

ESQUIVANDO A LA MUERTE: LA CARA DEL MIEDO EN LAS IMÁGENES DE LA GUERRA CIVIL

INÉS ESCUDERO GRUBER*

Ha sido una explosión; lejana, sorda, tenue, pero una explosión... Sin embargo, no está muy seguro. Hace tres días, los aeroplanos bombardearon Madrid. Ha oído hablar del subconsciente, y le pareció posible que el miedo de lo que ha oído contar en aquella casa de la Puerta del Sol, vaciada, haya obrado, y que solo el miedo le haya despertado esta madrugada fría de noviembre¹.

La experiencia del miedo, más concretamente del miedo a la muerte y específicamente a la muerte violenta, fue consecuencia de las amenazas que acecharon a la población durante la Guerra Civil. Esta realidad, constante e incluso permanente, fue plasmada en numerosas imágenes artísticas de aquellos años, respondiendo a la naturaleza testimonial que definió a gran parte de la producción artística de entonces. El miedo capturado en esas creaciones fue, asimismo, objeto de manipulación en favor de los propios intereses, formando parte del aparato propagandístico que se desplegó entre 1936 y 1939, y que necesariamente afectó a la producción artística de guerra.

El propósito de estas páginas es reflexionar sobre esa experiencia del miedo a partir de las imágenes creadas al calor de la contienda, para tratar de dilucidar de qué manera se plasmó este sentimiento en el arte bélico y cómo afectó a quienes entonces protagonizaron las escenas, poniendo cara al más profundo de los terrores, el miedo a la muerte.

EL ORIGEN DEL MIEDO: PELIGRO DE MUERTE

La muerte como suceso está irremediabilmente presente en una guerra. Cabe pensar, por tanto, que las referencias a la muerte en la cultura visual generada

* Universidad de Zaragoza.

¹ BAREA, A., *Valor y miedo*, Madrid, José Esteban Editor, 1980, p. 15.

alrededor de un conflicto son abundantes y cotidianas. Así fue efectivamente en el caso de la guerra civil española aunque, en el terreno de la plástica, la representación de la muerte violenta y sus fatales consecuencias no supuso una novedad con respecto a conflictos anteriores. Ya los *Desastres* de Goya marcaron un antes y un después en la forma de recrear la barbarie, inaugurando con casi un siglo de antelación la era de la violencia del siglo XX y su paralela estetización², que todavía hoy no parece tener límites. Pero el tratamiento de la muerte y el horror en las imágenes de la Guerra Civil sí aportó algo tristemente novedoso: constituyó un valioso testimonio gráfico del desmesurado alcance destructor que trajo consigo la guerra total, y del impacto que ejerció sobre la población civil y su subconsciente.

A este respecto, quisiéramos traer a colación las ideas de Sigmund Freud y del psicoanálisis, pues a propósito de la I Guerra Mundial, el austríaco comenzó a interesarse³ –y a preocuparse– por la repercusión que la experiencia traumática de una guerra ejercía sobre la psicología de las personas, especialmente de aquellas que habían vivido la amenaza de la muerte violenta de cerca. Recordemos que, a pesar de que la población civil no fue entonces un objetivo militar directo, se registró un elevado número de defunciones debido a la sofisticación tecnológica de las armas y al uso de gases de la guerra química.

Según la teoría del psicoanálisis freudiano, el ser humano, ambiguo por naturaleza, se rige por los instintos opuestos de vida y muerte. Es en el proceso de civilización y desarrollo cultural del hombre, cuando *Thánatos* o el instinto de muerte, entendido como el impulso agresivo hacia el otro en beneficio propio, se reprime por ser considerado salvaje y primitivo, y, por tanto, impropio del hombre civilizado. Esta inhibición de la agresión conlleva dos consecuencias bien definidas. La primera es el sentimiento de culpa que brota tras haber experimentado un deseo de agresión al otro o a lo ajeno, propiciado por la conciencia moral a la que apela la cultura para reprimir ese impulso. La segunda

² LUNA AGUILAR, J. M., «La guerra y sus *fatales consecuencias*», en *De la guerra. Fatales consecuencias, horrores y desastres*, Marbella, Fundación del Grabado Español Contemporáneo, 2008, pp. 14-17, espec. p. 16.

³ GONZÁLEZ, A.; SÁNCHEZ, M., y ALZATE, R., «Sigmund Freud: consideraciones sobre la guerra», *Revista de Historia de la Psicología* [Valencia, Universitat de València], vol. 28, n.º 2/3 (2007), pp. 121-127. En este artículo se analizan diversos escritos de Freud como *Consideraciones de actualidad sobre la guerra y la muerte* (1915), *¿Por qué la guerra?* (1933) o *El malestar de la cultura* (1930), entre otros, que dan buena cuenta de su interés hacia los conflictos armados y sus consecuencias.

está directamente relacionada con el asunto que nos ocupa, y la transcribimos a continuación al decir de María Clara Garavito:

Pero desde el psicoanálisis, ese rechazo al instinto de agresión tiene otra connotación especial: que no solo la agresión dirigida a los otros, sino que también la muerte deja de considerarse como propio de lo humano. El hombre solo acepta a Eros, a la unión, como parte constitutiva de su vida. Con esto está siguiendo los propósitos de la cultura cuya insignia es la integración. Estos pedidos de la cultura hacen que la muerte se vea como algo ajeno a lo propio, no solo del grupo social para el cual la muerte es una pérdida, sino también del individuo, el cual solo acepta la vida como lo constitutivo de sí. Esto lleva a una negación y a un consecuente miedo a la muerte⁴.

