

El Agit-Prop Cultural en la Guerra Civil

CHRISTOPHER H. COBB
Universidad de Kingston

RESUMEN.—La práctica de agitación y propaganda se sitúa en el contexto de una historia rica y variada. Las relaciones entre las artes y la transformación revolucionaria de la sociedad son evidentes durante las revoluciones francesa y soviética. La transmisión de estas prácticas a España pasó por las visitas a Rusia de intelectuales, escritores y activistas y fue propiciada por el creciente recurso a estas técnicas durante los años treinta no sólo en la Unión Soviética sino también en Alemania e Italia para lograr la adhesión de los ciudadanos.

Al empezar la guerra civil, ya existía una gran variedad de grupos y actividades en España y el trabajo para motivar la población y establecer una identidad popular tuvo considerables repercusiones. Sin embargo, fuera del contexto de momentos de gran exaltación, tales como el sitio de Madrid, la repetición machacona de la propaganda podía resultar pretenciosa y hasta contraproducente. Pronto surgió un conflicto de orden político. Consecuencia de la mayor experiencia de los comunistas en este asunto, se asoció el agit-prop con ellos, despertando así tensiones con otros partidarios del Frente Popular, sobre todo los libertarios.

ABSTRACT.—The development of agit-prop techniques is to be placed in the context of a long and varied history. The relationship between the arts and the revolutionary transformation of society is evident during the French and Russian revolutions. The spread of agit-prop techniques to Spain came about as the result of the visits to Russia of intellectuals, writers and political activists and it was aided by the growing development of these techniques during the thirties, not only in Russia but also in Germany and Italy in order to win the support of the population.

When the civil war broke out there were a large number of groups active in Spain and their efforts to motivate the followers of the Republic and engender a sense of popular identity had considerable repercussions. Nevertheless, outside the context of moments of great popular exaltation such as the siege of Madrid, the monotonous repetition of propaganda could appear pretentious and even counterproductive. Fairly soon a political conflict was to arise. As a consequence of their greater experience, agit-prop was specifically associated with the communists, thereby awakening the hostility of other components of the Popular Front, notably the libertarians.

Si el vocablo 'agit-prop' es ruso en su origen, la utilización de sus componentes 'agitación' y 'propaganda' a través de los siglos destaca la rica y variada historia de estos conceptos.

Así, la congregación de cardenales, «De Propaganda Fide» (establecida en 1622), ha sido responsable de propagar la religión católica. El grupo semántico basado en la raíz 'agit' es todavía más variado: limitándonos a un solo ejemplo, en la Inglaterra de la guerra civil a mediados del siglo XVII se utilizaba la palabra 'agitador' para referirse a los delegados de los soldados del ejército parlamentario. Si Plejánov expuso la diferencia entre agitación y propaganda¹, el conjunto de estas actividades puede describirse como actuaciones públicas para despertar la conciencia, así como promover la adhesión y la combatividad de la población. Coincide con la aparición de un arte cívico cuyo objeto era el de legitimar la revolución. Destinado a un público de masas, buscaba incitar una reacción activa y la participación de los ciudadanos en el proceso revolucionario.

Las definiciones citadas arriba indican algunos de los antecedentes de la agitación y propaganda rusas. Refiriéndonos específicamente a la dimensión cultural, es decir, la relación entre las artes y la transformación revolucionaria de la sociedad (la utilización de los medios culturales para fines de agitación y propaganda), hay una clara línea establecida en Europa a partir de la Revolución Francesa que se extiende a la Comuna y la Revolución de Octubre de 1917, para luego generalizarse durante las turbulentas secuelas de la Primera Guerra Mundial. La España de la Guerra Civil queda claramente asociada con esta tradición y, como luego veremos, hay numerosos ejemplos de la influencia de modelos soviéticos. Tampoco se termina la tradición en 1939: podemos citar el mayo francés de 1968 o la «Revolución de los Claveles» en Portugal, donde se producen fenómenos parecidos.

La revolución de 1789 fue el punto de arranque y David el modelo del artista comprometido con la causa republicana, su «Marat asesinado» pudiendo considerarse como una «Pietà» republicana. En su libro *The Idea of Art as Propaganda in France, 1750-1799*, James Leith nos ha resumido el debate proseguido a lo largo del siglo XVIII sobre la utilidad de las artes, tesis defendida por los enciclopedistas frente a las denuncias de decadencia y de lujo improductivo emitidas por Rousseau, sobre todo en su *Discurso sobre las ciencias y las artes*². No se trataba de una revuelta callejera sino de una transformación profunda de la sociedad. Para realizar esto, se necesitaba la aportación de todas las artes para inculcar los nuevos ejemplos morales. Varios artistas se lanzaron con entusiasmo a esta tarea, elaborando una serie de alegorías y emblemas, tales como la gorra, símbolo de la libertad, la escarapela, indicador de la nación, y la pica, el arma de los hombres libres. Fue Boissy d'Anglas, autor del *Essai sur les fêtes nationales*, quien más insistió en esta finalidad moralizante:

«C'est donc en instruisant l'homme que vous le renouvellerez, pour ainsi dire, d'une manière absolue et complète; c'est en épurant sa raison et ses moeurs, c'est en lui faisant connaître l'influence et les dangers de ses passions et en lui enseignant à les diriger vers le bien, que vous le ramènerez a la simplicité primitive dont la nature l'avait doté»³.

