

## LAS DOS VALENCIAS CINEMATOGRÁFICAS DEL 36

## LA ESCISIÓN DEL MUNDO EN EL 36

Las palabras iniciales del discurso pronunciado por Joseph Goebbels en el Congreso Nacional del Partido Nacional-socialista Obrero Alemán celebrado en Nuremberg en 1937 estaban dedicadas a España: “España es el mundo en un momento decisivo’. Así dice el órgano central bolchevique *Die Rundschau* en el número 31 del 22 de julio de 1937. Con estas palabras queda admirablemente caracterizada la significación internacional del problema español. Así es, en efecto. En España ha de decidirse entre bolchevismo, es decir destrucción y anarquía a un lado, y autoridad, es decir orden y organización a otro” (Goebbels, 3). No erraba el Ministro de Propaganda del Reich al situar el conflicto español en el ojo del huracán del mundo, pues lo hacía reconociendo que lo era tanto para el nacionalsocialismo como, en un espejo inquietante, para el estalinismo. Y si España estaba en el punto de mira propagandístico de los totalitarismos, había de estarlo asimismo en la estrategia informativa y en la observación de las democracias occidentales atrapadas entre los dos impulsos totalitarios. El compás de espera y la tensión creciente que aquejaba a las potencias mundiales (Alemania, Italia, Unión Soviética, Francia, Inglaterra, incluso Estados Unidos) hallaría en la guerra española un escenario premonitorio del desgarro que se anunciaba en el horizonte mundial.

La guerra civil española no fue un acontecimiento nacional; el cine que de ella se ocupó, el que intervino activamente en la propaganda por uno y otro bando e, incluso, en defensa de las distintas ideologías o utopías que pugnaban por imponerse en cada uno de ellos, tampoco limitó su alcance a la distribución nacional. Esta guerra fue la médula de los conflictos políticos, ideológicos y estratégicos del periodo de entreguerras. Prensa, revistas gráficas, cine de propaganda, noticiarios y fotografías circularon por todo el orbe con premura y constancia; es más, buena parte del desarrollo tecnológico y la modernización de estos medios de comunicación, que condujo a la conversión de los fotógrafos y reporteros en los héroes del momento, tuvo en la guerra de Espa-

ña su impulso decisivo.<sup>1</sup> No en menor medida se desató, como sugerimos, la dimensión internacional de los discursos propagandísticos, la difusión sin freno por los medios de comunicación e información, que se hallaban (preciso es subrayarlo) en plena transformación y efervescencia y en cuyo futuro tuvo mucho que ver la contienda española.

España fue crisol de la propaganda mundial entre 1936 y 1939 y muy especialmente hasta mediados de 1937, fecha en la que el conflicto chino-japonés tomó el relevo, y, sobre todo, en 1938, cuando la *Anschluss* de Austria por el III Reich apuntó la inminencia de otro nudo candente de la actualidad. En el escenario propagandístico derivado de España se enfrentaron las estrategias de agitación propias de los totalitarismos y los medios de comunicación en ascenso en sus distintas versiones y géneros: reportaje cinematográfico, documental de montaje, reapropiación y contrapropaganda... La poderosa producción documental alemana, el apoyo italiano a la sublevación militar, la precoz cobertura soviética y los noticiarios que le siguieron, así como la intervención independiente británica y sobre todo americana, tanto de la industria hollywoodiense como la implicación de los intelectuales neoyorkinos ligados al Popular Front, son, sin lugar a dudas, algunas de las más relevantes, pero no las únicas. Veámoslo brevemente.

En septiembre de 1936, se ponía en marcha en Berlín la Hispano-Film-Produktion (HFP), después de algunas negociaciones entre los representantes de la propaganda del bando nacional e instancias privadas y estatales alemanas. Si bien los noticiarios alemanes (*Bavaria Tonwoche, Deulig Tonwoche, Fox Tönende Wochenschau*, entre otros) se habían mostrado atentos al Alzamiento de los militares y a los primeros movimientos de la guerra, dando su apoyo incondicional a los generales insurrectos, fue la HFP la encargada de vertebrar la propaganda pro-nacional. Así, envueltos en una serie de proyectos de ficción exóticos y populares con estrellas españolas (Imperio Argentina y Estrellita Castro) en el estilo de las llamadas ‘españoladas’ y destinadas a la explotación comercial en el mercado latinoamericano, produjeron, en una cadena bien engrasada, *Geissel der Welt. Kampf um Spanien* (responsabilidad de Carl Junghans, pero de realización colectiva, en diciembre de 1936), *Arriba España* (Otto Lins-Mortadts, 1938) y la que puede ser considerada legítimamente obra cumbre de la propaganda, *Helden in Spanien*, excelente film de montaje que apareció en dos versiones distintas, la primera estrenada en octubre de 1938 y la última en junio de 1939, una vez lograda la victoria franquista (Nicolás).

1. Valga como ejemplo el catálogo de la exposición *Corresponsales en la Guerra de España*, Madrid, Instituto Cervantes / Fundación Pablo Iglesias, 2006. También, *Prensa y guerra civil española. Periódicos de España e Iberoamérica 1936-1939*, Madrid, Ministerio de Asuntos Exteriores, 2006. Y los textos incluidos en Kathleen Vernon, *The Spanish Civil War and the Visual Arts*, Nueva York, 1990. Y el catálogo italiano *Immagini nemiche. La Guerra civile spagnola e le sue rappresentazioni*, Bologna, Editrice Compositori, 1999.

Menor alcance internacional tuvieron las películas emprendidas por la Italia fascista que ponían de relieve enfáticamente la participación militar de su país en la contienda (a diferencia de Alemania, que encubrió públicamente su apoyo militar al franquismo). *Arriba Spagna* (Corrado d'Errico, 1937), *I fidanzati della morte* (Romolo Marcelini, 1938), *¡España, una, grande, libre!* (semidocumental dirigido por Giorgio Ferroni, 1939), precedieron a la costosa coproducción hispano-italiana *Sin novedad en El Alcázar / L'assedio dell'Alcazar* (Augusto Genina, 1940), que ficcionalizaba la hazaña triunfal por excelencia del franquismo y uno de los lugares de memoria privilegiados del bando nacional.

