

UNA IMAGEN PARA SALVAR LA REPÚBLICA: FOTOMONTAJES DEL PABELLÓN ESPAÑOL EN LA EXPOSICIÓN INTERNACIONAL DE PARÍS 1937

**Javier Ortiz-Echagüe
(Universidad Complutense de Madrid)**

Índice.

1. Introducción.
 2. Un punto de encuentro: la Exposición Internacional de París 1937.
 3. La República española en París.
 4. La República de la cultura: el salvamento del patrimonio artístico.
 5. La República de la educación: Misiones Pedagógicas.
 6. La República de los campesinos: la reforma agraria.
 7. La República contra el fascismo: los desastres de la guerra.
 8. La República del pueblo: artesanía y artes populares.
 9. Conclusiones: una imagen para salvar la República.
- Referencias bibliográficas.

Resumen

En el pabellón de la Exposición Internacional de 1937, Josep Renau realizó una serie de fotomontajes ilustrando los logros del Frente Popular. En el escaparate que era el pabellón, la República se propuso desarrollar un programa de propaganda, destacando sus logros en el desarrollo cultural, educativo y económico del país.

Abstract

Josep Renau collected some photomontages for the Spanish pavilion at the 1937 Paris world's fair. The collection showed the Popular Front government achievements. It was a complete propaganda agenda to point the cultural, educative and economic development of the country under the Second Republic and during the civil war.

1. Introducción.

Tras el estallido la guerra civil en España, la actitud internacional ante el conflicto se concretó en un *Acuerdo de no intervención* que pretendía garantizar que la resolución del conflicto dependiera exclusivamente de los españoles. Sin embargo, en la práctica tal acuerdo no pasaría de ser papel mojado. Alemania e Italia enviaron armamento y tropas a la España nacional de un modo descarado, mientras que la URSS proporcionaba abiertamente ayuda para la República. Las democracias permanecían mientras tanto en una posición tibia: Francia oscilaba, según los momentos, entre la apertura y cierre de sus fronteras con ayudas ocasionales, e Inglaterra mantenía una estricta neutralidad a la hora de las ayudas, aunque ideológicamente se fue aproximando progresivamente al régimen de Franco. En los primeros meses de 1937 esta situación se agravó considerablemente: la intervención italiana desempeñó un papel decisivo en la conquista de Málaga, y su posterior derrota en Guadalajara tuvo un enorme impacto en la prensa internacional. En abril del mismo año se produjo una de las tragedias más sonadas de la guerra: el bombardeo indiscriminado de la ciudad de Guernica. La Legión Condor alemana había llevado a cabo esta operación. En ese contexto, dada la abierta violación del acuerdo por las potencias totalitarias y la tibieza de las democracias, incapaces tanto de hacer cumplir la *No Intervención* como de intervenir ellas mismas, la situación para la República no tenía fácil solución, pues cada vez dependía más de una potencia, la URSS, que a su vez constituía uno de sus principales fuentes de división.

Uno de los problemas fundamentales para resolver esta situación era el de la imagen exterior de la España republicana. Documentos como el *Reportaje sobre el movimiento revolucionario en Barcelona* que le encargó la CNT a Mateo Santos en 1936, habían difundido una imagen caótica y bárbara de la República, facilitando la consiguiente contrapropaganda franquista. De hecho, la propia CNT, consciente de estos problemas, acabaría encargando otro documental al mismo director, *Barcelona trabaja para el frente* (1936), que mostraba de un modo apacible la distribución alimenticia a combatientes (Gubern, 1996: 58). Por otro lado, la creciente influencia stalinista en la España republicana no era lo más adecuado para ganarse al gobierno conservador de Chamberlain en Londres, o al cada vez más inestable Frente Popular francés¹. Mientras tanto, el gobierno de Franco trataba de mostrarse como independiente

¹ Bolloten (1989: 559) ha señalado cómo “el temor a perder la ayuda soviética y a revelar al mundo exterior –particularmente a Gran Bretaña y a Francia, a las que todavía esperaba persuadir de que retirasen su embargo de armas– la profundidad de la penetración comunista bajo la fachada republicana, le impidió [a Largo Caballero] hacer declaraciones públicas contra sus infatigables adversarios” [el Partido Comunista].

de los fascismos más radicales, y más cercano al conservadurismo tradicional. Ni que decir tiene que, como ha señalado Javier Tusell, esta descripción “no era en absoluto cierta, como tampoco lo era que la España republicana fuera una democracia ejemplar” (Tusell, 1992: 195). De este modo, el juego de propagandas resultaba fundamental a la hora de decantar el apoyo internacional para uno u otro bando. Para la República, de esto dependía atraerse, si no un apoyo abierto, al menos el tan reclamado cumplimiento de la *No intervención*, o el libre comercio de armas. La ayuda de las potencias democráticas podría decidir el desenlace de la contienda en un momento en que “ambos bandos, carentes de una industria avanzada de armamentos, dependían fundamentalmente de suministros bélicos exteriores” (Avilés, 1994: 104).

El gobierno de Largo Caballero se encontraba cada vez más dividido por el conflicto entre socialistas y anarquistas y la polémica sobre la creciente influencia de la URSS. Cara al exterior, sin embargo, resultaba importante ofrecer una imagen de unidad. En seguida se puso en marcha el sistema de propaganda y fomento cultural. Jesús Hernández, ministro comunista de Instrucción Pública y Bellas Artes, nombró Director General de Bellas Artes a Josep Renau, un conocido comunista valenciano que trabajaba como fotomontador y cartelista político. Con esta decisión, Hernández pretendía cumplir su empeño de que “la Dirección de Bellas Artes deje de ser un organismo puramente arqueológico y se convierta en un centro vital y creador; que sea instrumento vivo de la nueva etapa artística que dibuja ante nosotros el avance victorioso de la República democrática con el aniquilamiento de las fuerzas negras de la barbarie y la incultura” (*Mundo Obrero*, 12 de septiembre de 1936. Cit. en Gamonal, 1987: 67). Efectivamente, Renau desempeñaría un papel fundamental en la propaganda republicana y en las operaciones de salvamento del patrimonio artístico español, labor que también tenía una intención propagandística. Realizar estos trabajos en mitad de la situación bélica, sin embargo, no resulta sencillo.