1. Ver el comentario de Pizarroso Quintero en su *Historia de la propaganda*. Madrid, Eudema, 1990, p. 255.

2. En el libro de Leith (Toronto, University of Toronto Press, 1965), ver el capítulo I, «Towards the Revival of the Idea of Art as Propaganda». Sobre este tema, ver los artículos de D. L. DOWD: «Art as National Propaganda in the French Revolution», *Public Opinion Quarterly*, otoño (Chicago, 1951) y «L'art comme moyen de propagande pendant la Révolution Française», *Actes du 77e Congrès des Sociétés Savantes*, (Grenoble, 1977).

3. Paris, 1794, apud LEITH, op. cit., pp. 109-110.

Para Boissy, las artes tendrían un papel importante, difundiendo los nuevos valores: los modelos de la virtud se exhibirían en los edificios públicos y las plazas en forma de estatuas de los héroes revolucionarios para confrontar al ciudadano a cada paso. Todavía más radical fue la Sociedad Popular y Republicana de las Artes (fundada en 1793), cuyos miembros presentaron a la Convención en enero de 1794 una petición exigiendo la colocación de representaciones de hazañas heroicas en todos los departamentos, los lugares públicos y las escuelas. En 1794, el Comité de Salud Pública emprendió una vasta campaña de renovación del contorno urbano, con edificios, parques, figuras y estatuas, todos fundiéndose con la obra de dramaturgos, poetas y músicos para comunicar el evangelio republicano a las masas. En palabras de Leith, el breve período del gobierno jacobino había traído el estado moderno al umbral de una sociedad totalitaria en todos los sentidos de la frase⁴.

La tradición se mantuvo vigorosamente durante la Comuna, con las actividades de artistas como Courbet, para llegar a una eclosión todavía más rica durante la revolución soviética. Como en 1789, era urgente llevar a cabo la transformación social y Lunacharski, el Comisario del Pueblo para la Educación, que se autodescribió como el poeta de la revolución, no dudó en afirmar que las artes podrían dotar la revolución con una lengua. Para facilitar la movilización y la concienciación del pueblo, había que apartar y sustituir a los monumentos del zarismo, cambiar los nombres de las calles, todo para eliminar la influencia moral del anterior régimen. Lenin siguió el modelo de otras revoluciones victoriosas al proponer una campaña de propaganda por medio del arte monumental⁵, proyecto recogido en el decreto gubernamental del 12 de abril, 1918. Dada la premura acuciante de la situación, estos monumentos serían construidos, con toda rapidez, de materiales baratos⁶. Dedicados a conmemorar los muertos de la revolución y del movimiento obrero, así como a exaltar las figuras de la Libertad o la Constitución, formarían el decorado de las fiestas populares del nuevo calendario. Huelga subrayar la importancia de la traducción (en 1918) del libro de Tiersault, *Fêtes et chansons de la Révolution Française*, cuya lectura fue recomendada a los activistas del partido⁷.

Una de las facetas que mejor ilustra la capacidad innovadora de la sociedad rusa en la época postrevolucionaria es el vigoroso brote del teatro de agitación que llegó a ser uno de los medios artísticos más eficaces para promover la conciencia y facilitar la participación activa del público. En ciertos casos, tales como las grandes funciones de masas, los orígenes se encuentran en la tradición rusa de grandes espectáculos, carnavales y procesiones al aire libre, modelo adaptado a la realidad revolucionaria de los años veinte, con el público cantando y bailando alrededor de grandes figuras de cartón, representando, por ejemplo, la muerte del capitalismo. Rápidamente este juego teatral se trans-

4. LEITH, op. cit., capítulo 5, «Revolutionary Plans to Mobilise the Fine Arts».

5. Anatoli STRIGALEV: «L'art de propagande révolutionnaire. L'agit-prop» en *Paris-Moscú. 1900-1930*, editado por el Ministerio de la Cultura de la URSS y el Centro Georges Pompidou, Paris, 1979, p. 318.

6. Resulta curioso notar un comentario parecido de Gabriel Ureña sobre los primeros monumentos del franquismo. Ver *Arquitectura y urbanística civil y militar en el período de la autarquía (1936-45)*. Madrid, Istmo, 1979, pp. 40 y 120.

7. Ver S. BOJKO: «Agit-Prop Art: The Streets Were Their Theatre» en S. Barron y M. Tuchmann (ed.), *The Avant Garde in the USSR, 1910-30*. Cambridge, Massachusetts, MIT Press, 1981, p. 74.

formó en grandes representaciones de masas; éste es el caso de las ideadas por Vinogradov Mamnat y su grupo dramático del Ejército Rojo. *La toma del Palacio de Invierno*, dirigido por Nikolai Evreinov, presentada el 7 de noviembre de 1920, ilustra muchas de las características de este tipo de escenificación, el tema sacado de la historia contemporánea, en el lugar mismo del acontecimiento y con la participación, no sólo de los soldados sino del público (más de cien mil personas), a quien se invitó a seguir las tropas en el asalto.

Más específicamente dedicados a la tarea de agitación eran los pequeños grupos del movimiento «Blusa Azul». Creado por Boris Yuzhanin en 1923 a partir del «periódico vivo», alcanzó rápidamente dimensiones considerables. Según Alma Law, había 484 grupos profesionales, con más de 8.000 grupos de aficionados⁸. Su método de trabajo estableció el molde para el teatro de agitación en Europa en los años posteriores: presentación en la calle sin escenario; una fuerte carga didáctico-satírica, limitándose frecuentemente a la puesta en escena de una consigna; preferencia para la improvisación para así convertir al espectador en participante.

Por encima de todo, el objetivo de estas campañas era el de intensificar el contacto con el público, utilizando todos los medios posibles. Además de los ya mencionados, Bojko cita los siguientes: banderas; carteles; postales; transparentes; pintadas en muros, trenes, tranvías, vapores, tribunas, kioscos y puestos comerciales; esculturas monumentales; locales conmemorativos; necrópolis; festivales y carnavales; películas documentales, etc⁹. De esta manera, no sólo se inundaron los espacios públicos con propaganda soviética, sino se creó también un ambiente en el que la indiferencia era imposible.

