

Introducción

We artists are indestructible; even in a prison, or in a concentration camp,
I would be almighty in my own world of art, even if I had to paint
my pictures with my wet tongue on the dusty floor of my cell.¹

José Escobar Saliente (Barcelona, 1908-1994) fue uno de los más señeros ilustradores de las décadas de 1950 a 1970 en España. Había publicado muchas caricaturas antes, en los años treinta, pero desde el final de la Guerra Civil y hasta 1944 se mantuvo apartado de las tiras cómicas, hallando un refugio en la incipiente industria de la animación. En realidad, la ilustración no fue el centro de su carrera profesional hasta que dio a luz a sus personajes de mayor predicamento, los incorregibles Zipi y Zape y el insaciable Carpanta, creados para la revista *Pulgarcito* en plena posguerra, a finales de los penosos años cuarenta. Escobar era un funcionario de Correos —técnico/oficial de 2.^a clase cuya plaza había obtenido por oposición pública— que durante el periodo republicano se afilió a la Unión General de Trabajadores (UGT), a Esquerra Republicana y al Sindicat de Dibuxants Professionals; publicando, además, en numerosas revistas, algunas de ellas relevantes como *Gutiérrez*, *Papitu* y *L'Esquella de la Torratxa*. Durante la guerra siguió colaborando en esta incendiaria revista, así como en *Inquietud*, altavoz de propaganda de los estudiantes de Bellas Artes asociados a la Federació Nacional d'Estudiants de Catalunya (FNEC). Ajeno a las consecuencias que esto tendría, puso, como tantos otros autores, su saber hacer al servicio de la defensa de la legalidad republicana.

La Barcelona natal de Escobar cayó, el día 26 de enero de 1939, en manos de las fuerzas franquistas. El día 30 se presentó en Correos, ante las autoridades del ejército de ocupación, para prestar, como era preceptivo, su declaración de adhesión al «Movimiento Nacional». Fue inmediatamente detenido e incoado un expediente en su contra que se mantuvo abierto hasta el día 24 de julio de 1972. El juez especial de Correos consideró, con base en las denuncias realizadas por compañeros del servicio postal y en informes de la Guardia Civil y de Falange, que el ilustrador profesaba ideología «rojo-separatista», que había ejercido como propagandista y que tenía relación con «destacados elementos rojos». Por estos y otros hechos, constitutivos de un delito de «adhesión a la rebelión», fue condenado a seis años y un día de prisión mayor y a la inhabilitación total de su cargo público.² Pasó un año y medio en la cárcel Modelo de Barcelona, durante el cual sobrevivió gracias a su destreza como dibujante, haciendo caricaturas a sus compañeros que firmaba como Rebec («rudo, difícil de gobernar»). Fue investigado y condenado también por el Tribunal Especial para la Represión de la Masonería y el Comunismo (TERMC);³ pero esa es otra historia.

José Escobar tuvo la entereza suficiente para salir adelante pese a sufrir las más adversas circunstancias, si bien esta no fue la tónica general. La mayor parte de los artistas que fueron arrollados por el torbellino de la violencia política provocada por el golpe militar de 1936 pasaron a habitar una zona gris tras la llegada de la posguerra. Como creadores, muchos cayeron en el olvido, sobreviviendo a duras penas gracias a un oficio que, en términos globales,

1 Atribuida a Pablo Picasso; véase VOGNAR, 2014.

2 Centro Documental de la Memoria Histórica (en adelante, CDMH), Salamanca, Expediente de depuración de José Escobar Saliente, Incorporados, 524_1, 12.

3 CDMH, Salamanca, TERMC-MASONERÍA, 13782.

ya nunca les fue reconocido. Algunos eran docentes, y a ellos les ocurrió otro tanto que a Escobar, pues fueron apartados de sus cátedras de Dibujo y de las aulas de los institutos, limitando su actuación a la enseñanza privada. Otros, aficionados a la divulgación, no volvieron a dar conferencias, o estas se restringieron a ámbitos cerrados. Los humoristas que sobrevivieron a la voluntad de revancha de los tribunales militares jamás publicaron en las revistas satíricas de posguerra, escasas y muy empobrecidas por la censura. Algunos encontraron refugio en la ilustración de libros; otros, en pequeños reductos de tolerancia dentro de la prensa nacional. Otros optaron, como última salida, por un exilio tardío que fue tanto o más arduo que el de los que abrieron camino en 1939...; en definitiva, diferentes modalidades de una violencia expandida provocada por la insurrección militar y su extensión tras la victoria franquista.

