar las cosas, influyendo conscientemente en su proceso, forma el nervio vital del nuevo realismo, como superación histórica de las viejas tendencias humanistas. El hombre, en su presencia humana y activa, al margen de toda mitología o metafísica, es el protagonista absoluto, indiscutible y consciente de la nueva historia. En el terreno del arte, el realismo nos plantea nuevamente el problema del hombre como problema central⁶⁴.

Se justificaba así la heterodoxia lingüística del imaginario de guerra, cuyos arquetipos se construyen con elementos de distintas culturas visuales, desde algunos estilemas tomados de la vanguardia hasta recursos propios de la caricatura. Además, con aseveraciones como esta se pretendía terminar con la conocida polémica que mantuvo Renau con Ramón

⁵⁰ Slavoj Žižek, *Bienvenidos al desierto de lo real* (Madrid: Akal, 2005), 11.

⁵¹ François Godicheau, “La guerra civil, figura del desorden público. El concepto de guerra civil y la definición del orden político”, en dirs. Eduardo González Calleja y Jordi Canal, *Guerras civiles. Una clave para entender la Europa de los siglos XIX y XX*, (Madrid: Casa de Velázquez, 2012), 79.

⁵² Alain Badiou, *El Siglo* (Buenos Aires: Manantial, 2005), 129-130.

⁵³ Tyrus Miller, “Mimesis del hombre nuevo. Los años treinta, de la ideología a la antropolítica”, en *Encuentros con los años 30* (Madrid: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 2012), 89-95.

⁵⁴ Ángel Ferrero, “La construcción del hombre nuevo: De la Revolución de Octubre al post-comunismo. Una perspectiva histórica”, *Nómadas*, Vol. 33, N.º 1, enero-junio 2012, 295-322.

⁵⁵ Leon Trotsky, *Sochinenia* (Moscú: 1925-27, Vol. 21), 110-112. Citado por Orlando Figes, *El baile de Natasha. Una historia cultural rusa* (Barcelona: Edhasa, 2006), 536.

⁵⁶ Valeriano Bozal, *Mimesis: las imágenes y las cosas* (Madrid: Visor, 1987), 65-140.

⁵⁷ Paul Wood, “Realismo y realidades”, 258.

⁵⁸ Linda Nochlin, *El Realismo* (Madrid: Alianza, 2004), 19-28.

⁵⁹ Albert Forment, “Josep Renau. Vida y Obra”, en *Josep Renau. 1907-1982. Compromiso y cultura* (Valencia: Sociedad Estatal de Conmemoraciones Culturales/Universitat de València, 2009), 42-46.

⁶⁰ Albert Forment, “Josep Renau. Vida y Obra”, 46.

⁶¹ Miguel Cabañas Bravo, “Josep Renau. Arte y propaganda en guerra”, en *Josep Renau. Arte y Propaganda en Guerra* (Salamanca: Ministerio de Cultura, 2007), 45-46.

⁶² Josep Renau, *Función social del cartel publicitario* (Valencia: Eds. Nueva Cultura, 1937).

⁶³ Tal y como defiende Leon Trotsky, *Literatura y Revolución* (Buenos Aires: RyR, 2014), escrito originalmente en 1923.

⁶⁴ Josep Renau, *Función social del cartel publicitario*, 28.

Gaya en las páginas de *Hora de España*⁶⁵. Sobre todo porque coincide con lo expuesto en el análisis de Miller, que localiza la significación de la mimesis en el contexto del compromiso como “un modo de comportamiento humano mediante el cual el hombre se apropiaba colectivamente del mundo material y lo transformaba⁶⁶”, lo que equivale a esa intención de ‘influir en la realidad misma’. En el mismo sentido, en las palabras de Renau también pueden encontrarse ciertos paralelismos con algunas de las ideas que György Lukács expuso en sus estudios sobre el realismo. Particularmente, y esto es lo interesante, aquellas que lo identifican con una operación sistemática para aludir y afectar a la realidad social que no depende de ningún lenguaje predeterminado y que aborda constantemente ese ‘problema del hombre como problema central’⁶⁷.