En cuanto a la introducción del agit-prop en España, los términos 'agitación' y 'propaganda' no son creaciones recientes en el castellano. En su *Historia de las agitaciones campesinas andaluzas*, Díaz del Moral habla de las visitas de 'agitadores' anarquistas a los pueblos de la Provincia de Córdoba en la segunda mitad del siglo XIX¹⁰. Pero el análisis de estas actividades no siempre resulta fácil: aparte las dificultades presentadas por una documentación inexistente o evanescente, muchos estudiosos las han examinado dentro de un vasto panorama de las relaciones entre la cultura y las cuestiones político-sociales, introduciendo una variedad de problemas igualmente complejos, como, por ejemplo, el tema del compromiso intelectual o la libertad de la creación artística¹¹. Forzosamente, hay, a veces, un elemento de confusión al querer abarcar experiencias tan dispares. Sería contraproducente, por ejemplo, asumir que un grupo como La Barraca era idéntico al Retablo Rojo de Altavoz del Frente: el primero, muy dentro de la tradi-

8. Ver «The Revolution in the Russian Theatre» en BARRON Y TUCHMANN, op. cit., p. 68.

9. Op. cit., p. 76.

10. Madrid, 1929.

11. La bibliografía es excepcionalmente rica: entre los estudios más conocidos, se puede citar C. GRIMAU: *El cartel republicano en la Guerra Civil*. Madrid, Cátedra, 1979, J. BRIHUEGA: *La vanguardia y la República*. Madrid, Cátedra, 1982, M. GAMONAL TORRES: *Arte y política en la Guerra Civil. El caso republicano*. Granada, Diputación Provincial, 1987, S. SALAUN: *La poesía de la Guerra de España*. Madrid, Castalia, 1985, R. MARRAST: *El teatre durant la Guerra Civil espanyola*. Barcelona, Institut del Teatre, 1978, R. GUBERN: *1936-1939: la Guerra de España en la pantalla*. Madrid, Filmoteca Española, 1986, C. GARITAONANDÍA: *La radio en España, 1923-39*. Bilbao, Universidad del País Vasco, 1988, VV.AA.: *Periodismo y periodistas en la Guerra Civil*. Madrid, Fundación Banco Exterior, 1987.

ción institucionista, buscaba ampliar el acceso al patrimonio cultural, mientras que el segundo se dedicaba exclusivamente a las tareas de agitación y propaganda. Convendría, pues, limitar este estudio a fenómenos claramente del segundo tipo, lo que supone adoptar una perspectiva más cercana a la política que a las artes o la literatura.

La práctica de estas técnicas en la URSS había sido comentado por varios visitantes españoles, tales como Fernando de los Ríos, que, en 1920, destacó la excepcional importancia de los grandes mítines después de presenciar una reunión en que hablaron Lenin y Trotsky:

«evidentemente, estamos en presencia de un fenómeno de inmensas perspectivas históricas. En un medio espiritual homogéneo, entre aquellos hombres, alimentados por un mismo ideal, la Internacional se entonaba como los cantos de gloria entre los cristianos»¹².

La introducción del agit-prop en España se debe al naciente Partido Comunista, que estableció una Comisión de Agitación y Propaganda en enero de 1933¹³. La debilidad del PCE ha sido subrayada por Rafael Cruz en su libro *El Partido Comunista de España en la II República*:

«En primer lugar, el PCE era débil, lo cual era reconocido por sus propios dirigentes... El PCE constituía una secta política más que un partido de masas»¹⁴.

En 1932, refiriéndose a las tareas de proselitismo, Manuel Hurtado afirmó en la Tesis de Organización que:

«nuestros métodos de agitación y propaganda no tienen nada de sistemáticos; por regla general, son improvisados... Sobre todo es necesario procurar que los obreros tomen parte en este trabajo (corresponsales para nuestra prensa), publicando periódicos de célula de empresa, de aldea y de cortijo, a cargo de la base del partido, organizando inscripciones y periódicos murales con nuestras consignas, etc. La creación de grupos de agit-prop puede prestar grandes servicios, sobre todo para la agitación en el campo»¹⁵.

Como medio de propaganda oral, el mitin y su organización fueron especialmente cuidados:

«Hay que destacar el carácter de fiesta que comportaba la celebración de un mitin legal... De ahí la preparación exhaustiva de cada mitin, los mejores oradores, la confección de guiones, las mejores salas, la audiencia responsable que acudía horas antes, el servicio de orden, los altavoces fuera del recinto, el silencio, los aplausos, todo un rito que entusiasmaba sobre todo a quienes día a día trabajaban por la revolución»¹⁶.

Entre las muchas técnicas del agit-prop, puede sorprender la inclusión del deporte, dada su poca consideración como fenómeno social en los países de la Europa occidental. Sin embargo, en Rusia el Partido Comunista afirmó, en 1925, que no debían considerarlo sólo en términos de educación física, sino más bien como medio de educar a las masas

12. *Mi viaje a la Rusia soviética*. Madrid, Alianza, 1970, p. 78.

13. *Mundo Obrero*, 17 de enero, 1933.

