

IMÁGENES DE ODIOS Y MIEDO: ¡ASÍ ERAN LOS ROJOS! UNA EXPOSICIÓN ANTICOMUNISTA EN LA ESPAÑA FRANQUISTA (1943)¹

Misael Arturo López Zapico
Universidad Autónoma de Madrid

Antonio César Moreno Cantano
Universidad de Alcalá

Introducción

Desde mediados de la década de los treinta hasta las postrimerías de la Segunda Guerra Mundial, en aquellos países bajo la influencia del Eje resultó frecuente la celebración de importantes exposiciones de signo anticomunista.² Aunque mucho menos espectacular que el esfuerzo propagandístico de la Alemania nazi y, sin duda, con una movilización de medios radicalmente limitada, el caso español resulta de gran interés.³ En aras de un mejor conocimiento de los objetivos, recursos y acogida de este tipo de eventos en las coordenadas geográficas españolas, el presente estudio está centrado en el análisis de algunos de los esfuerzos propagandísticos franquistas, prestando especial atención a la exposición celebrada en Madrid en la primavera de 1943 y que llevó por título *¡Así eran los rojos! Sobre temas de la retaguardia roja*. La misma tiene un especial significado por su manifiesta conexión con el mensaje propagandístico del resto de muestras antimarxistas celebradas en la Europa fascista y por ser un claro exponente de la «propaganda del odio». Construida en torno a un mensaje netamente maniqueo, *¡Así eran los rojos!*, reunió un conjunto de obras pictóricas que representaban con toda crudeza la «barbarie» y «brutalidad» del bando republicano.

En este sentido, la aproximación a una iniciativa de este tipo ha de servir para tender puentes desde la historia cultural a la política, con un enfoque que permite reivindicar el uso de la imagen como documento histórico y resituar la importancia que tuvieron las manifestaciones artísticas en esta clase de regímenes dictatoriales como un elemento clave dentro del proceso de control social.⁴

Así, el mensaje trasladado al público asistente ha de descodificarse como una patente demostración de esa búsqueda de la Nueva España por mantener incólume el recuerdo del conflicto fratricida y los males del comunismo -aunque también de la democracia y las ideas liberales- en un momento en el que los Aliados estaban cambiando el curso de la guerra.⁵ De hecho, esta exposición fue uno de los últimos actos de propaganda impulsados por Serrano Suñer quien, pocos meses después, fue apartado por Franco para escenificar el retorno de España a una política exterior de estricta neutralidad.⁶

Miedo y odio en el discurso historiográfico: aproximación a la Historia de las emociones

Para comprender las características comunes de este tipo de esfuerzos propagandísticos, cuya principal finalidad era lograr la adhesión de las

masas, resulta muy útil acercarse a ellos a través de los presupuestos metodológicos de la Historia de las emociones. Se trata de un campo actualmente en ebullición, lo que ha llevado a algunos autores a proponer que estamos asistiendo ante un auténtico giro emocional, consideración posiblemente un tanto prematura.⁷ Más allá de este debate lo trascendente es que, como afirma William Reddy, *The history of emotions is a way of doing political, social, and cultural history, not something to be added to existing fields*.⁸ Precisamente por ello, recurriendo a las herramientas que nos brinda esta tendencia, la cual no debe entenderse fuera del amplio marco de la Nueva Historia cultural, estaremos en condiciones de rastrear, como propone Nicole Eustace, *the processes by which invocations of emotion are used to provoke political actions*.⁹

Para el contexto histórico en el que se desenvuelve el presente artículo, el concepto de «régimen emocional» acuñado por Reddy —incluso, si se prefiere, utilizando dicho término en plural— resulta relevante al permitir arrojar luz más allá del estilo emocional de las elites gobernantes siempre que el análisis de los actos incluya el de los denominados *emotives*.¹⁰ De esta forma es posible entender como durante el franquismo existieron normas que potenciaron ciertos *emotives*, frente a otros que incluso eran considerados no solo como no convenientes sino que se presentaron como directamente ilícitos.

Asumiendo que efectivamente un enfoque desde la Historia de las emociones permite al historiador evitar el uso acrítico de los clásicos descriptores emocionales y previene de equiparar las emociones actuales con las del pasado, en esta ocasión la atención quedará fijada sobre el odio y el miedo, binomio clave para la sociedad conformada tras la institucionalización de franquismo.¹¹ Por más que este último, siempre aparezca en toda taxonomía de emociones con pretensión de universalidad o, lo que es lo mismo, se plantee como una emoción primaria por razones puramente biológicas, es la visión socio-constructivista de las emociones la que mejor

se adapta a los propósitos de este estudio.¹² No solo por compartir el criterio de que a medida que cambian las sociedades también lo hacen las emociones y que estas tienen una indudable carga política sino, sobre todo, por su condición de instrumentos de sociabilidad. Abundando en esta cuestión, en el plano analítico del contenido y de los fines de este tipo de exposiciones anti-comunistas, se seguirán los dictados de Pierre Bourdieu para quien las experiencias mentales y corporales de la emoción traspasan el plano biológico y son más el resultado de una internalización de procesos sociales que condicionan nuestras inclinaciones y afectos.¹³ Una perspectiva que permite conectar lo público con lo privado y trazar conexiones de lo colectivo hacia lo individual sin olvidar que este discurso visual tendía a silenciar las voces de otras comunidades emocionales que seguían estando presentes en aquella sociedad aunque aplastadas por el peso del régimen hegemónico.¹⁴

Volviendo a la cuestión del miedo, uno de los primeros ejemplos de historiografía sobre su protagonismo en el discurso histórico fue la obra de Georges Lefebvre, *La Grande Peur de 1789*, en la que analizaba las protestas de los labradores franceses a comienzos de la revolución, señalando que el miedo al hambre fue el motor del proceso revolucionario.¹⁵ A finales de los setenta, el historiador francés Jean Delumeau reivindicaba el papel de esta emoción en nuestra disciplina cuando afirmaba que «las colectividades y las civilizaciones mismas están embarcadas en un diálogo permanente con el miedo». ¹⁶ Tanto es así que parece probado cómo, desde tiempos inmemorables, el poder ha necesitado infundir miedo y terror con el fin último de sujetar, dominar y controlar a las masas.¹⁷ El miedo, como expone Joanna Bourke, puede operar a tres niveles: de manera directa, sin mediación ninguna (*fear*); a través de los discursos que sobre él mismo se generan (*fear-speak*); o en las acciones que se derivan de él (*fear-act*).¹⁸ De esta manera, el Estado, mediante diferentes mecanismos, ya sean estos pasivos o adopten una

forma violenta, puede suscitar en la ciudadanía temores ante una determinada amenaza de origen real o, incluso, imaginario, ya que –siguiendo los parámetros de Umberto Eco– «si no existe el enemigo hay que inventarlo, es una figura imprescindible, un antagonista que nos permite definir nuestra identidad...».¹⁹ Bajo esta línea argumentativa se sitúa el trabajo de Corey Robin quien, mediante el concepto de miedo político, alude a aquel impulsado por los gobernantes en beneficio propio. Un temor político y de raigambre cultural totalmente opuesto a la respuesta instintiva u hormonal que provoca en el ser humano un determinado elemento de la realidad.²⁰ El miedo genera entonces una propensión natural al adoctrinamiento y se construye con el fin de mantener a la comunidad unida frente a un mal o peligro que se presenta como algo exógeno y, por tanto, ajeno a la misma. Una amenaza que, en último extremo, atenta contra el bienestar de la propia población.²¹

Es necesario, por ello, cambiar nuestra percepción del pasado y estudiar cómo afectan a las formas de comportamiento sentimientos tales como el temor, el miedo o la angustia. Condición esencial para entender cómo actitudes de rechazo, represión o marginación fueron presentadas, o más bien sentidas, en la conciencia colectiva como una reacción natural ante amenazas de los intereses particulares y que determinadas tendencias políticas se encargaron de amplificar en beneficio propio.²²

No sorprende, por tanto, que los regímenes totalitarios hayan mostrado una gran preocupación por reescribir la Historia según sus intereses, manipulando la historiografía oficial para rememorar los hechos del pasado e inyectando una carga de odio y resentimiento contra algún grupo social o individuo determinado.²³ Parece pues clara la interrelación entre miedo y odio pues este último aparece como la consecuencia inevitable de la aplicación del primero sobre la sociedad. Un recurso al miedo y a la cosificación del enemigo que pretendía ante todo garantizar la fidelidad de sus pueblos.