Ahora bien, esta concepción de realismo tiene un punto ciego evidente: el engaño que supone aquella representación de “la realidad en su desarrollo revolucionario” en la que decía basarse el realismo socialista soviético. La frase esconde una trampa que facilita que una manipulación como el film *Los Marineros de Kronstadt* sea ‘realista’ aunque desvirtúe la significación de los hechos de 1921. Porque ese ‘desarrollo revolucionario’ puede efectivamente corresponderse con la apropiación y reformulación de la realidad que defiende Renau y explica Miller, siempre y cuando se sitúe en un contexto con posibilidades de intervención sobre la realidad social. La diferencia es que la Unión Soviética de los años 30 presenta un panorama distinto, en el que los mecanismos represores de un estado totalitario anulan cualquier acción de ‘desarrollo revolucionario’. El realismo socialista más bien se encarga de certificar esta enorme divergencia gracias a su misma naturaleza como arte en el que “la realidad soviética se trasladaba y se transformaba en socialismo” para producir “sustitutos visuales y verbales de la realidad” con el objetivo de “llenar el espacio del socialismo con representaciones de la realidad⁶⁸”.

Tal vez la brecha abierta entre la completa posibilidad de rehacer la realidad y su negación totalitaria pueda cerrarse localizando el factor moral, averiguando en qué consiste el proceso mediante el que se desconectan del todo los medios y los fines, cuando degenera la motivación ideológica en lo que podemos llamar un ‘falseamiento de la trascendencia’. Un fenómeno que se produce cuando un proceso revolucionario se detiene y sus energías son cooptadas por un nuevo statu quo, conservador por necesidad, que puede degenerar fácilmente en una estructura totalitaria. Un régimen que, sin embargo, necesita para su supervivencia (además de los recursos represores) mantener la revolución viva

y presente, labor que cumplen sus productos culturales fabricando ficciones como hace el realismo socialista, en las que ésta sigue pareciendo posible o se muestra como un hecho consumado.

Por lo que respecta al imaginario de la guerra civil española, es necesario valorar la adecuación de una producción cultural a los postulados de Renau y Miller para extraer su significación en el marco de los procesos sociales en los que la realidad está *siendo* reconfigurada por la acción política –indisoluble de la ideología que la motiva–. Lo primero es localizar correctamente el funcionamiento de la dialéctica establecida entre una representación ‘realista’ y las maneras que tiene de apropiarse de su realidad, bien para desvelar sus conflictos sociales estructurales o para afirmar su ‘desarrollo revolucionario’ en un proceso abierto. Después, averiguar qué papel juega en dicha representación el recurso a los arquetipos tipificados en base a parámetros ideológicos. Las películas soviéticas o los personajes del imaginario de la guerra civil española se asumen como ‘realistas’ porque depositan esa “potencia a modificar las cosas” capaz de “influir en la realidad misma” que inspira la ideología. En nombre de ese objetivo están permitidos todos los lenguajes con tal de que representen, una vez más, no la realidad que es, sino la que debería ser. El imaginario visual de la guerra civil española tiene una manera particular de comprobarlo a través de una temática desiderativa, que propone temas a futuro: descripciones de una postguerra victoriosa en la que, una vez derrotado el enemigo, por fin se ha cumplido la transformación completa de la realidad social. El asunto es especialmente elocuente, pues ofrece una iconografía futurible que sin embargo se mantiene anclada en su presente para explicarlo y significarlo, recordando constantemente que la lucha de hoy está construyendo la realidad social de mañana. Sus imágenes parecen contestar categóricamente a la gran pregunta ¿qué sociedad?

De hecho, esta temática de la promesa de un final coherente con las aspiraciones revolucionarias maneja con soltura una visión idealizada de la propia Unión Soviética, hasta el extremo de constituir un arquetipo específico que la presenta como un contexto en el que la realidad ya ha sido transformada⁶⁹. En el fondo, no era más que la interpretación de un mito que la propia Unión Soviética se esforzaba por extender tanto en el interior como en el exterior. La operación contaba con la disposición plena de la Internacional Comunista y estaba dirigida con especial interés hacia los sistemas liberales burgueses, a cuyos intelectuales o políticos se invitaba a realizar una visita escenificada por ‘el país de los sóviets⁷⁰’. Era por supuesto una visita que mostraba exclusivamente una realidad soviética ‘en su

⁶⁵ Ramón Gaya, “Carta de un pintor a un cartelista”, *Hora de España* 01 (enero 1937): 54-56 y Josep Renau, “Contestación a Ramón Gaya”, *Hora de España* 02 (febrero 1937): 57-60. Gaya defendía un arte identificado por una impronta única, definida como ‘el alma, el sentir’. Mientras que, para Renau, una obra alcanzaba la trascendencia cuando cumplía con una ‘función social’ basada en un realismo no identificado con su morfología sino con su objetivo de apropiarse y reformular la realidad social.