Por su parte, el 6 de agosto de 1936, el gobierno soviético enviaba a España al corresponsal de *Pravda* Mijail Koltzov. Los operadores Roman Karmén y Boris Makaseiev alcanzaban la península el 23 de agosto de 1936 con el cometido de impresionar cantidades de celuloide que, acompañadas de textos de Koltzov, dieron lugar a veinte números del noticiario *Sobre los sucesos de España (K Sobytiyam v Ispanii)* que produjo la Soiuzkinokronika y que vieron la luz en las pantallas soviéticas durante el periodo comprendido entre septiembre de 1936 y julio de 1937.<sup>2</sup> Fueron estos atentos operadores quienes captaron las mejores imágenes que conservamos de la defensa de Madrid en su momento más crítico, cuando la capital se había convertido en una ciudad fantasmal, desde finales de octubre de 1936, abandonada el 6 de noviembre por el gobierno, y registraron también la primera entrada en combate de las Brigadas Internacionales; a ellos se deben también muchos de los planos de bombardeos contra la población civil, de éxodos rurales y huidas de familias del frente. Sin embargo, su ojo de reportero presto a filmar aspectos de la vida cotidiana de retaguardia, incluso aquéllos que parecían manifestación costumbrista sin relación aparente con la contienda, les llevó a no evitar la representación de líderes de otros grupos, como al anarquista Durruti. Esto es precisamente lo que ha llevado a Daniel Kowalsky a sostener la idea de que «*K Sobytiyam v Ispanii* a menudo ofrece una versión de la lucha de España que se contradice por completo con la orientación ideológica general que tenía la Unión Soviética en 1936-1939» (Kowalsky, 2003, 184).

Poco interés demostró, en cambio, y no deja de ser sorprendente, el movimiento documentalista británico (Paul Rotha, John Grierson...) por la guerra de España (Gubert, 1986, 60), si bien Ivor Montagu, creador del Progressive Film Institute, visitó España en otoño de 1936 en compañía de Norman McLaren para rodar, entre noviembre y diciembre, *The Defense of Madrid*. Más tarde, Montagu regresó a España, formó dos equipos al frente de los cuales colocó a Thorold Dickinson y Sydney Cole, aunque sólo *Spanish A.B.C.*, del primero de ellos llegó a realizarse.

2. La experiencia de Karmén (1976) en España viene recogida en sus memorias, cuyo significativo título –*¡No pasarán!*– da prioridad a lo vivido en tierras españolas, a pesar de que como operador fotografió la guerra de China, la Segunda Guerra Mundial y otros conflictos bélicos del s. xx.

La aportación estadounidense fue el resultado de iniciativas privadas vinculadas a un núcleo de intelectuales neoyorkinos como Archibald MacLeish, John Dos Passos, Ernest Hemingway, Leo Hurwitz, Paul Strand, entre otros.<sup>3</sup> En el contexto del New Deal norteamericano y bajo la estrategia aglutinadora del Popular Front, este núcleo de intelectuales se movilizó con el fin de levantar el embargo de armas contra la República. Helen van Dongen había abierto el camino mediante el film de montaje *Spain in Flames* entre 1936 y 1937; otro film de orientación anarquista (*Fury over Spain*, Juan Pellejá y Louis Frank) vio la luz en ese año de 1937, mas fue la creación de la productora Frontier Films, heredera de Nykino (creada en 1934), la que lanzó el film *Heart of Spain* (Herbert Kline y Geza Karpathi, 1937), en el que participaba el Canadian Committee to Aid Spain y el American Bureau to Aid Spanish Democracy. El grado máximo de implicación prerrepública estuvo representado por *The Spanish Earth*. A iniciativa del grupo Contemporary Historians, el cineasta holandés Joris Ivens fue enviado con el operador John Ferno a España, con el deseo de superar el modelo de documental de montaje. *The Spanish Earth* se ocupaba tanto de la reorganización de la tierra como de la defensa de Madrid y logró articular una base documental con la dramatización ficcional. El film, proyectado para el matrimonio Roosevelt en la Casa Blanca el 7 de julio de 1937, se convirtió en un símbolo para amplios sectores de la izquierda norteamericana y sirvió para recaudar fondos de apoyo a la República.

Ahora bien, si la implicación internacional por medio de partidos, organismo internacionales, Estados, gobiernos, etc. dio lugar a una producción tan agitada y agitadora, nada define la dimensión internacional de las imágenes de la guerra civil, en soporte cinematográfico, como los noticiarios. Convertidos en el gran medio de difusión, aligeramiento, refundición e, incluso, pirateo de imágenes en los años treinta (después de la consolidación del sonido), no sólo los países implicados militar e ideológicamente en la guerra (*Cinegiornale Luce*, por ejemplo, para Italia), sino también los neutrales, acogerían la guerra en cuestión con verdadero anhelo de comunicación. Francia por una parte trataría la contienda en su Pathé Journal (que dio a conocer, por ejemplo, la matanza de Badajoz a través de la filmación de sus consecuencias por el operador René Brut y que constituyó un verdadero descrédito para la imagen internacional del bando nacional, a pesar de que el metraje finalmente difundido fue muy aligerado), Éclair Journal y Gaumont Actualités. Gran Bretaña lo haría por medio de sus cinco noticiarios: Gaumont British News, Pathé Gazette, British Movietone, Paramount News y Universal News.<sup>4</sup> Ningún país, sin embargo,

3. Véase Sonia García López, *Spain is Us. La guerra civil española en el cine del Popular Front: 1936-1939*, Tesis doctoral, Universidad de Valencia, 2008.

4. Sigue siendo el texto de referencia al respecto, Anthony Aldgate (1979). Una catalogación de gran valor, lejos por otra parte de la exhaustividad, es la que se encuentra en Alfonso del Amo & María Luisa Ibáñez (1996).

dispuso del despliegue norteamericano, pues, más que Hearts Movietone, Paramount, Pathé y Universal, fue la Fox Movietone (de Twentieth Century Fox) la que dispuso su maquinaria al servicio de la información directa. Dado que los noticiarios establecieron acuerdos de venta e intercambio de material, poseían distribución en muy diversos países, así como filiales, cualquiera que fuera su sede comercial, puede concluirse que la circulación de imágenes cinematográficas de la guerra civil española por todo el orbe fue obra en un porcentaje altísimo de los noticiarios.