Traslademos este discurso al marco circunstancial de una guerra, cuando la pulsión destructora emerge para adquirir pleno protagonismo y hasta justificarse. Aunque la guerra sea condenada por la sociedad civilizada y se considere deshumanizante por bestial, no deja de ser del todo humana⁵. Es, en realidad, una situación que favorece el desentrañamiento de la naturaleza destructiva que en el hombre convive con el instinto procreador. Precisamente escribía Freud sobre la agresión, poniéndola en relación con la Gran Guerra, lo siguiente:

En condiciones que le sean favorables, cuando desaparecen las fuerzas psíquicas antagónicas que por lo general la inhiben, también puede manifestarse espontáneamente, desenmascarando al hombre como una bestia salvaje que no conoce el menor respeto por los seres de su propia especie. Quien recuerde los horrores de las grandes migraciones, de las irrupciones de los hunos, de los mogoles bajo Gengis Khan y Tamerlán, de la conquista de Jerusalén por los píos cruzados y aun las crueldades de la última guerra mundial, tendrá que inclinarse humildemente ante la realidad de esta concepción⁶.

Por consiguiente, si, como sostiene Freud, el instinto de muerte en épocas de paz se reprime bajo ciertas convenciones sociales establecidas por el hombre civilizado, y ese rechazo conlleva la aparición del temor a la muerte, entonces el miedo a la pérdida de la vida en tiempos de guerra alcanza indudablemente

⁴ GARAVITO GÓMEZ, M. C., «Lo humano y lo no-humano en la guerra: aproximación desde la mitología y el psicoanálisis», *Magistro* [Bogotá, Universidad Santo Tomás], vol. 4, n.º 8 (2010), pp. 107-119, espec. p. 111.

⁵ *Ibidem*, p. 114.

⁶ FREUD, S., *El malestar en la cultura*, Biblioteca Libre OMEGALFA, p. 52. Acceso a través de la web omegalfa.es el 18/03/2015. El escrito original de Freud data de 1930.

una nueva dimensión. Y si además pensamos en la capacidad destructora de la Guerra Civil que mentábamos antes, es lógico que, ante semejante perspectiva, el miedo a la muerte pesara insoportablemente sobre las personas y se convirtiera en asunto recurrente de la producción artística.

REPRESENTAR EL MIEDO. ALGUNOS PRECEDENTES

«L'expérience de la mort violente dans la guerre moderne n'est pas seulement intransmissible, elle est aussi irréprésentable»⁷. Así se expresa Enzo Traverso al referirse a las representaciones de violencia y horror de la I Guerra Mundial, recordando al historiador Philippe Dagen quien, en *Le silence des peintres*, subraya la ruptura que observa entre los crudos y tremendamente realistas testimonios de pintores que combatieron y sus obras, demasiado centradas en reproducir la maquinaria de guerra que traducían en lenguaje cubista, e incapaces de transmitir esa horrenda realidad.

También Arturo Leyte, a propósito de la guerra de Vietnam, sugiere una «imposibilidad de la imagen» a la hora de retratar la verdadera historia de la guerra, la que no se articula mediante mentiras. Cree que solo los testimonios y la literatura tuvieron el poder de «expresar la más literal de las realidades»⁸. Pero a la vez este autor reconoce a artistas como Géricault o Goya el mérito de haber sabido representar el horror mediante diversos recursos pictóricos. Y también Traverso concede a Otto Dix la maestría en el retrato de la agonía de sus compañeros de trincheras durante la Gran Guerra.

Es evidente que la representación del horror, y más aún de los sentimientos que se generan en consecuencia, tal es el miedo, plantea algunas dificultades. No solo dar con su forma y su figuratividad resulta complicado, sino también, como apuntan Berthier y Sánchez-Biosca, lo es «su generalización por medio de la cual una forma concreta logra permear conjuntos sociales alcanzando cierta homogeneización»⁹, o, dicho de otra forma, la aceptación general de lo que esas imágenes significan, y la correcta recepción del significado por parte del espectador.

⁷ TRAVERSO, E., «La peur dans l'imaginaire européen», en BERTHIER, N., y SÁNCHEZ-BIOSCA, V. (eds.), *Retóricas del miedo. Imágenes de la guerra civil española*, Madrid, Casa de Velázquez, 2012, pp. 29-49, espec. p. 31.

⁸ LEYTE, A., *El arte, el terror y la muerte*, Madrid, Abada Editores, 2006, p. 12.

⁹ BERTHIER, N., y SÁNCHEZ-BIOSCA, V. (eds.), *Retóricas del miedo...*, op. cit., p. 5.

Sin embargo, hay ciertas claves, como determinados rasgos y otros recursos utilizados en la figuración plástica, que resultan accesibles a todos a la hora de dar forma a ciertos sentimientos y experiencias. El grito, entendido como gesto de angustia interna que se desboca hacia el exterior, es, con casi toda probabilidad, la manera más efectiva de retratar el miedo. Y es que el grito es la reacción natural al susto y al pánico. La transformación en icono de la universal obra de Munch, cuya perturbadora génesis conocemos gracias a las palabras del propio pintor, ha contribuido a establecer la férrea equivalencia entre grito y angustia. Si bien es cierto que también puede ser síntoma de júbilo o de enardecimiento (pensemos en los gritos de arenga) o de otros variopintos sentimientos (entre los que se cuentan los relacionados con el placer sexual, incluidos aquellos en los que el dolor se torna en deseo desde el morbo y el sadomasoquismo), el grito es generalmente considerado como la expresión del sufrimiento, ya sea físico o psicológico, más aún en el contexto bélico, y su elocuencia es indiscutible.

