

MONOGRAFIES I RECERQUES

La sombra de Zdanov. Notas sobre la revista cultural del PSUC *Cultura Nacional* (1954-1955)

Giaime Pala
HISTORIADOR

ABSTRACT

Con el objetivo de incidir en el debate cultural del país, el Partit Socialista Unificat de Catalunya creó en 1954 la revista *Cultura Nacional*. Su estudio nos proporcionará una serie de datos para conocer el horizonte cultural de los comunistas catalanes anterior al XX Congreso del Partido Comunista de la Unión Soviética y a la entrada en el partido de los primeros intelectuales barceloneses en 1956.

Palabras claves: Partit Socialista Unificat de Catalunya, Partido Comunista de España, cultura catalana, Unión Soviética, realismo socialista.

ABSTRACT

With the aim of affecting the cultural debate of the country, the Unified Socialist Party of Catalonia created in 1954 the magazine *Cultura Nacional*. Its study will provide us with a series of data to know the cultural horizon of the Catalan communists previous to the XX Congress of the Communist Party of the Soviet Union and at the entry in the party of the first intellectuals from Barcelona in 1956.

Keywords: Unified Socialist Party of Catalonia, Communist Party of Spain, Catalan culture, Soviet Union, Socialist realism.

La historia del Partit Socialista Unificat de Catalunya (PSUC) durante el primer franquismo es la de una difícil reconstrucción operativa después del final de la Guerra Civil en 1939. El fracaso de la lucha armada contra el régimen llevada a cabo por los grupos guerrilleros comunistas hasta 1952, la imposibilidad de resucitar la Unión General de Trabajadores como sindicato clandestino y la falta de preparación que

demonstró el partido con ocasión de la huelga de tranvías de 1951, habían puesto en evidencia una organización enrocada en la convicción de una inminente caída del franquismo y aún poco presente en los tejidos orgánicos de la sociedad civil.¹ El voluntarismo del periodo 1939-1951 abrió paso, a partir de 1952, a una reflexión interna en el partido sobre la manera de reanudar contactos sólidos con una Cataluña radicalmente diferente respecto a aquella que los comunistas dejaron después de la guerra.

Es en el ámbito de esta reflexión que surge la idea en 1954 de publicar una revista cultural dirigida a ese fragmento social tan pequeño pero a la vez tan importante para cualquier fuerza sociopolítica como es el de los intelectuales: vengo a referirme a *Cultura Nacional*, una publicación todavía inédita y a la que nadie, hasta ahora, le ha dedicado la debida atención.² Se trata de una revista de tamaño reducido (21x13 cm), editada y elaborada por la dirección del PSUC en el exilio de París y destinada a su difusión en Cataluña. Su vida se redujo a diez meses y tres números, que van de septiembre de 1954 a junio de 1955.³ Es muy probable, si bien la documentación de archivo sobre el PSUC prácticamente no mencione la revista, que del trabajo de redacción se encargaran Pere Ardiaca, Rafael

¹ A. LARDÍN i OLIVER, *Obrers comunistes. El PSUC a les empreses catalanes durant el primer franquisme (1939-1959)*, Valls, Cossetània, 2007, pp. 150-189. También véase J. L. MARTÍN RAMOS, *Rojos contra Franco. Historia del PSUC 1939-1947*, Barcelona, Edhasa, 2002, pp. 123-366.

² Las únicas referencias sobre la revista son las de Francesc Roca, quien le dedica un puñado de líneas en un artículo sobre la propuesta cultura del PSUC en los años del franquismo: «*Els anys cinquanta, després d'abandonar la lluita guerrillera, amb la guerra freda arreu en el món, els comunistes aconseguiren de reemprende la seva organització a Catalunya. Pel que ens ocupa, assenyalem que aquesta influència també arriba als intel·lectuals. Una de les manifestacions d'aquest fet és l'aparició, amb data de setembre de 1954, d'una publicació específica en aquest terreny, Cultura Nacional [...] Cultura Nacional fou un dels diversos precedents que tingué (Nous) Horitzons*», en AA.VV., *La nostra utopia. PSUC, cinquanta anys d'història de Catalunya*, Barcelona, Planeta, 1986, pp. 77-78. Como intentaré demostrar más adelante, considero muy arriesgado afirmar que *Cultura Nacional* tuvo influencia entre los intelectuales del PSUC y que puede ser considerada como un precedente de *Nous Horitzons*.

³ En el Arxiu Històric de la Comissió Obrera Nacional de Catalunya se conservan los tres números de *Cultura Nacional*. También son consultables los dos primeros en la hemeroteca del Centre d'Estudis Històrics Internacionals (Pavelló de la República) de Barcelona.

Vidiella y Emili Vilaseca: tres de los fundadores del partido que a la sazón residían en la capital francesa por su condición de miembros del Secretariado y que posteriormente colaborarían activamente en la revista cultural *Nous Horitzons*.⁴ El interés que pueda tener el análisis de los contenidos de *Cultura Nacional* reside en la lectura historiográfica de las señas de identidad de una concepción de la cultura cominformista y con evidentes arraigos en el *humus* ideológico estaliniano. Un legado que se suele olvidar a la hora de esbozar un retrato de la cultura comunista catalana bajo el franquismo, cuya fecha de inicio se suele datar en 1956, momento en el cual ingresaron en las filas del partido toda una serie de militantes procedentes del mundo de la universidad.⁵ Sin embargo, si es cierto que con la formación de las primeras células de estudiantes e intelectuales el PSUC iniciaba la construcción de una cultura posestaliniana, no lo es menos el hecho de que ignorar los orígenes culturales del partido impide, por un lado, entender la dificultad que comportó encontrarse ante un desierto desde el que emprender un nuevo discurso y, por el otro, captar el significado de las frecuentes diferencias ideológicas que se producirían durante la década de los sesenta entre la generación de los militantes «históricos» y los jóvenes intelectuales.⁶ Porque lo nuevo que nació en 1956 ni significó que lo viejo muriera de repente ni que la renovación temática de los sesenta no fuera recorrida, u obstaculizada, por posturas procedentes del pasado. Un «pasado» que en *Cultura Nacional* era todavía presente y cuyo examen crítico me parece indispensable para fundamentar cualquier aproximación de larga duración sobre la trayectoria de los intelectuales comunistas durante todo el franquismo.

En la presentación del primer número de septiembre de 1954, la revista declaraba sus intenciones político-culturales y su patente voluntad

⁴ El destino de Vidiella y de Vilaseca cambió a raíz del cambio generacional en los órganos de dirección sancionado en el I Congreso del PSUC de 1956: el primero se estableció definitivamente en Budapest y el segundo en Moscú. En cuanto a Ardiaca, hasta 1962 siguió en París como miembro del Ejecutivo y participó activamente en la creación de la redacción de París de *Nous Horitzons*.

⁵ Por ejemplo, C. CEBRIÁN, «PSUC: Cultura i política», en G. PALA (ed.), *El PSU de Catalunya, 70 anys de lluita pel socialisme. Materials per a la història*, Mataró, ACIM/Ediciones de Intervención Cultural, 2008, pp. 131-132.

⁶ G. PALA, *Teoría, práctica militante y cultura política del Partit Socialista Unificat de Catalunya (1968-1977)*, tesis doctoral, Universitat Pompeu Fabra, 2009, pp. 568-590.

de ofrecer sus páginas a todos los intelectuales antifranquistas que tuvieran algo que decir sobre la cultura catalana y la deplorable situación en la que se hallaba el país: «*El PSUC, partit dels comunistes catalans, inicia la publicació de CULTURA NACIONAL, destinat particularment als intel·lectuals catalans patriotes i demòcrates en un moment d' excepcional gravetat pel nostre poble, per a tots els pobles d'Espanya [...] Les pàgines de Cultura Nacional estan ofertes a tots els intel·lectuals i artistes honestos, sense excepció, que sentin la tragèdia de la Pàtria martiritzada i esclavitzada. En la mesura de les nostres possibilitats, limitades per la clandestinitat i conseqüent manca d'espai, ens ocuparem dels problemes fonamentals que afecten les condicions de vida material i de creació a què es troben sotmesos sota el franquisme i l'ocupació ianqui els intel·lectuals i artistes. Enfortirem i desenrotllarem la personalitat de la cultura nacional catalana i els lligams indissolubles amb els que el procés històric ens ha unit al tresor incommensurable de la cultura dels altres pobles d'Espanya que a l'ensens és també patrimoni nostre*».⁷ La referencia a los «lligams indissolubles» con el resto de España reafirmaba el carácter explícitamente no nacionalista del partido después de la expulsión en 1949 del antiguo secretario general Joan Comorera, quien había mantenido una dura pugna para consolidar la independencia del PSUC del Partido Comunista de España (PCE) propugnando una línea política fuertemente catalanista.⁸ Nunca como en estos años el PSUC se sintió tan compenetrado con su partido hermano, hasta el punto de que en *Cultura Nacional* no aparecerá ni una resolución oficial de sus órganos de dirección, sino sólo las del PCE,⁹

⁷ «Presentació», *Cultura Nacional* (en adelante *CN*), núm. 1, septiembre de 1954, pp. 1-2.