#### LAS DOS ESPAÑAS DEL 36

La dimensión española de la guerra no fue menos activa ni variopinta que la internacional; pero, además, fue heterogénea. Al estallar la sublevación, los centros de producción y los laboratorios de revelado, ubicados en Madrid y Barcelona, quedaron en manos republicanas y esta situación se prolongó hasta casi el final de la guerra, pues la primera de ellas en caer (Barcelona) precedió en apenas dos meses al final de la contienda. Esta circunstancia generó una desproporción enorme en la respuesta cinematográfica, el volumen y la calidad de la producción de los dos bandos. Mientras la republicana se movilizó instantáneamente, en particular por el ímpetu de los sectores anarquistas que controlaban el Sindicato Único de Espectáculos Públicos (SUEP), la España rebelde hubo de depender de dos equipos de filmación que, circunstancialmente, se hallaban rodando en Córdoba y Sevilla (además de una unidad que se encontraba en Marruecos) y, sobre todo, servirse del auxilio prestado por los laboratorios Geyer de Berlín y los de Lisboa.

En lo que respecta al cine republicano, tres fueron los focos principales. En primer lugar, el Comité de Producción de CNT-FAI, especialmente activo en Barcelona, se incautó de los dos estudios cinematográficos más potentes de Barcelona (Orphea y Trilla) y desarrolló una iniciativa inmediata. Entre la numerosa producción, dos series de reportajes destacan: la primera de ellas lleva por título *Aguiluchos de la FAI por tierras de Aragón* (Jacinto Toryho, 1936) y sigue los movimientos de la columna capitaneada por el legendario Buenaventura Durruti en el frente de Aragón, en, al menos, cuatro entregas; la segunda, también protagonizada por la SUEP barcelonesa y en número de cinco reportajes, estaba dedicada a la defensa de Madrid y fue titulada *Madrid, tumba del fascio* (Ángel García Verchés, 1936-1937). La sección madrileña organizó su actividad a partir de la Federación Regional de la Industria de Espectáculos Públicos. En su conjunto, la producción anarquista se caracterizó por locuciones encendidas y combativas contra el capitalismo y la Iglesia y no sólo contra la insurrección militar, como era lógico en una concepción de abierta revolución social. Cubrió muy diversos géneros, desde los reportajes del frente, que incluían la

vida cotidiana en los pueblos ocupados y en ese mito del libertarismo que fue Bujaraloz, hasta la reorganización de la retaguardia, las incautaciones y las colectivizaciones (*Barcelona trabaja para el frente*, Mateo Santos, 1936). Un film, con todo, puede considerarse representativo de la actitud cinematográfica anárquista por su tono, la improvisación de su factura y su valor testimonial respecto a la revolución que se impuso en las calles barcelonesas como en ningún otro escenario: *Reportaje del movimiento revolucionario en Barcelona* (Mateo Santos, 1936) fue rodado entre el 19 y el 23 de julio de 1936 en una ciudad que asistía eufórica y sorprendida a la puesta en marcha de la revolución social.

En segundo lugar, destaca la producción republicana oficial, en cuyo seno desempeñó un papel decisivo la creación del Comissariat de Propaganda de la Generalitat de Catalunya en octubre de 1936, cuya dirección fue confiada a Jaume Miravittles. Su sección de cine, Laya Films, dirigida por Joan Castanyer, lanzó el noticiario *Espanya al dia*, que vería la luz en enero de 1937. Todavía repleta de enigmas, la historia de este noticiario es vital para entender la inversión material y propagandística por parte de la República.<sup>5</sup> A partir de marzo de 1937 y hasta junio de ese mismo año este noticiario tuvo su versión castellana (con anterioridad, sólo se emitía en catalán), manteniendo la versión inglesa (*News of Spain*) y la francesa (*Nouvelles d'Espagne*), que circularon desde el origen y se realizó en colaboración entre la institución catalana y la productora Film Popular, de orientación comunista; lo que demuestra el papel creciente que el PCE fue adquiriendo en el seno de los gobiernos de la República desde mediados de 1937, como resultado del apoyo militar soviético y de la presión ejercida por la Komintern en asuntos políticos. Esta estructura se mantuvo hasta la caída del frente catalán en enero de 1939. Sin embargo, la conservación irregular del material hace muy difícil formular hipótesis exactas sobre un noticiario, el más importante sin duda de la zona republicana, que emitió no menos de cien números (Del Amo e Ibáñez, 1986, 316-415).

En tercer lugar, el gobierno de la República que, bajo la presidencia de Largo Caballero había creado el Ministerio de Propaganda en enero de 1937, produjo dos films al menos de fortuna desigual que encarnan la cima propagandística cara al exterior, complementaria a la edición en francés e inglés de *España al día: España 1936* (también conocida como *España leal de armas*) y *Sierra de Teruel (L'Espoir)*. El primero de ellos, dirigido por Jean-Paul Le Chanois, contó con la colaboración de Luis Buñuel y Pierre Unik y tenía el cometido de presionar sobre la comunidad internacional, en el contexto de los dictámenes del Comité de No-Intervención. De ahí que enfatizara el carácter popular de la

5. Recordemos que una parte sustancial de la producción cinematográfica de guerra se perdió inexorablemente a resultas de un incendio, al parecer accidental, de los laboratorios Cinematiraje Riera en agosto de 1945. Esta pérdida obliga, en muchas ocasiones, a trabajar con material de segunda mano o noticias indirectas.

resistencia, la condición civil de las víctimas y la intervención fascista internacional en España presentando, por otra parte, con aspecto de normalidad la custodia de bienes artísticos (en realidad, de procedencia religiosa) por parte de los representantes de la República. Se trataba así de contrarrestar la mala fama que la persecución religiosa y el anticlericalismo desaforado de algunos sectores había provocado en la opinión internacional. *Sierra de Teruel*, por su parte, se realizó como un film de ficción a iniciativa de la Subsecretaría de Propaganda del Ministerio de Estado de la República y fue encargado al novelista y voluntario francés André Malraux, a la sazón carente de toda experiencia cinematográfica. Con la colaboración de Max Aub, la película llevaba a la pantalla la parte tercera de la célebre novela *L'espoir* del escritor francés.<sup>6</sup> No obstante, el film se encontraba todavía en fase de rodaje en Barcelona cuando las tropas de Franco tomaron la ciudad. El rodaje tuvo que concluir precipitadamente en París (estudios Joinville) después de finalizada la guerra y con un nulo efecto práctico. A ello cabe añadir el estallido de la Segunda Guerra Mundial en septiembre de ese mismo año de 1939, que convertía una ficción sobre la periclitada guerra española en algo precipitadamente antiguo. En 1945, cuando se exhibió, la contienda española era un remoto recuerdo.