Cuando Käthe Kollwitz dibujó, grabó y esculpió el dolor de una madre ante la pérdida de un hijo, su mensaje resultó de lo más inteligible y auténtico. La artista alemana realizó una obra muy personal, porque la historia que contaba era la suya propia. Pero también la de otros muchos que atravesaban la misma circunstancia dentro de ese marco temporal tan concreto que fue la I Guerra Mundial. Kollwitz perdió entonces a su hijo Hans, caído en combate, y supo poner cara al duelo a través del llanto. Las mujeres que protagonizaron sus incontables piedades son figuras que cubren sus rostros con las manos o lo ocultan tras el cuerpo del cadáver amado, al que se aferran en un abrazo efímero y al tiempo, eterno. Parece como si todas ellas, incluida Kollwitz, buscaran la intimidad, como si la tristeza ante la muerte de un ser querido fuese algo de lo que avergonzarse o que no debiera airearse, y a la vez la artista reiteraba esas escenas de lágrimas y sufrimiento constantemente. Lo hacía porque consideraba que ese era su deber: el dar a conocer el sufrimiento de la humanidad que se convierte en una montaña inexpugnable¹⁰, y así lo reflejó en su serie de estampas *Krieg* y en otras muchas piezas sueltas. También retrató el abrazo protector de la madre al hijo vivo ante el peligro, y el abrazo compañero que unía a los que sufren en la retaguardia: mujeres, niños, ancianos y heridos con rostros de profunda preocupación, casi cadavéricos, como reflejando la cara de la amenaza que se cernía sobre ellos.

¹⁰ ELLIOT, D., «Una lluita a mort», en ELLIOT, D., *et alii*, *Art i poder. L'Europa dels dictadors. 1930-1945*, Barcelona, Diputació de Barcelona y Centre de Cultura Contemporània de Barcelona, 1996, pp. 270-276, espec. p. 272.

Muchas fueron también las imágenes ya referidas que Otto Dix realizó sobre su experiencia luchando en esa misma guerra que arrebató a la escultora la vida de su hijo. La congoja que se desprende de las xilografías y dibujos de Kollwitz encuentra su perfecto complementario en las brutales visiones grabadas al aguafuerte de Dix. Su serie *Der Krieg* relata la vida de los combatientes en las trincheras: comer de una lata rodeados de tierra y escombros, dormir sentados bajo los alambres, convivir con los cadáveres, esquivar a los enmascarados de los gases... El *horror vacui* y el desorden de estas composiciones contribuye a aumentar el sentimiento de rechazo que llegan a producir. Escribe Leyte sobre *El naufragio de la Medusa* de Géricault: «aparece la “suciedad” de la mezcla, que no es otra cosa que la suciedad de la historia. Aparezca la sangre y el barro, como en Goya, o la mezcla del mar y la embarcación, como en Géricault, en ambos hay mezcla y amalgama de vivos y muertos»¹¹. Asimismo, se observa en la guerra de Dix, donde casi se confunden los restos mortales de los caídos con los moribundos supervivientes de rostros desfigurados, solo separados de la muerte por la fina trayectoria que traza una bala certera.

No es casualidad que Munch, Kollwitz, Dix, incluso Goya como se ha afirmado en ocasiones, sean artistas vinculados con el expresionismo. Probablemente, esta tendencia sea la más adecuada a la hora de transmitir las emociones, tanto las propias de los artistas como las ajenas. No en vano es por definición una formulación artística que parte de una visión subjetiva y muestra la realidad a través de los ojos del sujeto, sin que por ello deje de ser verdadera. Aunque el miedo, como veremos, se servirá de otros lenguajes, lo cierto es que las peculiaridades plásticas expresionistas resultan muy adecuadas para retratar el drama y la angustia, como revelan las sinuosas pinceladas de Munch, el negrísimo color plano de las estampas de Kollwitz o los enmarañados trazos de Dix.

LA CARA DEL MIEDO EN LA GUERRA CIVIL

Si recordamos el fragmento de *Valor y miedo* que abría estas páginas, comprendemos que lo que infunde miedo al protagonista del relato son los bombardeos de los que ha oído hablar. Lo ha oído, pero todavía no lo ha vivido. En este sentido, es válido afirmar que las nuevas actuaciones llevadas a cabo durante la guerra, como las bombas lanzadas sobre los civiles, indudablemente conllevaron nuevos «escenarios psicológicos –individuales y colectivos– en los que

¹¹ LEYTE, A., *El arte...*, *op. cit.*, p. 45.

las gentes anticiparon, imaginaron y temieron aquello que todavía no había ocurrido o, cuando menos, no les había ocurrido a ellos»¹².

Los bandos en disputa supieron sacar partido del desconcierto que provocaron los nuevos y macabros comportamientos bélicos, manipulando los interruptores que accionaban el mecanismo del miedo. Así, las imágenes también entraron en el juego del terrorismo de propaganda a través de la instrumentalización del miedo que promovieron ambos contrincantes. Tanto republicanos como franquistas emplearon las atrocidades perpetradas por el enemigo como principal argumento de ataque, con el objetivo de infundir el miedo al contrario¹³.