⁶⁶ Tyrus Miller, “Mimesis del hombre nuevo. Los años treinta, de la ideología a la antropolítica”, 211.

⁶⁷ György Lukács, *Ensayos sobre el realismo* (Buenos Aires: Siglo XX, 1965): 12-15; y La peculiaridad de lo estético, (Barcelona: Grijalbo, 1982): 259-260.

⁶⁸ Las tres de Evgeny Dobrenko, “El retorno épico. Cultura política y política cultural en la Rusia estalinista de los años 30”, 404.

⁶⁹ Algunos ejemplos de este fenómeno: “Rusia, trabajadora y culta”, *Ruta*, (01-11-1937): 7. “La revolución de la agronomía-Veinte años de poder soviético”, *Hoz y Martillo* (06-11-1937): 2. “¿Qué le impresionó más durante su estancia en Rusia?”, *ABC* (14-04-1937): 15.

⁷⁰ Marta Bizcarrondo y Antonio Elorza, *Queridos camaradas, la Internacional Comunista y España, 1919-1939* (Barcelona: Planeta, 2006), 79-95. Cristina Cuevas-Wolf, “Münzenberg y el surgimiento de la propaganda comunista en España”, en *El movimiento*

proceso revolucionario', es decir: como debería ser. A pesar de que en los años 30 ya se habían alzado varias voces críticas con la deriva autoritaria del régimen⁷¹, la maquinaria de propaganda deslumbraba más que su verdadera realidad social, que había cerrado las oportunidades abiertas en 1917. Además, la Revolución rusa como hito histórico seguía siendo una inspiración para revolucionarios de todo el mundo⁷². Tengamos en cuenta que, gracias también a este esfuerzo de autoimagen, la producción cultural soviética y su realismo socialista constituían un modelo fundamental para el debate internacional sobre una cultura 'comprometida'. Ya antes de estallar la guerra civil en España el mismo cine soviético era ensalzado a menudo, sobre todo por revistas abiertamente ideologizadas⁷³, entre las que sobresale *Nuestro Cinema* por su explícita tendencia comunista. En los 17 números que edita de 1932 a 1935 abundan los análisis de la cinematografía soviética, muchas veces en versiones traducidas de fuentes internacionales. Su posicionamiento adelantaba la instrumentalización que se hará a partir de 1936, afirmando por ejemplo que "mientras que escogiendo el argumento de un film, Nueva York, París o Berlín, piensan solamente en el tanto por ciento posible, Moscú piensa en el rendimiento educativo o cultural que pueda dar la obra"⁷⁴. Aunque, aparte de privilegiar más la calidad cultural que el rendimiento económico, la revista defendía que la superioridad del cine de la URSS se basaba sobre todo en su valor de transmisor ideológico. Por eso insistía en su capacidad para reflejar "la cohesión y la solidaridad de la masa, como nueva realidad social", gracias a la que "los pocos films soviéticos que los trabajadores [españoles] han podido admirar han bastado para poner en derrota al cinema de la burguesía. La revelación ha sido hecha y registrada. La masa se ha visto interpretada socialmente en el nuevo arte"⁷⁵

Si a esta calculada mistificación, que ya había dado sus frutos antes de la guerra civil, le añadimos la ayuda soviética a la República española en guerra, completamente indispensable, y su monopolización de la organización de las Brigadas Internacionales, entenderemos mejor cómo el imaginario visual de la guerra civil convierte a la URSS en un arquetipo en sí misma⁷⁶. Al final, esta iconografía no era sino la manifestación cultural de la relevancia que había adquirido el PCE después de la sublevación de julio