La España nacional fue, en cambio, menos audaz en el uso de la propaganda y también más pacata en el medio cinematográfico. De entre los grupos o partidos que se adhirieron al Movimiento, sólo Falange detentaba un arsenal simbólico y poseía intenciones medianamente claras respecto al papel de la propaganda de choque, así como un sistema doctrinal que hacer llegar a las masas. En un primer momento, la Junta de Defensa Nacional constituyó un Gabinete de Prensa (5 de agosto de 1936) que el 24 de ese mismo mes pasó a denominarse Oficina de Prensa y Propaganda. Más tarde, un Decreto de 14 de enero de 1937 creó una Delegación del Estado para Prensa y Propaganda, dependiente de la Secretaría General del Jefe del Estado. Pese a todo, sólo a partir de enero de 1938 puede detectarse un programa decidido y sólido en la propaganda que corresponde con los principios de un Estado totalitario, que cristaliza en el primer gobierno franquista en sentido estricto. Con anterioridad, las medidas censoras llevan mucha delantera a las constructivas. Tal estado de cosas, en lo que se refiere al cinematógrafo, se plasma en la constitución del Departamento Nacional de Cinematografía en abril de 1938, en el contexto de la reestructuración de los Servicios de Prensa y Propaganda. Bajo la dirección del poeta y exlegionario Manuel Augusto García Viñolas, el DNC acometió la ardua tarea de poner en marcha una propaganda de choque sin precedentes, apoyándose en acuerdos de producción y difusión con el III Reich, así como logrando revelados y sonorizaciones en los laboratorios berlineses, amén de los

6. <sup>4</sup> Véase la documentación y guión publicados en la revista *Archivos de la Filmoteca, Sierra de Teruel. Cincuenta años de esperanza*, 3 (septiembre-noviembre 1989).

lisboetas. El primer resultado fue el arranque a velocidad vertiginosa de *El noticiario español*, serie irregular de 32 números, que vio la luz en junio de 1938 y que concluiría, en un lento pero inexorable declive, en marzo de 1941 cuando el proyecto totalitario encabezado por los llamados intelectuales de Burgos se fue diluyendo. Diecisiete de estas ediciones fueron montadas durante la guerra. En paralelo, el DNC realizó un nutrido volumen de documentales de propaganda en cuyo abanico se descubren (al igual que en los géneros de *El noticiario español*) los motivos y puntos fuertes del fascismo español, así como su pacto con el nacionalcatolicismo. Abundantes ceremoniales y rituales, religiosos y políticos, muchos de ellos celebrados en lugares de memoria que festejaban héroes muertos o escenarios de batallas épicas; espejismos históricos que trataban de recuperar la imagen de una España imperial tal y como la forjó Felipe II, con el espíritu de la Contrarreforma. En particular, el ataque contra el enemigo tuvo un arma especialmente acerada (haciendo de la necesidad virtud) con el remontaje de material de procedencia republicana. Un Servicio de Recuperación de Documentos (en lo que nos compete, cinematográficos) se encargaba de incautar material y suministrarlo a los dirigentes del Departamento. Los montadores de éste introdujeron la sección del noticiario que llevaba por título “En zona roja”, en la que las imágenes enemigas eran comentadas por acusadoras y despectivas locuciones redactadas y leídas por Joaquín Reig. La eficacia estaba garantizada.

Entre esta intensa producción, los motivos castrenses (desfiles de la victoria, por ejemplo, en diversas capitales españolas) se superponían a los intentos de influir sobre el enemigo y, sobre todo, actuar sobre la opinión internacional. *Prisioneros de guerra* (1938), el primer documental que vio la luz bajo la dirección de García Viñolas, trataba de “demostrar” el trato humanitario que el Ejército nacional dispensaba a los cautivos, incluidos los miembros de las Brigadas Internacionales. Y, por limitarnos a los más significativos, *¡Presente! En el enterramiento de José Antonio Primo de Rivera* (1939), dedicado a la memoria del fundador y líder de Falange Española, José Antonio Primo de Rivera, relataba el ceremonial de resonancias espectaculares que, entre el 20 y el 30 de noviembre de 1939, surcó el trayecto desde Alicante hasta San Lorenzo de El Escorial para depositar en tan elocuente monumento los restos mortales del líder falangista. *¡Presente!* fue el único film nacional que construía el carisma de un líder distinto a la figura, a la sazón omnipresente, de Franco (Generalísimo de los Ejércitos, Jefe Nacional de FET-JONS, Jefe del Estado) y condensa la coyuntura particular que se dio cuando, por breve tiempo, como señalamos, un grupo de doctrinarios falangistas tomaron al asalto la propaganda estatal.<sup>7</sup> No obstante, planteamientos tan radicales y audaces en materia de propaganda pronto ha-

7. Un análisis detallado de este film puede encontrarse en el capítulo primero de Sánchez-Biosca (2006).

bían de entrar en contradicción con la rigidez castrense y el carácter reaccionario de otros sectores del franquismo que se iban imponiendo a medida que se diluían los sueños fascistas.

#### LAS DOS VALENCIAS DEL 36 Y SU IMAGEN CINEMATOGRAFICA

En noviembre de 1936, cuando el gobierno de la República se traslada a Valencia, los activos reporteros cinematográficos enviados por la *Siouzkinokronika* –Roman Karmén y Boris Makaseiev– reciben la sugerencia del embajador soviético Marcel Rosenberg de acompañar, junto al corresponsal de TASS Mark Guelfand, al ejecutivo a la capital del Turia. ¿Quién filmaría entonces en Madrid?, se preguntan los reporteros, conscientes de que la coyuntura de la capital, aunque peligrosa, representa algo fascinante e imprevisible. Toman entonces una resolución: separarse (Karmén, 1976, 272-273). Roman Karmén permanecería en el Madrid asediado dando cuenta de la angustia y la euforia de la defensa de la capital, mientras que su compañero Boris Makaseiev se desplazaría a Valencia, donde captará los acontecimientos políticos, intelectuales y culturales que transcurren en la que, con este gesto gubernamental, se había convertido en capital de la República. Y la escisión de los camarógrafos se transfiere por breve tiempo a sus filmaciones: a diferencia del dramatismo de las imágenes madrileñas, al límite del terror y la muerte, la Valencia que filma Makaseiev posee un ambiente de retaguardia política, cotidiana y cultural.