Fueron abundantes las representaciones tradicionales de la muerte, encarnada en la figura de un esqueleto a veces portador de guadaña, pero no como resultado del natural transcurso del tiempo al estilo de las *vanitas*, sino directamente identificándolo con el atacante asesino. Por ejemplo, en la composición de Gumsay titulada *Málaga-Almería: 7 de febrero. El éxodo fue aquí*, de su serie *Estampas de la España que sufre y lucha*. En ella se representa la tristemente célebre masacre de la carretera Málaga-Almería de febrero de 1937, en la que miles de refugiados huían de la llegada de los franquistas a Málaga para alcanzar territorio republicano en Almería. Es lo que se conoce como la «desbandá», el mayor éxodo de la guerra. La ruta fue duramente bombardeada por aire y por mar causando cientos de muertes civiles, y el asunto fue recreado en varias ocasiones por distintos artistas. En la imagen referida, los despavoridos refugiados tratan de esquivar a la muerte, representada por un esqueleto gigante que maneja los aviones a su antojo.

Lo mismo ocurre en *Cervera* de Nicanor Piñole, un óleo sobre lienzo datado entre 1937 y 1938¹⁴ en el que el pintor asturiano retrata a la muerte como un esqueleto que se abre paso sobre las ruinas de la ciudad de Gijón. Narra los ataques del buque crucero Almirante Cervera, que bombardeó la población desde el mar durante varios días en agosto de 1937. Precisamente

¹² BERTHIER, N., y SÁNCHEZ-BIOSCA, V. (eds.), *Retóricas del miedo...*, *op. cit.*, p. 3.

¹³ Para mayor detalle sobre las labores propagandísticas llevadas a cabo por republicanos y franquistas con objeto de infundir miedo al enemigo véase NÚÑEZ SEIXAS, X. M., «El miedo al extranjero o el enemigo como invasor (1936-1939)», en BERTHIER, N., y SÁNCHEZ-BIOSCA, V. (eds.), *Retóricas del miedo...*, *op. cit.*, pp. 53-70.

¹⁴ PELÁEZ TREMOLS, L., «Testimonios desde la retaguardia», VV. AA., *Asturias en guerra. La Guerra Civil en las colecciones de los Museos de Gijón*, Gijón, Ayuntamiento de Gijón, 2007, pp. 63-83, espec. p. 69.

el Cervera fue también uno de los responsables de la masacre andaluza antes mencionada.

Esta identificación del enemigo con la muerte, a menudo se reforzaba mediante el recurso al empleo de símbolos de índole política. Buen ejemplo de ello es *Fascismo en España* [fig. 1], uno de los doce dibujos del álbum del sevillano Andrés Martínez de León, donde se representa la consigna falangista del nuevo amanecer mediante la salida de un sol que es en realidad una calavera con el yugo y las flechas visibles en su frente, y una guadaña tras ella.

En los citados ejemplos subyace una firme intención de denuncia por parte de los artistas, y así *Thánatos* adquiere en ellos un nuevo significado al ser manipulado de acuerdo con los intereses propios. Se nos muestra, por tanto, una realidad articulada, como la que señalaba Leyte, quien continuaba diciendo que «solo la realidad, cuando no es representable articuladamente, resulta heroica, aunque eso mismo sea lo que la convierte en detestable, repugnante y, por eso mismo, horrorosa»¹⁵. Unas cualidades que asoman en las composiciones que se alejan de la historia articulada que identifica de forma explícita al enemigo con la muerte, y muestran la violencia y la barbarie sin filtros.

Así, encontramos ingentes visiones de cadáveres, de miembros mutilados y de asesinatos violentos que ilustran los trágicos sucesos de la guerra. Por continuar con el episodio de la «desbandá», recordaremos el dibujo de Antonio Rodríguez Luna titulado «Barcos y aviones tiñen de sangre de mujeres y niños la carretera Málaga-Almería», recogido en su álbum *Dieciséis dibujos de guerra*. El pintor cordobés no elige en esta ocasión retratar el momento del ataque sino el que le sucede, mostrando las vísceras que asoman de la carne inerte de los refugiados, cabezas y piernas amputadas, y en el fondo sí, los autores de la masacre: aviones y barcos en la lejanía.

Otros ejemplos de barbarie no edulcorada son el cuerpo ahorcado de la campesina y el del caballo muerto que yace a sus pies en uno de los *Dibujos de la Guerra Civil* de Arturo Souto, las mujeres y los niños esparcidos entre los escombros del óleo de Santiago Pelegrín, *Bomba en Tetuán. Madrid*, que recrea la desgracia del bombardeo en diciembre de 1936 sobre el mercado de las fuencarraleras, sito en este barrio obrero, o los cadáveres de la hermosa y al tiempo macabra talla en madera de Arturo Boix, *Savia nova*, que nutren con su sangre el árbol de la nueva España.

Las razones de crear este tipo de imágenes, lejos de la contemplación, no fueron otras que la lamentación y la denuncia de lo salvaje e inhumano (o muy

¹⁵ LEYTE, A., *El arte...*, *op. cit.*, p. 12.



Fascismo en España.
Le Fascisme en Espagne.
Fascism in Spain.

