

El cine de la guerra civil española



Col·lecció
Quaderns
del MuVIM
SERIE MINOR



ESPAÑA EN ARMAS
EL CINE DE LA GUERRA CIVIL ESPAÑOLA

CICLO DE CINE

Vicente Sánchez-Biosca, ed.





Col·lecció
Quaderns
del MuVIM
SERIE MINOR



ESPAÑA EN ARMAS
EL CINE DE LA GUERRA CIVIL ESPAÑOLA

CICLO DE CINE

Vicente Sánchez-Biosca, ed.

Agraïm la col·laboració de:

IVAC-La Filmoteca, Filmoteca Española, Filmoteca de Catalunya,
Fundación General de la Universitat de València-Patronato Martínez
Guerricabeitia.

President de la Diputació de València:
Alfonso Rus Terol

Diputat de Cultura:
Vicent Ferrer Roselló

Diputat de Gestió de Museus
Salvador Enguix Morant

Director del MuVIM:
Romà de la Calle

Col·lecció Quaderns del MuVIM (Sèrie minor)

Director: Romà de la Calle

Número 6: España en armas. El cine de la Guerra civil española (ciclo de cine)

Director tècnic: Vicente Sánchez-Biosca

Coordinació tècnica: Eva Ferraz, Manuel Ventimilla,

Coordinació de l'edició: Ricard Triviño, Josep Monter

Foto de Portada: Corresponsales de guerra en el frente de Puigcerdà

© Museu València de la Il·lustració i de la Modernitat (MuVIM)
Àrea de Cultura de la Diputació de València

ISBN: 84-7795-474-3
D.L.: 4170-2007

Disseny i impressió: Diseñarte

ÍNDICE

PRÓLOGO	5
El cine como arma de guerra –Seis propuestas de reflexión, sesenta años después-.	
Romà de la Calle	
INTRODUCCIÓN	25
España en armas. El cine de la guerra civil española	
Vicente Sánchez-Biosca	
La producción anarquista	29
Román Gubern	
La producción comunista y la Unión Soviética	35
Daniel Kowalsky	
Estados Unidos y la guerra civil española	45
Sonia García López	
<i>Raza</i> , de José Luis Sáenz de Heredia. Una película “acontecimiento”	53
Nancy Berthier	
Escenas de Madrid bajo las bombas	63
Rafael Rodríguez Tranche	
El 20 –No o el azar en la Historia	71
Vicente Sánchez-Biosca	
Fichas de los filmes del ciclo	87
Alfonso del Amo y María Luisa Ibáñez	
Programa del ciclo	97

PRÓLOGO

EL CINE COMO ARMA DE GUERRA

–Seis propuestas de reflexión, setenta años después–

Romà de la Calle

Director del MuVIM

“Los responsables de lo que sucede en el mundo somos los escritores y los artistas, porque tenemos las armas más formidables que son el verbo y la imagen [...]. A nosotros nos toca, pues, mover el mundo con estas armas”

*César Vallejo*¹

– I –

Estamos conmemorando precisamente los setenta años de aquel intenso y dramático 1937, en el cual Valencia se convirtió –por el estratégico y obligado traslado del gobierno, a finales del año anterior– en la capital coyuntural de la II República Española².

¹ Intervención del poeta César Vallejo, representante del Perú, en el II Congreso de Escritores Antifascistas, en la sesión celebrada en Madrid, el martes 6 de julio de 1937. *Cfr.* Manuel Aznar Soler y Luis Mario Schneider *II Congreso Internacional de Escritores para la defensa de la cultura (1937). Actas, ponencias, documentos y testimonios*. Consellería de Cultura. Generalitat Valenciana, Valencia, 1987. Págs 118-119.

² El gobierno republicano se había trasladado el 7 de noviembre de 1936, desde Madrid a Valencia, donde permaneció hasta el mes de octubre de 1937.

Tal celebración escalonada –a la cual distintas instituciones valencianas se han sumado, con una amplia serie de iniciativas– admitía, sin duda, planteamientos y ópticas dispares, sobre todo teniendo en cuenta la cantidad de acontecimientos, condicionantes y facetas plurales que, desde el punto de vista histórico, se vinculan directamente con esa emblemática fecha.

Por eso mismo, consideramos muy acertada la decisión común de que la perspectiva general de la mayoría de los enfoques asumidos –por las diferentes actividades e instituciones– además de contemplar lógicamente múltiples aspectos y vertientes de aquella escalofriante situación histórica, mantenga estratégicamente, como fundamental rasgo compartido, una especial atención e interés por las diferentes modalidades culturales implicadas en aquella coyuntura. Así la literatura, el cartelismo, las revistas, la defensa del patrimonio, la educación, la pintura o el cine se han convertido, según los casos, en los principales hilos conductores y referentes de acercamiento histórico al periodo bélico de 1936-1939.