⁸ M. CAMINAL, *Joan Comorera. Comunisme i nacionalisme*, vol. III, Barcelona, Empúries, 1985; C. CEBRIÁN (ed.), *Joan Comorera torna a casa*, Barcelona, Pòrtic, 2009.

⁹ «Missatge del P.C. d'Espanya als intel·lectuals patriotes», *CN*, núm. 1, septiembre de 1954, pp. 5-8; «El programa del Partit Comunista d'Espanya», *CN*, núm. 2, febrero de 1955, pp. 3-7; «El Vè Congrés del Partit Comunista d'Espanya», *CN*, núm. 2, febrero de 1955, pp. 21-23; «Per un Front Nacional Antifranquista», *CN*, núm. 3, junio de 1955, pp. 5-7; «Sobre la qüestió nacional. Informe de la camarada Dolores Ibárruri al Vè Congrés del PCE», *CN*, núm. 3, pp. 22-26. A partir de ahora, para no cargar el texto, evitaré volver a señalar la datación de los tres números publicados en las notas al pie.

cuyo V Congreso (1954) fue saludado con estos versos por Emili Vilaseca: «*Des de les fàbriques, la classe obrera, / el puny enlaire, l'esguard radiant, / diu al Congrés que és guia i senyera: / Salut, en nom dels obrers catalans! [...] / Escriptors i poetes de les nostres contrades, / atents a les veus de pau i progrés, / han oït les paraules a ells adreçades / i saluden també el magne Congrés. [...] / Salut al Congrés que ens dóna un Programa / i ens crida al combat, la victòria anunciant. / El Congrés és l'aubada, el Congrés és la flama / que als pobles d'Espanya està il·luminant!*».¹⁰

Desde la misma presentación, la revista declaraba su clara intención de hacerse portavoz en Cataluña de los logros conseguidos y de los pasos que se estaban dando en la Unión Soviética en dirección a la definitiva construcción del socialismo: «*Popularitzarem les grandioses conquestes de la ciència i de l'art soviètiques, de la cultura veritable que encarnen les forces progressives i democràtiques d'arreu del món i posarem tot el nostre empenyorament en satisfer l'interès que lògicament desvetlla la ideologia del comunisme en els medis culturals catalans, molt particularment entre les noves generacions, ideologia que troba expressió concreta en la gigantesca obra de construcció del comunisme a la URSS*».¹¹

La propaganda a favor de la Unión Soviética se canalizaba en dos vertientes. Por un lado, se presentaba al país de los soviets como la gran madre patria constructora de socialismo en la tierra, publicando extractos de obras de la bibliografía oficial de la Academia Soviética de las Ciencias como *L'organització de l'Estat de la URSS* de V. Karpinski¹² y breves notas de tipo sociocultural que proporcionarían al lector una idea de su impetuoso avance, como por ejemplo estas tres sobre literatura, enseñanza y cine: «*ELS CLÀSSICS DE LA LITERATURA ESPANYOLA A L'URSS. A la Unió Soviètica continuen publicant-se les obres clàssiques de la literatura espanyola. Acaba de fer-se una nova edició de Don Quijote de la Mancha i han estat editades també les Obres selectes de Mariano José de Larra i El sombrero de tres picos d'Alarcón. Fins ara, a la URSS, s'han portat a terme 228 edicions de llibres espanyols amb un total de 2.700.000*

¹⁰ «Salutació catalana al V Congrés del PCE. Emili Vilaseca», *CN*, núm. 3, p. 3.

¹¹ «Presentació», *CN*, núm. 1, p. 2.

¹² «L'organització de l'Estat de la Unió de Repúbliques Socialistes Soviètiques», *CN*, núm. 2, pp. 33-37.

*exemplars»;*¹³ «*SOBRE L'ENSENYAMENT A LA URSS. El nombre d'alumnes de les classes dels grups 8, 9 i 10, en 1954, ha augmentat en més de 756.000 alumnes en relació al 1953 i en 4 milions 111.000 en relació al 1950 [...]»;*¹⁴ «*BIBLIOTEQUES I CINÈMES. En 1954, la Unió Soviètica compta amb unes 390.000 biblioteques diverses, que posseeixen 1.200 milions de volums. Hi ha 54.000 cinemes».*¹⁵ La segunda, dando resonancia a la famosa campaña por la paz promovida por Moscú y difundida en Europa occidental a principios de los años cincuenta. Detrás del pacifismo se ocultaba el fuerte antiamericanismo surgido a raíz de la guerra fría entre EE.UU. y la URSS a finales de la década anterior. Una batalla, ésta, avalada y fomentada por Moscú y que tenía un componente instrumental dirigido a dividir el consenso hacia los norteamericanos profesado en amplios sectores de las sociedades occidentales y permitir a los soviéticos ganar tiempo en su propósito de igualar la capacidad militar del enemigo. Sin embargo, pese a las ambigüedades que la envolvían, la «campaña por la paz» capitaneada por los partidos comunistas occidentales tuvo un eco y un éxito realmente notables: se trató de la última forma de agregación espontánea de numerosos intelectuales europeos progresistas alrededor de una iniciativa promovida por un país del bloque socialista. Eso explica por qué el PSUC veía en la amenaza nuclear uno de los «eslabones débiles» del enemigo capitalista desde el que lanzar un ataque sistemático y repetido más amplio:¹⁶ al hilo de la denuncia de la agresividad nuclear, *Cultura Nacional* podía ensartar también la crítica a la cada vez más tentacular caza de brujas desplegada en EE.UU. por el republicano Joseph McCarthy y reproducir un mensaje de Albert Einstein en protesta por la nueva esclavitud intelectual impuesta por la comisión de investigación senatorial.¹⁷

Asimismo, en España la campaña por la paz entroncaba con el papel que iban ejerciendo los Estados Unidos en el país después de la victoria de

¹³ CN, núm. 1, p. 35.

¹⁴ CN, núm. 3, p. 39.

¹⁵ CN, núm. 3, p. 10. También hay señalar las siguientes notas: «La construcció d'habitacions a la Unió Soviètica» (núm. 3, p. 33) y «Per als nens» (núm. 3, p. 10).

¹⁶ «Salvem Espanya de les bombes A i H», CN, núm. 2, pp. 23-25; «Crida del Consell Mundial de la Pau», CN, núm. 2, p. 38; «Contra les armes atòmiques», CN, núm. 3, pp. 27-28.

¹⁷ «Declaració de l'eminent savi americà Einstein», CN, núm. 1, p. 34.

Eisenhower en enero de 1953. El gobierno de Franco, en busca de legitimidad internacional y de una ayuda económica que le permitiera paliar los desastrosos efectos de la autarquía económica de posguerra, selló un acuerdo con los norteamericanos que sancionaba su presencia militar en territorio español.¹⁸ Esto fue lo que el PCE-PSUC definió en sus resoluciones como el «pacto ianqui-franquista», en contra del cual el partido propuso un «frente nacional antifranquista» cuyo fin, junto con el de la democratización del país y de la paz, era el restablecimiento de la independencia nacional de la tutela estadounidense. La lucha por la paz y por la independencia fue el terreno escogido por los comunistas para volver a tejer relaciones con las fuerzas antifranquistas del exilio (sobre todo con el PSOE y con los núcleos republicanos) después de la salida del PCE del gobierno republicano –con sede en México– en 1947. Es por eso por lo que *Cultura Nacional* hacía con los intelectuales de distintas tendencias lo mismo que *Mundo obrero* y *Treball* con las fuerzas políticas democráticas, es decir, dirigir mensajes de reconciliación unitaria en aras de la salvación del país: «*La intel·lectualitat de tots els pobles d'Espanya, tant en el país com a l'emigració, ha aixecat la seva veu condemnant inequívocament el patricidi comès per la trepa franquista. L'escriptor catòlic José Bergamín, el republicà Dr. Giral, el pintor comunista Picasso, nombroses i conegudes personalitats han expressat la seva inflamada protesta contra la ignominiosa venda de la Pàtria a l'imperialisme nord-americà. Volem recollir ací algunes resolucions i declaracions de protesta de la intel·lectualitat catalana. L'il·lustre mestre Pau Casals ha fet a Irades, on resideix, la molt noble i patriòtica declaració: "Pel que pertoca al pacte bilateral Franco-USA, és una ignomínia de la que tenen la culpa tant el franquisme com els governants dels Estats Units, sobre ells recau la possibilitat per igual". L'eminent historiador català Lluís Nicolau d'Olwer, ex ministre de la República, ha manifestat entre altres coses: "El pacte és la venda de la sobirania de l'Estat Espanyol". [...] Un conegut home de ciència que resideix en la nostra ciutat ens ha fet arribar la seva indignada*

¹⁸ J. M. MARÍN, C. MOLINERO y P. YSÀS, *Historia de España. Historia política (1939-2000)*, Madrid, Istmo, 2001, pp. 92-97; Á. VIÑAS, *En las garras del águila. Los pactos con Estados Unidos, de Francisco Franco a Felipe González*, Barcelona, Crítica, 2003, pp. 243-332.