No se trataba de un mecanismo novedoso, y se basaba, como destacan los psicólogos Robert y Karin Sternberg, en tres componentes íntimamente vinculados: 1. El distanciamiento hacia el otro, que es definido de forma peyorativa para generar repulsión y asco; 2. La pasión, que se expresa en forma de temor o de amenaza ante los diabólicos planes del enemigo y 3. La devaluación del otro a través del desprecio inculcado mediante canales de socialización como la escuela o el arte.²⁴

Las exposiciones aquí mencionadas pueden pues inscribirse dentro de la utilización del arte –en este caso concreto del dibujo y la pintura, aunque otras manifestaciones de un arte contemporáneo caracterizado por su fuerte violencia visual fueron también exploradas– como una pieza dentro de ese engranaje de socialización violenta que Goebbels y su equipo supieron llevar a las máximas cotas pero que también fue reproducido, a menor escala, por los propagandistas españoles.²⁵

Para comprender mejor dicho proceso de socialización violenta, y entroncando con lo anteriormente apuntado sobre el odio y extrañamiento del otro, se puede recurrir a una de las etapas a las que hacía alusión el criminólogo Lonnie Athens para explicar el comportamiento de los asesinos en serie y que fueron reinterpretadas por Richard Rhodes para aplicarlas a los cuerpos de seguridad del estado nacional-socialista.²⁶ Se trata en concreto de la primera de ellas, la fase denominada «brutalización» en la que se combinaba la subyugación violenta, el aterramiento personal y el adoctrinamiento violento. En las tesis originales de Athens el sujeto era conducido a esa «brutalización» por algún miembro de su grupo primario –un familiar normalmente– pero, sin negar la importancia de estos vínculos a lo largo de ese proceso de socialización violenta, los estados totalitarios procuraron intervenir en la misma a través de la cultura, la propaganda y la educación.²⁷ Un mecanismo muy poderoso fue la sublimación de la propia causa a partir de un relato que incitaba a

odiar al otro por las atrocidades cometidas en el pasado, sin reparar en que estas tuvieran o no visos de realidad, así como por las que este podría llegar a cometer. En definitiva, un adoctrinamiento que impedía que el individuo permaneciera pasivo y en el que los artistas podían jugar, y de hecho así lo hicieron, un papel esencial a la hora de exacerbar los prejuicios frente a las ideas comunistas o a colectivos como los judíos.²⁸ Por todo ello, no se tuvo el menor rubor en la Alemania nazi ni tampoco en la España franquista en crear toda una teoría racial capaz de situar en un escalón de inferioridad genética —la de raigambre cultural ya se daba por su puesta— a los judíos o a los republicanos, rojos siguiendo la terminología de la época. Este tipo de planteamientos no eran, en puridad, novedosos dentro del ambiente intelectual de la época, pero su utilidad para los planes del Reich provocó que se potenciara la difusión de trabajos de pseudocientíficos tales como Adolf Bartels, Martin Staemmler, Paul Schultze-Naumburg o Walter Gross.²⁹ En el ámbito peninsular, donde el componente católico desempeñó un papel muy relevante, algunos psiquiatras trataron de utilizar desde la década de los treinta la idea de degeneración para repudiar al estado liberal y justificar la represión cometida por el bando sublevado durante la guerra civil y la consecuente posguerra.³⁰ El ejemplo más conocido es el de Antonio Vallejo-Nágera quien se convirtió en el principal defensor de las teorías biotipológicas de Krestchmer en España y desarrolló su propia tipología de la criminalidad marxista, llegando a hipotetizar sobre la existencia de un gen rojo que pudiera explicar la maldad del bando republicano en la guerra civil, apoyándose para ello en el estudio de hombres y mujeres —algunos de ellos extranjeros— participantes en el conflicto y encarcelados por su ideología.³¹

Ideas como las de Vallejo-Nágera forman parte esencial del sustrato cultural-ideológico sobre el que operó la exposición anticomunista *¡Así eran los rojos!* (1943). Sin embargo, la interpretación y análisis de este evento no es

completa sin tomar en consideración el modelo que supusieron las muestras antibolcheviques organizadas por el NSDAP, ya que, aunque planteadas desde una visión netamente germánica, en muchas de ellas aparecía reflejada la guerra civil española como probado ejemplo de las barbaridades que eran capaces de perpetrar los marxistas. La participación en estas exposiciones de miembros del estado franquista fue más bien testimonial y no tuvo peso a efectos prácticos debido a las precarias condiciones del entramado propagandístico nacional durante la contienda.

Propaganda política y artística de la Nueva España: promoción, legitimación y defensa del Nuevo Orden europeo

Carmen Grimau, experta en el estudio de los carteles republicanos durante la guerra civil, minusvaloraba, desde un punto de vista artístico, la propaganda visual del bando insurgente aduciendo para ello su ausencia de dinamismo, de símbolos, de mensajes...³² La razón era, según su opinión, que esta coalición no aspiraba a movilizar a las masas, sino todo lo contrario, su pretensión era que se mantuviesen quietas, estáticas, acatando, en último término sus órdenes sin contestación. Algunas otras voces, por el contrario, apuntan como característica más reseñable de esta propaganda visual la agresiva demonización del enemigo.³³ Los nacionales sostenía que el conglomerado de las izquierdas republicanas había creado un mundo de pesadilla, sin ley, moral o religión, que hubiese perpetuado en caso de victoria y, frente a él, se posicionaba la defensa de la familia, del catolicismo, del orden establecido, por ellos enarbolado.

Con la eclosión de la Segunda Guerra Mundial, esta interpretación adquiere un nuevo significado más próximo a las tesis y estética fascista. La cultural oficial se convirtió progresivamente en propaganda y en instrumento de una política de dominación, al menos hasta la caída de Mussolini en 1943. Para alcanzar este objetivo,

ideólogos franquistas y profesionales de la crítica, la Historia y el Arte, elaboraron toda una teoría sobre la cuestión. Nombres como los del pintor José Aguiar; el jefe del Servicio de Bellas Artes, Eugenio d'Ors; el cartelista Juan Cabanas... abogaron por poner el arte al servicio de la política.³⁴ Como reivindicó el escritor Rafael Sánchez Mazas, «ganaréis victorias en los lienzos si pintáis según las ideas y métodos que han ganado victorias en el campo de batalla».³⁵ Por ello, en las páginas del diario falangista *Arriba* abundaron reflexiones sobre la función del Arte y la propaganda en el nuevo contexto internacional. Un buen ejemplo de este sentir fue un artículo del crítico Manuel Abril de 1942, en el que analizaba la importancia que Alemania e Italia daban a las cuestiones estéticas en un mundo en guerra, circunstancia en absoluto banal pues las producciones artísticas de estos países: «aunque parezca de lujo, es también práctico; y aunque parezca no servir a la política, la sirve acaso mejor que de cualquier otro modo».³⁶ En la nueva España, como defendía el religioso (a la vez historiador y periodista) fray Justo Pérez de Urbel, el programa del artista escaparía a la faceta del propio Arte y entroncaría con un sentido más espiritual, ideológico, cargado de odio y violencia, en el que el artista se encargaría de «aprisionar rayos de luz y matar enemigos».³⁷ Sin embargo, la simple repetición de imágenes de violencia no cumple su finalidad si no va acompañada de otra clave importante: exige la aceptación y asimilación de una ideología que justifique o legitime el contenido de tales representaciones.³⁸