La represión política alcanzó indistintamente —aunque con desigual intensidad, producto de su naturaleza arbitraria— a pintores, ilustradores, escultores, caricaturistas o humoristas como Escobar. El rasgo común a todos estos casos fue la experiencia penitenciaria como hito en sus vidas y en sus carreras, un antes y un después en trayectorias ya siempre señaladas por la represión. Esta hipótesis central marca el objetivo que guía el presente volumen: desentrañar los modos en que se imprimió esa huella indeleble de la reclusión en sus trayectorias creativas, profesionales y humanas.

La condena más extendida en el tiempo fue la *damnatio memoriae* que condujo al olvido. Hasta fechas muy recientes, la historiografía artística no ha comenzado a recuperar esta parte maldita de su acervo. Estos valiosos trabajos, algunos de carácter divulgativo, otros —muy escasos y casi siempre parciales— asentados en las lógicas de la investigación académica, han supuesto avances muy considerables en este campo tan fecundo y novedoso, así como el sustrato fértil para este estudio de conjunto que hoy presentamos, en el que creemos haber dado un paso más allá en el análisis de un fenómeno tan complejo como este. Sin pretensiones totalizadoras imposibles de llevar a cabo en tanto en cuanto la pérdida o la dispersión documental son, en muchos casos, irreparables.

Este libro tiene por objeto arrojar algo de luz sobre esa zona de sombra de la cultura contemporánea y desentrañar los modos en que la violencia política —especialmente bajo la forma de la represión— transformó el ámbito de las artes plásticas y la cultura visual contemporáneas. El periodo escogido arranca con el golpe de Estado de Primo de Rivera (1923), donde hallamos algunos precedentes que hacen más comprensible la represión sistémica que define el primer franquismo (1939-1959), objeto central de este trabajo por la abundancia y variedad de casos. En paralelo, hemos reflexionado sobre otras cuestiones no menores como el problema de la representación de la violencia, el estatuto de las imágenes —su naturaleza, sus usos y su circulación— y la dialéctica que opera entre el archivo y las colecciones privadas, así como entre la historia y la memoria. Aspectos relacionados con disciplinas tradicionales del arte como la pintura, la escultura o la fotografía, pero también con otras producciones materiales largamente ignoradas o escasamente reconocidas por nuestra disciplina, poseedoras de un enorme valor creativo y de una densa carga memorística y afectiva. Obras, todas ellas, elaboradas en condiciones de pérdida de libertad o que remiten a dicha experiencia.

A primera vista, podría parecer que nos encontramos ante un libro que aborda las manifestaciones del subgénero del arte conocido en el ámbito global como *prison art*; sin embargo, no es del todo así. Si bien inspiradora, esta corriente emparentada con el arte *outsider* —*art brut*, arte otro— ha cedido importancia, en nuestro trabajo, en favor de otros modos de hacer más recientes, orientados a la revisión crítica de la historia del arte reciente y de los estudios visuales que han irrumpido con fuerza en paralelo a las políticas-poéticas nacidas de las estrategias de recuperación de la memoria (histórica).

Para la presente investigación hemos partido de la hipótesis, sustentada después por la evidencia documental, de que existió una considerable incidencia de la violencia política en el ámbito artístico español contemporáneo, especialmente tras el golpe de julio de 1936. Desde el Directorio de Primo de Rivera tuvo lugar un creciente compromiso sociopolítico que empujó a muchos integrantes del mundo de la cultura a la militancia activa. La convivencia democrática se vio trastocada por la brutalización de la vida pública de los años treinta y cercenada por el golpe de Estado franquista, que proporcionó el caldo de cultivo para una represión lenta cuyo punto álgido se produjo tras esa guerra sin fin. Miles de agentes culturales sufrieron, por una parte, un exilio masivo —que ha quedado fuera de esta investigación—, y por otra, la poliédrica realidad que conforma el llamado «exilio interior» o «insilio», es decir: la interdicción, el olvido o la ausencia de reconocimiento, la inhabilitación y la depuración, la nula presencia en la esfera pública y el silencio impuesto.

El primer objetivo con el que nació esta investigación fue discernir de qué manera la operación represiva determinó la trayectoria creativa, profesional y humana de cada uno de nuestros autores y nuestras autoras. A este se le sumaron otros objetivos parciales: la contribución a una mejor comprensión histórica a través del análisis de la retórica visual como espacio de producción de significado y de creación de imaginarios relacionados con la violencia; la aportación de otras miradas al discurso de la historia del arte contemporáneo en España a través de obras o biografías soslayadas o proscritas; el análisis de violencias expandidas como la dimensión de género de la represión y sus efectos en las mujeres creadoras; la apelación a una noción amplia e inclusiva de la práctica artística que incluye productos tradicionalmente desplazados, desde las producciones humorísticas a la artesanía; y, finalmente, el análisis específico de la creación artística en condiciones de pérdida de libertad.