*protesta per la infàmia que representa el pacte ianquifranquista: “Cap intel·lectual digne, cap patriota no acceptarà aquesta venda criminal”».*¹⁹

Sin embargo, las invitaciones a reconstruir puentes políticos con las fuerzas y la intelectualidad del exilio chocaban con las posturas políticas adoptadas por la revista respecto al paisaje político-cultural de Cataluña. En efecto, uno de los aspectos más señeros de *Cultura Nacional* –y quizás el que refleja con mayor claridad la mentalidad de este PSUC sumergido aún en la más estricta clandestinidad– es su carácter, digamos, «policíaco». Se señalaban y descalificaban, con nombres y apellidos, los «infiltrados» norteamericanos, los «enemigos de la patria» y algunas figuras afectas al régimen con un lenguaje muy característico de la guerra fría. Así, por ejemplo, era descrito un funcionario estadounidense a las órdenes de la embajada de su país: «*A mitjans de novembre passat ha arribat a Barcelona un “míster” de particular significació. Es tracta de Merrill Cody, espia conegut, antic periodista del Chicago Tribune, reclutador pel compte del Servei d’informació nord-americà, disfressat amb el pompós títol “d’agregat cultural” de l’ambaixada ianqui a Espanya. Aquest viatjant de la mercaderia ideològica cosmopolita de l’imperialisme ve a la nostra capital amb la missió d’accelerar ideològicament les condicions de colonització d’Espanya. Ve a desarmar espiritualment els intel·lectuals i el poble de Catalunya. Ve per tal d’afeblir la resistència a la invasió nord-americana i facilitar així la realització dels criminals propòsits de Wall Street*».²⁰ Pero más áspero aún era el juicio reservado a aquellos catalanes que colaboraban con los norteamericanos en Barcelona, como el profesor de Derecho en la Universidad de Barcelona y presidente del Instituto de Estudios Norteamericanos Josep Maria Pi i Sunyer: «*El més vil dels crims, aquell que cap patriota català no pot perdonar ni excusar, és la traïció a la Pàtria. Mentre Catalunya arruïnada i oprimida, convertida com Espanya tota en un mortal dipòsit de bombes atòmiques, s’aixeca contra els franquistes [...] el doctor diplomata de la traïció Josep Maria Pi i Sunyer es converteix pel seu servilisme vergonyant en el símbol de la col·laboració amb els ocupants estrangers que preparen la destrucció del nostre poble.*

¹⁹ «Els intel·lectuals catalans contra el pacte ianquifranquista», CN, núm. 1, pp. 9-10.

²⁰ «Alerta a la invasió ideològica», CN, núm. 2, p. 26.

El zel d'aquest "il·lustre" vailet dels amos del botxí Franco és talment incondicional que l'Institut d'Estudis Nord-Americans, que té com a missió colonitzar la nostra cultura nacional introduint-hi la ideologia verinosa i reaccionària del cosmopolitisme [...] ha creat el premi "Dr. Josep M^a Pi i Sunyer" amb el que compten "honorar" tots aquells intel·lectuals que reneguin la Pàtria i esdevinguin mercenaris dels incendiàries de guerra nord-americans. La traïció ja té un nom a Catalunya: Josep M^a Pi i Sunyer».²¹ Toda iniciativa en la que estuviera involucrado algún representante norteamericano en Barcelona era objeto de violentas acusaciones, como con el premio literario «Jame C. Duhn»: «En canvi, és manifest el despreci amb què ha estat acollit el premi "James C. Dunn", instituit pel "governador" dels invasors yanquis, representant "il·lustre" de la cultura i la civilització de la cadira elèctrica i de la bomba H, al qual només han estat presentades 15 "obres", i encara per elements del tipus del matrimoni Massip, la baixesa dels quals no té límits. Aquest refús inequívoc posa de manifest l'actitud de rebel·lia i patriòtica dels autors catalans i no catalans, decidits a defensar la cultura nacional dels pobles d'Espanya, contra els intents dels ianquis i la complicitat del règim per envilir-la i avasallar-la; contra la penetració de llurs corrents degradants i cosmopolites destinats a propiciar llurs plans d'agressió i de domini mundial».²² El Instituto de Estudios Norteamericanos de Barcelona no debía de ser tan despreciado si tenemos en cuenta que precisamente en 1954-1955 mantuvieron contactos con él algunos de los futuros y más prestigiosos militantes y compañeros de viaje del PSUC como Manuel Sacristán, Alfons García-Seguí y Josep Maria Castellet.²³

²¹ «La traïció s'anomena Josep M^a Pi i Sunyer», *CN*, núm. 1, pp. 31-32.

²² «Panorama de la literatura catalana en l'actualitat», *CN*, núm. 3, p. 11.

²³ J. F. MARSAL, *Pensar bajo el franquismo*, Barcelona, Península, 1979, pp. 148-149; T. MUÑOZ LLORET, *Josep M. Castellet. Retrat de personatge en grup*, Barcelona, Edicions 62, 2006, p. 78. Según Muñoz Lloret, el Instituto de Estudios Norteamericanos publicó también las conferencias que integraban el ciclo «El panorama del porvenir» organizado por el Instituto de Estudios Hispánicos en 1954 (entre las que se cuentan las de Sacristán y Castellet). Alrededor de este ciclo y del seminario «Juan Boscán» se agregó y consolidó el grupo que, unos meses más tarde, formó la primera célula universitaria del PSUC (Octavi Pellissa, Nissa Torrents, Salvador Giner, Joaquín Jordà y Luis Goytisolo).

Pero aparte de todo lo relacionado con los americanos, *Cultura Nacional* no dudaba en atacar también a eclesiásticos como el arzobispo de Tarragona, Benjamín Arriba de Castro, típico representante de esa Iglesia que «*ha pres partit dels poderosos, ha acumulat riqueses, tresors, bens materials; lligada sempre amb els de dalt, s'ha distingit pel seu despotisme, per la seva oposició a la democràcia i al progrés*».²⁴ No es que les faltara razón a los comunistas cuando acusaban a la Iglesia de ser uno de los pilares de la dictadura o, incluso, de mostrar la colaboración de miembros de la burguesía catalana con el régimen, pero la modulación de sus argumentos era la típica de los exiliados y de aquellos que se jugaban la vida en el interior, con lo cual no resulta difícil entender que los redactores de la revista siguiesen anteponiendo la crítica de las armas a las armas de la crítica: el tono torquemadesco y el insulto público revelaban un PSUC que, aunque había depuesto las pistolas un lustro antes, cargaba sus plumas con una tinta que olía ideológicamente a pólvora.

A la altura de 1955, el partido tenía la cabeza todavía en París y no en Cataluña y se le escapaban los pequeños cambios que, después de más de quince años de dictadura, estaban modificando el panorama de las fuerzas que históricamente habían apoyado al régimen, como la Iglesia –que a nivel de base veía crecer en su seno algunos movimientos de matriz progresista– y la misma burguesía catalana, dentro de la cual iban gestándose pequeños núcleos nacionalistas y antifranquistas de inspiración cristiana. «Mundo católico» y «Burguesía» seguían siendo dos esferas ideológicamente monolíticas de las que nada se podía salvar: habrá que esperar unos cuantos años más para que los comunistas inicien una reflexión de mayor esmero sobre la sociología política del país. Más crudo era el análisis de la órbita falangista, donde todo era visto como podredura en estado terminal: juicio que impedía de antemano a los comunistas captar y apreciar las evoluciones moleculares de un nutrido grupo de jóvenes intelectuales que seguían escribiendo en las revistas ligadas –de una u otra manera– a Falange (*Laye*, *Índice*, *Alcalá*, etc.) y que pronto ingresarán en sus filas. Por ejemplo, así era descrito el futuro dirigente de Comisiones Obreras y camarada de partido José María de Llanos, a raíz de un artículo suyo en la revista *Índice*:

²⁴ «L'arquebisbe a la Universitat i la raó del comunisme», *CN*, núm. 2, pp. 11-12.