2. La imagen de la República: la Exposición Internacional de París 1937.

En 1934 el gobierno español había recibido una invitación para participar en la *Exposition Internationale des Arts et des Techniques de la Vie Moderne* que se celebraría en París en tres años después. Convocada en un momento extremadamente delicado de la vida europea, la Exposición Internacional se planteaba como un intento de apaciguar los ánimos. En un primer momento, España había comprometido su participación, pero tras el estallido de la guerra prácticamente se descartó, hasta el punto

de que comenzó a discutirse la posible utilización del espacio destinado a España². Sin embargo, poco tiempo después, el 4 de septiembre de 1936, el jefe de Gobierno republicano, Largo Caballero, nombraba embajador en París a Luis Araquistain. Éste era un puesto fundamental en aquellos momentos, ya que de él dependería la labor diplomática con el gobierno francés. Consciente de lo delicado de la situación, el nuevo embajador comprendió en seguida las posibilidades que ofrecía la Exposición Internacional para dar una imagen adecuada de la República ante la opinión pública internacional, indicando los logros del Frente Popular y advirtiendo solapadamente sobre las consecuencias que atraería una posible victoria del fascismo en España:

Algunos se han extrañado –afirmaba Araquistain en el Discurso de colocación de la primera piedra del pabellón, el 27 de febrero de 1937– de que en plena guerra la España Republicana encuentre el tiempo y el estado de ánimo para presentarse a esta manifestación de la Cultura y del Trabajo. Es esto, precisamente, lo que la distingue de la minoría facciosa en armas que sólo tiene tiempo y capacidad de destruir la vida y los valores humanos. Para la España republicana la guerra sólo es un accidente, un mal impuesto y transitorio, que no le impide, de ninguna manera, continuar creando obras espirituales y materiales. Es precisamente por esto por lo que quiere vivir, por lo que lucha: por ser libre en la creación intelectual, en la justicia social y en la prosperidad material. Por eso debe vencer. Nuestro pabellón será el mejor ejemplo y la mejor justificación de su continuidad histórica. Veremos como el pueblo español debe vencer porque posee, como Minerva, todas las armas: las de la Libertad, las de la Cultura y las del Trabajo (Cit. en Alix, 1987: 26).

De este modo, frente a todas las previsiones, el gobierno de Largo Caballero se decidió a presentar un gran proyecto para representar a España en la Exposición Internacional. La idea de un pabellón comercial formado por firmas privadas quedó descartada por las circunstancias: se haría un pabellón de Estado, que reuniera obras de arte y propaganda para difundir una imagen adecuada de la República.

Pronto se reunió un equipo para llevar a cabo el proyecto: el 3 de febrero de 1937 Azaña nombraba comisario del Pabellón a José Gaos³; como arquitecto, Araquistain propuso a “alguno de los jóvenes de prestigio que además están completamente del lado del gobierno, por ejemplo Manuel Sánchez Arcas o Luis Lacasa” (Cit. en Alix, 1987: 25). Finalmente se nombraría a este último, a quien se uniría José Luis Sert. La organización del Pabellón fue muy compleja, ya que fue el

² Alix (1987: 24, nota 49) ha recordado una carta conservada en los *Archives Nationales de France*, que dirigió el 21 de noviembre de 1936 por la *Mairie du 16^e arrondissement* de París a Edmond de Labbé, comunicando que un tal Dr. Vaudescal quería organizar una guardería infantil y solicitaba, si fuera posible, emplear el espacio previsto para España, que “probablemente no será utilizado”.

³ Sobre la importancia política de este nombramiento, es significativo que Araquistain propusiera destituir a Carlos Batlle porque “no parece estar en una posición absolutamente clara ni haberse ocupado del asunto”, y “nombrar en su lugar a la persona que se considere más a propósito [que sería Gaos]”. Carta a Álvarez del Vayo. En Alix (1987: 25).

resultado de la colaboración de organismos muy diversos: desde la presidencia del Gobierno, que seguía periódicamente el desarrollo de los trabajos, hasta el ministerio de Hacienda, la Dirección General de Bellas Artes y otros organismos creados específicamente con este propósito. El resultado fue una combinación de obras de arte y de propaganda con objetos artesanales, proyecciones cinematográficas, carteles y venta de libros, todo ello unificado por el objetivo de ofrecer una determinada imagen de la República.

Para el pabellón se requirió la colaboración de los más prestigiosos artistas de vanguardia: la participación más célebre sería la de Picasso, que realizaría el *Guernica* expresamente para la ocasión, pero también hay que destacar otras como la de Miró, con su *Payés catalán en revolución*, Julio González con su *Montserrat*, Calder con su *Fuente de mercurio*, o Alberto Sánchez con *El pueblo español tiene un camino que lleva a una estrella*. Estos aspectos, importantes sin duda, son suficientemente conocidos (Martín, 1983, Freedberg, 1986, y Alix, 1987). Estas páginas tratarán de revisar una faceta menos célebre pero que de hecho constituía la mayor parte del espacio pabellón: la colección de fotomontajes realizada por Renau⁴. Esta es la parte más directamente propagandística del pabellón, puesto que fue realizada expresamente para la ocasión, así que es la que refleja más directamente la imagen que el gobierno pretendía transmitir.

3. La República española en París.

Renau se trasladó a París a comienzos de marzo de 1937 con un equipo compuesto los cartelistas Alonso y Gori Muñoz y los pintores Javier Colmena y Francisco Galicia. Llegaron “con una idea muy precisa” de lo que había que hacer: el pabellón debía estar compuesto, en su mayoría, de fotomontajes, siguiendo una temática ya establecida⁵. Aunque durante la guerra España había destacado por su producción de carteles, durante los años 20 y 30 el fotomontaje se había desarrollado como arma política de todos los signos, fundamentalmente en Rusia y Centroeuropa, desde la obra de Heartfield en la Alemania de Weimar a los montajes de El Lissitzky para el pabellón

⁴ Este aspecto sólo ha comenzado a recibir la atención debida muy recientemente: Fernández (2004) y Mendelson (2005).