de 1936 (cuyo crecimiento exponencial también se explica por ambos hechos⁷⁷). Sus representaciones simbolizaban un héroe colectivo que personificaba al mismo tiempo al pueblo soviético, a sus dirigentes, al propio sistema y a lo que se consideraban sus mejores logros, sobre todo el ambicioso programa de industrialización desarrollado a partir del Primer Plan Quinquenal (1928-1932)⁷⁸. Lo más significativo de esta construcción arquetípica era que la Unión Soviética se presentaba indistintamente como un país en el que la industrialización consumada, convertida en sinónimo de la revolución y del Partido, había completado la emancipación del proletariado. Era una de las manifestaciones más flagrantes de una 'idea fuerte' de progreso identificada con la tecnificación y la industria que gozaba de mucho predicamento en la primera mitad del siglo XX⁷⁹. Por otra parte, esta exaltación del dominio técnico también podía utilizarse para explicar la realidad de la guerra civil española, ya que ofrecía el modelo de una sociedad cuya capacidad industrial -canalizada por la ideología- había sido uno de los pilares en la transformación de su realidad social. Era una visión idealizada que el PCE presentaba como un objetivo posible para España, una vez que consiguiera la victoria bélica⁸⁰. Aunque lo cierto es que en este aspecto también se imponía una relación conflictiva entre la realidad fáctica y la realidad mitificada. Porque resultaba menos polémico explotar la imagen de la URSS como un proyecto consumado que valorar de forma imparcial sus logros revolucionarios. No sólo porque no resultaba coherente con esa construcción de la imagen triunfalista del país que ocultaba los fallos de su deriva autoritaria -como la represión sin miramientos de la rebelión de Kronstadt en 1921- sino porque podía ser estratégicamente contraproducente. Pues, durante el conflicto, el PCE (lo mismo que el PSUC) se mantuvo constantemente atrapado entre una retórica revolucionaria que proporcionara un significado ideológico a la lucha y una defensa convencida de la República que no comprometiera su táctica de establecer alianzas antifascistas con la izquierda burguesa y sus partidos⁸¹. El PCE se esforzaba por mantener la realidad social española y su acción política dentro de los límites de un sistema republicano que inmediatamente después de julio de 1936 había sido absolutamente desbordado por un proceso revolucionario que, siguiendo esta táctica,

de la fotografía obrera (1926-1939), ensayos y documentos (Madrid: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 2011), 390-397.

⁷¹ Ángel Pestaña, *Setenta días en Rusia: lo que yo pienso* (Barcelona: Librería española de Antonio López, 1929); Alexander Berkman, *The Bolshevik Myth (Diary, 1920-1922)* (Nueva York: Boni and Liveright, 1925).

⁷² Sebastián Faber, "Es la hora de la claridad dogmática. El impacto de la Revolución rusa en la cultura política española", en eds. Juan Andrade y Fernando Hernández Sánchez, *1917. La Revolución rusa cien años después*, (Madrid: Akal, 2017), 263-288.

⁷³ Josep Renau, "Cinema. América y Europa", *Orto*, Año I N.º 02 (abril 1932): 31-35; Ramón J. Sender, "Notas sobre el cinema soviético", *Nuestro Cinema* Año II N.º 13 (octubre 1933): 11-12; Juan M. Plaza, "El cinema, arte no intelectual", *Nueva Cultura* 12 (mayo-junio 1936): 17-18.

⁷⁴ León Moussinac "El cinema soviético", *Nuestro Cinema* n.º9 (enero-febrero 1933): 62.

⁷⁵ Ambas de Pedro Viques, "Individualismo y colectivismo en el cinema", *Nuestro Cinema* N.º 1, segunda época, (enero 1935): 5.

⁷⁶ Fernando Hernández Sánchez, "Mosaico rojo. Los comunistas en la guerra civil", en ed. Ángel Viñas, *En el combate por la historia. La República, la guerra civil, el franquismo* (Barcelona: Pasado y Presente, 2012), 417-429.

⁷⁷ Fernando Hernández Sánchez, "Mosaico rojo. Los comunistas en la guerra civil", 420-421.

⁷⁸ Carlos Taibo, *Historia de la Unión Soviética. De la revolución bolchevique a Gorbachov*, 150-173.

⁷⁹ Peter Wagner, "Progreso y modernidad: el problema con la autonomía", *Sociología Histórica* 07 (2017): 95-120. <https://revistas.um.es/sh/article/view/243631>

⁸⁰ Erasmo, "La vida en la URSS", *Alianza* Año I N.º 01 (29-09-1936), 11.