Ello ha supuesto afrontar una serie de problemas metodológicos. En primer lugar, situar nuestra investigación a caballo entre la historia social del arte y de las imágenes y la historia de la violencia política. Los estudios visuales nos han permitido analizar un acontecimiento tan clave como la Guerra Civil, en tanto que «máquina» productora de imágenes e imaginarios que siguen operando en nuestro presente; pero, más allá del escrutinio de la imagen aislada y descontextualizada, lo que nos interesa aquí es el análisis de las prácticas visuales, es decir, su trascendencia en la construcción de identidades y en la recuperación de la memoria. Por su parte, la violencia como objeto de estudio histórico también ha sido abordada desde el punto de vista de su visualidad y de su invisibilidad, teniendo en cuenta otros factores como la dimensión geográfica de la represión —relacionada con la visión de la guerra como ocupación del territorio— o su dialéctica con el género y la clase social.

Otra de las especificidades de este trabajo es el empleo crítico de las fuentes primarias. Una parte no menor de la investigación se ha basado en los documentos alojados en los archivos oficiales, especialmente en los de la justicia militar y de las instituciones penitenciarias. En este sentido, una de las aportaciones más novedosas de este libro es el análisis del trabajo artístico reglado bajo el sistema de redención de penas por el trabajo, que carece de precedentes hasta la fecha. Hemos querido hacer ver la tensión que existe entre el relato pretendidamente «positivo» de la documentación oficial y los discursos que se despliegan en las colecciones privadas —que hemos denominado «artefactos memorísticos»— de los familiares, albaceas o herederos de los casos de estudio.

El acceso a los materiales contenidos en estos dispositivos es otro de los singulares aportes de esta publicación. Abundan entre ellos los dibujos y retratos, muchos de los cuales fueron compartidos entre los compañeros, lo cual produjo un efecto de dispersión y, en última instancia, una puesta en conocimiento público muy limitada. Su función como sustitutos de la

fotografía y, por tanto, como presencia vicaria de la persona ausente los convierte en objetos cargados de afecto; pero, desde su misma gestación, se percibe ya una invocación al recuerdo, una necesidad de hacer memoria y un impulso por preservar aquellos rasgos de sus protagonistas que son esencialmente humanos. Son imágenes de la vida cotidiana y del trabajo artístico en la prisión, a veces pasadas por el filtro del humor, potente estrategia resiliente que ayuda a soportar la realidad en tiempos de absoluta privación. La narrativa visual tiene presencia gracias a las historietas secuenciales en las que se plasman episodios de la vida ordinaria de los presidiarios, pero el dibujo también aparece acompañando a la palabra escrita en cuentos, relatos cortos, poemas o cartas. Hay presencia de bocetos o proyectos de encargos profesionales, oficiales o extraoficiales, que sugieren el deseo de una vida mejor. La densidad de significados, la multiplicidad de lenguajes y de temporalidades que encierran estas colecciones y su difícil acceso ha obligado a convertirlas en el problema metodológico central de este trabajo, que adquiere en el gesto de su propio «desentierro» un matiz arqueológico.

La estructura del libro se articula en dos grandes bloques genéricos. Para sustentar dicha división hemos empleado la metáfora que define a España como una «inmensa prisión», usada con frecuencia para definir al primer franquismo. Así, el bloque inicial se corresponde con la España «extramuros», es decir, aquella anterior al dominio franquista, que ocupa los dos primeros capítulos. El segundo bloque, «intramuros», va desde la gestación y articulación del sistema represivo tras el golpe de Estado hasta 1959, fecha que cada vez más autores proponen como posible desenlace del primer franquismo. Ni los bloques ni los capítulos funcionan como categorías cerradas, pues en ambos casos su porosidad obliga a saltar de dentro a fuera de las prisiones, del espacio oclusivo de la cárcel al mundo exterior, también cerrado a su manera, estudiando ambas realidades y su evolución en el tiempo.

Bajo esta macroestructura bipartita, el libro se divide en cinco capítulos. El primero engloba los periodos del Directorio militar y la Segunda República, donde vemos incipientes casos de censura y represión, con algunos ecos que se repetirán posteriormente en autores puntuales. Abordamos aquí algunas de las paradojas del complejo periodo republicano, en el cual, junto a importantes avances de signo democrático y progresista, emergen posicionamientos reaccionarios y violentos; del mismo modo que, en el plano artístico, las propuestas de vanguardia radical conviven con la modernidad templada y la tradición académica. Asimismo, estudiamos el compromiso creciente en el mundo del arte y sus primeras consecuencias sistémicas en materia de violencia política, con una mirada específica sobre la censura.