⁵ El programa que debían seguir fue enviado al comisariado francés, y se recogió en el volumen *Exposition Internationale des Arts et Techniques. Rapport général présenté par M. Edmond Labbé* (1939). Reproducido en Freedberg, (1986, vol. 2: 712). Según este documento, los fotomontajes debían hacer alusión a las escuelas catalanas, defensa del patrimonio artístico nacional, Misiones Pedagógicas, Ciudad Universitaria de Madrid, minas de mercurio de Almadén, agricultura española, situación catalana, formación del Ejército regular y asistencia social del Instituto Nacional de Previsión.

soviético en la Exposición de la Prensa de Colonia de 1928 o los de Giuseppe Terragni en la Exposición de la Revolución Fascista de 1932⁶. La Exposición Internacional de 1937 llamó la atención por el empleo masivo de esta técnica. Algunos de sus comentaristas se encargaron de destacarlo. La historiadora y fotógrafa Gisèle Freund afirmó entonces la necesidad que tenían los estados modernos de una intensa propaganda, y el papel que el fotomontaje político podría desempeñar en este sentido:

Son pouvoir de reproduire exactement la réalité extérieure, pouvoir inhérent à sa technique, lui confère un valeur documentaire de premier ordre, et lui donne l'apparence d'être le procédé de reproduction le plus fidèle, les plus impartial, de la vie sociale. Le monde moderne devait assurément choisir la photographie comme moyen d'expression idéal (Freund, 1938: 37-38-41).

El equipo de Renau sería fiel a estas consignas. “Me traje de España –escribiría– los *nudos* temático-visuales ya resueltos en fotomontajes y bocetos, reducidos a la escala de los recintos del pabellón” (Renau, 1970: 22-23). Una vez en sobre el terreno, con material procedente de los archivos de la Dirección General de Bellas Artes, de la Subsecretaría de Propaganda, y del suyo propio, se trataba de desarrollar este programa. El trabajo se desarrolló de un modo rápido, como imponían las circunstancias. “En un principio –continuaba Renau– lo más difícil fue que mis colaboradores se familiarizaran con los métodos fototécnicos con que yo había concebido los conjuntos gráficos, poco comunes por entonces. Mas pronto formamos un equipo bien acoplado y operativo. Luego, la angustia del tiempo, que corría inexorablemente, obligándonos a una carrera contra reloj...” (Renau, 1970: 23). Renau concibió el conjunto como un programa sencillo, didáctico y capaz de transmitir sin ambigüedades una idea de la situación española⁷.

El método de trabajo que seguíamos era bastante flexible y estaba concebido con un mínimo de subjetivismo, a fin de que fuera operativo para diversas personas, independientemente del papel de cada una en el trabajo en equipo. Era un método lecto-visual sencillo. Así, aparte de los citados fotomontajes y bocetos ya preparados, se trabajó desde el principio con una especie de guión «fílmico», pero más bien de *corte y montaje*, en el que el hilo de la secuencia lo constituían los textos (ya escritos en el

⁶ Hay que recordar que, desde el punto de vista de la teoría marxista del arte, el cartel y el fotomontaje representaban los medios más adecuados de expresión, tanto por su lugar de exposición (la calle y no el museo o la galería comercial), como por su realismo capaz de llegar a las masas. Al mismo tiempo, como elementos reproducibles, no eran susceptibles de convertirse en objeto de comercio al modo de la pintura de caballete. Renau expuso estas ideas en sus ensayos “Sobre la obra de arte como objeto del mercado artístico” y “Función del fotomontaje. Homenaje a John Heartfield”, ambos en Renau (2002).

⁷ Grimau (1979: 24) ha señalado como rasgos fundamentales de los carteles políticos del momento su “realismo político y social”, su “inconicidad fuerte, que reduce al mínimo el carácter inevitablemente polisémico de la imagen”, y la “presencia del texto, que asegura la buena percepción del mensaje político”. Los fotomontajes del pabellón responden perfectamente a esta caracterización.

guión) y, en vez de «filmaciones», habían fotonegativos ya seleccionados para ser ampliados y montados según el carácter y ritmo temáticos (Renau, 1970: 26).

El programa de fotomontajes abarcaba tres grandes secciones: el exterior del edificio (España fue uno de los pocos países en incluir fotomontajes en la fachada); la sección de Artes Populares de la segunda planta, constituida por fotomontajes representativos de regiones españolas; y la sección propiamente de fotomontajes, que representaba diversos aspectos de la cultura y economía del país. Por su carácter sencillo y directo los fotomontajes resultaron un éxito, hasta tal punto que la misma Freund advirtió del peligro de un abusivo empleo de este tipo de recursos:

Il cherche à nous frapper plus fortement qu'une photographie ordinaire, en opérant une synthèse du visuel et du mental ; il bloque notre travail cérébral pour lui substituer le sien au profit d'un but déterminé ; c'est de la réflexion dirigée. Son emploi n'est pas sans danger, car en voulant suggérer trop d'idées, il n'en suggère parfois aucune. Les bons photomontages sont simples, clairs, avec un sujet central, d'expression directe et sensible (Freund, 1938: 37-38, 4).

Sin embargo, tras esta advertencia, Freund reconocía que los mayores logros fotográficos se encontraban en los pabellones de la Mujer y el Niño y en el de España.

4. La República de los intelectuales: el salvamento del patrimonio artístico.

Los fotomontajes mostraban la labor educativa, cultural y política de la República y la situación de la guerra. Como Director General de Bellas Artes, una de las principales preocupaciones de Renau eran las labores de salvamento del patrimonio artístico español, y quizás por eso él mismo consideró que, en el programa del pabellón, “el punto más importante [...] consistía, precisamente, en un gran conjunto monográfico sobre la salvación y defensa del Tesoro Artístico” (Renau, 1970: 22).