14. Madrid, Alianza, 1987, pp. 66-7.

15. Apud R. CRUZ: «La organización del PCE (1920-34)», *Estudios de Historia Social*, nº 31 (Madrid, 1984), p. 278.

16. R. CRUZ: *El Partido Comunista de España*, p. 74.

por la manera en que facilitaba el desarrollo de la voluntad, la ingeniosidad y el trabajo en equipo. Además de esto, representaba una oportunidad para integrar a la mayoría de los trabajadores en las organizaciones del partido, lo que subraya su idoneidad como medio de agitación¹⁷.

En los círculos de izquierda en España estas ideas encontraron pronto su resonancia. Así, en 1932 vemos como un pequeño partido como el Bloc Obrer i Camperol pudo aprovecharse de las carreras organizadas por el F. C. de Atletismo en Barcelona para impresionar a los espectadores con la presencia de su equipo, todos luciendo maillot rojo con la hoz y el martillo¹⁸. Dentro de poco ya estaban soñando en vastos proyectos de masas, nada menos que la Primera Espartakiada Proletaria de España¹⁹. El PCE les siguió de cerca, dando publicidad a la Internacional Roja de Deportes y proponiendo la formación de comités de lucha en pro de la unidad del deporte obrero²⁰. La machacona insistencia en los fines políticos frente a la casi inexistencia de facilidades deportivas para obreros revela la inexperiencia de los autores, así como su limitada comprensión de la naturaleza del agit-prop. Lo mismo puede decirse de su dependencia de modelos rusos: regularmente se recomendaba la gimnasia o la danza de la multitud, olvidando que estos deportes se beneficiaban de una larga tradición en Rusia y que los modelos extranjeros no siempre se trasladan a otras culturas.

No obstante, el clima era propicio para nuevas iniciativas en este campo. De un lado, la creación, en 1929, del Campeonato Nacional de Liga de Fútbol y la profesionalización de los jugadores señalaron la transformación del fútbol-deporte en fútbol-espectáculo. La creciente comercialización también se manifestaba en otros deportes, como el boxeo, donde se aprovechaban los triunfos de Paulino Uzcudun, entonces campeón europeo. Todavía más significativa fue la utilización de los deportes para encuadrar la juventud en Alemania e Italia, ejemplo no perdido en la derecha española, como se deduce del caso de Santiago Bernabeu que se había ofrecido como entrenador a las Juventudes de Acción Popular.

Con estos acicates, el movimiento deportivo popular no tardó en extenderse y se puede seguir la evolución de la actitud de los comunistas, que, al llegar a 1936, adoptaron una actitud más abierta y menos burocrática, concentrándose en la práctica de deportes al alcance de la gran masa, como el 'cross'²¹. Aunando la estructura de las Federaciones Culturales Deportivas Obreras, ya probadas en varios países, con el entusiasmo de los jóvenes de la FUE que se propusieron para demostrar una variedad de deportes²², no solamente se aumentó la práctica deportiva, sino que también el PCE se logró situar en el centro de un gran movimiento de masas, culminando en la Olimpiada Popular de julio de 1936.

17. Ver J. RIORDAN: *Sport in Soviet Society*. Cambridge, CUP, 1977, p. 106.

18. Domingo SABATER: «Deporte proletario», *La Batalla*, 10 de marzo, 1932. *La Batalla* ya había dedicado artículos al deporte obrero en los años veinte como el de Domingo Benedí, 2 de octubre, 1924.

19. *La Batalla*, 6 de abril, 1933.

20. *Mundo Obrero*, 23 de marzo, 1933.

21. Se organizó un maratón popular en Madrid a principios de enero, 1936, *ibid.*, 6 de enero, 1936.

22. *Ibid.*, 5 de marzo, 1936.

La relación entre el teatro y las actividades políticas fue intensísima en los años de entreguerras²³ y hubo varias tentativas de establecer teatros de agitación. No es que faltara información sobre las nuevas orientaciones teatrales rusas o alemanas: periodistas como Ricardo Kaltofen informaron ampliamente sobre estas cuestiones²⁴ y la Editorial Cenit publicó *El teatro revolucionario* de Romain Rolland en 1929 y *El teatro político* de Erwin Piscator en 1930. Pero el hecho mismo de que Cenit publicara estas dos obras en la misma colección iba a conducir a muchos lectores a confundir dos maneras tan distintas de considerar el teatro. A esto podemos añadir la influencia de otra tradición igualmente lejana del teatro de agitación: la del 'teatro obrero' establecida a finales del siglo XIX y continuada por la Asociación Obrera de Teatro fundada en Barcelona por Adrià Gual en 1927; tradición caracterizada por Miguel Bilbatúa como «teatro para el pueblo»²⁵, es decir, la representación de clásicos sociales, como *Juan José*, a un público de obreros²⁶. Los peligros de esta ambigüedad ya habían sido notados por Piscator en su ensayo sobre «El teatro político de aficionados»:

«Me parece un gran error que esos grupos [de aficionados] empiecen a hacer teatro con medios técnicos y dramáticos insuficientes; esto es, que comiencen a adaptar a sus posibilidades una dramaturgia reducida hoy a problemas individuales y sicologuierías»²⁷.

Fruto de su observación en Moscú, la información de Sender sobre la naturaleza del verdadero teatro de agitación fue igualmente clara:

«A propósito de los grupos de agit-prop de las fábricas, talleres, koljoses y cuarteles, convendrá decir algunas palabras, porque quizá el lector español no tiene una idea exacta. Esos grupos son, a veces, de ocho o diez aficionados, que allí donde se encuentran –en el vestíbulo de un cine, en el parque, en el teatro de la fábrica– improvisan 'sketches' o representan pequeñas obras, por lo general grotescas, de una intención política concreta: antirreligiosas, antifascistas, antiimperialistas... En todos los lugares donde puede reunirse el público suele haber una plataforma de madera y cien o doscientos asientos alineados delante. Están destinados a los grupos volantes de agit-prop»²⁸.