En la España franquista, la tarea de orientar estética y propagandísticamente la apariencia del Nuevo Estado recayó en la Delegación de Prensa y Propaganda y, más en concreto, bajo la competencia del denominado Departamento de Plástica y sus sucesivas reorganizaciones. Detrás de estos organismos hubo una preponderancia de nombres relacionados con Falange, cuya doctrina artística presentó las siguientes características: el reconocimiento y deseo de

finés extraartísticos, políticos y sociales, en el Arte; el acercamiento del Arte a las masas; la propuesta de un Arte que, aunque basándose en la tradición, incorporase rasgos modernos siempre que estos no fuesen vanguardistas; la consideración del realismo y de la religiosidad como las características del arte español; y, finalmente, la defensa de un nacionalismo artístico.³⁹

Las exposiciones de pintura mural sobre la Guerra Civil fueron, quizá, uno de los campos donde estos preceptos tuvieron una más definida expresión. Además, el contexto de conflicto mundial también marcó el devenir de estas exhibiciones, en las que la reivindicación territorial, ilustrada por un difuso irredentismo, y la apelación al pasado «imperial y glorioso» de España tuvieron un espacio preferente, así como la identificación con el Tercer Reich.⁴⁰

¡Así eran los rojos! Descripción y análisis de la exposición

Ninguna imagen, y menos aún en un régimen de naturaleza fascista, está libre de intenciones, pues todas –con más razón las que han sido encargadas desde el poder– conllevan cierta, o muchísima, intencionalidad política.⁴¹ En este tipo de Estados con pretensiones totalitarias se aspira a crear una «representación colectiva» del pasado y del presente en la que todos los miembros de la sociedad, incluyendo todos sus estratos, compartan la misma imagen sobre un suceso, personaje, idea, etc.⁴² En la España de los años cuarenta la ideología de los vencedores se dosificó mediante multitud de medios. Entre los más efectivos estuvieron el de la cartelística y el de la ilustración de significación política. Elementos artísticos que tomaron a todos los sectores de la población como espectadores pues la expresividad de las imágenes en ellos contenidas hacía innecesario saber leer o escribir para captar el emotivo mensaje que directamente enviaban a las retinas.⁴³

Uno de los temas que se explotó con mayor intensidad en la España de la contienda bélica



Dibujos de Lagarde (izquierda) y Sáenz de Tejada (derecha), que ilustraron la obra *Historia de la Cruzada Española*. Ambos se utilizaron también en futuras exposiciones de propaganda.

Archivo General de la Administración (AGA), Cultura

y de los primeros años de la Segunda Guerra Mundial fue el de la propaganda anticomunista. Denunciar el judaísmo y la masonería marxista o las checas y los asesinatos rojos fueron aspectos visibles en todas las esferas de la propaganda política.⁴⁴ A la denuncia de los mismos contribuyó la edición en 1943 de la *Causa general de la dominación roja en España* o la difusión en castellano de folletos y opúsculos de origen nazi como *Por una Rusia antibolchevique* o *Dios entre los bolcheviques*.⁴⁵ Desde el Tercer Reich se valoraba enormemente el carácter anticomunista con el que revistió la Guerra Civil las autoridades franquistas. Títulos como *Bolschewisierung: was Heiß das in Wirklichkeit?* (*Bolchevización: ¿qué significa eso en realidad?*), publicado ese mismo año, reservaba un amplio espacio en su interior al conflicto español, incluyendo las famosas fotografías reproducidas en gran cantidad de panfletos y opúsculos del bando franquista, de las checas (calificadas como «cámaras de tortura») de Barcelona.⁴⁶ El arte nazi de finalidad política, y en especial aquel de tono anticomunista, tuvo presencia destacada en Madrid mediante la *Exposición de Pintores alemanes en el frente*, celebrada entre el 2 y el 20 de marzo de 1942. La unión

política y cultural entre ambas naciones quedaba estéticamente representada en los bustos de Franco y Hitler que adornaban la estancia principal de la exhibición.⁴⁷ Así, el simbolismo de este evento quedó plasmado en las palabras del embajador germano Von Stohrer:

Representa el reflejo y la expresión artística de una lucha en la que las naciones europeas representantes de la civilización occidental [...] se alzan y oponen a un mundo negativo que solo supone la destrucción, barbarie y el caos.⁴⁸

España no permaneció ajena a estas iniciativas. Con sus propios artistas, su particular cruzada contra los «rojos» y, por supuesto, con muchos menos medios que otras exposiciones anticomunistas ya mencionadas; pretendió mostrar al mundo entero —aunque, en realidad, tuvo un aire más provincial que internacional—, su personal contribución a la lucha contra el comunismo. Años antes, en plena Guerra Civil, se habían celebrado varios eventos propagandísticos-artísticos de naturaleza similar, en las que la pintura mural de tono tendencioso fue la protagonista. En San Sebastián, en 1938, el dibujante boliviano, Arturo Reque Meruvia,⁴⁹ más conocido con el pseudónimo de Kemer, desplegó en las instala-

ciones de la Jefatura de Propaganda una gran parte de sus ilustraciones sobre los principales frentes de combate de la presente guerra, en las que no perdía la ocasión de denunciar y atacar visualmente la «barbarie roja». ⁵⁰ Del mismo tono fue la celebrada en el Museo de San Telmo, a finales de agosto, por el pintor Ricardo Baroja, con impactantes escenas de la contienda bélica como «La Cheka de la Posada», que le valió la efusiva felicitación de la propia Academia de Bellas Artes de San Fernando. ⁵¹

La exposición *¡Así eran los rojos! Sobre temas de la retaguardia roja* tuvo lugar en el Círculo de Bellas Artes de Madrid entre el 27 de mayo y el 15 de junio de 1943. La organización y montaje de la misma dependió de la Sección de Organización y Actos Públicos y Plástica de la Delegación Provincial de Madrid de la Vicesecretaría de Educación Popular (VSEP). Su meta era utilizar dibujos y aguafuertes de los más famosos artistas del franquismo en los que se «retratan algunas de las escenas donde el odio desató la crueldad más inhumana y cientos y miles de muertos quedaron en tapias y cunetas». ⁵² El régimen franquista quería que su pueblo «recordase» la «destrucción, el sacrilegio, el robo, el asesinato y el terror organizados científicamente», es decir, los años de la Segunda República y los «desmanes en territorio rojo» durante la guerra civil. ⁵³

¿Qué pinceles y lápices se pusieron al servicio de la propaganda política de la Nueva España? Los artistas participantes fueron diez en total, con un conjunto de 177 obras (era necesario repetir el mensaje hasta la saciedad, de manera que calase en los espectadores), elaboradas en años previos –sobre todo durante la guerra civil– y destinadas a despertar el odio y el miedo entre los visitantes de la exposición. Era necesario repetir el mensaje hasta la saciedad, de manera que calase en unos espectadores que tenían que ser conscientes del peligro que entrañaba el sistema liberal encarnado por la República y valorar, e incluso agradecer, el orden impuesto en el país tras el Alzamiento Nacional.