A este aspecto, efectivamente, se dedicaron varios paneles. Uno de ellos se situaba en el espacio dedicado a Cataluña, y mostraba una catedral junto a un miliciano sentado y una inscripción alusiva a las operaciones de salvamento del arte catalán que se habían llevado a cabo⁸. El visitante podía comprobarlo personalmente, pues aprovechando la ocasión se organizó una gran muestra de arte catalán en la propia Exposición Internacional. El otro gran panel destaca por su calidad, y por eso se ha atribuido directamente a la mano de Renau: se trata de un tríptico dedicado al

⁸ “Le gouvernement catalan a pu avec l'aide des miliciens e des artistes protéger les cathédrales, les bibliothèques, les archives, les objets d'art, les collections particuliers. Il a même poursuivi les restaurations entreprises et crée de nouveaux musées”.

salvamento de las obras del Museo del Prado. A la izquierda, se puede ver una fotografía mostrando a unos milicianos en el Museo. La leyenda aludía directamente a la actuación del pueblo: “El gobierno de la República, los intelectuales, obreros y campesinos en armas han hecho todos los esfuerzos para defender los bienes de la cultura tradicional. Los cuadros, esculturas y libros del tesoro artístico español han sido salvados de las bombas y del las llamas”. El panel opuesto mostraba un plano del Museo del Prado que, según la inscripción, había sido bombardeado por la aviación rebelde el 16 de noviembre anterior. El panel central sintetizaba la labor realizada por la República a través de Renau: sobre la silueta de un Madrid en llamas y cubierto de bombarderos, unas manos dibujadas esquemáticamente transportan simbólicamente la *Trinidad* del Greco a las Torres de los Serranos, representadas contiguamente. Debajo, un mapa y la silueta de un camión indican el camino recorrido por las obras de arte desde Madrid hasta Valencia, sede del gobierno de la República. De este modo quedaba gráficamente expresada una idea clara: frente a lo que han dado a entender filmaciones como la citada de Mateo Santos, la República no se oponía a la tradición, sino que enlazaba directamente con la tradición española y se situaba abiertamente a favor de la cultura, mientras que el fascismo se identificaba con la barbarie⁹. En un momento en que había saltado la alarma internacional sobre el destino del patrimonio español, transmitir esta idea resultaba importante, y Renau, de hecho, dedicaría gran parte de su atención en París a explicar los trabajos de salvamento de obras de arte, que –en un momento en que la guerra mundial ya a muchos les parecía próxima– podrían servir de experiencia para otros países¹⁰.

5. La República educadora.

Esta idea enlazaba con otra constante en el pabellón: la labor educativa de la República. Ya desde el exterior del edificio se insistía en ello: uno de los frentes de la fachada se cubrió con un gran fotomontaje constituido por una gran fotografía de una niña leyendo, superpuesta a un grupo de niños que escuchan, como fuera de sí, y otra gran imagen donde se ve a una maestra enseñando. Un cartel explicitaba el mensaje:

⁹ El mismo Renau (1977: XIX) recordaría que “nosotros, como toda la intelectualidad de izquierdas, respetábamos profundamente y defendíamos las tradiciones humanistas de nuestro Siglo de Oro”; aunque, claro está, las interpretaciones de esta herencia variarían polémicamente. En el caso del pabellón, el intento de enlazar con la tradición hispana resulta evidente en las frases de Cervantes (de interpretación claramente política) que se reprodujeron sobre sus muros: “*Il n’y a vilain qui tiene parole s’il ne trouve pas son compte a la tenir*” (*Quijote*, I, 31) y “*On doit exposer sa vie pour la liberté*” (II, 58).

¹⁰ En estas fechas, Renau redactó un informe sobre este asunto, reproducido en Renau (1970: 45 y ss).

“Con la llegada de la República la educación primaria en España ha conocido un gran impulso”; y un cuadro indicaba algunos datos: 1930, durante el último año de la monarquía se crearon 945 escuelas; en 1931, con el primer año de la República, 2.000; en 1937, durante la guerra, en el territorio gubernamental se habían creado 7.578. El mensaje no podía ser más claro: uno de los intereses fundamentales de la República era la educación, hasta tal punto de que, ni en medio de la guerra se había detenido este impulso (Molero Pintado, 1977). De nuevo se atribuyen así a las derechas (la monarquía), no ya la barbarie, pero sí al menos una desatención de estos problemas evidentes.

Esta idea, desde luego, no era nueva en la propaganda republicana: las fotografías procedían del archivo de Misiones Pedagógicas, una iniciativa surgida en los comienzos de la República al amparo de la Institución Libre de Enseñanza, y que buscaba llevar la cultura a los pueblos más desfavorecidos, creando bibliotecas y mostrando pinturas, obras de teatro, películas de cine e impartiendo clases (Otero Urtaza, 1982). En los viajes de los *misioneros* se realizó un amplio archivo fotográfico frecuentemente empleado como propaganda (Mendelson, 2001): de las fotografías expuestas en la fachada, la niña que lee había sido ya publicada en diversas ocasiones: en la revista *Luz*, ilustrando un artículo de Luis Cernuda sobre las Misiones, y en el volumen titulado *Patronato de Misiones Pedagógicas*; el grupo de niños ya había aparecido en la revista *AC*¹¹. Por esto, es de suponer que al público español, o al menos para los realizadores del pabellón, estas imágenes resultarían ya familiares y se situarían en un contexto ideológico y cultural bien definido.

La misma fotografía de la niña leyendo fue empleada otra vez en el pabellón, en el gran fotomontaje sobre Misiones Pedagógicas, que Freund había definido como sencillamente perfecto por su claridad¹². Como el dedicado al salvamento de las obras del Prado, se trataba de un gran tríptico; pero esta vez la unidad de la composición estaba más conseguida. En el panel derecho, una inscripción decía: “Los enviados de la República han aportado en los rincones más apartados del territorio español el tesoro humano de la cultura nacional y universal: han organizado conferencias, conciertos, coros, representaciones teatrales, bibliotecas ambulantes, exposiciones de arte, lecturas públicas...”. Los otros dos paneles representaban gráficamente una de estas iniciativas: las

¹¹ Las referencias son: Cernuda (1933); *Patronato de Misiones Pedagógicas. Septiembre de 1931/diciembre de 1933*, Madrid, S. Aguirre, 1934; y *AC* (1933, 1^{er} trimestre) 9, portada.