«El jesuïta José María Llanos i altres confreres, àdhuc alguns dirigents socialistes i anarquistes en el camp republicà, clamen sobre “l’escepticisme, l’egoisme, la podredura” de la joventut obrera i estudiant. En realitat confonen la pròpia degeneració, la seva por al futur, la podredura del règim».²⁵ Sólo un desconocimiento de la evolución política de Padre Llanos podía inducir al PSUC a dirigir semejante ataque: hacía tiempo que el sacerdote se había distanciado de las filas del franquismo para instalarse en el barrio madrileño del Pozo del Tío Raimundo y dar vida a una de las mayores canteras de antifranquistas militantes de finales de los años cincuenta: el Servicio Universitario del Trabajo. Llanos escribía ya desde una posición de manifiesta disidencia política desde la cual reprochaba, seguramente con adjetivos muy fuertes y no siempre acertados, la indiferencia de muchos jóvenes hacia las deplorables condiciones morales y materiales de la periferia de Madrid.²⁶

Esta lejanía, física y mental, se puede comprobar en las enormes dificultades que el partido tenía para posicionarse respecto a la vida cultural que andaba gestándose en Cataluña. Huérfanos de un bagaje cultural suficiente para enjuiciar el estepario panorama cultural de posguerra, el PSUC de inicios de los años cincuenta se aferraba sistemáticamente y sin peligro de fisura a la única línea cultural por aquel entonces al alcance de su mano: la cultura soviética, o, más en concreto, el *zdanovismo*. En efecto, en materia de cultura la directrices oficiales de la URSS fueron definidas en el I Congreso de Escritores Soviéticos de 1934 por Maksim Gorki y Andrej Zdanov, dos de los hombres fuertes del PCUS desde finales de los años veinte y metidos a teóricos de la cultura en unos años en que las purgas llevadas a cabo por Josif Stalin assolaban el país. Leer hoy en día los discursos y las ponencias de estos dos personajes es un acto de penitencia indispensable para aprehender una parte de la psicología cultural de los años de la guerra fría. Sus tesis se remontaban a la famosa definición de Stalin de los intelectuales como «ingenieros de las almas», que confluye después en el significado que Zdanov dio del realismo socialista y de la

²⁵ «Els estudiants contra Falange», *CN*, núm. 2, p. 20.

²⁶ Sobre el periplo intelectual y político de José María Llanos: J. GRACIA, *Estado y cultura. El despertar de una conciencia crítica bajo el franquismo, 1940-1962*, Barcelona, Anagrama, 2006, pp. 85-91.

tarea del escritor de «estar al servicio del pueblo, del partido de Lenin y de Stalin, de la causa del socialismo». Objetivo fuera del cual sólo había el insidioso peligro del «pequeño-burguesismo»: «Debo recordar que la pequeña burguesía es una capa de parásitos que, sin producir nada, vive prendida a la alta burguesía. A veces, empujada por la necesidad, serpentea al costado del proletariado sembrando el anarquismo, la egolatría y otras confusiones históricas propias de su condición [...] La dirección del Partido debe ser depurada de toda influencia pequeño-burguesa. Los miembros del Partido que actúen dentro del dominio de la literatura deberán ser no solamente maestros de ideología revolucionaria que organicen las energías del proletariado en todos los países del orbe, sino que den muestras de fuerza moral y de verdadera disciplina».²⁷

Era ésta una concepción irremediabilmente instrumental del intelectual que, además, depauperaba el potencial interpretativo de la tradición marxista, codificándola en un estrecho corpus normativo y de *castigo*, como tuvieron que experimentar Anna Akhmátova y Mijaíl Zóschenko.²⁸

En la Unión Soviética, Zdanov era a la cultura lo que el filósofo Fedor Vasilevich Konstantinov, autor de *Fundamentos de filosofía marxista-leninista*, era para la exégesis teórica del marxismo: un hombre de mentalidad neoescolástica cuyo objetivo era, por encima de todo debate cultural, la salvaguardia política del socialismo realmente existente. Un bagaje metodológico sin duda pobre, pero el único al alcance de la mano para el PSUC de mediados de los años cincuenta. Así, pues, la redacción de *Cultura Nacional* saludaba el II Congreso zdanoviano de escritores soviéticos de 1954: «*Aquest important esdeveniment cultural desvetlla el més gran interès entre els escriptors de tot el món, puix que la influència de la literatura soviètica, amb les grans figures de Màxim Gorki i Vladimir Maiacovsqui, és un dels elements*

²⁷ M. GORKI, A. ZDANOV, *Literatura, filosofía y marxismo*, México D. F., Grijalbo, 1968, pp. 53-54.

²⁸ *Ibídem*, pp. 63-100. El simbolismo de Anna Akhmátova era «uno de los representantes de esta charla literaria reaccionaria y sin ideología. El alcance de su poesía linda con la inmundicia: la poesía de una dama poseída de frenesí, cuyos sueños pasan del *boudoir* a la capilla»; Zóschenko, cuya alma «putrefacta y corrompida» le conducía al uso del género de la sátira, «no quiere reformarse: que se vaya, pues, de la literatura soviética».

de formació de la part progressista de cada literatura nacional. Sota la triomfal bandera del realisme socialista, l'exigència fonamental del qual és la veracitat –la representació de la realitat històrica concreta i del seu desenvolupament revolucionari, conjugat amb la tasca de la formació ideològica i de l'educació dels treballadors en l'esperit del socialisme–, el Congrés ha fet el balanç dels 30 anys transcorreguts des del primer Congrés, de la immensa experiència acumulada per la literatura soviètica en tot aquest període, i traçat les radiants perspectives del seu desenvolupament en el gran país, on la societat marxa cap a l'abundància generalitzada en breu termini de tota mena de consum, cap a l'establiment de l'ensenyament secundari per a tots els ciutadans soviètics, cap al comunisme».²⁹

Además, siendo la Unión Soviética –si no *de facto* al menos *de iure*– una entidad política de carácter federal, no es de extrañar que este país fuera presentado no sólo como modelo revolucionario sino como prototipo de entidad política atenta y propulsora de las diferencias culturales nacionales y ejemplo para la futura España plurinacional: «*Volem assenyalar especialment l'enriquiment de la literatura soviètica a través del florent desenvolupament de la literatura de 60 nacionalitats distintes, de les quals no menys de 40 deuen l'alfabet a la Revolució Socialista d'Octubre. El puixant desenvolupament de la literatura dels pobles –asfixiats en el passat per l'opressió nacional que el tsarisme exercia damunt d'ells– és una prova irrefutable que solament la teoria marxista-leninista mostra el camí segur per al complet alliberament nacional i fa iguals tots els pobles, grans i petits, aportant cadascú la seva contribució original al tresor la cultura universal*».³⁰

La traducción mecánica de las categorías analíticas zdanovianas a Cataluña, o, por decirlo con otras palabras, la aplicación apriorística de esquemas culturales procedentes de la URSS, hacía complicado realizar cualquier radiografía de los movimientos culturales que paulatinamente

²⁹ «El II Congrés dels escriptors soviètics», CN, núm. 2, pp. 32-33. Es menester subrayar el error de *Cultura Nacional* en señalar a Vladimir Maiakovski como figura influyente en la literatura soviética oficial: es notorio el desencanto del poeta cubofuturista respecto a la evolución totalitaria de la Revolución de Octubre llevada a cabo por Stalin, quien, además, no dudó en acusarle de «individualismo», acusación que debió de pesarle en su decisión de quitarse la vida en 1930.

³⁰ *Ibíd.*, p. 33.

venían desarrollándose en su seno. El funcionamiento del análisis cultural de *Cultura Nacional* se podría describir gráficamente de esta manera: Moscú enviaba sus directrices a París, sede del Comité Ejecutivo del PSUC en el exilio, quien a su vez las reutilizaba para emitir un juicio sobre asuntos catalanes. Funcionamiento que en los inicios de la década de los sesenta sufrió una profunda vuelta de tuerca: la labor del consolidado Comité de Intelectuales del PSUC de Barcelona se centrará en la inserción en la vida cultural autóctona –partiendo de premisas marxistas– y en enviar mensajes a la dirección de París para que revisara y devolviera las «emisiones» que seguía recibiendo de Moscú. Pero eso, repito, ocurrirá unos años más tarde: en 1955, el PSUC seguía siendo la correa de transmisión en Cataluña del despacho de Zdanov, con la agravante de que, siendo como era un partido de extracción obrera y sin intelectuales, tenía enormes dificultades para moverse con desparpajo en la crítica cultural de Barcelona. Veamos, por ejemplo, el juicio emitido sobre la vida literaria catalana en 1955: *«És significatiu el fet que ni tan sols una de les obres que han concorregut sortís en defensa del franquisme. I si jutgem pels títols presentats, aquests tendeixen a expressar temes relacionats amb els greus problemes que el franquisme ha creat al poble en la lluita quotidiana per l'existència i la vida. Entre altres en donen una idea Hay una juventud que aguarda, Mar de fondo, Historia de un reincidente, presentats en el Nadal. Jordi Sarsanedas, l'autor de Rambla de les Flors, premi Ossa Menor, resumint el contingut de la seva obra, digué: "Tot i que la meua poesia és optimista, el meu home es troba amb els problemes vulgars i trascendentals de la vida". El tema de la novel·la Duermen bajo las aguas, de Carme Kurz, premi "Ciudad de Barcelona", és resumit per la seva autora com segueix: "És el de la infància i maduresa d'una dona en els temps difícils de la segona guerra mundial i planteja els problemes d'una dona que viu i lluita en les dificultats". Verntallat capdill dels remences, guanyador del premi "Aedos" de biografia catalana, és un títol que per sí sol evoca la gesta gloriosa dels pagesos catalans alçats contra els feudals de la terra, evocació gens falaguera pels grans terratinents franquistes»*.³¹ Lástima que se trataran sólo de intuiciones críticas y no

³¹ «Panorama de la literatura catalana en l'actualitat», CN, núm. 3, p. 12. Los subrayados son del original.

conclusiones ponderadas ya que, afirma la revista a renglón seguido, «*no podem ni pretenem prejutjar per endavant, abans de veure'ls publicats, de la profunditat ni de l'encert amb què hagin estat enfocats els temes*».