⁸¹ José Luis Martín Ramos, "Del fin de ciclo de octubre al frente popular", en eds. Juan Andrade y Fernando Hernández Sánchez, *1917. La Revolución rusa cien años después* (Madrid: Akal, 2017), 359-390.

al Partido le resultaba completamente impertinente⁸². Más aún cuando los alcances más profundos de esa revolución fueron en su mayoría responsabilidad del anarquismo, un potente rival ideológico que gozaba de más apoyos sociales y con el que estaba obligado a negociar espacios de poder⁸³. La línea oficial soviética condicionaba al PCE a restringir al plano representativo toda la carga simbólica y el poder significativo de la defensa de la revolución, mientras en la práctica trataba de proteger el statu quo republicano⁸⁴ alentando un ‘ensanchamiento’ del sistema parlamentario liberal hasta construir una “República democrática y parlamentaria de nuevo tipo (...), una España sin terratenientes, sin mercaderes de la Iglesia, sin grandes capitalistas, sin castas militares⁸⁵”

6. Conclusión: la eficacia de la imagen

En el Madrid de noviembre de 1936 las películas soviéticas fueron apreciadas y explotadas por su funcionalidad ideológica y por su realismo eficaz. Así se comprueba en la prensa de esos días, repleta de argumentos que legitimaban las teorías de Renau. Hasta los medios anarquistas defienden cómo en *Los Marineros de Kronstadt* puede verse “el heroísmo con el que los trabajadores de San Petersburgo realizaron el esfuerzo supremo en defensa de su libertad⁸⁶” y aprecian su potencial galvanizador para la realidad madrileña, comprometida con una resistencia feroz contra un enemigo a las puertas. Tanto dichos medios como los comunistas recurren al ejemplo de Antonio Col, un antitanquista muerto en combate cuya acción fue ensalzada como reflejo directo de las escenas descritas en la película⁸⁷. Se escribió que la lucha de los marineros de Kronstadt había supuesto un “hito de heroísmo en el camino revolucionario recorrido por el pueblo ruso” que inspiró la acción de Antonio Col porque su representación cinematográfica había conseguido arraigar “en la conciencia antifascista de los combatientes” madrileños⁸⁸. Teniendo en cuenta además que “Col pertenecía a una compañía de marina que adoptó el nombre de *Los marineros de Cronstadt*⁸⁹” podemos deducir que las legitimaciones de su lucha a través de la narrativa de la película empezaban en la propia conciencia ideológica de este combatiente, cuya muerte redondeaba su arquetipo heroico y su capacidad para ser explotado⁹⁰. Lo cual, más allá de ser una operación de simple propaganda, indica cómo son reubicadas y resignificadas las escenas de la película para utilizarse como mecanismos que pudieran ‘influir en la realidad misma’ de ese momento

en particular y de la guerra civil española en general. Así lo certifica *El Mono Azul* al afirmar que “siendo las circunstancias por que atraviesa la capital extraordinarias, dicho se está que se trata de una película extraordinaria y totalmente oportuna⁹¹”.

Obviamente, esta exaltación común por parte de facciones rivales es un síntoma de la necesidad de establecer alianzas contra el enemigo en una situación tan desesperada como la del Madrid de noviembre de 1936. Sin embargo, lo cierto es que se comprende mejor si lo entendemos como una demostración de cómo se asume la trascendencia de su compromiso ideológico, hasta el punto de extraer de la película los significados de su realidad específica. En definitiva, pocas cosas demuestran con mayor afirmación todo el poder que posee una imagen cuando se constituye como ‘realista’, alterando el sentido de la mimesis en los términos definidos por Renau y analizados por Miller: apropiándose de la realidad *representada* para transformar la realidad *experimentada*.