¹² “La composition intitulée un peu lourdement *Missions pédagogiques de l'Espagne nous semble une chose parfaite*”, Freund (1938: 37-38, 41).

proyecciones cinematográficas. El título se distribuía entre los dos paneles subrayando la unidad entre ambos e indicando su contenido: *Missions Pédagogiques de la République*. A la derecha, un grupo de niños contemplaba fascinado lo que un proyector dibujado proyectaba sobre el papel perpendicular: una filmación de la vida de los pingüinos. Junto al mismo se situaba la máscara de teatro, emblema del grupo ambulante la Barraca, de Lorca, haciendo un guiño al poeta asesinado el verano anterior. Unas líneas blancas salían del aparato simulando la proyección, y aumentando la sensación de unidad en la composición. Entre medias, junto al grupo de niños, se encontraba la vista de un paisaje castellano con un pueblo en el centro, dando la idea del aislamiento de los lugares a los que se dirigían las Misiones. Los habitantes de los lugares más perdidos podían salir de su ensimismamiento y conocer la vida de otros lugares¹³. Junto a los pingüinos se encontraba la misma niña leyendo en voz alto de la fachada, que se convertía así en un icono de la labor educativa de la República.

El tema de la educación fue objeto aún de varios fotomontajes más: los dedicados a la Ciudad Universitaria de Madrid y a las escuelas catalanas. La Ciudad Universitaria se presentaba como “una de las más bellas del mundo, orgullo del pueblo español que, dejando a otros la carrera de armamentos, había puesto todas sus esperanzas en la cultura”. Esta inscripción se encontraba sobre una vista aérea de la zona, acompañada, a su lado, por vistas parciales de la destrucción provocada por los combates. El panel de las escuelas catalanas resaltaba la labor educativa de la República mediante estadísticas, en la misma línea del fotomontaje de la fachada. Una inscripción en diagonal podría servir de lema: “100.000 niños de la calle a la escuela durante la guerra”. A los dos lados había fotos de grupos de niños, y en el centro uno escribiendo. En la esquina inferior izquierda se indicaban los datos: el número de niños catalanes en escuelas oficiales era de 134.361 en 1931, de 159.900 en 1936, y de 258.040 en 1937. Según el fotomontaje, fue durante la guerra cuando la tasa de escolarización conoció un mayor crecimiento. De este modo, al igual que en el caso del salvamento Museo del Prado, se demostraba que, aún en medio de la guerra, la mayor preocupación de la República eran las cuestiones culturales y educativas, mientras que el fascismo se identifica con el odio y la destrucción.

¹³ Esta idea era claramente utópica: los testimonios de las misiones demuestran que los públicos rurales eran sensibles fundamentalmente a las representaciones de lo familiar, y sobre todo a las filmaciones donde podían reconocerse a sí mismos. La vida en las grandes ciudades o en lugares geográficamente extraños para ellos (la vida de los pingüinos) les resultaba incomprensible y, desde luego, nada interesante. Sobre estas cuestiones cf. Ortiz-Echagüe (2006: 133 y ss).

6. La República de los campesinos: la reforma agraria.

En el panel dedicado a las escuelas catalanas se insinuaba algo ampliamente desarrollado más adelante: una pequeña inscripción, junto a la fotografía de un palacio, indicaba: “*Les palais des insurges convertis en écoles*”. El tema de la redistribución de la propiedad fue, como es bien sabido, uno de los asuntos fundamentales de la República: la reforma agraria, cuyo objeto era precisamente esta redistribución, se había proyectado y debatido durante la República, y en cierta medida aplicado durante la guerra (Thomas, 2004, vol. 2: 600 y ss). A esta reforma se dedicó un gran panel monográfico, además de numerosas alusiones en otros. El panel principal estaba encabezado por una gran leyenda: *L’agriculture espagnole reposait sur: des salaires misérables, une inique répartition de la terre*. Para demostrarlo, bajo la primera indicación se situaba la imagen de un campesino, junto al esquema de los jornales españoles por regiones¹⁴. Al otro lado se podía ver la imagen de un campesino arando sobre un fondo abstracto, formado por unas líneas que fugan hacia el horizonte simulando ser tierra cultivada¹⁵. Un esquema explicaba esa situación que las fotografías documentaban: un 1% de la población poseía un 43,72% de la tierra; un 11% poseía el 20,56%; un 29% poseía el 29,85%; un 27% poseía el 5,85%; y el 40% restante no poseía nada. El esfuerzo de los campesinos no se correspondía con su salario, y la reforma agraria introducida por la República venía a reestablecer el orden en el campo.

Junto a este panel, había otro que, con datos y recortes de prensa, completaba la información: bajo la consigna *Nul ne manquera de pain ni de terre dans la champagne*, se incluían carteles de propaganda que reproducían la normativa de la reforma e increpaciones a los obreros. El hecho de incluir carteles españoles de guerra daba un aire documental al panel que, como las fotografías, aumentaba la credibilidad del mensaje. Además de éstos, se dedicaban otros paneles a comentar, con un carácter más informativo, la situación de la agricultura. Este era el caso de los titulados *La production et l’exportation agricoles sont à la base de l’économie espagnole*, *Distribution de la surface agricole* o del tríptico dedicado a la agricultura catalana. El

¹⁴ Esta imagen ya la había empleado Renau en otros fotomontajes como el titulado *La primavera*, también dedicado a la cuestión agraria y publicado en *Estudios* (enero 1935). Sobre las connotaciones de esta fotografía en los diversos contextos, cf. Mendelson (2005: 150).

¹⁵ Esta fotografía ya había sido publicada anteriormente, y en un contexto bien significativo: en la segunda entrega de un artículo de José Bueno titulado *El problema agrario en España a través de su historia* (Bueno, 1936), un texto publicado en *Nueva Cultura*, una revista comunista que dirigió Renau a en los años de la República. El texto pretendía justificar la reforma agraria entonces en debate.

primero consistía en un gran mapa de Europa y América, con España en el centro, representando la situación de las importaciones y exportaciones nacionales a través de un gráfico; el segundo explicaba las cantidades de producción de la agricultura española. El dedicado a Cataluña explicaba, mediante esquemas gráficos y textos la situación de la agricultura catalana, aunque hoy resulta difícil reconstruir su mensaje porque en las fotografías conservadas las inscripciones resultan prácticamente ilegibles¹⁶.