El momento elegido para su celebración no era baladí. Los Aliados, valedores en el pasado de la defenestrada República, avanzaban por el Norte de África, y el admirado Reich alemán sufría una estrepitosa derrota frente a la URSS en Stalingrado. Era necesario, más que nunca, revivir el recuerdo de la guerra española para cohesionar a la sociedad entorno a su ideología y alejarla de tentaciones democráticas foráneas.

Los nombres seleccionados para tal misión fueron Antonio Casero Sanz, ilustrador en *Heraldo de Madrid*, *ABC* o *Blanco y Negro* que contribuyó con siete obras entre las que destaca *La Horda vuelve del Cuartel de la Montaña*; el grabador Manuel Castro Gil, que expuso diecinueve trabajos extraídos de una anterior exposición celebrada en Zaragoza bajo el título *Estampas de la guerra* y en las que ofrecía composiciones desgarradoras junto a una visión muy dramática del paisaje urbano de localidades como Madrid o Toledo (una de ellas, *Patio de los Mártires*, se utilizó en la guía de la exposición); ⁵⁴ Fernando Chausa Arosa, Jefe Nacional de Cultura y Arte, participó con una ilustración titulada *Octubre 1934. Desenterramiento de asesinados en Turón*, que reflejaba el asesinato de ocho sacerdotes de La Salle durante la Revolución de Asturias y su posterior exhumación por las fuerzas milicianas; ⁵⁵ Eduardo Lagarde, al que ya se ha hecho referencia con anterioridad, y que fue el dibujante con mayor presencia en la exposición con setenta títulos, uno de los cuales, *El Rancho en el Aranzazu-Mendi*, ilustró la portada de la guía; Joaquín de Alba, Kin, conocido por sus caricaturas de políticos republicanos en el diario *Gracia y Justicia*, se volcó, en esta ocasión, en personajes anónimos, en su mayor parte demacrados, representados en un total de diez láminas que ofrecían una visión íntimamente relacionada con sus vivencias en Rusia como voluntario de la División Azul; Mariano Juberías, crítico de Arte y uno de los organizadores de la muestra, aportó hasta once dibujos; Manuel Redondo Montero con seis ilustraciones; Carlos Sáenz de Tejada –el dibujante e ilustrador más conocido

de la época (durante la Guerra Civil fue el Jefe de la Sección Gráfica de Propaganda Extranjera y diseñó numerosas ilustraciones para la obra *Historia de la Cruzada Española*, en las que retrataba las «atrocidades cometidas por los rojos», especialmente contra miembros de la Iglesia y su patrimonio)— expuso veintinueve obras; Teodoro Delgado, pintor e ilustrador del Departamento de Plásticas de la VSEP y reputado cartelista durante la Guerra Civil, participó con solo tres trabajos; y Joaquín Valverde, profesor de la Academia de Bellas Artes de San Fernando y colaborador en la ilustración de la obra *Historia de la Cruzada Española*.

Con todas estas obras, como se enorgullecían desde las altas instancias propagandísticas, «haremos puesto el Arte al servicio del recuerdo de algo que no debe olvidarse: la criminalidad roja y nuestros caídos». ⁵⁶ A la inauguración acudieron el alcalde de Madrid, Alberto Alcocer; el gobernador militar, general Sáenz de Buruaga; el presidente del Círculo de Bellas Artes, Marceliano Santamaría; así como representantes de la Embajada alemana, como el agregado cultural, Wilhelm Petersen. ⁵⁷ Esa misma tarde, más de tres mil personas la visitaron: «centenares de españoles sintieron de nuevo avivar en sí el re-



Eduardo Lagarde: *Asalto de la Cruz Roja de San Sebastián*
Antonio Casero: *Arpías*. Fuente: AGA, Cultura

cuerdo de algo que solo los traidores a la Patria pueden tratar de paliar: la criminalidad roja, la barbarie de los que arrasaron media España». ⁵⁸ La exposición fue arropada por diferentes intelectuales franquistas mediante el dictado de cinco conferencias. La primera de ellas la impartió el secretario de la Real Academia de Bellas Artes, José Francés. Bajo el título, *Luz del Arte sobre la noche humana*, comparó la obra de Francisco Goya, *Dos de mayo*, con los trabajos expuestos, ya que ambos recogían «el dramatismo de un momento histórico». ⁵⁹ Un discurso mucho más radical fue el que pronunció, dos días después, el director del diario *Informaciones* —medio conocido entonces por su furibundo anticomunismo y su proximidad a Falange—, Víctor de la Serna. En su disertación atacó al judaísmo y a la III Internacional, incidiendo en los horrores de la vida en la Rusia comunista. ⁶⁰ Los artistas participantes tuvieron también voz mediante el testimonio de Eduardo Lagarde, que narró su odisea en territorio republicano durante la guerra civil en la conferencia *Las cárceles rojas, vistas por un excautivo*. ⁶¹

Por otra parte, el secretario de la Asociación de la Prensa, Francisco Casares, centró su intervención en el tema *Recordar es honrar y es pre-*

venir. Durante su alocución propuso la creación en escuelas e institutos de una asignatura titulada «La historia del tiempo rojo» y perseveró sobre la idea de que los rojos eran marionetas en manos de Moscú.⁶² La conferencia de clausura fue obra del Consejero Nacional, Ernesto Giménez Caballero. Lo más significativo de sus palabras fue la categorización que hizo del «ser rojo», resultado en su opinión de la influencia del «Asia eslava, el África greñuda y la América libertaria», en definitiva, «una presión externa sobre el modo de ser español». Se mostraba feliz y pletórico por el proceso de encuadramiento e «higienización» efectuado por el Caudillo en todo el país, que había sido capaz de disipar en las fronteras peninsulares el peligro rojo.⁶³

¿Qué rasgos y elementos simbólicos prevalecieron en los cuadros expuestos?⁶⁴ La necesidad de convertir al antiguo vecino, amigo o incluso hermano en enemigo llevó a la utilización de visiones extremas, deshumanizadoras y criminalizadoras del otro. Era más fácil —a nivel artístico y propagandístico— rechazar a un ser informe y apenas humano, responsable de multitud de atrocidades contra su propia gente, que a alguien con quien se pudiera identificar y llegar a empatizar. Para respaldar esta concepción, los artistas de la España franquista dispusieron de un amplio elenco de títulos, que podríamos englobar dentro del género de «relatos de criminalidad», elaborados a partir de las propias experiencias personales de los combatientes «nacionales». ⁶⁵ Se da una globalidad del odio en la que el enemigo, el «rojo», es descrito como un grupo homogéneo capaz de los más terroríficos asesinatos contra la población civil y destructora de todo atisbo de religión. Son seres diabólicos, sin Dios, equiparados a aquellos franceses retratados por Goya en *Los desastres de la guerra* que eran los responsables de todos los horrores sucedidos durante el conflicto peninsular.⁶⁶

Este paralelismo resulta claro, por ejemplo, en el dibujo de Antonio Casero titulado *Arpías*. Al igual que en los *Fusilamientos del 3 de mayo*, un grupo de inocentes son ejecutados a las



¡Así eran los rojos! Una exposición anticomunista en la España franquista (1943)



Felicidad en los hogares de Kin e Incendio de la Iglesia de San Andrés de Valverde. Fuente: AGA, Cultura

afueras de la ciudad, en el más completo anonimato. A diferencia del célebre cuadro del pintor zaragozano, el crimen es atribuido a una serie de ciudadanos comunes, seguramente milicianas, que no solo son capaces de asesinar arbitrariamente sino que incluso se regodean de lo que han hecho. Sus rostros son grotescos, con bocas anchas, que dibujan una sonrisa maléfica, más propia de alimañas que de seres humanos. La matanza se convierte en un espectáculo, en una escuela de muerte a la que acuden las madres con sus propios hijos para que aprendan a comportarse en el futuro como ellas. Sáenz de Tejada participa de esta temática, de un odio más allá de la muerte, en *Asesinos y ladrones*, en el que dos milicianos roban las pertenencias del cuerpo de un cadáver. En esta composición observamos una correlación con la estampa *Se aprovechan* de *Los desastres de la guerra*, en la que varios soldados franceses arrebataban sin ningún tipo de contemplación las vestimentas de un grupo de guerrilleros españoles muertos.