El número 13 de la serie *Sobre los sucesos de España* (montado en Moscú en el mes de diciembre de 1936) se abre sobre unos naranjales que la cámara recorre en lenta panorámica. El límpido sol y las tareas de recolección por agricultores valencianos presiden un reportaje que parece sustraerse a las urgencias de la guerra y enclavarse en el costumbrismo. No nos llamemos a engaño: los protagonistas –el agricultor y la tierra– están sólidamente asentados en el imaginario comunista y constituyen puntos fuertes de su política de Frente Popular. Sin embargo, bastaría revisar la iconografía heroica de los carteles soviéticos de los años treinta para advertir la diferencia. No es el realismo socialista, con su exaltación de trazos gruesos, sus contrapicados celebrativos y sus consignas épicas lo que se descubre en los planos rodados en los campos de naranjos. Hay un ritmo distinto, más pausado, que apunta en una dirección levemente etnográfica y una filmación menos enfatizada de los personajes; y hay, sobre todo (digámoslo de nuevo), un colorido mediterráneo que demuestra la sensibilidad hacia el entorno transmitido por el uso de planos generales muy abiertos, en lugar de conducir el entorno a la férrea ideología. En pocas palabras, la observación se despliega con respeto al objeto y no doblegándolo en una falta de acento muy llamativa.

A continuación, el escenario cambia y no lo hace en una dirección dramática. Un lago de enormes dimensiones se extiende ante nuestros ojos; en medio de él, una barcaza de vela. Es la Albufera. Los planos siguientes captan hermosas vistas de los canales y de las velas hinchadas, al tiempo que muestran al pescador dirigiendo su embarcación. Ningún énfasis tampoco. Una pequeña acequia nos deposita en un pequeño poblado en el que destacan viviendas típicas, barracas, y más allá de la fugaz aparición de personajes (una mujer, un niño) que parecen cruzan por azar el encuadre, la mirada se desliza sin premura por ese entorno, como si desease ofrecer exótica información al lejano público soviético. La cerámica que luce el interior de una morada, el patio en el que lava la ropa una mujer..., en todos estos planos obtendrá el sociólogo una interesante información de costumbres. Y no la perderá en los planos de la siega que vienen a renglón seguido.

Son pocos minutos, sin lugar a dudas, para extraer conclusiones apresuradas. Por esta razón, es necesario explicarlos en el contexto de un noticiero de tan sólo diez minutos y destinado a informar sobre los avatares dramáticos de la guerra de España y movilizar la ayuda del pueblo soviético. Si a ello añadimos que las filmaciones realizadas por el operador fueron filtradas y seleccionadas a su llegada a Moscú por los responsables del montaje, luego sonorizadas con un texto lineal y acompañadas por una música de connotación muy pobre y unidireccional, todavía resultará más sorprendente la mirada documental que conservan los planos después de tanta intervención. Es éste un prólogo insólito a la presentación de esa Valencia capital de la República, cuya tensión bélica parece todavía inexistente.

Una guardería de niños del Partido Comunista en Benisanó sirve de puente a las noticias singulares y más fuertes y, por otra parte, ligadas a la ideología que representa el noticiero. Aun en este caso, la música de marcha, heroica, contradice la ambigüedad de muchos planos que demuestran gusto, tanto por los encuadres ricos como por la proximidad de los rostros. Es ésta una de las características más acentuadas de los reporteros soviéticos: el franqueo de las fronteras que separan del anonimato. Lo harán en Valencia y en Madrid, como inspeccionando la singularidad de protagonistas anónimos en éxodo forzoso o desolación. Diríase que Karmén o Makaseiev militan en ese todavía inaugural territorio gráfico del cambio de protagonistas, en el que las fotografías de Robert Capa constituirían un emblema. En cine eran todavía menos usuales.

Las oscilaciones que toma el noticiero en los fragmentos siguientes son bien orientativas de esa aleación que mantiene el gusto por el azar con la cercanía a los nuevos protagonistas de la Historia y la observación atenta del entorno..., todo ello sin que la inclinación ideológica del comunismo sea abandonada, pero sin que ésta agote la dimensión de las imágenes. Tal vez por ello estos reportajes pueden contarse entre los más ricos, pero también los más modernos, de todos cuantos se rodaron en zona republicana. Panorámicas

siguiendo un sorprendente rebaño de ovejas por las calles de Valencia, el intenso tráfigo humano, el gusto por detenerse en el detalle y, en el nudo, la música de marcha retoma su protagonismo y el heroísmo popular toma la delantera. La filmación del Parlamento, donde la política ya adquiere protagonismo, posee un clímax inconfundible: la llegada de Pasionaria, reforzada por toda una coreografía mítica.

En suma, diríase que lo secundario emerge hasta el primer plano. A despecho, pues, de que las filmaciones han sido montadas, sonorizadas, provistas de la custodia y guía de un texto, no se agotan en el mensaje ideológico: captan lo no “événementiel”, se aproximan a los protagonistas, subrayan el protagonismo, por demás, de los nuevos y anónimos seres del pueblo y, de este modo, poseen un fuerte aspecto testimonial. Cambiemos ahora de mirada.

Los nacionales no tuvieron acceso a Valencia para filmar sus imágenes y convertirlas en soporte de propaganda hasta abril de 1939, fecha en la que emprendieron con la máxima celeridad la realización y montaje de un caótico, pero no por eso menos revelador, reportaje de 2' 22" de duración que editó el *Noticiero Español* en su número 18 (y que vio las pantallas durante ese mismo mes de abril). Las celebraciones en la plaza del Ayuntamiento, los camiones con soldados y las aclamaciones de la multitud se combinan con actos institucionales presididos por el general Orgaz, Aranda o el coronel Martín Alonso. Todo hace pensar en la voluntad de exhibir a gran velocidad el momento de éxtasis para darlo a ver, como instrumento de propaganda, a los mismos valencianos.