Otros elementos servían para completar la panorámica sobre la economía española. El más llamativo (porque ya lo había destacado la *Fuente* de Calder situada a la entrada) era el tríptico dedicado a las minas de mercurio de Almadén. El montaje destacaba el mercurio como producto de exportación: un panel explicaba la historia de las minas, explotadas desde época romana, e incluía fotografías que ilustraban su funcionamiento actual, y otro mostraba la exportación del mercurio español dentro de un gran mapa del mundo. El tercero se dedicaba al producto en sí mismo, explicando la extraordinaria concentración de mercurio que contiene el cinabrio de Almadén.

7. La República contra el fascismo: los desastres de la guerra.

Todos estos elementos hablan de los logros de la República en favor de la economía, educación y cultura españolas, siempre al lado del pueblo y en lucha contra el fascismo. La guerra se interpreta como la lucha contra la reacción fascista que, a punto de perder sus privilegios, se ha rebelado contra el orden republicano. Esta lucha ha provocado una guerra, en la que el pueblo –como antes, en la paz– continúa siendo la principal víctima. A este asunto se dedicaban una serie de paneles que retomaban el tema de la serie de grabados de Goya: *Los desastres de la guerra*. Estos y otros grabados se habían estampado según las planchas originales en enero de 1937, en plena guerra, para el empleo propagandístico, y, de hecho, se podían adquirir en la tienda situada a la entrada del pabellón¹⁷. Pero en el pabellón la visión no será tan crítica y

¹⁶ El Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía de Madrid conserva una colección de fotografías de Kollar sobre el pabellón. En la que reproduce el panel sobre la agricultura catalana las inscripciones resultan ilegibles.

¹⁷ “¿Qué momento más propicio hubiera podido escoger su obra, para renacer históricamente a la luz pública con toda su intachable virilidad popular y castiza, que este supremo trance por que cruza nuestra España? (...). Goya persiste en su impulso violento hacia la libertad de su pensamiento y de su acción, que es la propia libertad de su pueblo. Efectivamente, el sentimiento de la libertad fue siempre aglutinante del pueblo español...”. Renau (1938b). Sobre la apropiación de Goya por el republicanismo español durante la guerra, Álvarez Lopera y Gamonal (1984).

descreída como en la versión goyesca; aquí está claro quiénes son los agresores y los agredidos.

De los fotomontajes comentados hasta el momento es en el dedicado a la Ciudad Universitaria madrileña donde se encuentran los contenidos más explícitamente bélicos, pero además había otros. En primer lugar, el alusivo a la industria de guerra, o los que tratan sobre la asistencia a mujeres y niños. Sobre la industria, al final del pasillo de la sección de fotomontajes, en un muro, se encuentra un montaje formado por piezas de máquinas que contienen en su interior mujeres trabajando mientras un hombre toca la trompeta. De este modo se transmite la idea fundamental: en la adaptación del sistema económico a la situación real del país, las mujeres han adquirido responsabilidades en las fábricas mientras los hombres deben permanecer en los frentes. En un sentido más directamente humanitario, se dedicaban otros paneles a ilustrar las ayudas que la República ofrecía a las víctimas –viudas, heridos y lisiados– y a los niños huérfanos o abandonados a causa de la guerra. Entre ellos, podría destacarse la gran fotografía que se encontraba en la escalera que comunicaba el primer y segundo pisos, dedicada al tema de la orfandad. Se trataba de la imagen de dos niños abrazados, acompañados de una leyenda: *“Leur seul bien au monde c’était leurs parents... et le malheur a rendu leurs regards aussi profonds que ceux des hommes”*. El texto, y la mirada directa de los niños apelaban directamente al espectador, invocando los sentimientos de piedad hacia las víctimas de una guerra que la República no había querido.

Pero quizá la alusión más explícita al conflicto sea la del panel sobre Euzkadi (sic) situado en la sección de artes populares. En esta sección los fotomontajes iban describiendo individualmente las regiones de España. El panel vasco estaba dedicado exclusivamente por la tragedia ocurrida durante el montaje del pabellón y que ya había inspirado la gran obra de Picasso: el bombardeo de la ciudad de Guernica. El panel contenía una imagen del árbol sagrado de esa ciudad, *“symbole de la démocratie du peuple basque”*, y otra de la ciudad en ruinas, *“Ils ont détruit notre peuple et notre langue”*. Superpuesta, una frase del lendakari Aguirre identificaba la defensa de la República con la democracia: *“Est-ce un crime pour un peuple de défendre sa liberté?”*. La guerra –como la interpretación republicana de Goya– se plantea así como lucha por la libertad agredida. En el panel perpendicular se situaba un mapa esquemático del País Vasco y un soldado con fusil y brazaletes, junto a una inscripción: *“Les peuples ne se font pas en un jour. Ils se font au milieu de grandes douleurs et avec du sang, mais*

notre peuple sera comme jadis fidèle et dur”. Junto a esta imagen se reproducía un poema de Paul Éluard escrito en esas fechas, *La victoire de Guernica*.

8. La República del pueblo: artesanía y artes populares.

La sección de artes populares –que Gaos consideraba “la más importante”¹⁸–, situada en el segundo piso, se abría con la fotografía de un grupo de gente expectante ante algo que estaba ocurriendo delante de ellos. Esta imagen –como otras ya comentadas– provenía del archivo de Misiones Pedagógicas, así que podría tratarse de una obra de teatro o de una proyección cinematográfica. Sin embargo, la inscripción situada inmediatamente trataba de otorgarle una significación más amplia. “*En marge de l’État* –decía– *et au cours de longs siècles de patience le peuple espagnol a accumulé des forces et acquis une qualité d’esprit d’une grande pureté humaine*”. Toda la sección de artes populares sería una reflexión sobre las virtudes del pueblo adormecimiento durante siglos. “*C’est le peuple qui lors de son réveil a un idéal de foi républicaine s’est vu attaqué puis abandonné a la pleine et déchirante solitude de tout ce qui naît et de tout ce qui meurt*”. La fotografía abría así una sección destinada a ilustrar la vida de un pueblo, lleno *d’une grande pureté humaine*, pero al que hacía falta *despertar*, tal como escribió Luis Cernuda tras su experiencia en las Misiones Pedagógicas:

Siempre me sorprendía (...) la limpidez de los ojos infantiles. Tenían tal brillo y vivacidad que me apenaba pensar cómo al transcurrir el tiempo la inercia, la falta de estímulo y la sordidez del ambiente, ahogarían las posibilidades humanas que en aquellas miradas amanecían. Como el arpa olvidada de la rima de Bécquer, tal vez, por esos rincones de la tierra habrá alguien que sólo aguarda el brazo amoroso que levante su espíritu de la sombra donde yace inerte. ¿No es posible aligerar, dilatar la mezquina y rígida vida española? Tal vez en nuestras manos haya un medio para trabajar en ello (Cernuda, 1933: 9).