1. A. Martínez de León. Fascismo en España, *álbum de 12 dibujos*, 1937.

humano, según Freud) de estas acciones. También la necesidad de transmitir una realidad más que desafortunada para el conocimiento de todos, cuando no una decidida intención de aprovechamiento de las circunstancias en favor de uno mismo, no lo olvidemos. Muchos de los artistas que hemos mencionado apoyaban abiertamente al Gobierno republicano y contribuían con su trabajo a la labor de agitación del Estado. Volvemos por consiguiente a incidir en la intención crítica que subrayábamos antes, y sobre todo en la propaganda, que alcanzó su punto álgido a través de composiciones como la del famoso fotomontaje que ilustra el cartel editado por el Ministerio de Propaganda *Madrid. The «military» practice of the rebels. If you tolerate this your children will be next*. En el centro se coloca la fotografía del cadáver de un niño: el *rigor mortis* de su rostro en primer plano, el número de recuento de víctima sobre su pecho, y una «bandada» de aviones negros en perfecta formación como fondo. Esa misma fotografía es la que se empleó, con distinto montaje, en el cartel *Bombes sur Madrid, Civilisation!*, editado por Secours International aux Femmes et aux Enfants des Républicains Espagnols. En cierto modo, no se puede negar que la fuerza de una imagen capturada por el objetivo de una cámara, aunque haya sido manipulada para formar parte de un fotomontaje (o incluso dirigida y teatralizada por los propios fotógrafos, como ocurría a veces), tiene una enorme fuerza de sugestión.

Estas representaciones de la muerte violenta no dejan de ser también, al fin y al cabo, imágenes del miedo, pues imaginamos la angustia sufrida por los protagonistas y, además, su contemplación provoca terror, en algunos casos de manera intencionada. Como ya anunciábamos antes, se confunde lo que infunde miedo, con el miedo en sí. De hecho, y a raíz del retrato del niño muerto, es interesante recuperar la idea que se tenía en la Antigua Grecia de que el *rigor mortis* no es solo el indicio de la descomposición de la carne, sino el reflejo de la visión de la Gorgona en el rostro del cadáver. La diosa griega, que horroriza con su torva mirada, se alzaba como estandarte protector contra el enemigo en las guerras, buscando atemorizar al contrario al mismo tiempo que poseía al guerrero para otorgarle la capacidad de matar¹⁶. La mandíbula desencajada y los ojos entreabiertos del rostro de un cadáver «simbolizaban el horror experimentado cuando se ve la muerte, a la Gorgona frente a frente; es el terror de traspasar la frontera y no volver a cruzarla, esto es lo que produce la paralización, la petrificación evidente en el rostro»¹⁷.

¹⁶ GARAVITO GÓMEZ, M. C., «Lo humano...», *op. cit.*, pp. 116-117.

¹⁷ *Ibidem*.



2. R. Boix. Songez à la douleur d'Espagne, 1937. Valencia, Museo de la Ciudad.

.....

Esa imagen es la expresión del profundo miedo en el instante previo a la muerte. Ese momento en que el miedo es más fuerte y la tensión insoportable, fue el instante preferido por muchos artistas para poner cara al miedo en las imágenes de la Guerra Civil. Parece que lo que solamente se sugiere y no se muestra de manera explícita es a veces más efectivo, y también más empático. Por eso, y por la importancia que alcanzaron las nuevas prácticas bélicas, las escenas de bombardeos son una excelente y generosa cantera de la que extraer abundantes representaciones del miedo. Casi todos los ejemplos citados hasta ahora recrean bombardeos sobre la población, unos poniendo énfasis en quienes lanzan las bombas, otros en la barbarie que resulta de los ataques. Sin duda alguna, las bombas fueron los verdaderos fantasmas de la España en guerra.

En las composiciones de ofensivas aéreas encontramos un denominador común: una clara mayoría de mujeres y niños son las víctimas principales, coincidiendo con la habitual asunción de que son esos grupos sociales quienes más sufren las consecuencias de una guerra, en oposición a la fortaleza del hombre y de los combatientes. Se les representa en diversas actitudes, la más habitual es el gesto de gritar, que ya definíamos antes como la expresión más común del miedo. Con auténtico pavor gritan la mujer y su bebé del relieve en piedra esculpido por el valenciano Ricardo Boix para el pabellón republicano de París, que con el título *Songez à la douleur d'Espagne* invita a la reflexión sobre el dolor de España [fig. 2]. La obra, de buena factura y estilo realista, es inmensa, más de dos metros de altura muestran de cerca los rostros de las víctimas y la mano de la madre que quiere ocultar el horror que encuentra su mirada. Es una obra propagandística, claro está, de hecho la inclusión del título en la misma piedra le confiere un aire de cartel, pues como tal se concibió¹⁸.

Siguiendo con la veta más agitadora del grito, destacamos el cartel cercano al expresionismo que diseñó el desconocido RAS para el Socorro Rojo del POUM, *¡Criminales!* De nuevo una madre grita, pero lo hace ella sola pues su bebé se desangra muerto en sus brazos. El fondo de color rojo intenso que parece emular el fuego de las explosiones confiere un aire ciertamente beligerante a la composición, que se completa con un obús y un lema propio de los carteles. Este grito es algo más que un grito de miedo, es un aullido de rabia y dolor.