El segundo capítulo se centra en la guerra civil española. En él analizamos prácticas y retóricas visuales de la violencia y su relación con el impulso de imaginarios colectivos enfrentados. Hemos querido detenernos en el tema, poco desarrollado hasta ahora, de la represión artística en la retaguardia republicana y su correlato desde el punto de vista de la propaganda legitimadora tras la victoria franquista, para lo cual era necesario incluir un acercamiento a las llamadas «checas» o centros de detención desde la cultura visual y desde la crítica a su conceptualización propagandística.

Inmersos ya en la España «intramuros», el tercer capítulo aborda la concepción simbólica y real de un paisaje represivo. En él pasamos, a vista de pájaro, por algunas de las bajas artísticas en el bando leal y sus usos políticos, deteniéndonos muy brevemente en algún caso liminal y desconocido, para cruzar a continuación la línea del frente y analizar el surgimiento de las estructuras organizativas franquistas orientadas a la gestión del trabajo de los miles de prisioneros republicanos, así como algunos de los pilares sustentantes del armazón jurídico *ad hoc*, al tiempo que ejemplificamos su incidencia en lo artístico. Hemos cerrado esta

parte del análisis centrándonos en el espacio penitenciario hacia el cual derivó el sistema de campos y batallones de trabajo, en sus tipologías y discursos iniciales, avanzando algunos relatos de la memoria literaria y visual de la vida en la prisión.

En el cuarto capítulo cruzamos ya de pleno el umbral de las cárceles franquistas, adentrándonos en los ejercicios de resistencia que se desplegaron desde el campo plástico. Las obras producidas dentro de los presidios —en su mayor parte inéditas— y las colecciones que las acogen ocupan el centro de un relato que se nutre también de otras propuestas resistentes, como la escritura testimonial. Nos hemos movido entre los autores y las autoras que apenas han sido atendidos por el discurso historiográfico y los que suponen una total novedad y una ampliación epistémica de los relatos sobre la represión y el «exilio interior». Estudiamos en su especificidad la producción artística y artesanal de prisiones de mujeres mediante un modelo de análisis que tiene en cuenta un doble proceso de exclusión, como creadoras y como presas.

En paralelo a estas prácticas resistentes, la redención articula el quinto y último capítulo. Se trata de un concepto central del nacionalcatolicismo que dominó el trabajo artístico intramuros. Hemos analizado sus orígenes, las fuentes doctrinales de las que bebió, a qué finalidades respondió, qué tipo de discursos artísticos generó y qué funciones tuvo dentro del marco ideológico y visual del primer franquismo. También hemos atendido a su recepción por parte de los penados y a las distintas actitudes que estos manifestaron. Nos hemos centrado, para ello, en dos tipos de producciones: por una parte, aquellas obras artísticas que encajan en la concepción tradicional/académica de las Bellas Artes con la que se articularon las escuelas y los talleres de las prisiones, muy diversos entre sí; por otra, las colaboraciones gráficas para el proyecto editorial *Redención*, fuente esencial para entender tanto el trabajo penitenciario como lo que hemos considerado una tentativa de proyecto estético nacionalcatólico, soslayado hasta ahora por los estudios sobre el arte en el franquismo. Su abordaje ha demandado un análisis detallado del dispositivo penal, compleja y heterogénea red que aunaba diferentes instituciones y que generaba una serie de saberes, poderes y subjetividades. Un sistema que perseguía la explotación laboral y la exhibición de una hipotética reeducación de los presos políticos a través de la propaganda, ofreciendo a los creadores un exiguo espacio de negociación —absolutamente desigual— con la institución.

Todas las historias contenidas en este libro y su alianza con las imágenes que las vehiculan ofrecen un acercamiento nuevo a la experiencia represiva de un periodo crucial de la España contemporánea. Son miradas que nos interpelan, relatos que nos confrontan con la realidad, no tan lejana, de miles de españoles que fueron arrastrados por el río de la violencia política del siglo xx. «Imágenes cautivas» que se han resistido a su sino y han sobrevivido al sinnúmero de vicisitudes a las que fueron sometidas, llegando hasta hoy para enseñarnos una lección fundamental: entender la figura del artista (represaliado) pasa por liberarse de aquella visión épica de la práctica creativa que se infiere de la cita atribuida a Picasso con la que abríamos esta introducción. Ni la obra artística ocupa una esfera separada de las condiciones de su producción, ni el creador es un ente inquebrantable y ajeno a la influencia de la violencia del mundo en el que habita. En muchas ocasiones, la presión que sufrió fue tal que acabó por sucumbir ante el peso que lo empujaba, lo que generó actitudes de difícil comprensión sin los elementos críticos necesarios. Otras consiguió resistir a la tensión aplicada por el poder, gesto ímprobo para el cual no alcanzaba solamente con el ejercicio del arte si este no iba acompañado de otros factores como la solidaridad colectiva, la fortaleza moral, la capacidad de negociar con sus propias exigencias éticas o el propósito de hacer recordar y la esperanza de ser recordado.