El carácter de Cruzada, de guerra religiosa, tuvo fuerte presencia en los dibujos realizados por los artistas participantes en la exposición. Predominaron escenas donde la muchedumbre

encolerizada profanaba todo tipo de imágenes sagradas o cementerios; quemaba iglesias y conventos; las convertía en antros de pecado y locura; o se asesinaba a sacerdotes, monjas u obispos, como el de Cuenca o el de Ciudad Real.⁶⁷ De esta manera, en el aguafuerte de Antonio Casero, *Los odios comunistas van más allá de la muerte*, se podía ver cómo un conjunto de milicianos profanaban las tumbas de un cementerio disparando contra ellas, lo que les provocaba amplias sonrisas, o se entretenían escribiendo en las paredes del camposanto «Viba Rusia».

El ataque a la sin razón y al supuesto bajo nivel intelectual de los rojos fue también palpable en la obra *Odio a la cultura*, de Sáenz de Tejada, en la que tres soldados destruían las estanterías de una biblioteca o arrancaban las páginas de un libro. Este comportamiento, que se hacía emanar de la URSS, se transmitía en los dibujos de Kin –por ejemplo, *Portadores de una nueva cultura para Europa*– que plasmaban personas viviendo en la más absoluta pobreza y miseria, sin esperanza, tal y como se reflejaba en sus tristes y duras expresiones, consecuencia de residir en el «paraíso obrero».⁶⁸

El realismo fue la nota predominante en es-



Sáenz de Tejada: *Asesinos y ladrones*. Fuente: AGA, Cultura. Francisco de Goya: *Se aprovechan*.

tos grabados y aguafuertes, en especial en los trabajos de Valverde, Sáenz de Tejada y Kin. Junto a este rasgo, en ocasiones se tergiversó deliberadamente el mundo real con formas alargadas y deformadas, surrealistas en algunos casos, que creaban cuerpos más propios del campo de lo onírico, del mundo de las pesadillas, único estadio desde el que el espectador podía intentar comprender mínimamente la crueldad y barbarie que se transmitía de los «rojos».

El miedo y el odio fueron, en definitiva, la nota predominante en este tipo de ilustraciones, construyendo una visión interesada del pasado que debía evitar cualquier veleidad o cuestionamiento interno en un contexto de guerra mundial donde, poco a poco, las democracias occidentales se estaban imponiendo al socio germano.

En cuanto a la difusión de la exposición se elaboraron 4.000 folletos de 8 páginas, de los cuales los 3.000 primeros se agotaron en cuatro días (prueba del interés que despertó este evento), y 50 catálogos. El presupuesto total fue bastante bajo, de casi 8.000 pesetas, destinado principalmente a cubrir los gastos de impresión de los catálogos y pagar a los conferenciantes.⁶⁹ Hay

que recordar que todas las ilustraciones habían sido elaboradas con anterioridad, por lo que no fue necesaria una cantidad económica importante para la puesta a punto de este evento.

Conclusiones

Los últimos estudios procedentes del ámbito de la Psicología explican que la memoria nos hace accesible el pasado a través del proceso del recuerdo, el cual es resultado de la activación de huellas de experiencias pretéritas al servicio de acciones actuales. Pero también hay que tener en cuenta que los grupos humanos, a través del tiempo, han desarrollado procedimientos para ampliar la capacidad de mantener registros del pasado. Así surgieron sistemas de notación, poemas, historias, rituales, monumentos o exposiciones, como forma de mantener la memoria. Estos elementos hacen posible que un individuo acceda a la experiencia acumulada por el grupo. La consecuencia lógica de este proceso es la posibilidad de transformar voluntariamente la memoria natural. Un agente artificial, exterior, como el propio Estado, puede potenciar o alterar qué recuerdos del pasado son susceptibles



Juberías: *Pueblo Popular*. A la derecha, Lagarde: *En el fondo del mar*. Fuente: AGA, Cultura

de permanecer en el olvido o ser promocionados en el presente.⁷⁰ El régimen franquista se sirvió de mitos para perpetuar su existencia y granjearse el apoyo de gran parte de la población. Durante la contienda bélica y la posguerra, las exposiciones de propaganda tuvieron un papel esencial para activar a las masas hacia determinadas acciones u opiniones y para que la sociedad «recordase» los motivos de su causa, el carácter de la misma (la relevancia del concepto de Cruzada) y, sobre todo, contra quién se combatía. Para las autoridades del bando nacional el olvido era un concepto que no tenía cabida en su diccionario, era imposible apartar del presente los años de gobierno republicano (y más allá) así como el papel de los partidos y organizaciones de izquierdas. Este pasado se manipuló, se tergiversó en beneficio propio y se constituyeron «memorias inventadas» que se intentaron perpetuar mediante todo tipo de conmemoraciones, monumentos, literatura o actos públicos de denuncia del enemigo.⁷¹

Partiendo del aparato conceptual que nos brinda la Historia de las emociones como forma de interpretar la realidad política y social de los regímenes totalitarios, en este trabajo se ha conjugado la descripción de este tipo de iniciativas propagandísticas con el análisis de algunas imágenes representativas de las mismas. En todo caso, por más que los dibujos y pinturas no dejan de ser formas de discurso cuyo contenido puede ser examinado desde múltiples niveles, se ha optado por mantener un equilibrio analítico que permite incidir más en la contextualización de las exposiciones aún a costa de no explotar al máximo el potencial de todas las obras presentadas.

A tenor de lo analizado en páginas anteriores, podemos concluir que *¡Así eran los rojos!* fue un intento bastante modesto del régimen franquista —desconocemos su número total de visitantes, aunque Giménez Caballero la que calificó «de enorme éxito político y social»⁷² por sumarse a la campaña propagandística anticomunista internacional iniciada por el Tercer Reich

en los años treinta con exposiciones como *Große antibolschewistische Schau (1936-1937)* o *Bolschewismus ohne Maske (1937-1938)*, o la ya referida *Das Sowjetparadies (1942)*.⁷³ La apuesta por mantener a la población en constante alerta ante el posible retorno de un enemigo demonizado muestra a la perfección cuáles fueron los cimientos que sustentaron el régimen franquista durante la inmediata posguerra. Un mensaje anticomunista construido voluntariamente sobre el miedo que inspiraba el pasado y que las estructuras de poder se esforzaron por mantener vivo en el presente, enraizado con un odio hacia lo diferente que hizo del arte una vía idónea para canalizar el credo franquista en una sociedad emocionalmente herida y, por ende, hiperestimulada.