Asimismo, fue tardía la filmación de las cámaras franquistas en territorio valenciano o de sus provincias limítrofes (la costa norte de Castellón y la serranía del Toro). En cualquier caso, Valencia no estuvo fuera de la cinematografía franquista. Su presencia se produjo por un procedimiento sinuoso, descarado y perspicaz que Joaquín Reig explotó hasta sus últimas consecuencias: la reutilización del material del enemigo. En efecto, echando mano del noticiero de la Generalitat de Catalunya, el citado *Espanya al dia*, y recogiendo algunos planos de la producción anarquista de SIE Films, y usando tanto de la incautación como del contratipado, *El Noticiero Español* introdujo unas breves noticias de contrapropaganda tituladas “En zona roja” a las que se cambiaba la locución del enemigo de forma ora insultante, ora jocosa y burlona. Valencia aparecía, pues, ocupada por el enemigo, pero muy lejos de esa ensoñación nostálgica de Madrid que alimentaron los nacionales durante la guerra y que se plasmó en los teleobjetivos que sus cámaras colocaron en la ciudad universitaria.<sup>8</sup>

La primera noticia referida a la zona de Valencia está ubicada en el número inicial del *Noticiero Español*. No es un punto fuerte de la guerra, sino que se

8. Una aguda reflexión sobre la añoranza de Madrid y la estrategia cinematográfica de su penetración puede hallarse en Rafael R. Tranche (2007).

limita a promocionar el protagonismo de Auxilio Social en la ayuda a la población civil, una vez “liberado” el pueblo y después de que las tropas de Franco seccionaran en dos la zona republicana (“Ventana abierta al mar que Franco abrió para España”). Emerge en este brevísimo reportaje la idea, que se convertirá en género, de “ciudades liberadas”, es decir, la ocupación como liberación. Una afinada consideración retórica abre perspectivas muy ricas sobre el imaginario franquista de las ciudades: la ciudad anhelada que fue Madrid requiere ser rescatada de la ignominia, pero Barcelona, por su parte, necesitará ser humillada pública y espectacularmente, como demuestran aquellos tanques penetrando en la ciudad fantasmal por la Diagonal o aquella misa de campaña en la Plaza de Cataluña con Yagüe como protagonista.

Ciertamente, Vinaroz, significativa por haber sido la vía de acceso de las tropas franquistas al Mediterráneo, es con todo una población menor y actúa aquí como mero soporte de un discurso de captación del enemigo y de las organizaciones de retaguardia. Sin embargo, una percepción atenta revela algunas particularidades: la cámara se aproxima a los rostros que hacen cola para recibir alimento. Con ropajes oscuros y escasa movilidad, descubrimos que este pequeño grupo, probablemente ensayado, está compuesto casi en su totalidad por ancianas, algunas desdentadas, y algún viejo. La única vitalidad la destilan las muchachas de Auxilio Social. No deja de resultar escalofriante la ausencia de jóvenes y de hombres. En otros términos, el reportaje habla más por lo que elide que por lo que muestra. Cuidadosamente compuesto según pautas de propaganda, un agujero negro parece abrirse en torno a la población: ¿todos muertos?, ¿todos detenidos?, ¿escondidos? Ésta es la fuerza de la imagen: revelar la ausencia de lo que, según toda verosimilitud, debiera estar ante nosotros. En ocasiones, la propaganda actúa contra quienes la fabrican o, cuando menos, siembra tan inquietantes sospechas que, a la postre, se convierte en un documento revelador de lo que sucedía en bambalinas. La muerte ronda, sin quererlo, estas imágenes.

De toma de las ciudades habla, en el número segundo de ese mismo Noticiero, “Toma de Castellón” (filmada el 15 de junio 1938 y montada en la edición que vio la luz en julio 1938). Aclamaciones de la población civil, soflama encendida del locutor, destrucción atribuida al enemigo y borrado y rotulación nueva de calles y villas son ejes que jamás faltarán en el discurso cinematográfico franquista. La imagen actúa aquí como testimonio metonímico, es decir, representa los efectos de una causa ya erradicada, la del “dominio rojo”.

Siguiendo la línea evolutiva de los ejércitos franquistas en la zona de Castellón, surgirá la curiosa y extravagante noticia referida a Peñíscola (núm. 5, septiembre/octubre de 1938). La extravagancia nace de su voluntad de no permanecer en el mero anecdotario del triunfo, tanto más cuanto que el objetivo militar no era demasiado destacado. El locutor se apresta a dar valor histórico al lugar (sede del “anti-Papa” Luna), al tiempo que la cámara se recrea en la

belleza del enclave. Confiando el papel principal al discurso verbal, la mofa del enemigo parece resultado de una improvisación y una ocurrencia:

La Pasionaria hizo una frase: "Es mejor morir de pie que vivir de rodillas". Pero los rojos de Peñíscola hicieron otra: "¿Para qué morir de pie si se puede vivir corriendo?". Y se marcharon antes de que nuestras tropas les cortaran la retirada.

Con el retorno a la vida cotidiana y la loa estereotipada del triunfo cabría pensar que la noticia había dado todo de sí. Nada de eso. En ese preciso instante, el locutor se interna en un intento de reportaje pseudosociológico o etnográfico sobre la pesca que acumula disparate tras disparate y produce la sensación de un ataque verborreico surgido ante la mesa de montaje. En efecto, la pesca con anzuelo conduce al narrador a una digresión en torno a los anzuelos amorosos (alusión picante poco usual, como sabemos, en el discurso franquista) o a una grotesca cita de un supuesto ministro de Hacienda y el cortejo. El disparate es tal que merece la pena reproducir el texto:

Ésta es la playa que une Peñíscola a Benicarló. El pescador del rayo va por el borde de la espuma y lleva algo colgado del hilo como si fuera un perro, pero no es un perro, que es un pez; pez hembra (...); "femella", como le llaman en Valencia. De pronto, el pescador ha visto brillar entre el agua la plata de uno e inmediatamente procede a arrojar a poca distancia de la orilla a la hembra que lleva atada a la cuerda, porque esta pesca constituye una de las mejores burlas que se ha hecho jamás a las parejas de enamorados. La femella, que es lo más suave que le podemos llamar en este momento, nada entre dos aguas, con su movimiento cautivador y los mejores reflejos de su cuerpo juncal. ¿Quién es el pez que se resiste?

El pescador acecha el encuentro. Nunca se ha logrado un plano tan completo de un malo de película [ante el plano de la silueta del pescador en contraluz]. Ya llegó el pez escamado y hace su corte alrededor de la peza [sic]. Ya lo dijo un Ministro de Hacienda: "¡Ay del que va en el mundo a alguna parte y se encuentra una rubia en su camino!". El hombre malo ha descubierto el flirt y, con mentalidad de guardaparques, se lanza a coger a la pareja. Y sobre el amor cae una red y así como los amantes románticos se ahogaban lanzándose juntos al mar, estos peces vienen juntos a la tierra. El caso es ahogarse. [sic]