En efecto, los dos libros de Sarsanedas y Kurz no pueden ser presentados como paradigmas del realismo tal y como podían concebirlo los colaboradores de *Cultura Nacional*, sino de poesía y prosa atentas a la cotidianidad y a la realidad exterior, pero siempre bajo un psicologismo narrativo distante de cualquier mensaje colectivo.³² En el mismo artículo también se mencionaba «*l'esforç notable d'un grup d'historiadors catalans, els quals amb llurs treballs estan restablint el contingut real del passat de Catalunya adoptant en bona part el mètode científic del materialisme històric*». ¿A qué grupo de historiadores catalanes se refería la revista? Como es sabido, la renovación de la historiografía catalana en la década de los cincuenta se desplegó bajo el magisterio de Jaume Vicens Vives, quien, sin embargo, difícilmente podía ser encasillado como partidario del materialismo histórico. La sospecha de que *Cultura Nacional* hablara sin conocimiento de causa y de oídas es grande y su aproximación a la actualidad cultural catalana en mucho se parece a un andar a tientas en un terreno oscuro.

Donde sí podía la revista pronunciarse es en la crítica literaria de libros publicados y autores conocidos, como es el caso de la novela *María Molinari* (1954) de Sebastià Juan Arbó. Es ésta una novela poco conocida y que recoge muchos caracteres literarios y temáticos ya concretados por el escritor de Sant Carles de la Ràpita en *Tino Costa* (1947). En *María Molinari* Arbó crea a Andrés Albará, un crítico de arte que se mueve en la Barcelona de posguerra y entre personajes en búsqueda de un significado existencial con el que rellenar sus vidas, tanto sentimentales como profesionales. Novela de tonos apagados y desasosegados, refleja con bastante nitidez la inquietud de cierta clase media ilustrada ante el triste panorama de la sociedad franquista de inicios de los cincuenta.

³² Para el libro *Rambla de les flors* de Sarsanedas es útil M. de RIQUER, A. COMAS y J. MOLAS (dirs.), *Història de la literatura catalana*, vol. X, Barcelona, Ariel, 1987, p. 344. Sobre Carme Kurz, véase G. BLEIBERG, M. IHRIE y J. PÉREZ, *Dictionary of the Literature of the Iberian Peninsula*, Londres, Greenwood Press, 1993, pp. 904-906.

Precisamente lo que no podía aceptar *Cultura Nacional*, para la cual la Barcelona de entonces mostraba ya evidentes señales de un apremiante cambio sociopolítico: «*Sobre el contingut de la novel·la, el millor és al nostre entendre l'actualitat del tema, fugint de la covarda i còmoda evasió, tot i que domina un ambient pesat, pessimista, que reflecteix en certa manera, potser, els sentiments de l'autor, però que no s'adiu amb l'ascens de la combativitat de les masses del poble. En un recent article de LA VANGUARDIA, referint-se al present moment, deia l'autor de MARIA MOLINARI: "No trobo cap motiu d'optimisme; no veig un lloc, ja ho vaig dir una altra vegada, en el qual pugui plantar una esperança o fer brotar una il·lusió, i això a desgrat de les aparences [...]"*. Aquest judici és unilateral i fals. S. J. Arbó arrastra amb ell el pes mort d'aquella visió negativa. La nostra època, en la qual el ser humà està realitzant les més grans gestes, l'època de l'alliberament de l'home de tota opressió i explotació, no s'identifica, pel que fa a Espanya, amb la podredura franquista. Els degenerats reflexen únicament les forces socials que encara detenten el poder però que marxen cap a la seva desaparició. En realitat, pertanyen al passat i són morts per enterrar encara, però que inevitablement seran enterrats. Existeixen altres forces, classes i capes socials, que s'alcen del si de la nació i adquireixen cada dia un vigor creixent. Són les forces noves i sanes, en irresistible desenrotllament, a les quals pertany l'esdevenidor. Entre elles destaca, en primer lloc, el proletariat».³³

El fatalismo y la desesperanza de las palabras de Arbó eran los de un escritor que vivió la Guerra Civil en edad madura y que vio su mundo borrado por el odio fratricida. Pero eso no podía ser óbice para que el escritor no reflejara en su prosa lo que era ya manifiesto en la sociedad civil: «*Aquest fenomen essencial [el despertar del proletariado], que la gran Barcelona respira per tots els pors, manca a les pàgines de la novel·la. Encara més, mancant a la veritat, Arbó presenta com un cas típic el d'un obrer que, quan la filla del patró s'atança perillosament al corretjам de les màquines en les que treballa, diu rancorosament: "Per mi, que es mati, no donaré ni un pas!"*. Això es greu; tals sentiments propis de la bestialitat

³³ «Crítica literaria», CN, núm. 2, pp. 27-28.

feixista, són aliens a la classe obrera [...]. Denunciar allò que és podrit i decadent, cosa que Arbó intenta i en part reïx en MARÍA MOLINARI, és un objectiu digne d'elogi, però posar tothom en el mateix nivell és falsejar la realitat històrica i, en fi de comptes, servir els mateixos que es pretén acusar. La desesperació sense alternativa condueix com en aquest cas als carrerons sense sortida. Recomanem a S. J. Arbó que giri la mirada cap al poble [...] D'aquesta manera, les seves novel·les guanyaran en herois positius i de molta més talla que la d'Andrés Albarà».³⁴

La construcción del héroe positivo, de cuerpo entero, sin dudas políticas o éticas y siempre con la mirada dirigida a la clase obrera: ésta era la meta, y lo demás sólo peligrosas desviaciones de la conducta revolucionaria. Ello explica el motivo de las duras condenas que en las revistas culturales del PCE de principios de década (*Cultura y Democracia* y *Nuestro Tiempo*) se vertían contra autores como la Carmen Laforet de la desoladora *Nada* o el Cela retratista de la miseria posbélica en *La familia de Pascual Duarte* y *La colmena*.³⁵ Se confundían los deseos con la realidad, puesto que efectivamente la clase trabajadora había salido de la guerra aniquilada y reprimida, humillada y abandonada a su suerte. Si hubo un relato *realista* de lo que fueron el proletariado y la pequeña burguesía española de los años cuarenta era precisamente el que salía de la mente de estos autores execrados y no otros. Se puede imaginar (admitiendo que pasara entre sus manos) la reacción que años más tarde debió de causar a estos redactores una novela como *Tiempo de silencio* de Luis Martín-Santos, en la que a la descripción tremendista de la cicatería humana y del desierto moral del Madrid de posguerra se unía una sofisticadísima experimentación lingüística que, desde luego, no facilitaba su lectura.

Para que las ideas literarias que se basaban en el realismo encontraran una concreción artística digna de tal nombre, el PCE-PSUC tendrá que esperar unos años más, cuando los jóvenes escritores que comenzaron a

³⁴ *Ibidem*, p. 29.

³⁵ G. MORÁN, *Miseria y grandeza del Partido Comunista de España 1939-1985*, Barcelona, Planeta, 1986, pp. 222-227; M. AZNAR SOLER, «Los intelectuales y la política cultural del PCE», en M. BUENO LLUCH, S. GÁLVEZ BIESCA (eds.), *Nosotros los comunistas. Memoria, identidad e historia social*, Sevilla, Atrapasueños, 2009, pp. 367-390.

gravitar en su órbita decidieron cimentarse en un tipo de escritura realista sí, pero más a la manera de la narrativa documentalista norteamericana a lo John Dos Passos y Steinbeck que del *Bildungsroman* ejemplar a lo Vasco Pratolini de *Metello*:³⁶ en efecto, los Armando López Salinas, Antonio Ferres, Jesús López Pacheco, Alfonso Grosso o el primer Luis Goytisolo, protagonizaron un tipo de escritura hoy injustamente menospreciada (se les llamarán los autores de la «novela de la berza») cuando no olvidada pero cuya estética mamaba del periodismo de investigación, de la fotografía de denuncia y del cine comprometido de la primera mitad de los años cincuenta (desde De Sica y Zavattini hasta el Buñuel de *Los olvidados*). Sobre las historias de mineros, campesinos, albañiles y desposeídos varios, estos autores supieron manufacturar páginas de una quizá no demasiada galanura estilística y con una acentuada tendencia al uso de los tintes fuertes pero de indudable impacto emotivo a la hora de contar la condición humana de algunos colectivos olvidados por el relato oficial del régimen. No por encajar en la estrategia general subversiva del PCE de la época como arma de conciencia política de las masas oprimidas y las fuerzas del trabajo como sujeto histórico de una revolución necesaria, estas novelas se insertaban en el espíritu dogmático e inquisitorial de las teorías literarias soviéticas. Teorías que, es bueno recordarlo, mal soportaban la representación de los *lumpenproletarios* tal y como vinieron haciéndolo los novelistas españoles (el proletario nunca había de describirse en una situación de postración), contraria a la del héroe ya formado, concienciado y coherentemente reivindicativo en su quehacer político. En este sentido, la novelística de los primeros escritores comunistas nació «realista y socialista» pero no «zdanoviana», esto es, distante de la mentalidad zafia que imbuía a los dirigentes comunistas de la España de los años cincuenta.