El grupo Teatre del Proletariat, formado en el seno del Bloc Obrer i Camperol, ilustra perfectamente algunos de los escollos en el camino de los agitadores²⁹. Si los objeti-

23. Es de notar, por ejemplo, la representación gratuita de *Un enemigo del pueblo*, de IBSEN, en el Teatro Español, bajo el patrocinio de la Escuela Nueva con motivo del Congreso General de la UGT, el 30 de junio 1920. Ver J. AGUILERA SASTRE: «El teatro experimental como alternativa (1920-29)», en *Cuadernos el Público*, 42 (Madrid, 1985), p. 6.

24. Ver «El teatre polític proletari», *Ideari*, 1 de diciembre, 1929.

25. *Teatro de agitación política*. Madrid, Cuadernos para el Diálogo, 1976. Presentación, pp. 14-22.

26. Sobre la fama de Juan José, ver J. MÁS FERRER: *Vida, teatro y mito de Joaquín Dicenta*. Alicante, Diputación Provincial, 1978, p. 132.

27. *El teatro político*. Madrid, Ayuso, 1976, p. 86.

28. *Madrid-Moscú. Notas de viaje, 1933-4*. Madrid, 1934, pp. 114-5. Ver los comentarios parecidos de Rafael ALBERTI en «La burguesía tiene el teatro que se merece», *El Imparcial*, 23 de abril, 1933.

29. Hay que notar la parte considerable dedicada a las cuestiones culturales en la prensa del Bloc, fundamentalmente *La Batalla*, *Front* y *L'Hora*. Sobre las representaciones del Teatre del

vos eran impecables («convertir los pequeños escenarios obreros en tribunas de la nueva doctrina de clase»³⁰, «hacer grandes giras por los pueblos»³¹), las deficiencias no eran menos evidentes. El confusionismo ya mencionado iba acompañado de la autosuficiencia y el triunfalismo que caracterizaban a los propagandistas del Bloc:

«Teatro humano, teatro social, teatro de multitudes, teatro de todos y para los explotados. He aquí nuestro teatro»³².

Todavía más significativo era el espíritu de exclusivismo proletario:

«L'obra era escrita per una camarada obrera; les decoracions eren pintades per obrers; els actors eren obrers espontanis..., la direcció anara també a càrrec d'obers»³³.

El hecho de privarse de la posibilidad de aprender algo de las técnicas teatrales, así como de un repertorio de obras ya existentes, lejos de abrir el paso a nuevos conceptos teatrales, revelaba la persistencia de una rancia cultura teatral; entre las obras distribuidas a los miembros se incluía *Daniel*, de Dicenta. Por último, la idea que se formaban del agit-prop se reducía, esencialmente, a la noción de distribuir textos escritos, ya fueran panfletos u obras dramáticas³⁴.

Sin embargo, poco a poco, las experiencias iban enriqueciéndose y aparecieron grupos con una percepción más clara de la utilización de medios teatrales en sus campañas de agitación política. El grupo Nosotros, fundado en 1933, se derivó de las actividades políticas del círculo formado alrededor de César e Irene Falcón en la revista del mismo nombre: para ellos el teatro era puramente el medio de fortalecer el contacto con su público callejero.

Irene Falcón nos ha contado cómo iniciaron su trabajo entre los jóvenes parados en la Glorieta de Cuatro Caminos, al igual que su participación en las meriendas al borde del Manzanares, donde acudían grupos de socialistas y comunistas, todos coreando eslóganes³⁵. Allí el grupo Nosotros realizó las primeras tentativas de teatro de agitación, representando piezas cortas como *Asía*, de Vaillant Couturier.

El hecho de haber trabajado los dos fundadores como periodistas en varios países europeos les había proporcionado un conocimiento, no solamente de la evolución política internacional en los años veinte, sino también de las últimas tendencias teatrales. Esta perspectiva cosmopolita se extendió cuando, en mayo de 1933, se invitó a Irene Falcón, en compañía de Santiago Masferrer y Puyol, el cartelista, a la Olimpiada Internacional de Teatros Proletarios en Moscú³⁶. Ahí, aparte de la ocasión de encontrar personalmente a Piscator, pudieron enterarse de la práctica de algunos de los mejores grupos europeos.

Proletariat ver «Teatre del proletariat-teatre de masses, Barcelona, 1931-4», *Els Marges*, nº 21 (Barcelona, 1982), pp. 121-8.

30. M. FAURE: «Teatre», *L'Hora*, 28 de mayo, 1931.

31. *Ibid*, 13 de junio, 1931.

32. E. AMO Y J. VALLESPINÓS: «Nuestro teatro», *La Batalla*, 23 de julio, 1931.

33. *Front*, 29 de octubre, 1932.

34. Sobre este servicio de librería, ver *La Batalla*, 2 de febrero, 1933.

35. Ver «El grupo teatral Nosotros: Entrevista con Irene Falcón» en VV.AA: *Literatura popular y proletaria*. Sevilla, Publicaciones de la Universidad de Sevilla, 1986, pp. 267-277.

36. Sobre la Olimpiada, ver N. BUCHWALD: «The First International Olimpiad of Revolutionary Theatres», *International Literature*, nº 4 (Moscú, 1933), pp. 137-42.

A su regreso a España, la adaptación de estas experiencias al contexto nacional cuajó en una gira por los pueblos de la provincia de Toledo en vísperas de las elecciones del mes de noviembre de 1933. Verdaderos agitadores, el grupo abandonó el empleo de un texto escrito y basaron su actuación en forma de improvisación sobre las experiencias de los campesinos, como se las habían contado de antemano. Los asistentes se reconocieron en la escena, participaron con sus gritos y terminaron con una conciencia más clara del sentido de los acontecimientos, logrando así la realización completa de los objetivos.