La mujer que alza el puño en el famoso óleo de Horacio Ferrer *Madrid 1937 (Aviones negros)*, también grita, pero ella parece estar jurando improperios

¹⁸ ALIX, J., *Pabellón español 1937. Exposición Internacional de París*, Madrid, Ministerio de Cultura, 1987, p. 87.

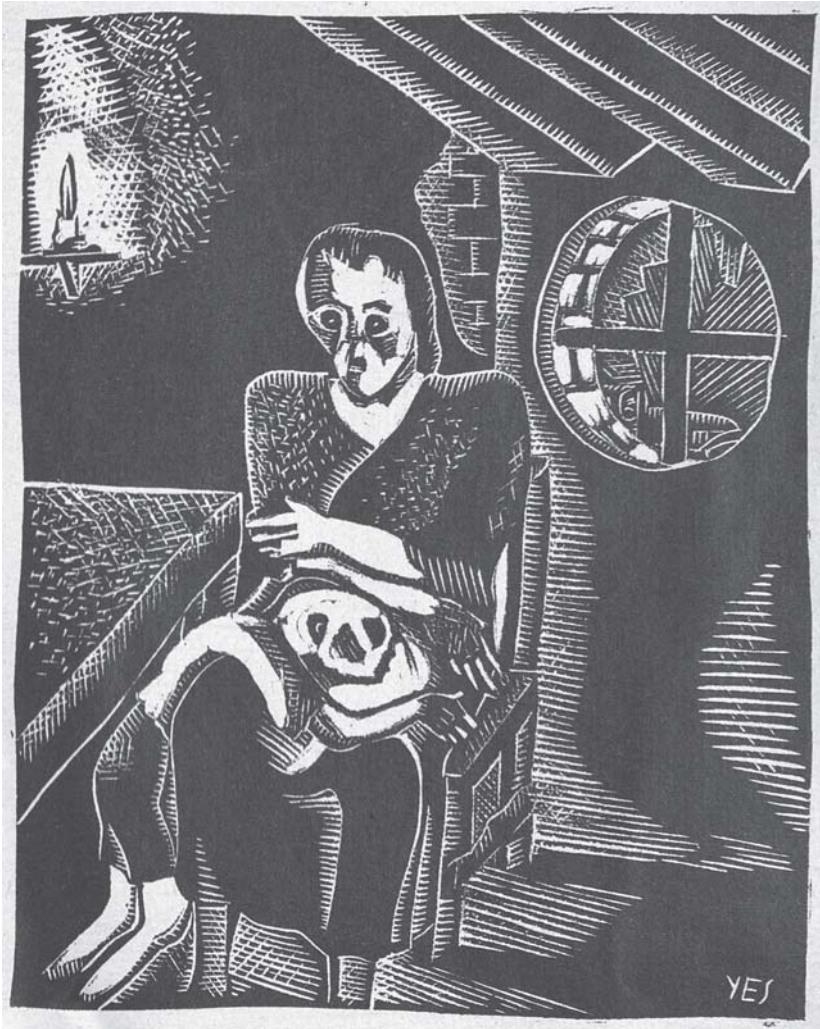
contra los atacantes. Recuerda por su prestancia y decisión a la actitud que se adoptó en ocasiones, como confirman algunos testimonios de supervivientes de la guerra, que fue esa terquedad de negarse a resguardarse en los refugios durante los bombardeos, como un signo de fortaleza y resistencia. Y es que las mujeres no fueron solo víctimas. Todas las que aparecen en esta magnífica pintura novo-realista gritan, todas excepto la anciana, que demuestra una expresión de honda tribulación.

No queremos dejar de mencionar la xilografía del setabense Vicente Gil Franco, *Bombardeo*, cuya composición y perspectiva son originales y novedosas. Las víctimas, una mujer y un bebé en su brazo, se colocan detrás del estallido de la bomba, de modo que la iluminación del rostro de la madre en contrapicado resulta verdaderamente terrorífica, como salida de una película de terror, y el grito que emite se supone casi más estruendoso que la bomba.

La nómina de gritos (y la de escenas de bombardeos) es tan extensa como diversos son los matices que aporta cada uno. Recordaremos simplemente uno más, que es universal, el que profieren todas las mujeres que lloran agujas y escupen dientes con la lengua fuera de las obras que realizó Picasso en aquellos años, un grito que no es sino el sonido que se escucha al contemplar su *Guernica*.

Consecuencia de los bombardeos fue la construcción y habilitación de algunos lugares como refugios antiaéreos, que se convirtieron asimismo en escenarios para contextualizar la desazón y turbación producida por los ataques en diversas imágenes. Los rostros ya no gritan, aunque algunos siguen alerta. Se muestra esa cara de pesadumbre profunda, de impotencia ante las circunstancias, más similar a la que vemos en las también numerosas imágenes de éxodos, evacuaciones y retiradas. Lo podemos observar en *El refugio* de Piñole, o en algunos dibujos de Horacio Ferrer, como *Madre y dos niños en el refugio* o *Mujeres y niños en el sótano*. Imágenes todas ellas donde reina el más elocuente de los silencios, y una eterna espera cargada de incertidumbre. Ese miedo callado e íntimo lo encontramos igualmente en las escenas en las que una familia aguarda las noticias de sus seres queridos, como sucede en «El padre y los hijos están en el frente...» [fig. 3], de la colección de estampas *La guerra al desnudo* de Esteban Vega 'Yes', donde el rostro desfigurado por la congoja de la madre recuerda al del protagonista *El grito* munchiano mientras el hijo pequeño solloza en su regazo, o en las varias composiciones de gente pegada a la radio que reprodujo Nicanor Piñole, por ejemplo, *El parte de guerra*.