La sección se abre así con un resumen visual de las pretensiones republicanas. Partiendo de este punto, se trataba de mostrar –como señalaba un informe de la Comisión Interministerial firmado el 31 de mayo de 1937– “grandes fotografías que den una idea del paisaje, habitaciones, trajes, trabajos, fiestas y costumbres de la vida actual de los pueblos de España. Algunos objetos típicos y de uso diario darán, al lado de las fotografías, idea más clara del ambiente y lugar” (Cit. en Alix, 1987: 128). Renau trabajó con fotografías recibidas de España, que ampliaría en diversos estudios parisinos para realizar los montajes, que combinaban grandes fotografías con mapas esquemáticos

¹⁸ Así lo señaló en una carta a José Prat, 21 de julio de 1937, reproducida en Alix (1987: 129).

de las regiones y objetos de artesanía popular. En el mismo lienzo de pared de la fotografía de Misiones, se encontraban los paneles dedicados a Cataluña, Valencia, Murcia, Baleares y Canarias. El panel de Cataluña estaba constituido por la imagen de un campesino junto a unas montañas, y una frase de Companys alusiva a la defensa de la democracia¹⁹; Valencia, Murcia y Baleares estaban representadas por una gran foto del mar, a la que se superponían unas redes auténticas y un mapa esquemático de las islas; y Andalucía estaba representada por otro mapa, junto a la foto de una niña y un barco, acompañada de un poema de Lorca, “*poète assassiné à Grenade*”²⁰.

Del otro lado, en el panel transversal que dividía la planta, se encontraban los montajes dedicados al País Vasco, España del norte y Aragón, junto con muestras de artesanía y trajes populares. El primero ya ha sido comentado. Respecto al segundo, estaba constituido por un mapa esquemático de la zona, junto a una minera empujando un vagón. De este modo, se aludía a la situación social de la mujer en la República, mucho más activa como ya habían señalado otros paneles como el dedicado a la economía de guerra, y se enlazaba con otro panel situado perpendicularmente y que aludía explícitamente a esta cuestión. Se trataba de un panel dividido en dos: a un lado, mostraba una mujer con el traje de vistas de La Alberca procedente del Arxiu Mas de Barcelona, y había sido realizada por Pelai Mas, hijo del fundador del archivo Adolf Mas. La mujer cubierta de joyas y vestidos tradicionales se situaba en el panel junto a otra vestida con un mono de obrero, funcional y moderno, y situada sobre un fondo transparente. Esta segunda imagen había sido tomada de la prensa: el mismo origen de las fotografías ya resulta elocuente sobre su sentido. Una inscripción aclaraba la contraposición: “*Se dégagent de son enveloppe de superstition et de misère de l’esclave inmemoriale (sic) est née la femme capable de prendre une part active à l’élaboration de l’avenir*”. El contraste no puede ser más elocuente: una mujer silenciosa y quieta, sepultada por los adornos del pasado, al lado de la mujer activa (como ya habían indicado otros paneles: la mujer activada por la economía de guerra), gritando y –gracias al fondo transparente del panel– vinculada con la imagen de Guernica en ruinas y la minera del norte.

La sección finalizaba con una colección de artesanía colocada en estanterías diseñadas por el escultor Alberto, y acompañadas de una gran fotografía de Cecilio

¹⁹ “*La Catalogne souhaite que l’année 1937 voie s’affermir la démocratie comme forme de gouvernement pour la paix et pour la liberté. C’est pour cela que nous battons*”.

²⁰ “¡Oh ciudad de gitanos! / ¿Quién te vio y no te recuerda? / Ciudad de dolor y azmicle / con las torres de canela”.

Paniagua, y con otras dos regiones más: Aragón y la España central, representada por un campesino sonriente, rodeado de espigas, y que Renau emplearía más adelante en otras ocasiones²¹.

En los diversos paneles sobre las regiones se colocaron, además, trajes regionales provenientes del Museo del Pueblo Español, complementados por fotografías de José Ortiz Echagüe que ilustraba el empleo de estos trajes (Carretero, 2002: 11). En este punto es donde más evidente resulta una paradoja presente en el pabellón: al mismo tiempo que se exaltaba el papel de la miliciana frente a la campesina de La Alberca representada en el panel traslúcido, se incluía una colección de los mismos trajes parodiados, que a su vez iban ilustrados por un fotógrafo noventayochista, cuyas simpatías en la guerra se encontraban del lado franquista, donde realizó una colección de retratos de altos jerarcas del régimen (Domeño, 2000: 69). Las fotografías, sin embargo, no eran directamente políticas, y podían servir como propaganda en ambos bandos al mismo tiempo²².

9. Conclusiones: una imagen para la República.

Aunque no sea este el lugar para explicar estas paradojas, en esta tensión entre modernidad y tradición, entre revolución y contrarrevolución que vivía la España republicana, se enmarca la obra de Renau, y en concreto los trabajos del pabellón. Él mismo, antes de la guerra, había sostenido una postura política radical, y desarrollado una obra conforme a estas ideas, criticando agriamente las contradicciones de la sociedad contemporánea. La guerra impuso nuevos planteamientos, y los fotomontajes políticamente agresivos cedieron paso a una obra más conciliadora como la del pabellón. Si el objetivo era convencer a los conservadores franceses de que la República era una democracia que merecía el apoyo occidental, los agresivos fotomontajes políticos de denuncia en la línea del dadaísmo berlinés no podían ser ya el modelo.