El período de censura introducido por los gobiernos del Bienio Negro interrumpió la campaña, pero, al llegar a 1936, se produjo una eclosión de asociaciones y cuadros de aficionados y profesionales, la mayoría de ellos claramente relacionados con partidos políticos o sindicatos, como los Trabajadores de Banca y Bolsa, el Cuadro Artístico de Izquierda Radical Socialista, el Círculo Socialista del Oeste o la Compañía del Socorro Rojo Internacional. La formación de Cultura Popular³⁷ se anunció con la idea de reforzar la cooperación entre ellos y nada más que alistar sus secciones ilustra su vigor y variedad: Enseñanza y Universidades Populares; Misiones Populares; Teatro; Cine Club; Coros; Folklore y Danza; Guiñol; Artes Plásticas; Deportes; Bibliotecas; Ateneos y Círculos; Publicaciones. Al cundir la experiencia de los últimos años, los grupos demostraron su asimilación de estas enseñanzas. Así, Eduardo de Ontañón explicó cómo pudo montar su grupo tan rápidamente en el Teatro Montalbán al estallar la guerra:

«Lo teníamos todo preparado. Habíamos pensado desde principios de año en hacer el teatro de masas. Teníamos en inmediata realización unas representaciones relámpago que íbamos a dar en un tablado portátil a la salida de las fábricas»³⁸.

Con la guerra estos grupos salieron naturalmente a la calle al abrigo del impresionante despliegue de agit-prop «a cuyo influjo se ha atribuido, en no pocas ocasiones, gran parte del éxito de la defensa»³⁹. Hablando de las Juventudes Socialistas Unificadas, Claudio Lara comentó:

«La labor de propaganda y agitación por Madrid la tenemos muy cuidada, dando constantemente mítines relámpago, hablando desde los autos con altavoces, haciendo proyecciones por cuarteles y frentes, poniendo cristales con consignas»⁴⁰.

Vemos la confluencia de una serie de medios: mítines, altavoces, teatro de agitación, coros proletarios, emisiones radiofónicas, banderas, carteles, todos con sus consignas, que iban a constituirse en elementos permanentes de la resistencia contra la rebelión militar.

Entre todas estas asociaciones se destaca Cultura Popular, mencionada arriba, no sólo por la extensión de sus actividades, que comprendían un grupo de teatro basado en La Barraca, sino, sobre todo, por el enorme éxito logrado por su servicio de bibliotecas⁴¹. Pero esto no excluyó las tareas diarias de agit-prop:

37. Ver *Mundo Obrero*, 7 de julio, 1936.

38. *Estampa*, 22 de agosto, 1936.

39. J. ARÓSTEGUI Y J. A. MARTÍNEZ: *La Junta de Defensa de Madrid*. Madrid, Comunidad de Madrid, 1984, p. 206.

40. *Estampa*, 9 de enero, 1937.

41. Ver J. M. FERNÁNDEZ SORIA: *Educación y cultura en la Guerra Civil (España, 1936-9)*. Valencia, Llibres Nau, 1984, cap. III, «Cultura Popular y su sección de bibliotecas», pp. 69-81.

«El equipo de frentes de Cultura Popular realizó una intensa agitación encaminada a fortalecer la moral del pueblo madrileño y los combatientes. Cerca de medio millón de proclamas, decenas de arengas y consignas, himnos a través del equipo sonoro se lanzaron en pocos días con manifiesta eficacia»⁴².

Robert Marrast ha apuntado exhaustivamente los muchos grupos teatrales activos durante la guerra⁴³, dirigidos por individuos como María Teresa León, bajo la égida de la Alianza de Intelectuales Antifascistas, y Max Aub, o formados por entidades como el Ministerio de Instrucción Pública (las Guerrillas del Teatro), el Subcomisariado de Propaganda⁴⁴ o la Unión Federal de Estudiantes Hispanos⁴⁵.

Claro que no todos se dedicaban al agit-prop sino a la representación de un repertorio clásico en los frentes y en la retaguardia. Fue *Altavoz del Frente*, dirigido por César Falcón, el cuadro que mejor se adaptó a las exigencias de la guerra. Esto se ve, no tanto en su repertorio, que se asemeja al de otros grupos madrileños (*Bazar de Providencia* de Alberti, *Asturias* de César Falcón, *La conquista de la prensa* de Irene Falcón), sino en su exclusiva misión de agitación y propaganda⁴⁶. Así, uno de los componentes del grupo teatral, Luisa Carnés, explicó a los periodistas cómo estaban construyendo su propio camión desmontable «que hará las veces de escenario en los frentes y en el que se colocará la pantalla» para las presentaciones cinematográficas. Se habían formado tres equipos volantes para poder así actuar en Madrid y en los frentes⁴⁷. Sobre todo, lo que constituye la característica más saliente de la obra de *Altavoz* es la concepción global de su trabajo, que incluía exhibiciones, emisiones radiofónicas y la producción de películas documentales en los frentes. Pero es el fervor acalorado, apasionado y la exaltación de su material propagandístico lo que capta mejor el espíritu de la defensa de Madrid y que revela los objetivos de su campaña. Así, en el número 2 de su revista, *Altavoz del Frente*, se sitúa el escenario: «el fragor de la titánica batalla» en la que se promete 'saturar' la población con su propaganda, 'inundar' las calles con inmensos carteles, «inaugurar grandes monumentos colosales que impregnen a las multitudes madrileñas de coraje». Todo estaba destinado a la exaltación de los habitantes, a terminar con:

«la indignante parsimonia e indiferencia de algunos sectores que se llaman antifascistas... Los inactivos y expectantes transeúntes se verán perseguidos por la continua visión de su [los carteles] enormidad... *Altavoz del Frente* pretende con este sistema fustigar duramente las conciencias poco firmes».