En realidad, hay que reconocer que pocas veces la palabra "cultura" había sido antes tan traída y llevada, como lo fue en aquellos años treinta de la pasada centuria. Se planteó, así, la cultura como rasgo aglutinador y factor de coherencia y actividad en las más plurales vertientes; fue considerada abiertamente como palanca de transformación social; sensiblemente fue concebida como elemento a defender, vinculándola a un nuevo humanismo revolucionario; siempre se la asumió en calidad de un valioso bagaje compartido, manteniendo sus raíces en el pueblo, y especialmente era el espejo y el testimonio común de un irrenunciable compromiso frente al fascismo.

Quedaba claro, con todo ello, que la singular fuerza de la palabra "cultura" se conjugaba y reforzaba paralelamente con otras palabras clave como "libertad", "compromiso", "conciencia", "lucha", "razón", "defensa", "responsabilidad", "humanismo", "mediación" o "pueblo". Y ésa es la particular historia –de entrega generacional y de participación colectiva– a cuya rememoración reflexiva hemos querido acercarnos, con máximo respeto y suma emoción, desde el Museo Valenciano de la

Ilustración y de la Modernidad, con una serie de iniciativas que hemos puesto en marcha durante el 2007.

Sin duda, 1937 fue un año cargado de sólidas iniciativas culturales para el contexto republicano español. Y hablar de cultura supone ineludiblemente hablar asimismo de política, sobre todo teniendo en cuenta la vital coyuntura de aquel primer año de guerra transcurrido, desde el levantamiento militar contra el poder constituido, el 18 de julio de 1936. Una guerra llamada (in)civil, a sabiendas de su claro y decisivo carácter internacional.

Es más, vale la pena considerar que, desde la vertiente cultural, dada la intensa actividad llevada a cabo en dicho año, bien podría entenderse, justamente, esta fecha emblemática de 1937, a la que hoy nos acercamos, como el punto álgido de aquella celebrada *edad de plata*³ de la cultura española, cercenada luego drásticamente en el año 1939.

Algunos elocuentes ejemplos de carácter plenamente extraordinario, relativos a dicho año 1937, permitirán entender estos planteamientos, que desde el ámbito cultural simplemente apuntamos: el Pabellón Español de la Exposición Internacional de París⁴ y el II Congreso Internacional de Escritores para la defensa de la Cultura⁵. Ambos fueron dos ventanas

³ José Carlos Mainer, en la primera edición de su conocido trabajo *La edad de plata (1902-1931). Ensayo de interpretación de un proceso cultural*, Los Libros de la Frontera, Barcelona, 1975, quizás cerraba prematuramente ese proceso en los inicios de los años treinta, mientras que, por nuestra parte, siempre pensamos que únicamente la fecha de 1939 es la que debería asumirse como corte definitivo de tal proceso. En su segunda edición, ya el título revisado hace plenamente justicia a la apuntada ampliación de miras: *La edad de plata: 1902-1939*, Cátedra, Madrid, 1981.

⁴ AA. VV. *Art contra la guerra. En torn del Pavelló Espanyol de l'Exposició Internacional de París de 1937*. Ajuntament de Barcelona. Barcelona, 1086; Fernando Martín, *El pabellón español en la Exposición Universal de París en 1937*. Universidad de Sevilla. Sevilla, 1983.

⁵ Con sedes itinerantes, el II Congreso de Intelectuales se desarrolló en Valencia, Madrid, Barcelona y París. Se inauguró en Valencia el 4 de julio del 37 y se clausuró en París el 18 del mismo mes. La resolución final fue aprobada por el pleno del II Congreso de Escritores procedentes de veintiocho naciones. Recientemente, para celebrar el 70 aniversario de dicho II Congreso, se ha editado el volumen *València, la ciutat dels sabuts*. Societat Coral El Micalet. València, 2007. Se trata del catálogo de la muestra organizada por la entidad, donde se recogen textos de colaboradores, abundantes ilustraciones y un DVD.

abiertas por donde afloró lo más destacado de la cultura republicana que, como si se tratara de dos gritos de petición de ineludible ayuda o de dos espejos testimoniales destinados directamente a influir en el adormecido ámbito mundial, se lanzaron desde la cultura española antifascista hacia la política internacional o desde la acuciante política española hacia la cultura internacional.