NOTAS

- ¹ Una versión preliminar de este trabajo fue presentada en Módena, en la *45th Annual Meeting. Association for Spanish and Portuguese Historical Studies*, en junio de 2014. Los autores agradecen los valiosos comentarios y aportaciones recibidos por otros investigadores durante el proceso de confección del presente texto.
- ² Un primer acercamiento a este tipo de muestras para el caso de la Alemania nazi en MORENO CANTANO, Antonio César y LÓPEZ ZAPICO, Misael Arturo, «La gran exposición anticomunista del Tercer Reich: *Das Sowjetparadies (1942)*», *Diacronie*, 18, 2 (2014), pp. 1-24.
- ³ Para una aproximación al importante papel otorgado por el nazismo a la propaganda, con especial énfasis en su faceta anticomunista y antisemita, véase: WELCH, David, *The Third Reich. Politics and propaganda*, London, Routledge, 2002; KALLIS, Aristotle A., *Nazi propaganda and the Second World War*, New York, Palgrave Macmillan, 2005; HERF, Jeffrey, *The Jewish Enemy. Nazi propaganda during World War II and the Holocaust*, Cambridge, Harvard University Press, 2006 o PHILLIPS, Edward (ed.), *State of Deception: The Power of Nazi Propaganda*, Washington D.C., U.S. Holocaust Memorial Museum, 2009. Respecto a la España franquista y los mecanismos de control ejercidos preferentemente sobre la producción escrita durante el periodo aquí contemplado: SEVILLANO CALERO, Francisco, *Propaganda y medios de comunicación en el franquismo*, Alicante, Universidad de Alicante, 1998; RUIZ BAUTISTA, Eduardo, *Los señores del libro. Propagandistas, censores y bibliotecarios en el primer franquismo (1939-1945)*, Gijón, Trea, 2005 o DELGADO IDARRETA, José Miguel (coord.), *Propaganda y medios de comunicación en el primer franquismo (1936-1959)*, Logroño, Universidad de La Rioja, 2006.

- ⁴ BURKE, Peter, *Visto y no visto. El uso de la imagen como documento histórico*, Barcelona, Crítica, 2001, pp. 12-16. En torno a la íntima relación entre arte y poder durante este periodo véase, VV.AA., *Art and Power. Europe under the dictators, 1930-1945*, London, Thames and Hudson, 1995, pp. 12-13.
- ⁵ Un relato sintético de las operaciones militares en suelo europeo puede encontrarse en DAVIES, Norman, *Europe at War, 1936-1945*, London, Macmillan, 2007, pp. 73-129. Esta visión puede completarse con el análisis sobre el Frente oriental de NÚÑEZ SEIXAS, Xosé Manoel, *Imperios de muerte. La guerra germano-soviética 1941-1945*, Madrid, Alianza, 2007. Para las campañas específicas del año 1943 y el cambio en el curso del conflicto, véase GILBERT, Martin, *Second World War. A complete History*, New York, Henry Holt and Co., 1989, pp. 381-484.
- ⁶ Para un análisis detallado del periodo serranista, SÁENZ-FRANCÉS, Emilio, *Entre la Antorcha y la esvástica. Franco en la encrucijada de la Segunda Guerra Mundial*, Madrid, Actas, 2009.
- ⁷ Reddy sostiene que quizás no sea todavía un verdadero giro pero, desde luego, sí una tendencia a tener en cuenta. Juicio que comparte Rosenwein, quien espera que detrás de esta auténtica embestida emocional pueda llegar a producirse un giro. SULLIVAN, Erin, «The History of the Emotions: Past, Present, Future (review article)», *Cultural History*, 2/1 (2013), pp. 93-102 y PLAMPER, Jan, «The History of Emotions: An Interview with William Reddy, Barbara H. Rosenwein, and Peter Stearns», *History and Theory*, 49/2 (2010), 237-265.
- ⁸ «La historia de las emociones es una forma de hacer historia política, social y cultural, no algo para ser añadido a los campos existentes» (traducción de los autores). PLAMPER, Jan «The History of Emotions...», *op. cit.*, p. 249.
- ⁹ «Aquellos procesos en los que las invocaciones de la emoción son usadas para provocar acciones políticas» (traducción de los autores). EUSTACE, Nicole, LEAN, Eugenia, LIVINGSTON, Julie, PLAMPER, Jan, REDDY, William M. and ROSENWEIN, Barbara, H., «AHR Conversation: The Historical Study of Emotions», *American Historical Review*, 117/5 (2012), pp. 1.487-1.531, p. 1.526.
- ¹⁰ PLAMPER, Jan, «The History of Emotions...», *op. cit.*, pp. 242-243. Reddy desarrolla *in extenso* estas cuestiones en su obra seminal *The Navigation of Feeling: A Framework for the History of Emotions*, Cambridge, Cambridge University Press, 2001. Sobre la controvertida cuestión de la libertad emocional y sus derivaciones véase ROSENWEIN, Barbara H., «Problems and Methods in the History of Emotions», *Passions in Context* 11 (2010), pp. 1-32 y NYE, Robert A. (2003), «William M. Reddy, *The Navigation of Feeling: A Framework for the History of Emotions*», *The Journal of Modern History*, 75 (4), pp. 920-923.
- ¹¹ EUSTACE, Nicole *et al.*, *op. cit.*, p. 1.487. Respecto al papel del odio y el miedo como elementos sustentadores del nuevo Estado a través de sus prácticas represivas, véase, entre otros, RODRIGO, Javier, *Hasta la raíz. Violencia durante la guerra civil y la dictadura franquista*, Madrid, Alianza, 2008 y VEGA, Santiago, *La política del miedo. El papel de la represión durante el franquismo*, Barcelona, Crítica, 2011.
- ¹² Para una aproximación a la sempiterna cuestión del encaje entre naturaleza y cultura adaptada al campo de la Historia de las emociones, véase GÓMEZ GARRIDO, María, «Atravesar fronteras disciplinares: perspectivas estructuralistas e historicistas sobre las emociones», en *XI Congreso Español de Sociología de la Universidad Complutense de Madrid*, Madrid, UCM, 2013. Accesible en <http://www.fes-web.org/congresos/11/ponencias/995/> [11 de mayo de 2015]. Dos propuestas de interés por su propósito de analizar el miedo desde la Historia de las emociones son las de PLAMPER, Jan, «Fear: Soldiers and Emotion in Early Twentieth-Century Russian Military Psychology», *Slavic review*, 68, 2 (2009), pp. 259-283 y STEARNS, Peter N., *American Fear: The Causes and Consequences of High Anxiety*, London, Routledge, 2006. Un trabajo colectivo que pretende ofrecer una visión disciplinar de esta emoción, aunque con resultados desiguales es el de PLAMPER, Jan and LAZIER, Benjamin (eds.), *Fear. Across the Disciplines*, Pittsburgh, University of Pittsburgh Press, 2012.
- ¹³ BOURDIEU, Pierre, *Miseria del mundo*, Madrid, Akal, 1999.
- ¹⁴ Sobre el término comunidades emocionales y los matices que su uso implica frente al concepto de régimen emocional, véase ROSENWEIN, Barbara, *Emotional Communities in the Early Middle Ages*, Ithaca, Cornell University Press, 2007.
- ¹⁵ LEFEBVRE, Georges, *El gran pánico de 1789*, Barcelona, Paidós, 1986.
- ¹⁶ DELUMEAU, Jean, *El miedo en Occidente*, Madrid, Taurus, 2012, p. 14.
- ¹⁷ Sobre este particular, véase LAFFAN, Michael y WEISS, Max (eds.), *Facing Fear: The History of an Emotion in Global Perspective*, Princeton, Princeton University Press, 2012.
- ¹⁸ BOURKE, Joanna, *Fear: A Cultural History*, London, Virago, 2005.
- ¹⁹ ECO, Umberto, *Construir al enemigo*, Barcelona, Lumen, 2012, pp. 13-16.
- ²⁰ ROBIN, Corey, *Fear: The History of a Political Idea*, New York, Oxford University Press, 2004, pp. 1-25.
- ²¹ *Ibidem*, p. 45.
- ²² GONZALBO AIZPURU, Pilar, STAPLES, Anne y TORRES, Valentina (eds.), *Una historia de los usos del miedo*, México, Universidad Iberoamericana/COLMEX, 2009.
- ²³ ARENDT, Hannah, *Los orígenes del totalitarismo*, Madrid, Alianza, 2013, pp. 464-465. Sobre el uso del odio como elemento cohesionador de la comunidad disponemos del también clásico ensayo de ANDERS, Günther, «Die Antiquiertheit des Hassens», en KAHLE, Renate, MENZNER, Heiner y VINNAI, Gerhard (eds.), *Hass. Die Macht eines unerwünschten Gefühls*, Hamburg, Rowohlt-Reinbeck, 1985, pp. 11-32.
- ²⁴ STERNBERG, Robert y STERNBERG, Karin, *The Nature of Hate*, Cambridge, Cambridge University Press, 2008, pp. 51-109.
- ²⁵ PETROPOULOS, Jonathan, *Art as politics in the Third Reich*, Chapel Hill, U of N. Carolina, 1996.
- ²⁶ RHODES, Richard, *Amos de la muerte. Los SS Einsatzgruppen y el origen del Holocausto*, Barcelona, Seix Barral, 2003, pp. 44-57.
- ²⁷ ATHENS, Lonnie H., *The creation of dangerous violent criminals*, Chicago, University of Illinois Press, 1992, pp. 46-49.