Es lógico mencionar repetidas veces a este pintor gijonés, pues la mayor parte de su producción de guerra se centró en retratar a la población asturiana des-



3. E. Vega 'Yes'. «El padre y los hijos están en el frente...», *álbum La guerra al desnudo*, 1936.

de la retaguardia. Tenía 58 años al estallar el conflicto y se quedó en la ciudad «registrando en sus cuadernos los efectos de las bombas en lugares emblemáticos de la ciudad, las mujeres y los niños huyendo con los pocos enseres que han podido salvar de las ruinas y, sobre todo, el ambiente desgarrado y la angustia de la guerra»¹⁹. Eso era lo que debió interesar más a este artista, que incluso

¹⁹ PELÁEZ TREMOLS, L., «Testimonios...», *op. cit.*, p. 69.



4. N. Piñole. El miedo, 1937-38. Colección particular.

llegó a pintar un óleo titulado *El miedo* [fig. 4], fechado en 1937-1938, aunque le dedicó varios apuntes en sus cuadernos, el primero en 1936. Este óleo es otro magnífico ejemplo, junto a *Cervera*, de cómo los acontecimientos históricos «le empujaron a afrontar una serie de obras de marcado carácter alegórico en las que el uso de un lenguaje vinculado al expresionismo y otras tendencias europeas, es puesto al servicio de la evocación de un profundo sentimiento de soledad, desolación, miedo, caos y muerte»²⁰. En *El miedo*, una mujer camina con gesto incómodo empequeñecida y apabullada por la oscuridad que se cierne a su alrededor. Mira hacia su derecha, donde una figura agazapada pero gigantesca de rasgos maléficos le increpa con su penetrante mirada mientras señala con su mano derecha al cielo, quizá refiriéndose a los bombardeos aéreos. El predominio del color negro y los contornos distorsionados contribuyen a aumentar la sensación de desasosiego.

²⁰ *Ibidem*, p. 65.

En la misma línea compositiva y semántica expresionista-simbolista, encontramos otra serie de obras de obligada mención para el tema de la representación del miedo. Se trata de la serie de grabados de Francis «Pitti» Bartolozzi llamada *Pesadillas infantiles*, un conjunto de seis aguafuertes que recrean los agitados desvelos de un niño durante la Guerra Civil. El estrecho vínculo que unía a la artista con el universo infantil en combinación con el contexto bélico dio como resultado esta pequeña serie, que supo conjugar a la perfección elementos fantásticos y reales para subrayar el terror de los niños hacia el instrumental de guerra: bombas, gases y aviones con aspecto de ogros, garras y dragones...²¹ A través de estas imágenes vemos cómo los pequeños protagonistas, que igual que la mujer de la obra de Piñole ocupan una pequeña parte del espacio compositivo, son presas del miedo que anida en el subconsciente y que aflora a través de los sueños y las pesadillas, echando mano del surrealismo.

Este lenguaje es el que también encontramos en la obra del joven artista José García Narezo, que con tan solo quince años de edad realizó diversos dibujos sobre la guerra que llegaron a exponerse en el referido pabellón parisino. *La mujer que se volvió loca por los crímenes que presenció* [fig. 5] es un dibujo a la acuarela y plumilla de destacado interés por la similitud formal con las mujeres picassianas y lo sugerente del asunto. En él, el perfil del rostro de una mujer llora sobre los cuerpos asesinados que se extienden en el suelo y hasta sobre su cabeza, como metiéndose en su cerebro y causando la demencia. Es un ejemplo ciertamente poético por lo sutil de los trazos, pero a la vez descarnado por lo grave de la situación que evidencia los estragos que la violencia y el miedo experimentados durante la contienda podían llegar a causar.

La misma interpretación se puede dar al dibujo de José Bardasano «Destrucción», de su álbum *Mi patria sangra*. En él, delante de unos escombros a base de edificios destruidos, se agazapa la figura de una mujer descalza, que hunde las manos en su pelo y esconde la cara de la desesperación. Aunque de estilos diversos, siendo el dibujo de Bardasano más cercano al cómic como ya se ha dicho en alguna ocasión²², en ambas imágenes se nos muestra a supervivientes de la guerra. Han superado el peligro de muerte, pero han quedado mellados por el miedo. Lo que escribe Leyte sobre Géricault de nuevo nos

²¹ A esta serie hemos dedicado un breve texto: ESCUDERO, I., «Las ‘Pesadillas’ de la artista Francis ‘Pitti’ Bartolozzi en tiempos de guerra», *Ágora* [Ejea de los Caballeros, Asociación cultural Ágora Cinco Villas], año XII, 12 (2014), pp. 119-121.

²² Josefina Alix considera a Bardasano un realista de «historieta». ALIX, J., *Pabellón español...*, op. cit., p. 85.



5. J. García Narezo. «La mujer que se volvió loca por los crímenes que presenció», serie Guerra y crimen, 1937. Barcelona, MNAC - Museu Nacional d'Art de Catalunya.

encaja a la perfección: «el sufrimiento ha comenzado para no terminar, porque, pese a todo, va a haber supervivientes. Pero el naufragio del que habla el cuadro es el de la lógica. Lo que a partir de ahora en realidad acabará sobreviviendo de forma relevante es la reiteración del desatino, de la oscuridad, del desorden inherente, por otra parte, a la razón humana»²³.