Más que anecdótico, este texto revela, en sus dislates, la improvisación y celeridad con que se trabajaba en el proceso de montaje. Muy probablemente, sonorizando apenas un instante después de montar. Mas también ilumina un intento de abordar las costumbres locales y presentar una idea de pueblo que el falangismo postulaba. De ahí que los planos que guían esta escena estén bien elaborados plásticamente, tengan un ritmo gradado y nada acelerado y de ahí también el papel que desempeña el fondo musical, folclórico o pseudofolclórico, para ambientar la noticia. En este preciso sentido cabe compararla con

los planos rodados por Makaseiev y montados en *Sobre los sucesos de España* en la noticia que analizamos más arriba. Quizá convenga recordar en este punto que el anhelo falangista por hacer un cine antropológico daría una obra maestra e insólita en "Romance de Puebla de Sanabria" (*El Noticiero Español*, nº 12, enero de 1939), en el que una vieja romancera orquesta el cántico de dicho romance por parte de varias mujeres, versión semejante y más arcaica del conocido "Mambrú se fue a la guerra". La sobriedad del escenario castellano, la oscuridad de los ropajes y pañuelos de las mujeres, su hieratismo y la consideración del romance como encarnación de la tradición popular, todo ello captado por la minuciosa cámara de Enrique Gaertner, confieren a esa noticia un valor extraordinario en la concepción heroica de lo popular. Comparada con esta pequeña obra maestra, la noticia de Peñíscola constituye un estrepitoso fracaso, pero su esfuerzo la torna significativa y la entronca en esas coordenadas ideológicas.

Otras noticias transcurrirían en ese Levante (término insistente en el discurso franquista) que iba siendo conquistado, si bien nada fundamental añaden a lo ya comentado. Sin embargo, de zona levantina arranca el más soberbio documental realizado en zona nacional al poco de concluir la guerra. Su título es *¡Presente!*, el film mencionado más arriba que sigue (en compañía de la prensa, el despliegue fotográfico y ritual) la operación más ambiciosa en el terreno carismático que emprendería Falange cuando ésta tenía en sus garras propagandísticas el Estado. Sólo una parte, la primera, de ese documental transcurre en Alicante, pero sus imágenes tendrán el poderío de la evocación del héroe muerto. Si el documental se abre sobre el alba de la ciudad alicantina, tratando de emular la última mirada del líder tres años antes, los compases posteriores nos transportan al puerto alicantino por el que pasa el cortejo fúnebre ante el respeto y la devoción, el llanto incluso de marinos y población. La excelente filmación (de nuevo Gaertner para las imágenes rodadas en el momento del traslado, pues se recuperan otras anteriores de otra autoría) y el montaje a ritmo de marcha fúnebre demuestran que los artífices del noticiero conocen bien el patetismo de *El acorazado Potemkin* (S.M. Eisenstein, 1925), que es casi literalmente citado en todo este fragmento, como es lógico en detrimento de su planteamiento ideológico.

#### ALGUNAS CONCLUSIONES

La revisión somera de las imágenes cinematográficas que tratan de Valencia y su región por los dos bandos revela la heterogeneidad de la propaganda de ambos y de algunos de los credos que habitaron entre los muros de la República. Sin embargo, la pregunta clave que el historiador precisa hacerse es: ¿qué documenta el cine cuando muchas de estas cosas ya las conocemos por

otros medios? La ambigüedad se impone en este punto, puesto que habitualmente el cine todavía no ha ascendido a la condición de documento único y se mantiene, por el contrario, en el estatuto secundario de ilustración, como ya denunció Peter Burke (2005) para la imagen pictórica tiempo atrás.

Por una parte, el cine fue un instrumento de propaganda de primera magnitud y, por esta razón, agente del combate en el orden de los discursos. Por otra, su papel no puede concebirse añadido ni separado a la fotografía, la prensa ilustrada o la cartelística porque a menudo sus interrelaciones son muy relevantes, dada la coyuntura histórica de los medios de comunicación en los años treinta. Se impone, en este sentido, un análisis de lo que hemos denominado "migración de imágenes" entre medios distintos, no sólo de aquéllas que se repiten o se emparentan, sino también de aquéllas que se citan o se aluden, se contrarrestan o se falsean.

Sin embargo, las imágenes cinematográficas conservadas del periodo de guerra son documentos equívocos que requieren la elaboración de una crítica de fuentes semejante en rigor a la que reclaman y practican los historiadores con larga tradición a los documentos escritos. Esta labor está todavía en mantillas. Instrumento de agitación, el cine posee una capacidad especial para enraizarse en las emociones y sustentar símbolos. Su capacidad narrativa (incluso en el cine documental) y su poder de fijación memorística avalan esta función. Y esto dista un abismo de la mera ilustración.

## BIBLIOGRAFÍA

- AAVV (1989), *Archivos de la Filmoteca*, 3 (Sierra de Teruel. Cincuenta años de esperanza), septiembre-noviembre.
- AAVV (1999), *Immagini nemiche. La Guerra civile spagnola e le sue rappresentazioni*, Bologna, Editrice Compositori.
- AAVV (2006), *Corresponsales en la Guerra de España*, Madrid, Instituto Cervantes / Fundación Pablo Iglesias.
- AAVV (2006), *Prensa y guerra civil española. Periódicos de España e Iberoamérica 1936-1939*, Madrid, Ministerio de Asuntos Exteriores.
- ALDGATE, A. (1979), *Cinema and History. British Newsreels and the Spanish Civil War*, Londres, Scolar Press.
- AMO, A. & IBÁÑEZ, M.L., eds. (1996), *Catálogo general del cine de la guerra civil*, Madrid, Filmoteca Española.
- BURKE, P. (2005), *Visto y no visto. El uso de la imagen como documento histórico*, Barcelona, Crítica.
- GARCÍA LÓPEZ, S. (2008), *Spain is Us. La guerra civil española en el cine del Popular Front: 1936-1939*, Tesis doctoral, Universidad de Valencia.
- GOEBBELS, J. (1937), "«La verdad sobre España» (Die Wahrheit über Spanien), Discurso pronunciado en Nuremberg en el Congreso Nacional del Partido de 1937", Berlín, Müller & Sohn, sin fecha.
- GUBERN, R. (1986), *1936-1939: La guerra de España en la pantalla*, Madrid, Filmoteca Española.
- KARMÉN, R. (1976), *¡No pasarán!*, Moscú, Progreso.

- KOWALSKY, D. (2003), *La Unión Soviética y la guerra civil española. Una revisión crítica*, Barcelona, Crítica.
- NICOLÁS MESEGUER, M. (2004), *La intervención velada. El apoyo cinematográfico alemán al bando franquista (1936-1939)*, Murcia, Universidad de Murcia.
- SÁNCHEZ-BIOSCA, V. (2006), *Cine de historia, cine de memoria. La representación y sus límites*, Madrid, Cátedra.
- TRANCHE, R. R. (2007), "Escenas de Madrid bajo las bombas", en Sánchez-Biosca, V. (ed.), *España en armas. El cine de la guerra civil española*, Valencia, MUVIM, pp. 63-70.
- VERNON, K. (1990), *The Spanish Civil War and the Visual Arts*, Nueva York.