- ²⁸ A este respecto, véase WADDINGTON, Lorna, *Hitler's Crusade. Bolshevism and the Myth of the International Jewish Conspiracy*, London, Tauris Academic Studies, 2007.
- ²⁹ KOOS, Claudia, *The Nazi Conscience*, Cambridge, Harvard University Press, 2003, pp. 107-109.
- ³⁰ Como sostiene Richards, el peso del catolicismo en España impidió que pudiera desarrollarse aquí un proyecto eugenésico semejante al germano pero «la demonización y la criminalización, procesos gemelos facilitados por el contexto de guerra y revolución, empujaron a la psiquiatría hacia posiciones alternativas pero adoptando también una forma represiva de higiene racial», RICHARDS, Michael, «Spanish Psychiatry c. 1900-1945: Constitutional Theory, Eugenics, and the Nation» *Bulletin of Spanish Studies*, Volume LXXXI, 6 (2004), pp. 823-848, pp. 847.
- ³¹ La obra de Antonio Vallejo-Nágera fue radicalizándose como muestra la evolución de sus teorías a través de obras como: *Eugenésia de la Hispanidad y regeneración de la raza*, Burgos, Editorial Española, 1937; *Política racial del nuevo Estado*, Burgos, Editorial Española, 1938; *La Locura y la guerra. Psicopatología de la guerra española*, Valladolid, Santarén, 1939; Antonio Vallejo-Nágera, «Psiquismo del fanatismo marxista», *Semana Médica Española*, 6, 1938, pp. 174-180 y junto a Eduardo Martínez, «Investigaciones psicológicas en marxistas femeninos delincuentes», *Revista Española de Medicina y Cirugía de Guerra*, 9 (1939), pp. 398-413. Un resumen de la trayectoria de este psiquiatra al frente del Gabinete de Investigaciones Psicológicas en VINYES, Ricard, «Construyendo a Cain, Diagnóstico y terapia del disidente: las investigaciones psiquiátricas militares de Antonio Vallejo-Nágera con presas y presos políticos», *Ayer*, 44 (2001), pp. 227-250; y RICHARDS, Michael, «Antonio Vallejo-Nágera: Herencia, psiquiatría y guerra», en Miguel Ángel del Arco Blanco y Alejandro Quiroga Fernández, (eds.), *Soldados de Dios y Apóstoles de la Patria: Las Derechas Españolas en la Europa de Entreguerras*, Granada, Editorial Comares, 2010, pp. 177-206.
- ³² GRIMAU, Carmen, *El cartel republicano en la Guerra Civil*, Cátedra, Madrid, 1979.
- ³³ VERNON, Kathleen, «Iconography of the Nationalist Cause», en VALIS, Noël, *Teaching Representations of the Spanish Civil War*, New York, The Modern Language Association of America, 2007, pp. 289-303.
- ³⁴ LLORENTE, Ángel, *Arte e ideología en el franquismo (1936-1951)*, Madrid, Visor, 1995, pp. 33-66.
- ³⁵ SÁNCHEZ MAZAS, Rafael, «Textos para una política de arte», *Escorial*, n.º 24, 1942.
- ³⁶ «También el Arte es Política», *Arriba*, 25-III-1942.
- ³⁷ Reproducido en LLORENTE, Ángel, *Arte e ideología en el franquismo...*, op. cit., p. 31.
- ³⁸ BOZAL, Valeriano, en «Introducción», AA.VV., *Ejercicios de la violencia en el arte contemporáneo*, Pamplona, Cátedra Jorge Oteiza & Universidad Pública de Navarra, 2006, pp. 29-30.
- ³⁹ LLORENTE, Ángel, «¿Hubo un Arte Falangista?», en LLORENTE, Ángel (coord.), *Arte para después de una guerra [exposición]*, Madrid, Comunidad de Madrid, Consejería de Educación y Cultura, Dirección General de Patrimonio Cultural, 1993, p. 139.
- ⁴⁰ Fue el caso de exposiciones como las de Eduardo Lagarde (responsable de las series *Once meses en las cárceles de Euscadi* y *El terror rojo*, Madrid, 1940); *La expansión española en el mundo* o *De la obra civilizadora de nuestro país en el mundo* (Octubre de 1940); la *Exposición del Archipiélago Canario* (1941); la *Exposición de la Prensa Alemana* (1941); o *Dibujos sobre la nueva Europa continental* (1941). Sobre estos temas véanse, AGRAMUNT, Francisco, *Arte y represión en la guerra civil española. Artistas en checas, cárceles y campos de concentración*, Valencia, Generalitat Valenciana, 2005; LLORENTE, Ángel, «Vencidos y enemigos en la pintura e ilustración franquistas de la primera postguerra», en BERTHIER, Nancy y SÁNCHEZ-BIOSCA, Vicente, *Retóricas del miedo. Imágenes de la guerra civil española*, Madrid, Collection de la Casa de Velázquez (129), 2012, p. 197; BASILIO, Miriam M., *Visual Propaganda, Exhibitions, and the Spanish Civil War*, Burlington, Ashgate, 2013, p. 204; Sin autor, «La exposición de la expansión española en el mundo», *Revista de Indias*, Vol. I, n.º 2, (1940), pp. 181-185; MEDEROS MARTÍN, Alfredo, «El Proyecto de Antonio Tovar de una Exposición de Canarias en 1941 y la consolidación de las Comisarias Insulares de Excavaciones como respuesta al intento de Hitler de anexionarse una Isla Canaria», *LVCENTUM XXXI*, (2012), pp. 207-211; «La Exposición de Prensa Alemana», *ABC*, 11-III-1941 o «Exposición del concurso de dibujos de Nuestra nueva Europa continental», *ABC*, 28-IX-1941.
- ⁴¹ BURKE, Peter, *Visto y no visto...*, op. cit., pp. 12-16.
- ⁴² BURKE, Peter, *La fabricación de Luis XIV*, San Sebastián, Nerea, 1995, p. 19.
- ⁴³ RAMÍREZ BENITO, Penélope, «A golpe de retina: formación y concienciación del Nuevo Estado a través de la imagen», *Brocar*, 34, (2010), pp. 243-272.
- ⁴⁴ UREÑA PORTERO, Gabriel, «La pintura mural y la ilustración como panacea de la nueva sociedad y sus mitos», en BONET, Antonio (coord.), *Arte del franquismo*, Madrid, Cátedra, 1981, p. 141.
- ⁴⁵ *Propaganda en español publicada por el III Reich (Bibliografía)*, sin indicación de autor, sin editorial y sin fecha de publicación, pp. 34 y 49.
- ⁴⁶ *Bolschewisierung: was Heißt das in Wir Wirklichkeit?* Berlín. Nibelungen Verlag, 1943. Online: www.calvin.edu/academic/cas/gpa/bolshevism1943.htm
- ⁴⁷ *Revista Nacional de Educación*, 15, (1942), pp. 94-97.
- ⁴⁸ «Ayer se inauguró la Exposición de pintores alemanes en el frente», *La Vanguardia Española*, 3-III-1942. Durante esta misma alocución el embajador hizo una referencia expresa al papel de los españoles enrolados en la División Azul como combatientes en el frente oriental, los cuales también experimentaron un interesante proceso de confrontación emocional tanto con el pueblo ruso como con la política nazi de exterminio. NÚÑEZ SEIXAS, Xosé Manoel, «¿Eran los rusos culpables? Imagen del enemigo y políticas de ocupación de la División Azul en el frente del Este, 1941-1944», *Hispania*, 223 (2006), pp. 695-750; y «Testigos o encubridores? La División azul y el holocausto de los judíos europeos: entre Historia y memoria», *Historia y Política*, 26 (2011), pp. 259-290. Para una visión general de la División azul MORENO, Xavier, *La División azul. Sangre española en Rusia, 1941-1945*, Barcelona, Crítica, 2004.