En cuanto a la poesía, se repetían los resabios de veinte años de estalinismo literario. En la primera entrega, la redacción publicó unos versos políticos de Pablo Neruda en los que la poesía y el panegírico se fundían en una sola cosa: «[...] *Avui a la Xina Popular molts centenars de*

³⁶ Sobre las influencias literarias de los escritores españoles realistas, véase: P. GIL CASADO, *La novela social española*, Barcelona, Seix Barral, 1968, pp. 4-13; J. L. MARFANY, «Notes sobre la novel·la espanyola de postguerra. III», *Els Marges*, núm. 12, 1978, pp. 3-22.

milions d'homes / coneixen i veneren els noms i els fets d'aquells / que sols en apariència foren derrotats / els noms estimats pel poble / són per ells tan eterns com la cultura d'Espanya. / Cervantes i Pasionaria / Quevedo i Llíster / Lorca i Modesto / són ara coneguts i estimats / pels llegendaris pobles de l'arroç / darrere les muntanyes / i planúries de l'extensa Xina...».³⁷

Dejando de lado el que las entonces aisladas y analfabetas masas campesinas chinas desconocían no sólo las glorias españolas señaladas por Neruda, sino los mismos dirigentes del Partido Comunista Chino, hay que recordar que estamos en 1954-1955: todavía Nikita Krushev no había denunciado en el XX Congreso del PCUS los abusos de poder estalinianos y el *kult' ličnosti* —que en Occidente fue traducido comúnmente por «culto de la personalidad»— seguía siendo moneda corriente tanto en las celebraciones políticas como literarias (o las dos cosas juntas) de los líderes comunistas internacionales. Amén del poema de Neruda, la revista presentó un breve homenaje en memoria de Paul Éluard —el gran poeta francés que rompió con el surrealismo de André Bretón en 1938 para afiliarse al Partido Comunista Francés (PCF)— con una elegía compuesta por un colaborador.³⁸ También hubo espacio para un recordatorio del poeta catalán Apel·les Mestres (del que se reproducía un elogio en rima alternada a la belleza templada y catártica de *Els pins*)³⁹ y para un breve poema de un camarada cuyas musas estaban en horas bajas: «[...] *Quan veig un infant / veig l'home / i en l'home l'infant. / I veig els homes / armats contra la mort /*

³⁷ *Cant a Barcelona*, traducción de «Montserrat Canigó» (se trata de la esposa del dirigente del PCE Federico Melchor, la barcelonesa Victòria Pujolar), *CN*, núm. 1, p. 23. Sobre ella véase T. PÀMIES, *Radio Pirenaica. Emissions en llengua catalana de Radio España Independiente*, Valls, Cossetània, 2007, pp. 39-44.

³⁸ «En el segon aniversari de la mort de Paul Éluard», *CN*, núm. 2, pp. 29-30. La elegía, compuesta por «*el jove poeta català Jaume Sans*», lleva por título *Al poeta desconegut. En la mort de Paul Éluard*. Jaume Sans será el autor, como veremos más adelante, de un ensayo sobre la pintura gótica catalana. Asimismo, *Cultura Nacional* tradujo unos versos de circunstancia de Éluard sobre España: «*Si a Espanya hi ha un arbre tenyit de sang / és l'arbre de la llibertat. / Si a Espanya hi ha una boca de parlar / és per parlar de la llibertat. / Si a Espanya hi ha un gerro de bon vi pur / és el poble qui el beurà*».

³⁹ «Apel·les Mestres, 1854-1936», *CN*, núm. 3, pp. 29-30.

*escupir-li a la cara. / ENRERE! / jo veig el demà fet carn / mare / i aimada / meves... / Jo veig la PRIMAVERA / quan veig un infant».*⁴⁰

La apología de tono épico, el paisajismo tranquilo y placentero y los sentimientos equilibrados eran el contrapunto poético a la lírica subjetivista de los poetas de amor y a la retórica guerrera de la dictadura. No es nada casual que se citara al Neruda más militante y no al más famoso de *Veinte poemas de amor y una canción desesperada* o que se ensalzara al Éluard hombre de partido, evitando publicar sus siempre codificados poemas (que más de un disgusto le causaron después de 1945 con el responsable cultural del PCF, el también poeta Louis Aragon).⁴¹

Hablando de pintura, *Cultura Nacional* profundizaba el enfoque dado al mundo de las letras, ya que el movimiento comunista internacional siempre le otorgó al lenguaje pictórico una especial importancia por su impacto visual, es decir no escrito y por lo tanto más fácil en teoría de ser metabolizado por las grandes masas. En sus inicios, la iconografía comunista de la III Internacional nació de la mano de la estética experimental de los vanguardistas rusos de principios del siglo XX: la temprana adhesión a la Revolución de Octubre de 1917 de autores como Kasimir Malévic, Natalya Gončarova, Mijail Larionov, El Lissitski o Vladímir Tatlín supuso la asunción por parte de Lenin de los planteamientos artístico-políticos suprematistas, rayonistas, cubofuturistas y constructivistas. Independientemente de las diferencias estéticas que pudieran existir entre todos estos movimientos, sus promotores coincidían en una premisa de método fundamental: las categorías visuales y verbales tenían que existir independientemente las unas de las otras, sin superponerse. La imagen no tenía que ilustrar y explicar la palabra. Si acaso dialogar con ella, pero siempre desde una completa autonomía. Todo ello partía del objetivo de las vanguardias artísticas de destruir el viejo mecanismo burgués de representación de la realidad –el *mimetismo* como legitimación de lo existente– y mostrar los propósitos de adoctrinamiento y manipulación del viejo arte para un público que se quería obediente.

⁴⁰ «Quan veig un infant», *CN*, núm. 3, p. 4.

⁴¹ Sobre el escaso entusiasmo manifestado por Éluard hacia realismo zdanoviano y sobre sus contrastes con Aragon consúltese el libro de H. LOTTMAN, *La rive gauche. Du Front Populaire à la Guerre Froide*, París, Seuil, 1981, pp. 483-485 y 496-515.

Negarse a la figuración de «lo que se ve» conllevaba para los vanguardistas «construir» una nueva realidad para y junto con un público nuevo, que se quería capaz de imaginar y por consiguiente comprometerse con la futura sociedad socialista. Como afirma Gian Piero Prieto: «La consigna (de los vanguardistas) podía ser: no producir textos culturales desconocidos para un público viejo sino plasmar un público innovador capaz de dirigir la mirada con nuevas herramientas».⁴²

Los planteamientos vanguardistas de izquierdas fueron borrados de un plumazo en 1934, cuando el Comité Central del PCUS proclamó el método «real-socialista» como doctrina estética oficial del Estado. Como muy bien explica Victoria E. Bonnell, el régimen soviético ya no toleraría en adelante ninguna forma de cultura visual que no fuera expresable verbalmente o por escrito, ya que la palabra era la base de los edictos, leyes y proclamas que el régimen vertía cotidianamente al pueblo.⁴³ De ahí que las artes debían contribuir a traducir e ilustrar en lenguajes adecuados y comprensibles los contenidos de la maquinaria propagandística del partido. En definitiva, todo lo que no era inmediatamente «comprensible» era rechazado de antemano, lo que explica la represión y la censura aplicadas a los vanguardistas arriba mencionados⁴⁴ o la conversión forzosa del cineasta Sergej Ejsenstein, quien tuvo que renegar del experimentalismo y de la teoría del «montaje productivo» de *La huelga* (1925), *El acorazado Potëmkin* (1926), *Octubre* (1927) o *¡Qué viva México!* (1933) y verse obligado a asumir un relato cinematográfico más lineal y propagandístico para su *Alexander Nevskii* (1938).⁴⁵

⁴² S. PONS, R. SERVICE (eds.), *Dizionario del comunismo nel XX secolo*, Turín, Einaudi, 2006, p. 52. La traducción es mía.

⁴³ V. E. BONNELL, *Iconography of Power: Soviet Political Posters under Lenin and Stalin*, Los Angeles, University of California Press, 1997, pp. 5-27.

⁴⁴ Sobre la represión ejercida por Stalin sobre los artistas de las vanguardias véase, B. GROYS, *Lo stalinismo ovvero l'opera d'arte totale. Arte e vita, estetica e politica, utopia e fine della storia delle avanguardie*, Milán, Franco Angeli, 1992.