# València, capital cultural de la República (1936-1937)

## Congrés internacional

Manuel Aznar Soler  
Josep L. Barona  
Javier Navarro Navarro (Eds.)

**PUV  
SECC**

## ÍNDIX GENERAL

Manuel Aznar Soler, Josep L. Barona i Javier Navarro Navarro: "En defensa de la cultura i la llibertat: València, capital cultural de la República (1936-1937)" .....	11
<b>Conferència inaugural</b>	
Ronald Fraser: "Historia y memoria de los vencidos de la Guerra Civil" .....	19
<b>Vida quotidiana</b>	
José M <sup>a</sup> Azkárraga y Lucila Aragón: "Recuperando espacios de la ciudad y la memoria. Guía urbana de Valencia durante la Segunda República" .....	31
Antonio Calzado Aldaria: "La mirada de los otros. La imagen exterior de la Valencia antifascista" .....	55
Jorge Vera de Leyto Aparici: "Defensa antiaérea y refugios" .....	75
<b>Universitats i vida acadèmica</b>	
Jaume Claret: "La intel·lectualitat assetjada: la universitat republicana espanyola davant la Guerra Civil" .....	103
María Pilar Hernando Serra: "Los catedráticos en guerra" .....	117
M <sup>a</sup> Fernanda Mancebo: "Universidad y política: Valencia 1936-1937" .....	145
Carolina Rodríguez López: "La Universidad de Madrid en Valencia. Traslado y actividad de los universitarios madrileños en la capital de la República" .....	159
<b>Ciència i medicina</b>	
Josep L. Barona: "Ciència i sanitat a la València capital de la República (novembre 1936-octubre 1937)" .....	185
Àngel Beneito Lloris: "La cooperació sanitària internacional durant la Guerra Civil" .....	213
Josep Bernabeu-Mestre: "La sanitat de guerra com a objectiu: la resposta de la Segona República (1936-1939)" .....	231

**Literatura**

Xesús Alonso Montero: "Castelao en la Valencia de 1937: el artista y el escritor" ...	249
Manuel Aznar Soler: "Jacinto Benavente en aquella Valencia: historia de una deslealtad" .....	259
Serge Salaün: "Romances y romanceros de la guerra" .....	293

**Teatre i espectacles**

Ricard Bellveser: " <i>València a palpes y Els fills del poble</i> . Teatro popular en Valencia, capital de la República" .....	313
Juli Leal: " <i>Vaya usted verá usted, lo que vé...</i> De la profundidad de lo frívolo" .....	329
Vicente Sánchez-Biosca: "Las dos Valencias cinematográficas del 36" .....	339
Josep Lluís Sirera: "Enric Beltran i el compromís progressista dels dramaturgs valencians del període" .....	355

**Art i patrimoni cultural**

Miguel Cabañas Bravo: "Josep Renau, un joven director general de Bellas Artes valenciano para los tiempos de guerra" .....	377
Arturo Colorado Castellary: "La salvaguarda del patrimonio artístico nacional en Valencia" .....	409
Romà Seguí i Francès: "El Centro de Estudios Históricos del País Valenciano: de la confiscació dels arxius eclesiàstics valencians a la seua difusió" .....	433

**Educació**

M <sup>a</sup> del Carmen Agulló Díaz: "Llegir i escriure a les trinxeres. València 1936-1939" ..	453
Juan Manuel Fernández Soria: "Profesores, escolares y textos en el Instituto Obrero de Valencia" .....	481
María del Mar del Pozo Andrés: "La infancia en peligro: las colonias escolares en Valencia (1936-1939)" .....	507
Verónica Sierra Blas: "'Talismanes de papel'. Escribir cartas desde el frente durante la Guerra Civil española" .....	543
Cristina Escrivá Moscardó: "Estudiar en guerra, 1936-39. El Instituto para Obreros de Valencia, IOV" .....	567

**Dones i guerra**

Mónica Moreno Seco: "Las mujeres republicanas en la Guerra Civil" .....	591
Luz Sanfeliu: "Mujeres y cultura libertaria. Respuestas sociales de 'Mujeres Libres' durante la Guerra Civil española" .....	609
Vicenta Verdugo Martí: "Trayectoria y actividades de mujeres antifascistas" .....	633

**Cultures polítiques i activitat cultural**

Rafael Cruz: “La cultura política y la política cultural del PCE en la guerra de los tres años” .....	655
Francisco de Luis Martín: “Republicanos y socialistas: cultura y guerra” .....	679
Javier Navarro Navarro: “Cultura, movimiento libertario y Guerra Civil (Valencia, 1936-1939)” .....	697
Francesc Pérez i Moragón: “Valencianisme cultural durant la guerra: la figura d’Emili Gómez Nadal” .....	723

**El Segon Congrés Internacional d’Escriptors per a la Defensa de la Cultura**

José Ángel Ascunce: “Los escritores antifascistas vascos durante la Guerra Civil: <i>Euzkadi en llamas</i> de Ramón de Belausteguigoitia” .....	737
Maria Campillo: “La participació catalana en el Segon Congrés Internacional d’Escriptors per a la Defensa de la Cultura” .....	755
Jesús Huguet: “Presència valenciana al Congrés Internacional d’Escriptors per a Defensa de la Cultura” .....	779
José Ramón López García: “Representaciones del humanismo: de la ‘Ponencia colectiva’ a Edward Said” .....	785
Eliades Acosta Matos: “Setenta años después: de Valencia a Bagdad” .....	807
Nigel Dennis: “Los escritores ingleses y el Congreso de 1937” .....	825
Niall Binns: “El Congreso de 1937 y la clausura de la vanguardia poética en Hispanoamérica” .....	837
Natalia Kharitónova: “La delegación soviética en el Segundo Congreso Internacional de Escritores” .....	855
Ana Pérez: “La literatura como arma y como arte. Los escritores alemanes en el II Congreso Internacional de Escritores” .....	873
Jaume Pérez Montaner: “Algunes reflexions sobre l’esquerra avui” .....	885

**Clausura**

José Ricardo Morales: “De las ideolatrías a la tecnolatría” .....	891
---	-----