- ⁴⁹ Sobre su figura y obra véase, MENDOZA YUSTA, Rafael, «Arte y propaganda en la guerra civil: Las Láminas de Kemer», *Revista Arte, Arqueología e Historia*, n.º 19, 2012, pp. 161-169.
- ⁵⁰ *La Voz de España*, 30 de noviembre de 1938 y *ABC*, «Una exposición del dibujante Kemer», 30 de noviembre de 1938.
- ⁵¹ LLORENTE, Ángel, «Vencidos y enemigos en la pintura e ilustración franquistas...», *op. cit.*, p. 193.
- ⁵² Palabras extraídas del editorial del catálogo *¡Así eran los rojos! Exposición que presenta la Delegación Provincial de Madrid sobre temas de la Retaguardia Roja*. Madrid, Afrodisio Aguado, 1943.
- ⁵³ *Ibidem*
- ⁵⁴ Sobre este autor véase LÓPEZ GIL, Elena, «Manuel Castro Gil, grabador», *El Museo de Pontevedra*, 45 (1991), pp. 219-238.
- ⁵⁵ CÁRCCEL ORTÍ, Vicente, *Historia de la Iglesia en la España contemporánea. Siglos XIX y XX*, Madrid, Editorial Palabra, 2002, pp. 158 y ss.
- ⁵⁶ «Palabras del Delegado Provincial de Educación Popular al Delegado Nacional de Propaganda», 6 de mayo de 1943; AGA, Cultura, caja 21/00679.
- ⁵⁷ «Inauguración de la Exposición *Así eran los rojos*», *ABC*, 28-V-1943.
- ⁵⁸ «Así eran los rojos», *ABC*, 29-V-1943.
- ⁵⁹ «¡Así eran los rojos! Exposición anticomunista», *ABC*, 9-VI-1943.
- ⁶⁰ «Conferencia de don Víctor de la Serna», *ABC*, 11-VI-1943.
- ⁶¹ «Conferencia del Coronel Lagarde», *ABC*, 13-VI-1943.
- ⁶² «Conferencia de don Francisco Casares», *ABC*, 15-VI-1943.
- ⁶³ «Una conferencia de Giménez Caballero», *La Vanguardia Española*, 17-VI-1943.
- ⁶⁴ Muchos de ellos se pueden ver en AGA, Cultura, caja F/04074.
- ⁶⁵ ALONSO, Miguel, «Imaginario del enemigo 'rojo' en la guerra civil española. Una aproximación desde la perspectiva del combatiente», en FOLGUERAS, Pilar, PEREIRA, Juan Carlos et al. (eds.), *Pensar con la Historia desde el siglo XXI. Actas del XII Congreso de la Asociación de Historia Contemporánea*, Madrid, UAM ediciones, 2015, pp. 65-82.
- ⁶⁶ El propio bando republicano también había echado mano a este recurso en algunos de sus carteles más populares —como el de José Bardasano, *Expulsar al invasor*—, intentando establecer la idea de continuidad heroica entre las dos guerras. Véase GÓMEZ, Pablo, «José Bardasano: el cartel republicano en la Guerra Civil española», en BULLÓN DE MENDOZA, Alfonso y TOGORES, Luis E. (coords.), *La República y la Guerra Civil. Setenta años después (comunicaciones)*, Madrid, Actas Editorial, 2008, p. 863.
- ⁶⁷ Sobre esta temática destacan las láminas, *Martirio del Obispo de Ciudad Real* (Valverde), *El Sacrilego por norma* (Sáenz de Tejada), *Asalto al convento de la imagen* (Sáenz de Tejada), *Incendio de la catedral de Lérida* (Valverde), *Incendio de la Iglesia de San Andrés* (Valverde) y *Templos convertidos en antros* (Sáenz de Tejada).
- ⁶⁸ Desde los años veinte se había producido y difundido por la Península Ibérica toda una literatura que advertía del peligroso modo de vida que tenía lugar en la URSS. Era el caso de *La locura roja*, de Chessin; *La Inquisición roja: la Cheka*, del periodista Giorgi Popov; *El terror rojo en Rusia*, del eserita S.P. Melgunov; o *¡Así es Moscú!*, del belga Joseph Douillet; o, para el caso nacional, *La antorcha rusa*, de Luis de Andrés Morera, director del Centro Español Antibolchevista y *La revolución bolchevista*, de Sofía Casanova, corresponsal de *ABC* en Petrogrado durante la Revolución Rusa. Se creó una brutalización del lenguaje (que fue uno de los factores claves de la deshumanización del adversario y de la diabolización del enemigo interior) entre la derecha española que contrastaba enormemente con la favorable acogida de la URSS entre los sectores de izquierda, que inundaban su imaginario colectivo con términos como «paraíso obrero» para referirse a la vida en Rusia. Véase GONZÁLEZ CALLEJA, Eduardo, «Brutalización de la política y canalización de la violencia en la España de entreguerras», en NAVAJAS, Carlos e ITURRIAGA, Diego (coords.), *Crisis, dictadura, democracias, I Congreso Internacional de Historia de Nuestro Tiempo*, Logroño, Universidad de La Rioja, 2007, pp. 23-38.
- ⁶⁹ Expediente económico de la celebración de la exposición *¡Así eran los rojos!*, 1943; AGA, Cultura, caja 21/02016, exp. 42.
- ⁷⁰ ROSA, Alberto, BELLELLI, Guglielmo y BAKHURST, David, «Representaciones del pasado, cultura personal e identidad personal», *Educação e Pesquisa*, Vol. 34, n.º 1, (2008), pp. 167-195.
- ⁷¹ Sobre el concepto de olvido y aprendizaje durante la Guerra Civil y el franquismo véase AGUILAR FERNÁNDEZ, Paloma, *Memoria y olvido de la Guerra Civil española*. Madrid, Alianza, 1996, pp. 46-55.
- ⁷² «Una conferencia de Giménez Caballero», *La Vanguardia Española*, 17-VI-1943.
- ⁷³ KIVELITZ, Christoph, *Die Propagandaausstellung in europäischen Diktaturen: Konfrontation und Vergleich: Nationalsozialismus, italienischer Faschismus und UdSSR der Stalinzeit*, Bochum, Winkler, 2000.