En realidad, se convirtieron en dos oportunidades informativas básicas –las mejores quizás de las que pudo disponer la República Española– para mostrar y demostrar al mundo el alcance de una situación paradigmática, frente a la cual la ausencia de respuestas de las democracias internacionales, acogidas a la vergonzante trampa moral de la “no intervención”⁶, evidenciaba ya claramente que, a pesar de todo, iban a seguir haciendo oídos sordos a esas llamadas de ayuda del Gobierno del Frente Popular –contra el fascismo internacional–, justificando tal opción a base de esgrimir el pobre subterfugio de que se trataba, ni más ni menos, de una estricta cuestión de política interna española.

Sin embargo, de hecho, nadie podría quedar al margen de ese escenario, donde fascismo y comunismo podrían plantearse, esquemáticamente, como los dos extremos opuestamente más significativos y potentes de un tenso *continuum* explicativo, en cuyo complejo espacio intermedio iban también a definirse y perfilarse, por contrastación o arborescencia, otras diferentes opciones, a menudo no menos radicales (socialismo, anarquismo, trotskismo, estalinismo), como radicalizada al máximo era también la situación cotidiana para los españoles, por el impacto directo y las consecuencias de la guerra, que todo lo extremaba y urgía.

Los años treinta, desde la reflexión estética, presentan ciertamente una decisiva vuelta de tuerca, en lo que respecta al intenso florecimiento del compromiso con la dimensión humana de la cultura y el arte, sobre todo si consideramos los dominios de la literatura, las artes plásticas y visuales y

⁶ Piénsese que justamente el 2 de julio de 1939 Alemania e Italia presentaban al Comité de “no intervención” la propuesta de que se reconocieran los derechos de beligerancia de la facción sublevada.

el pensamiento como claves de referencia y como motores de tal caracterización.

Somos, además, plenamente conscientes de que, cuando hablamos aquí de dimensión humana y de la búsqueda de un nuevo humanismo, estamos planteándola, con toda su carga histórica, en su vertiente social, política y revolucionaria, en su conexión con el pueblo como raíz axiológica, en sus aspiraciones de libertad, autodefensa, formación integral, dignidad y solidaridad. Y todo ello emergía con fuerza, frente a una situación bélica, que tenía ya las características diferenciadoras y novedosas en los modos estratégicos e instrumentales de plantearse, convertida, en muchos sentidos, de la mano del fascismo internacional, en laboratorio de experiencias y contrastación de resultados bélicos, para otros inminentes acontecimientos que lamentablemente se avecinaban, sobre todo por una de las partes beligerantes.

En lo que respecta específicamente al contexto artístico-cultural, que directamente nos afecta y ocupa, cabe decir que el tránsito entre los años veinte y los treinta había dejado al descubierto un claro distanciamiento / rompimiento entre (a) por una parte, las conocidas e históricamente prestigiosas posturas consideradas *vanguardistas*, como núcleo experimental de reivindicación creativa, como resorte de autonomía y purismo de las artes, como esencialidad formal del quehacer artístico, en la búsqueda depurada de sus propios lenguajes, mirando precisamente hacia el contexto y los modelos internacionales⁷; y (b), por otro lado, el

⁷ Quisiera citar dos textos que se acercaron, de manera muy diferente, en nuestro contexto histórico español, al tema del nuevo arte que las vanguardias propugnaban. Por una parte tenemos a Guillermo de Torre, paradigma de estudioso de nuestro arte de vanguardia, con su trabajo, convertido en clásico, *Literaturas europeas de vanguardia*. Claramente el distanciamiento entre arte y política está en la base de sus planteamientos. Por otro, es obligado citar el conocido texto de *La deshumanización del arte* de José Ortega y Gasset, con sus características reivindicaciones y amplias sospechas frente a la dimensión humana del vanguardismo. Ante ambas posturas, una nueva y comprometida rehumanización del arte se perfilaba revulsivamente, pues, como una alternativa “otra”, posible y radicalizada, desde la mano tendida de la política, es decir desde el hombre entero que, como tal, se enfrenta vitalmente a la existencia. De hecho, una diferente acción / actitud revolucionaria y claramente comprometida iba apuntándose.

apuntamiento inequívoco de una creciente sensibilidad *neorromántica*, tocada de intenso compromiso y franca politicidad, que postula una especie de rehumanización del arte y promueve una vocación social para la naciente *literatura de avanzada*, que –a caballo entre las inquietudes de los jóvenes intelectuales, cada vez más autoconscientes de la situación y también de los atisbos crecientes de un obrerismo revolucionario– van preparando la necesaria ruptura estética, igual que se avecinaba abiertamente una demandada transformación sociopolítica

Frente al hecho de tales rupturas, bien estará que nos preguntemos por algunas de las claves que contextualmente posibilitaron esas mutaciones –dando paso a la gestación del intelectual antifascista– y por los modelos, opciones y teorías que encontraron a mano para ser asumidos estratégicamente como eficaces caminos de intervención y de praxis, en tal coyuntura histórica.