ALGUNAS REFLEXIONES PARA TERMINAR

La contemplación de estas imágenes nos sugiere algunas reflexiones que creemos necesario apuntar como cierre de estas páginas. De la mayoría de ellas se extrae un tácito pero evidente sentimiento de compañerismo y solidaridad entre los afectados. Podemos decir que, en cierto modo, la muerte y el miedo, que habían sido dos tabúes sociales habitualmente relegados a la esfera más íntima –lo veíamos desde el punto de vista del psicoanálisis, el rechazo a la muerte y el consiguiente miedo a la misma–, superan lo individual para convertirse en una cuestión de relevancia colectiva. Es un proceso de colectivización de la muerte por empacho, valga la expresión para incidir en la cotidianeidad de la presencia del horror en los días de la guerra.

Este fenómeno de la colectivización seguirá estando muy presente al finalizar la contienda armada, pues mientras la sociedad lucha por recuperarse de sus heridas, la muerte se convierte en algo heroico; los monumentos y las placas conmemorativas vanaglorian las heroicidades y recuerdan a los mártires de la patria, entrando así a formar parte de un proceso de transformación del nacionalismo en la religión civil del mundo secularizado²⁴.

Asimismo, y creyendo haber respondido a la cuestión de si el miedo es susceptible de ser representado, nos preguntamos en qué medida las imágenes del horror y el temor padecido ejercen un impacto en el público y la sociedad actuales. ¿Transmiten por sí solas el pavor y la tensión entre la vida y la muerte, o es necesario haber estado cerca de *Thánatos* para captar el mensaje? ¿Son universales? ¿Cuál es el alcance y la permanencia de esta plástica desastrosa de la Guerra Civil? Si pensamos en la familiaridad que sentimos hacia la violencia, y en lo acostumbrados que estamos hoy en día a visionar la barbarie sin que apenas nos afecte, cuesta creer en su eficacia conmovedora.

²³ LEYTE, A., *El arte...*, *op. cit.*, p. 35.

²⁴ TRAVERSO, E., «La peur...», *op. cit.*, p. 35.

Quizá, como apuntaba Leyte, es necesario recurrir a los testimonios para lograr un entendimiento más profundo de la experiencia. Tomemos como ejemplo un fragmento del relato narrado por el médico canadiense Norman Bethune, voluntario de las Brigadas Internacionales en la Guerra Civil, que recogió en su diario la experiencia de recorrer con una ambulancia la carretera de Málaga-Almería en los días de la «desbandá», acompañado de dos ayudantes, Hazen Sise y Thomas Worseley, y que se publicaría ese mismo año:

Durante el día trabajamos entre nubes de polvo, bajo el sol que quemaba la piel, con los ojos enrojecidos y con las tripas haciendo ruido. De noche, el frío era insoportable y deseábamos el calor de nuevo. Un profundo silencio reinaba entre los refugiados. Yacían hambrientos en los campos, atenazados, moviéndose solamente para mordisquear alguna hierba. Sedientos, descansando sobre las rocas o vagando temblorosos sin rumbo con la mirada vidriada y perdida por la alucinación. Los muertos estaban esparcidos entre los enfermos, con los ojos abiertos al sol.

Entonces, unos cuantos aviones pasaron sobre nuestras cabezas. Brillantes aviones plateados: bombarderos italianos y Heinkels alemanes. Se lanzaron hacia la carretera y, como una maniobra de tiro rutinaria, sus ametralladoras trazaban dibujos geométricos entre los refugiados que huían...²⁵.

Lo que sí es innegable es que el drama de la Guerra Civil fue tal, que la gran mayoría de los artistas pausaron sus trayectorias para concentrarse en el turbulento caos bélico. Pensemos en la gran cantidad de obras que repiten los mismos motivos incansablemente: las voces femeninas gritando, corriendo despavoridos los refugiados, los rostros ocultos o desfigurados, los cuerpos rotos y fríos... Hemos citado algunas piezas, pero aún hay muchas más: la pintura *Espanto* de Ramón Gaya, los álbumes de Castelao, el dibujo *Cuatro aviones bombardeando* de Climent, los murales de Luis Quintanilla, las creaciones de Helios Gómez, las de Eduardo Vicente, las de Paquita Rubio, las de Tomás Fabregat, las de Victorio Macho, y un largo etcétera que resume cientos de obras creadas de la mano de artistas que transmitieron de distintas formas y con muy diversas aptitudes e intenciones la coyuntura que les tocó vivir, una y otra vez.

²⁵ BETHUNE, N., *El crimen de la carretera Málaga-Almería*, Madrid, CAUM, 2007. Consultado el extracto en internet, el 11/03/2015. Se trata de un cuaderno resumen de la publicación del mismo nombre editada en Málaga por Caligrama, en 2004. El texto de Bethune fue editado originalmente por Ediciones Iberia en Madrid, 1937, y reeditado como facsímil por el Centro de Ediciones de la Diputación de Málaga en 2007.

.....

La impresión causada en todos ellos por estas vivencias no debió ser fácil de superar, y la repetición era quizá una especie de vía de escape, de ritual exorcizante que pretendía acabar con los fantasmas propios.

O tal vez fuera que en una sola imagen no cabía tanto miedo.