⁴⁵ Después de *¡Qué viva México!*, rodada gracias a la ayuda económica del escritor norteamericano Upton Sinclair, Ejsenstein fue sistemáticamente boicoteado por Boris Šumjackij (responsable de las producciones cinematográficas soviéticas) y obligado a la pública «autocrítica» por sus teorías experimentalistas sobre el cine. Sobre los problemas de Ejsenstein con el régimen son de obligada lectura las

El *realismo soviético* se convirtió inmediatamente, en el terreno artístico, en la *vulgata* teórica de todos los partidos comunistas del mundo en la órbita de Moscú hasta inicios de los años sesenta y su legado pesará como una losa en la manera de pensar la función de la creación artística: en esto, *Cultura Nacional* no fue una excepción. Ya en el primer número la revista publicó unas «Notes per a un assaig d'interpretació de la pintura gòtica catalana» de un tal «Jaume Sans»,⁴⁶ interesantes por su contextualización histórica del arte gótico pero demasiado esquemáticas en su insistente sociologismo crítico (el arte como estricta y determinista concreción de las mentalidades de las clases sociales).

En tema de cánones pictóricos, los tres números de la revista no dan para un examen de los gustos de la misma, pero sí para esbozar un marco indicativo de lo que he venido diciendo acerca de la soviétización artística del comunismo occidental, en este caso del PSUC.

En el número 3, se trazaba un entusiasta elogio del pintor del siglo XVIII Antoni Viladomat en cuanto «*en els seus quadres i dibuixos reproduïx fidelment la seva època, els mercaders de la Barcelona d'aleshores i tots els seus habitants, els seus costums: escenes i figures que semblen arrencades de la realitat. Potser un regust italianitzant, potser una falta de seguretat tècnica, no permetran igualar-lo als més grans: però la seva sinceritat, el seu amor a les coses petites, el seu realisme viu, directe, sense enganys ni barroquisme, el fan un dels més caracteritzats puntals de la ininterrompuda escola realista catalana, un continuador de l'esperit dels Huguet, Bassas, Dalmau*».⁴⁷

Esta esquemática alabanza del realismo trasladado a los lienzos no hay que verlo como una toma de posición razonada en términos estéticos sino, más simplemente, como concreción de la idea de matriz claramente positivista por la cual «lo que se entiende es bueno y lo que no es malo». El

consideraciones formuladas por P. KENEZ en su artículo «Soviet Cinema in the Age of Stalin», en R. TAYLOR, D.W. SPRING (eds.), *Stalinism and Soviet Cinema*, Londres, Routledge, 1993, pp. 54-68.

⁴⁶ J. SANS, «Notes per a un assaig d'interpretació de la pintura gòtica catalana», *CN*, núm. 1, pp. 25-32. «Jaume Sans» es el mismo autor de poesía dedicada a Éluard. Huelga decir que era un nombre ficticio empleado aquí por evidentes motivos de seguridad.

⁴⁷ «Antoni Viladomat. Sobre la pintura realista catalana», *CN*, núm. 3, pp. 31-32.

figurativismo de máxima experimentación artística que el PSUC podía tolerar era el ofrecido por los cartelistas republicanos 1936-1939. Más allá de ello, las líneas y los colores se transformaban en un caótico embrollo artístico desgajado de los gustos, expectativas e inteligibilidad populares. Si en Francia y en Italia los numerosos (y libres) intelectuales comunistas que ocupaban cátedras universitarias de Historia del Arte o Filosofía rechazaban las obras de los futuristas por «fascistas» y miraban atónitos el vanguardismo «decadente, amargo y tétrico» de los surrealistas y expresionistas,⁴⁸ ¿qué otra cosa podían opinar los redactores autodidactas de *Cultura Nacional*, con su formación anclada en los años treinta?

El ejemplo más evidente de esta concepción es el de Pablo Picasso. El pintor malagueño se había convertido en un personaje incómodo para la izquierda comunista occidental por la fama y el reconocimiento universal conseguidos, máxime después de su ingreso en el PCF a principios de los años cincuenta como «consecuencia lógica de toda mi vida y toda mi obra». Por lo tanto, con él entraban en el movimiento comunista internacional su obra cubista y su figurativismo abstracto, aquellos por los cuales la izquierda no dudó durante dos décadas en fruncir el ceño y mostrar una perplejidad mezclada con escepticismo, cuando no con rechazo. Si para otros partidos comunistas de Europa, el problema residía en la cuadratura del círculo para encajar ideológicamente su molesta obra,⁴⁹ para el PSUC el problema era doble: Picasso era el artista español más famoso en el mundo, su compromiso a favor de la República durante la guerra fue indudable y su negativa a volver a España mientras gobernara el general Franco le convertía en un símbolo de la destrucción cultural que el régimen estaba imponiendo al país. ¡Y además, era comunista! En definitiva, el pintor concentraba en su figura los rasgos ejemplares que todo intelectual tenía que asumir para ser un verdadero antifranquista, pero su legajo artístico se erigía en un escollo imposible de capear para el partido. Dada la patente

⁴⁸ Véase: N. AJELLO, *Intelletuali e PCI (1944-1958)*, Roma-Bari, Laterza, 1997, pp. 235-273; S. COURTOIS y M. LAZAR, *Histoire du Parti Communiste français*, París, 1995, pp. 242-245.

⁴⁹ El Partido Comunista Francés le prefirió siempre el realismo del pintor de partido André Fougeron, mientras que el Partido Comunista Italiano se orientó claramente por la épica de Renato Guttuso.

imposibilidad de adaptar o moldear su obra a los cánones del realismo soviético y la incapacidad por parte de su dirección de formular un juicio ponderado sobre la misma, el PSUC optará por separar el hombre del artista: se recuperaba al Picasso antifranquista pasando por alto su práctica artística. Si de Gramsci se dijo siempre que el Partido Comunista Italiano (PCI) analizó «el cerebro pero no el cuerpo» (la obra pero no su vida), con Picasso el PSUC hacía lo contrario: analizaba el «cuerpo» y no la obra, como con Éluard y en parte Neruda.

Por ejemplo, en el número 3 de *Cultura Nacional* se volvió a publicar –a petición de «*alguns artistes barcelonesos*»– una reciente carta abierta de Picasso a un joven pintor español en la que el maestro afincado en París se limitaba a exhortar a los jóvenes artistas a sumarse a la lucha contra la dictadura sin entrar en reflexiones estéticas: «*Vaig rebre la seva carta. Per ella sé les dificultats que s'aixequen en el seu camí en iniciar la vida artística, i també la seva ferma decisió de prosseguir la seva tasca pensant en un demà millor. Aquesta situació i la seva manera de pensar reflecteixen sens dubte la de la nova generació intel·lectual del nostre país, d'esperit rebel i fidel a l'ideal dels nostres majors, que, amb les armes a la mà, lluitaren per la República del 1936 al 1939. Per vostè, jove pintor, com per l'escriptor o el músic en l'Espanya de Franco, les dificultats materials, la manca de llibertat per a expressar tot el que la realitat viva del nostre poble els suggereix, són altres tants obstacles pel seu treball de creació artística. Els obstacles, però, per grans que siguin, no poden parar la nostra obra. Espanya necessita la nostra veu [...] El seu lloc, jove pintor, està al costat del poble, que defensa la llibertat al mateix temps que el patrimoni artístic i cultural d'Espanya. No hi pot haver cap objectiu més noble per a la nova generació intel·lectual que el de contribuir a salvar Espanya del feixisme i de la guerra*».⁵⁰

Se reivindicaba al Picasso político, aquel dispuesto a presidir un homenaje a Antonio Machado en París⁵¹ o a apelar al patriotismo de un joven pintor español. Pero artísticamente, más valía un Antoni Viladomat, seguramente menos atractivo, pero más llano, comprensible y «popular».

⁵⁰ «Carta oberta de Pau Picasso a un jove pintor espanyol», *CN*, núm. 2, p. 31.

⁵¹ «A l'exili. Els artistes espanyols units en un homenatge a A. Machado», *CN*, núm. 3, p. 20.

Picasso será rehabilitado artísticamente por el PSUC sólo unos años más tarde, en 1961, por la revista *Nous Horitzons*.⁵²

Es interesante subrayar que el PSUC había contactado con algunos jóvenes pintores de Barcelona hacia 1953-1954. Se trataba casi seguramente del matrimonio Albert Ràfols Casamada y María Girona, quienes entonces se movían aún en la órbita de un figurativismo de matriz cezianiana y que habían contactado el PCE en París, ciudad en la que se encontraban becados por el Instituto Francés y en la que se habían involucrado en la campaña por la paz.⁵³ Son ellos los pintores (cuyos nombres, dice la revista, «*hem de silenciar*») que enviaron al partido la siguiente declaración: «*Creient que l'artista no es pot desentendre de les realitats del seu temps i seguint una tradició realista i popular que es troba en tota la pintura espanyola a través de tots els temps, davant de la situació d'ofegament i misèria del nostre país, situació agreujada pel pacte de Franco amb els americans que posa la nostra Pàtria a la disposició d'una potència estrangera [...] Manifestem trobar-nos al costat del valent poble espanyol, amant de la independència, la pau i la llibertat, i desitgem humilment ésser dignes d'ell amb la nostra pintura, lluitar amb ell, vèncer amb ell*».⁵⁴ Estos dos pintores fueron de los primeros intelectuales del «interior» que tocaron las puertas del partido, aunque sin pedir el ingreso, y son ellos los «*grups d'avantguarda de la nostra pintura*» que expusieron en 1954 sus obras en el Saló d'Octubre de Barcelona y que «*lluiten valentment per a sostreure la nostra pintura a la influència de les classes decadents que tracten d'obligar els artistes a trencar amb les tradicions realistes i de profund humanisme que han triomfat en les èpoques de floriment artístic*».⁵⁵

Esta nota es el único indicio de un contacto directo con la intelectualidad del «interior» de Cataluña, en 1955. Los tiempos habían cambiado, pero el partido aún no estaba preparado para atraer a sus filas a

⁵² M. HUGUET, «L'exposició de Picasso a Barcelona», *Horitzons*, núm. 2, primer trimestre de 1961, pp. 73-74.