7. Fuentes y referencias bibliográficas

- “7 de noviembre” *CNT* Año V, N.º 452 (07-11-1936).
- A. A. “Antonio Col, héroe de la defensa de Madrid”, *El Mono Azul*, Año I, N.º 12 (12-11-1936).
- Bajatierra, Mauro. “Ayer fue un gran día para nuestras armas” *CNT*, Año V, N.º 457 (12-11-1936).
- Berkman, Alexandr. *The Bolshevik Myth (Diary, 1920-1922)*. Nueva York: Boni and Liveright, 1925.
- Díaz, José. *Tres años de lucha*. París: Editions de la Librairie du Globe, 1970.
- Díaz Fernández, José. *El Nuevo Romanticismo. Polémica de arte, política y literatura*. Zeus, Madrid, 1930.
- “El cabo Antonio Col”, *CNT* Año V N.º 454 (09-11-1936).
- Erasmus, “La vida en la URSS”, *Alianza* Año I N.º 01 (29-09-1936).
- Gaya, Ramón. “Carta de un pintor a un cartelista”, *Hora de España* 01 (enero 1937).
- “Ha llegado la hora de romper las filas del enemigo”, *CNT*, Año V, n.º449, 04-11-1936.
- “Llamamiento del Partido Comunista para el Primero de Mayo”, *Mundo Obrero*, N.º Extraordinario (01-05-1937).
- “Los marineros de Cronstadt”, *Milicia Popular*, Año I, n.º74 (20-10-1936)
- “Madrid, corazón de la España antifascista, vencerá al fascismo”, *Milicia Popular*, Año I, n.º90, (05-11-1936).

⁸² Fernando Hernández Sánchez, “Mosaico rojo. Los comunistas en la guerra civil”, 421 y 423.

⁸³ ; Julián Vadillo, “La diversidad y el conflicto. Las disputas del bando republicano durante la guerra civil. Estado de la cuestión historiográfica”, *Contenciosa* Año V N.º 07 (2017) <https://doi.org/10.14409/contenciosa.v0i7.8576>

⁸⁴ Fernando Hernández Sánchez, “Mosaico rojo. Los comunistas en la guerra civil”, 425-427.

⁸⁵ “Llamamiento del Partido Comunista para el Primero de Mayo”, *Mundo Obrero*, N.º Extraordinario (01-05-1937): 02.

⁸⁶ “7 de noviembre” *CNT* Año V, N.º 452 (07-11-1936): 01.

⁸⁷ José Cabeza Sandeogracias, “Buscando héroes: la historia de Antonio Col como ejemplo del uso de la narrativa como propaganda durante la Guerra Civil española”, *Historia y Comunicación Social* 10 (2005): 37-50 <https://revistas.ucm.es/index.php/HICS/article/view/HICS0505110037A>

⁸⁸ Las dos en “El cabo Antonio Col”, *CNT* Año V N.º 454 (09-11-1936): 08.

⁸⁹ José Cabeza Sandeogracias, “Buscando héroes: la historia de Antonio Col como ejemplo del uso de la narrativa como propaganda durante la Guerra Civil española”, 40.

⁹⁰ Mauro Bajatierra, “Ayer fue un gran día para nuestras armas” *CNT*, Año V, n.º 457 (12-11-1936): 08; A. A. “Antonio Col, héroe de la defensa de Madrid”, *El Mono Azul*, Año I, n.º 12 (12-11-1936): 04.

⁹¹ “Un gran film soviético. ‘Los Marineros del Cronstadt’, *El Mono Azul*, Año I n.º10 (29-10-1936): 07.