La necesidad actual de un arte crítico –afirmaría Renau– no es tanta ni tan inmediata como la de un arte positivo, capaz de recoger el gesto heroico, el entusiasmo, la voluntad firme del hombre del monumento, en colores y en formas, para intuir a través de los ojos del pueblo, la dignidad, la razón y la elevación de sus sentimientos, de sus

²¹ Por ejemplo, en el nº 8, dedicado a la reforma agraria, de su serie de montajes sobre *Los trece puntos de Negrín*, realizada para la Feria Internacional de Nueva York de 1938, a la que la República finalmente no concurriría porque para entonces Estados Unidos ya había reconocido el gobierno de Franco.

²² Sobre estos empleos contradictorios en la obra de Ortiz Echagüe, cf. Ortiz-Echagüe y Montero (2005). Mendelson (2005: 128) ha señalado esta paradoja: “*Though stylistically and ideologically divergent, the overarching concern for the depiction of Spain as an eternal stronghold for peasant traditions, customs and values was a ground shared by both the left and the right*”.

entusiasmos, de sus aspiraciones inmediatas en la encrucijada entre la vida y la muerte (Renau, 1938a).

Este “arte positivo y heroico”, en el contexto internacional significaba la imagen idea abierta, democrática y tolerante de la República que buscaba dar el pabellón. Las propias bases del concurso para selección de obras advertían que se debía “alejar toda idea de representar una provocación para cualquier Gobierno que esté representado en París, con su respectivo Pabellón, pero puede y debe representar el momento presente y el esfuerzo maravilloso del pueblo español por mantener su independencia y la causa de la paz en el mundo. En consecuencia, toda alusión a un Gobierno extranjero es de esperar sea eliminada” (Cit. en Alix, 1987: 29). Mientras el gobierno franquista trataba de mostrarse como idéntico al conservadurismo tradicional, el Frente Popular, en su intento de parecer democrático, trataba de enlazar con la tradición cultural española y alejar la idea de la revolución. Paralelamente a las batallas militares, se estaba llevando a cabo otra batalla de ocultamientos y representaciones que no sólo influiría en la política internacional durante la guerra, sino que determinaría la creación de los grandes mitos de la posguerra.

Referencias bibliográficas.

Alix Trueba, J. (1987). *Pabellón español. Exposición Internacional de París 1937*. Madrid: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía.

Álvarez Lopera, J., y Gamonal, M. A. (1984). 1936. Los republicanos españoles y Goya. En *V Congreso Español de Historia del Arte*. Barcelona.

Avilés, J (1994). *Pasión y farsa. Ingleses y británicos ante la guerra civil española*. Madrid: Eudema.

Bolloten, B. (1989). *La Guerra Civil española: revolución y contrarrevolución*. Madrid: Alianza.

Bueno, J. (1936, mayo-junio). El problema agrario en España a través de su historia (*continuación*). *Nueva cultura*. 12.

Carretero Pérez, A. (2002). Ortiz Echagüe en las colecciones del Museo Nacional de Antropología. En *Ortiz Echagüe en las colecciones del Museo Nacional de Antropología*. Madrid: Museo Nacional de Antropología.

Cernuda, L. (1933, 10 de octubre). Soledades de España. *Luz*. 549, 9.

Domeño de Morentín, A. (2000). *La fotografía de José Ortiz-Echagüe. Estética, técnica y temática*. Pamplona: Gobierno de Navarra.

- Fernández, H. (2004). *Variaciones en España. Fotografía y arte 1900-1980*. Madrid: La Fábrica.
- Freedberg, C. B. (1986). *The Spanish pavilion at the Paris world's fair of 1937*. Nueva York: Garland.
- Freund, G. (1938). La photographie à l'Exposition. *Arts et métiers graphiques*. 62, 37-38, 41. En Baqué, D. (1993). *Les documents de la modernité* (p. 486). Nîmes: Jacqueline Chambon.
- Gamonal, M. A. (1987). *Arte y política en la guerra civil española. El caso republicano* (p. 67). Granada: Diputación Provincial.
- Grimau, C. (1979). *El cartel republicano en la guerra civil*. Madrid: Cátedra.
- Gubern, R. (1996). La Guerra Civil, en *Historia del cortometraje en español*. Madrid: Festival de cine de Alcalá de Henares.
- Martín Martín, F. (1983). *El pabellón español en la Exposición Universal de París, 1937*. Sevilla: Universidad de Sevilla.
- Mendelson, J. (2001, febrero). Las Misiones Pedagógicas en la prensa de 1935 a 1938. *Boletín de la Institución Libre de Enseñanza*, 40-41.
- (2005). *Documenting Spain. Artists, exhibition culture, and the modern nation, 1929-1939*, Penn State University Press.
- Molero Pintado, A. (1977). *La reforma educativa de la Segunda República Española. Primer bienio*, Santillana: Madrid.
- Ortiz-Echagüe, J. (2006). Ver cine por primera vez: la experiencia de Misiones Pedagógicas. En Montero, J., y Cabeza, J. *Por el precio de una entrada. Estudios sobre historia social del cine* (pp. 133 y ss). Madrid: Rialp.
- y Montero, J. (2005). Usos documentales de la fotografía pictorialista: José Ortiz-Echagüe en el Museo del Traje. En López Lita, J., Marsal, J., y Gómez Tarín, J. (eds.). *El análisis de la imagen fotográfica*. Castellón: Universitat Jaume I.
- Otero Urtaza, E. (1982). *Las Misiones Pedagógicas: una experiencia de educación popular*, Coruña: Edición do Castro.
- Renau, J. (1938a, 16 de febrero). Entre la vida y la muerte. *La Vanguardia. Suplemento de Arte y Arqueología*, sp.
- (1938b, enero-febrero). *Nuestra bandera*. 1-2.
- (1970). *Arte en peligro 1936-1939*. Valencia: Fernando Torres.
- (1977). Notas al margen de *Nueva cultura*. Prólogo a la edición facsímil de *Nueva Cultura*. Madrid: Ediciones Turner.

-(2002). *Arte contra las élites*. Madrid: Debate.

Thomas, H. (2004). *La guerra civil española*. Barcelona: Debolsillo.

Tusquets, J. (1992). *Franco en la guerra civil. Una biografía política*. Barcelona: Tusquets.