Era inevitable que, con su ardor y su eficacia, fuesen llamados a extender sus operaciones a otros sectores de la zona leal. Se estableció en Valencia, a principios de 1937, el Retablo Rojo de *Altavoz del Frente*, grupo que inició sus actividades recitando poemas, diálogos y consignas en la Plaza de Castelar y los cafés cercanos⁴⁸. Más tarde, en

42. *Al Frente*, 1 de enero, 1937.

43. Op. cit.

44. *La Vanguardia* (Valencia, 27 de febrero, 1937).

45. *Estampa*, 2 de enero, 1937.

46. Ver *Altavoz del Frente*, nº 2 (24 de octubre, 1936). Sobre las actuaciones de *Altavoz* durante los primeros meses de la guerra, ver R. MARRAST, op. cit., pp. 18-29.

47. *Estampa*, 3 de octubre, 1936.

48. Ibid., 21 de marzo, 1937.

el mes de mayo, se anunció la llegada del grupo de ciegos de Altavoz del Frente que iban a cantar adaptaciones de cancioncillas infantiles y romances expresamente escritos sobre hechos de guerra⁴⁹. También se creó en Alicante un grupo teatral Altavoz del Frente⁵⁰ y, de otros frentes, hay noticias de secciones activas de Altavoz del Frente en la prensa militar (*Frente del Sur*, *Frente Extremeño*, *Elche Rojo* y *Ofensiva*) de todo el sector sur.

El triunfalismo de aquellas manifestaciones es evidente y es preciso examinar otros casos menos logrados para tener una visión más veraz de la propaganda republicana. Gamonal Torres describe la Cabalgata Infantil como «el más caracterizado acto callejero de masas realizado en España durante la guerra», pero añade, con toda razón, que «el espectáculo produce hoy hilaridad en su mezcla de supuesto altruísmo, manipulación política y festival kitsch»⁵¹. Visto el enorme esfuerzo realizado por distintas entidades oficiales, así como su eficacia en el contexto madrileño, convendría examinar las causas de este fracaso.

El problema se centra en uno de los puntos fundamentales del agit-prop: la creación de un nuevo calendario de fiestas y aniversarios para sustituir al anterior, con sus recuerdos de otros valores culturales, y establecer un cuadro para la vida cívica. Ya hemos examinado las soluciones propuestas durante las revoluciones francesa y rusa, subrayando así la perennidad del asunto. ¿Qué iban a hacer las autoridades republicanas para el Día de Reyes de 1937? Conservar una fiesta religiosa sería admitir la imposibilidad de suplantar la influencia de la Iglesia Católica, mientras que anularla podría considerarse elemento de desmoralización, sobre todo entre los niños. De ahí la proclama de la Semana del Niño Antifascista⁵². Esta manera de asociar una fiesta infantil con objetivos políticos se anuncia desde el principio como empresa híbrida, concebida precipitadamente. No era la primera vez en que los comunistas rozaban el ridículo por la seriedad adusta con la que trataban sus movimientos juveniles e infantiles. Así, en febrero de 1936, Victoriano Mendes propuso la creación de una organización juvenil deportiva con la celebración de:

«una asamblea monstruo donde se expondrá por una comisión previa un plan mínimo de tareas organizativas inmediatas. En esta asamblea deben quedar nombrados los delegados definitivos, que compondrán a su vez la comisión definitiva. Allí se definiría la línea a seguir»⁵³.

El acto fue preparado por los servicios del Ministerio de Instrucción Pública, cuyo equipo rector, Jesús Hernández, el Ministro, Wenceslao Roces, Subsecretario, José Renau, Director General de Bellas Artes y César García Lombardía, Director General de Primera Enseñanza, todos comunistas, tenían ideas muy claras sobre el agit-prop y se habían mostrado hiperactivos desde la formación del gobierno de Largo Caballero en septiembre de 1936. Buen ejemplo de esto fue la inauguración, por el mismo ministro,

49. Ibid., 2 de mayo, 1937.

50. J. R. CLEMENTE: «El Ateneo y el grupo teatral de Altavoz del Frente», *Canelobre*, n^{os}. 7-8 (Alicante, 1986), pp. 136-142.

51. Op. cit., pp. 36-7.

52. *El Pueblo*, 6 de enero, 1937.

53. *Mundo Obrero*, 26 de febrero, 1936.

Jesús Hernández, de una tribuna para oradores en la Plaza de Castelar en Valencia a finales de 1936, tribuna que podría servir a la vez para representaciones teatrales y proyecciones cinematográficas. Todo esto no pasó sin despertar recelos entre otros componentes del Frente Popular ante lo que consideraban como una aspiración hegemónica y las relaciones entre el Ministerio de Instrucción Pública y el recién creado Ministerio de Propaganda reflejaban estas tensiones políticas⁵⁴. Sin embargo, la Cabalgata se inscribió dentro de una gama de actividades dirigidas a los niños (distribución de libros de cuentos, organización de teatro de guiñol y música infantil) y con un claro contexto escolar, siendo así de la competencia de Instrucción Pública.