- “Manifiesto electoral de Nueva Cultura”, *Nueva Cultura* 10 bis (enero 1936).
- “¡Montad la guardia, compañeros!”, *CNT*, Año V, n°452, (07-11-1936).
- Pestaña, Ángel. *Setenta días en Rusia: lo que yo pienso*. Barcelona: Librería española de Antonio López, 1929.
- Plaza, Juan M. “El cinema, arte no intelectual”, *Nueva Cultura* 12 (mayo-junio 1936).
- Renau, Josep. “Cinema. América y Europa”, *Orto*, Año I N. ° 02 (abril 1932).
- Renau, Josep. *Función social del cartel publicitario*. Valencia: Eds. Nueva Cultura, 1937.
- Renau, Josep. “Contestación a Ramón Gaya”, *Hora de España* 02 (febrero 1937).
- Sender, Ramón J. “La cultura y los hechos económicos”, *Orto* 01 (marzo 1932).
- Sender, Ramón J. “Notas sobre el cinema soviético”, *Nuestro Cinema* Año II N.° 13 (octubre 1933).
- “Un gran film soviético. ‘Los Marineros del Cronstadt’”, *El Mono Azul*, Año I n°10 (29-10-1936).
- “Vamos a ver cuántos hombres hay en Madrid”, *CNT*, Año V, n°451 (06-11-1936).
- Westerdahl, Eduardo. “Croquis conciliador del arte puro y social”, *Gaceta de Arte* 25 (abril 1934).
- Aróstegui, Julio. *Por qué el 18 de julio y después*. Barcelona: Flor del Viento 2006.
- Aróstegui, Julio. “Una izquierda en busca de la revolución (el fracaso de la segunda revolución)”, en *Los mitos del 18 de julio*, coordinado por Francisco Sánchez Pérez. Barcelona: Crítica, 2013.
- Avrich, Paul. *Kronstadt, 1921*. Buenos Aires: Proyección, 1973.
- Badiou, Alain. *El Siglo*. Buenos Aires: Manantial, 2005.
- Batchelor, David; Fer, Briony y Wood, Paul. *Realismo, Racionalismo, Surrealismo. El arte de entreguerras (1914-1945)*. Madrid: Akal, 1999.
- Bauzá, Hugo Francisco. *El mito del héroe. Morfología y semántica de la figura heroica*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 1998.
- Baxandall, Lee y Morawki, Stefan. *Marx and Engels on Literature and Art*. Saint Louis: Telos Press, 1973.
- Bizcarrondo, Marta y Elorza, Antonio. *Queridos camaradas, la Internacional Comunista y España, 1919-1939*. Barcelona: Planeta, 2006.
- Bozal, Valeriano. *Mímesis: las imágenes y las cosas*. Madrid: Visor, 1987.
- Bulgakova, Oksana. “The element and consciousness: the Commander and the Commissar”, en *The Russian cinema reader Vol. 1. 1908 to the Stalin Era*, editado por Rimgalia Salys. Boston: Academic Studies Press, 2013.
- Cabañas Bravo, Miguel. “Josep Renau. Arte y propaganda en guerra”, en *Josep Renau. Arte y Propaganda en Guerra*. Salamanca: Ministerio de Cultura, 2007.
- Cabeza Sandeogracias, José. “Buscando héroes: la historia de Antonio Col como ejemplo del uso de la narrativa como propaganda durante la Guerra Civil española”, *Historia y Comunicación Social* 10 (2005): 37-50 <https://revistas.ucm.es/index.php/HICS/article/view/HICS0505110037A>
- Cabeza Sandeogracias, José. “La construcción de un mito: la influencia del cine soviético en Madrid durante la guerra civil española (1936-1939)” *Spagna Contemporanea* 36 (2009): 99-117. <https://www.spagnacontemporanea.it/index.php/spacon/issue/view/28>
- Casanova, Julián. “Europa en guerra: 1914-1945”. *Ayer* 55 (2004).
- Castoriadis, Cornelius. *La institución imaginaria de la sociedad. Vol. II: el imaginario social y la sociedad*. Barcelona: Tusquets, 1989.
- Civantos Urrutia, Alejandro. *Leer en Rojo. Auge y caída del libro obrero (1917-1931)*. Madrid: Fundación Anselmo Lorenzo, 2017.
- Crusells, Magí. “La URSS y la guerra civil española”, en *La historia a través del cine. La Unión Soviética*, editado por Santiago de Pablo. Leioa: Universidad del País Vasco, 2000.
- Cuevas-Wolf, Cristina. “Münzenberg y el surgimiento de la propaganda comunista en España”, en *El movimiento de la fotografía obrera (1926-1939), ensayos y documentos*. Madrid: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 2011.
- Degot, Ekaterina. “El realismo socialista desde el punto de vista de la crítica de arte”, en *La Caballería Roja. Creación y poder en la Rusia soviética de 1917 a 1945*. Madrid: La Casa Encendida, 2011.
- Dobrenko, Evgeny. *Stalinist cinema and the production of history. Museum of the Revolution*. Edimburgo: Edinburgh University Press, 2008.
- Dobrenko, Evgeny. “El retorno épico. Cultura política y política cultural en la Rusia estalinista de los años 30”, en *La Caballería Roja. Creación y poder en la Rusia soviética de 1917 a 1945*. Madrid: La Casa Encendida, 2011.
- Faber, Sebastián. “Es la hora de la claridad dogmática. El impacto de la Revolución rusa en la cultura política española”, en *1917. La Revolución rusa cien años después*, editado por Juan Andrade y Fernando Hernández Sánchez. Madrid: Akal, 2017.
- Ferré, Rosa. “En el frente revolucionario del arte. Creación y experimento en la primera cultura soviética”, en *1917. La Revolución rusa cien años después*, editado por Juan Andrade y Fernando Hernández Sánchez. Madrid: Akal, 2017.
- Figes, Orlando. *El baile de Natasha. Una historia cultural rusa*. Barcelona: Edhasa, 2006.
- Forment, Albert. “Josep Renau. Vida y Obra”, en *Josep Renau. 1907-1982. Compromiso y cultura*. Valencia: Sociedad Estatal de Conmemoraciones Culturales/Universitat de Valencia, 2009.
- Gamonal Torres, Miguel Ángel. “Arte de urgencia: aportaciones al debate crítico sobre el arte de propaganda en la guerra civil española”, *Cuadernos de Arte de la Universidad de Granada*, 45 (2014).
- Godicheau, François. “La guerra civil, figura del desorden público. El concepto de guerra civil y la definición del orden político”, en *Guerras civiles. Una clave para entender la Europa de los siglos XIX y XX*, dirigido por Eduardo González Calleja y Jordi Canal. Madrid: Casa de Velázquez.
- Groys, Boris. *Obra de arte total Stalin*. Valencia: Pretextos, 2008.
- Harrison, Charles. “Artists’ Theories and Critical Debates 1920-45” en *Art of the 20th Century. 1920-1945. The artistic culture between the wars*. Milán: Skira, 2006.