⁵³ Conversación del autor con Francesc Vicens (noviembre de 2005). Véase también: S. ABRAMS (ed.), *Àlbum Ràfols-Casamada*, Barcelona, Quaderns Crema, 1994, pp. 33-34.

⁵⁴ «Els intel·lectuals catalans contra el pacte ianquifranquista», *CN*, núm. 1, pp. 10-11.

⁵⁵ «Antoni Viladomat. Sobre la pintura realista catalana», *CN*, núm. 3, p. 33.

una nueva generación que ni había participado en la Guerra Civil ni vivido la dura experiencia del exilio. En lo que refiere al terreno cultural, todo en *Cultura Nacional* estaba alejado del tiempo real del país, porque era la misma revista que había levantado alrededor suyo una espesa cortina de hierro ideológica compuesta por pocas pero inalterables y graníticas verdades. Es éste un punto fundamental a tener en cuenta para entender por qué fueron los intelectuales catalanes quienes buscaron y se acercaron al PSUC y no él quien buscó y encontró a los intelectuales. En efecto –y aunque no sea éste el lugar para desarrollar el tema–, el repaso de las memorias y entrevistas de y sobre los primeros intelectuales que ingresaron en el PSUC en 1956 pone en evidencia que la asunción del compromiso político por parte de aquellos jóvenes no se produjo por el contacto directo con los comunistas catalanes, sino por una decisión autónoma, fruto de un largo periplo intelectual en el que se entremezclaban diversos factores, como el descubrimiento del extranjero (principalmente Francia, pero también Alemania e Inglaterra) y la lenta absorción de una cultura europea –más literaria que política– que les empujaba a la acción directa.⁵⁶

Se comprende entonces por qué los mejores artículos de *Cultura Nacional* sean aquellos que revelan un PSUC «práctico», con los pies en la clandestinidad y no en el exilio: aquellos textos que, lejos de imposibles pronunciamientos sobre arte y vida cultural, se volcaban en el trabajo de campo acopiando datos acerca de aspectos concretos pero importantes de los sectores intelectuales, como el muy detallado informe sobre la situación de la enseñanza en Barcelona bajo el franquismo,⁵⁷ redactado por la

⁵⁶ J. SOLÉ TURA, *Una història optimista. Memòries*, Barcelona, Edicions 62, 1999, pp. 67-91; «Josep Fontana, pasado y presente», *Aula*, núm. 4, 1999, pp. 5-6; J. M. GARCÍA FERRER y M. ROM, *Joaquín Jordá*, Barcelona, Col·legi d'Enginyers de Catalunya, pp. 25-31; J. M. GARCÍA FERRER y M. ROM, *Francesc Vicens*, Barcelona, Col·legi d'Enginyers de Catalunya, 2003, pp. 44-49; A. PUIG, *Dau al set. Una filosofia de la existència*, Barcelona, Flor del Viento, 2003; J. R. CAPELLA, *La pràctica de Manuel Sacristán*, Madrid, Trotta, 2005, pp. 31-45; X. JUNCOSA (dir.), *Integral Sacristán*, CD 1 y 2 («El joven Sacristán», «La lucha antifranquista»), Mataró, El Viejo Topo, 2007; Octavi Pellissa, *Apunts sobre la clandestinitat. Diari (1975-1992)*, Mataró, El Viejo Topo, 2008.

⁵⁷ «La situació de l'ensenyament a Barcelona sota el franquisme», *CN*, núm. 1, pp. 12-21. El autor del artículo firma «A. M.». Probablemente se trata de María Montoya, de profesión maestra nacional y por aquel entonces miembro del Comité de Barcelona del PSUC.

exiliada Victòria Pujolar, y el análisis de la instrucción pública y de la condición laboral de maestros y profesores.⁵⁸

En 1955, el partido poseía ya una infraestructura «muy recuperada y en expansión»,⁵⁹ que le permitía desplegar una eficaz labor en el país. Sin embargo, en cuanto a la articulación de una más original propuesta cultural marxista, tendrá que esperar a que los jóvenes intelectuales dejen atrás la sombra de Zdanov para renovar el utillaje metodológico con el que darán vida a las futuras revistas comunistas *Quaderns de Cultura Catalana* (1959-1962), *Veritat* (1962-1963) y, sobre todo, *Nous Horitzons* (a partir de 1960).

Para concluir, *Cultura Nacional* es un testimonio de esa mentalidad «guerrillera» de la que el PSUC iba desprendiéndose, no sin dificultades, en la primera mitad de la década de los cincuenta. Es la cultura de un partido que carecía de intelectuales aunque no renunciaba, con una buena dosis de voluntarismo, a pronunciarse sobre la vida cultural. Su importancia no reside tanto en lo que proponía al público cuanto en ser el testimonio más evidente de la formación intelectual del grupo dirigente del partido anterior a 1956. Dicho de otro modo: de lo que daba de sí el partido antes de la entrada de toda una hornada de jóvenes militantes procedentes del mundo de la universidad. Porque no hay nada, en *Cultura Nacional*, que permita pensar en una política cultural autónoma y pensada teniendo en cuenta la lenta pero constante evolución de la sociedad catalana.

En el PSUC de 1954-1955 se nota la falta de una tradición intelectual nacional parecida a la que habían venido desarrollando, o reencontrando, otros partidos comunistas que también habían vivido la clandestinidad, tal y como hicieron los comunistas franceses con la larga tradición radical-jacobina entroncándola con el marxismo. Tampoco la organización podía recurrir a una figura político-intelectual que hubiera podido marcar una línea intelectual que se remontara en el pasado y fundamentara el discurso político del partido en sólidas bases: no había habido en Cataluña un analista de la altura de Antonio Gramsci que repasara la vida intelectual del

⁵⁸ «Per la instrucció pública, pel floriment de la cultura, la ciència i l'art», *CN*, núm. 2, p. 2; «Noves disposicions sobre l'Ensenyament», *CN*, núm. 2, p. 16; «Per un augment substancial dels sous dels mestres, professors i catedràtics», *CN*, núm. 3, pp. 17-19.

⁵⁹ A. LARDÍN i OLIVER, «La organización clandestina del PSUC en Cataluña en los años cincuenta», *Hispania Nova*, núm. 5, 2005, p. 37.

país de preguerra para cribar los hilos culturales a partir de los cuales acometer un discurso de reconstrucción cultural desde los escombros de la derrota de 1939. Si los italianos podían volver a emprender en 1945 una acción intelectual reanudando los lazos con la mejor tradición intelectual prefascista (el diálogo con Benedetto Croce, Piero Gobetti o Gaetano Salvemini), los comunistas catalanes emprendían un primer y tímido intento de aproximación al panorama cultural del país partiendo de un desierto dejado por Joan Comorera en 1951, el único hombre que quizá –por su trayectoria política y formación intelectual–⁶⁰ hubiera podido conectar con las tradiciones republicana y socialista catalanas anteriores a la Guerra Civil.

Cultura Nacional, en definitiva, es el producto de una cultura comunista anterior al XX Congreso del PCUS y del definitivo giro estratégico del PCE-PSUC a partir del Pleno del Comité Central del PCE de agosto de 1956, cuando la dirección del PCE se adherirá a la crítica del estalinismo formulada por Kruschew y a los planteamientos aprobados por el PCUS en torno a la coexistencia pacífica y a la (aún muy tibia) toma de posición a favor de la diversidad de vías de transición al socialismo.⁶¹ El producto de un tiempo difícil como el del primer franquismo, en el cual –culturalmente hablando– todo, para el PSU de Catalunya, estaba por hacer y repensar.

⁶⁰ M. CAMINAL, *Joan Comorera. Catalanisme i socialisme (1913-1936)*, vol. I, Barcelona, Empúries, 1984, especialmente pp. 23-44 y 67-198.

⁶¹ J. SÁNCHEZ RODRÍGUEZ, *Teoría y práctica democrática en el PCE (1956-1982)*, Madrid, Fundación de Investigaciones Marxistas, 2004, pp. 38-50.