Las primeras referencias en la prensa, el 6 de enero, hablaban de «carrozas alegóricas de la República y una gran carroza representativa del buque soviético, Komsomol»⁵⁵. En las declaraciones de un portavoz del ministerio, el 8 de enero, se empiezan a notar las discrepancias. En primer lugar se amplifican los aspectos políticos:

«Será una manifestación de arte renovada, más revolucionaria y exenta a la ñoñez a que hemos estado acostumbrados... Unas carrozas simbolizarán a España, a Rusia, a la República..., símbolos que son de nuestra patria y del gran país hermano al que tanto debemos y al que nunca agradeceremos bastante la gesta de humanismo que su actuación para con nosotros representa».

A esto se añadió el elemento tradicional del folklore valenciano: «El Ministerio de Instrucción Pública no quiere que la tradición artística de Valencia se trueque y se halla dispuesto a proteger abiertamente cuantas manifestaciones de arte tradicional cuente Valencia en beneficio de esa cultura que es patrimonio nuestro». Finalmente, se adjuntó un tercer elemento, el infantil («las otras carrozas están dedicadas a los niños»), totalmente dispar, a pesar del esfuerzo de interponer un barniz político:

«El Lobo Feroz tiene en su cabeza los rasgos característicos del traidor Queipo de Llano. El pelut [de caixeta] es el faccioso General Franco».

El desfile tuvo lugar el domingo, 10 de enero, y los reportajes que aparecieron en la prensa el martes, 12, indicaron que, en realidad, el elemento valenciano tuvo mucha más importancia, sin duda, por estar más arraigado en la mente popular:

«Grupos de niños que llevaban ramos de flores, gaya ofrenda de los jardines valencianos. Unos labriegos iban después, portando ramos de naranjos y limones y, seguidamente, 40 huertanos a caballo representaban a los pueblos de la región de Valencia. Luego los grupos típicos de la tierra valenciana con los vistosos trajes regionales»⁵⁶.

Se resalta enseguida la heterogeneidad de la Cabalgata, consecuencia de una tentativa organizada in extremis, utilizando lo que había más a mano. Estas limitaciones dieron lugar a comentarios irónicos y jocosos en la prensa de la CNT. Los libertarios ya se

54. Ver la carta de José Carreño España, Consejero de Propaganda y Prensa de la Junta Delegada de Defensa de Madrid a Carlos Esplá, Ministro de Propaganda, 8 de diciembre, 1936, apud GAMONAL TORRES, op. cit., pp. 78-81.

55. *El Pueblo*, 6 de enero, 1937.

56. *Ibid.*, 12 de enero, 1937.

habían fijado en las campañas de agit-prop de los comunistas, notando su dedicación tan seria y la machacona insistencia en las consignas. El corresponsal de *Fragua Social* hizo ver las contradicciones:

«Yo esperaba asistir a una de esas ruidosas manifestaciones indisciplinadas, eufóricas, llenas de esa encantadora espontaneidad que sólo los niños poseen. Y no vi niños por ningún lado. Bandas de música a granel. La Internacional a todo pasto. Pintas sospechosas, que, al levantar el puño, producían la impresión de que iban a santiguarse».

Resultaba fácil satirizar el contraste tan evidente entre el ambiente de fiesta popular y la manifestación política:

«La socarronería levantina se mezclaba con el gracejo achulado de los señoritos que huyeron de Madrid cuando más falta hacían. Sólo faltaba algún puesto de churros para que la bullanga diera su impresión más verbenera.

La Internacional otra vez. Puños levantados. Rostros reverentes que sienten las mismas ansias de arrodillarse a los sonos del himno de moda, como ayer ante los altares que, para su desconsuelo, quemaron los 'rojos' meses antes»⁵⁷.

En este breve estudio solamente nos hemos concentrado en algunas manifestaciones de la práctica del agit-prop durante la Guerra Civil española, sobre todo el aprovechamiento de medios teatrales. Huelga señalar la importancia parecida del empleo, con fines propagandísticos, de otros medios como la música o las artes plásticas. Sin embargo, no sería exagerado afirmar que las conclusiones se asemejarían. Hemos subrayado cierto número de rasgos comunes en la tradición revolucionaria y, en el caso español, se han podido identificar algunas de las vías de transmisión de la influencia. Por cierto, estos primeros grupos de principios de los años treinta desempeñaron un papel primordial en la evolución y adaptación de modelos extranjeros al contexto español. Confirman la indispensabilidad de agitadores y propagandistas experimentados, con un repertorio orientado a las circunstancias nacionales. Todo esto explica la aparición del formidable aparato de propaganda que resultó ser un elemento de peso en la defensa de Madrid.

El agit-prop puede ser muy eficaz en el sentido de motivar o de dar identidad y conciencia a grupos específicos o a la población entera, pero esto solamente en momentos y lugares muy determinados. En períodos de gran fervor, como el sitio de Madrid, puede crearse un ambiente especial, pero, a falta de ello, tal campaña puede resultar ridícula y pretenciosa, como ocurrió en el ambiente más relajado de Valencia a principios de 1937, cuando el fracaso se debió a la falta de preparación así como de inspiración común.

El equilibrio de las fuerzas políticas fue igualmente significativo. El agit-prop se identificó con los comunistas: ellos tenían más experiencia y lo practicaban con más vigor y eficacia. Desgraciadamente, estas actividades podían parecer partidistas y sectarias a los no comunistas, como fue el caso con los cenetistas valencianos a principios de 1937.

Finalmente, podemos preguntarnos si el éxito de la campaña propagandística no tuvo más tarde consecuencias negativas. El vocabulario, forjado al calor de la batalla, de gloriosos ejércitos, de luchas heroicas y brillantes victorias, empezó a distanciarse de la realidad y provocar cinismo y desilusión.

57. *Fragua Social*, 13 de enero, 1937.