- Hernández Sánchez, Fernando. "Mosaico rojo. Los comunistas en la guerra civil", en *En el combate por la historia. La República, la guerra civil, el franquismo*, editado por Ángel Viñas. Barcelona: Pasado y Presente, 2012.
- Kaganovsky, Lilya. "Stalinist cinema, 1928-1953", en *The Russian cinema reader Vol. 1. 1908 to the Stalin Era*, editado por Rimgalia Salys. Boston: Academic Studies Press, 2013.
- Lenin, V.I. *Obras Completas*, T. 43. Moscú: Editorial Progreso, 1983.
- Martín Ramos, José Luis. "Del fin de ciclo de octubre al frente popular", en *1917. La Revolución rusa cien años después*, editado por Juan Andrade y Fernando Hernández Sánchez. Madrid: Akal, 2017.
- Mawdsley, Evan. *Blancos contra rojos. La guerra civil rusa*. Madrid: Desperta Ferro Ediciones, 2017.
- Miller, Tyrus. "Mimesis del hombre nuevo. Los años treinta, de la ideología a la antropolítica", en *Encuentros con los años 30*. Madrid: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 2012.
- Preston, Paul. *La Guerra Civil Española. Reacción, revolución y venganza*. Barcelona: Random House Mondadori, 2006.
- Rodríguez Tranche, Rafael. "Miedo y terror en el Madrid republicano. De los bombardeos a la quinta columna", en *Retóricas del miedo. Imágenes de la Guerra Civil Española*, editado por Nancy Berthier y Vicente Sánchez Biosca. Madrid: Casa de Velázquez, 2012.
- Sánchez Biosca, Vicente. "Cine, escenografía de masas y totalitarismo", en *Política y comunicación en la historia contemporánea*, coordinado por Enrique Bordería Ortiz, Francesc Martínez Gallego e Inmaculada Rius Sanchis. Madrid: Fragua, 2010.
- Taibo, Carlos. *Historia de la Unión Soviética. De la revolución bolchevique a Gorbachov*. Madrid: Alianza, 2010.
- Taibo, Carlos. *Anarquismo y revolución en Rusia (1917-1921)*. Madrid: Los Libros de la Catarata, 2017.
- Thompson, John B. *Ideología y cultura moderna. Teoría y crítica social en la era de la comunicación de masas*. México DF: Universidad Autónoma de México, 1993.
- Trotsky, Leon. *Literatura y Revolución*. Buenos Aires: RyR, 2014.
- Vadillo, Julián. "La diversidad y el conflicto. Las disputas del bando republicano durante la guerra civil. Estado de la cuestión historiográfica", *Contenciosa Año V N.º 07* (2017) <https://doi.org/10.14409/contenciosa.v0i7.8576>
- Wagner, Peter. "Progreso y modernidad: el problema con la autonomía", *Sociología Histórica* 07 (2017): <https://revistas.um.es/sh/article/view/243631>
- Zizek, Slavoj. *Bienvenidos al desierto de lo real*. Madrid: Akal, 2005, 11.