El contexto internacional se dibuja con facilidad en el primer tercio del siglo XX, tras la primera Gran Guerra. Hay que tener muy presente el nacimiento de la Unión Soviética y los hechos que la hicieron posible desde 1917, con la intensa bipolaridad de atracción y de rechazo, quizás ambos viscerales, que solían rodear tal coyuntura; y pensemos asimismo en la celeridad secuencial que suponen, por ejemplo, el *crack* del 29, la guerra chino-japonesa y la llegada de Hitler al poder; pero, además, internacionalmente la tensión crecerá de inmediato: el Reichstag es incendiado, se produce la invasión de Abisinia por parte de Mussolini, surgen los gobiernos del Frente Popular –uno de ellos el español–; y en tal escenografía, después de las represiones del 34 en España, se da el levantamiento de Franco en el 36.

Por otra parte, a los modelos ya fuertemente tocados por el desgaste de la vanguardia, entre nosotros, la situación real que los desborda va a ir aportando, como hemos dicho, otras nuevas fórmulas. Fascismo y comunismo no sólo van a funcionar como fuertes ideologías catalizadoras, sino también como polos generalizados de atracción y de repulsión, así como modelos de praxis a todos los niveles. Igualmente en la vertiente

cultural, literaria y artística encontrarán, por su parte, adecuado caldo de cultivo⁸.

Pensemos concretamente, desde la óptica de la II República, en el terreno abonado que suponía para una buena parte de los intelectuales españoles, como también lo era palpablemente para muchos europeos, el atractivo, a veces muy idealizado, del modelo soviético⁹. Sin tener claro este panorama, no puede explicarse satisfactoriamente el perfil de los intelectuales europeos antifascistas, en cuyo marco, *mutatis mutandis*, se trata lógicamente de encuadrar también a la inteligencia republicana española de los años treinta.

⁸ No es nuestro objetivo, en este prólogo, atender a las relaciones del fascismo con la cultura. De hecho, la nómina de escritores y artistas adscritos al fascismo, tras el levantamiento, es mucho más reducida y menos representativa que la republicana. No obstante no faltaron intereses, preocupaciones, estrategias, mitologías y nombres, en ese sentido. Muy en particular, hay que tener en cuenta lo apuntado, desde el ámbito falangista.. Cfr. José Carlos Mainer, *Falange y literatura*. (Antología). Barcelona. Editorial Labor, 1971. Otras referencias bibliográficas vinculadas a la cultura fascista: Alastair Hamilton, *La ilusión del fascismo. Un ensayo sobre los intelectuales y el fascismo, 1919-1945*. Luis de Caralt. Barcelona, 1973; Julio Rodríguez Puértolas, *Literatura fascista española*. (Volumen I: Historia) Madrid, Akal, 1986; Enrique Súñer, *Los intelectuales y la tragedia española*. Burgos, Editorial Española, 1937; Luzy Tandy & María Sferrazza, *Giménez Caballero y "La Gaceta Literaria"*. Madrid, Turner, 1977; Ernesto Giménez Caballero, *Genio de España. Exaltaciones a una resurrección nacional y del mundo*. (1939). Reedición, Editorial Planeta, Barcelona, 1984; Álvarez-Casado, Ana Isabel, *Bibliografía artística del franquismo: publicaciones periódicas entre 1936 y 1948*. Fundación Universitaria Española, Madrid, 1999; Barral i Altet, Xavier (Ed.), *L'Art de la Victòria. Belles Arts i franquisme a Catalunya*. Columna, Barcelona, 1996; Alexandre Cirici Pellicer, *La estética del franquismo*. Gustavo Gili, Barcelona, 1977; Angel Llorente Hernández, *Arte e ideología del franquismo*. Visor, Madrid, 1995; Juan Carlos Lorente Aragón, *Los tebeos que leía Franco en la guerra civil (1936-1939)*. Patronato de Huérfanos del Ejército de Tierra. Madrid, 2000; Rosa Álvarez Berciano & Ramón Sala, *El cine en la zona nacional 1936-1939*. Mensajero, Bilbao, 2000; Mónica Carbajosa & Pablo Carbajosa, *La corte literaria de José Antonio. La primera generación cultural de la Falange*. Crítica, Barcelona, 2003; Albert Mechthild (Ed.), *Vencer no es convencer. Literatura e ideología del fascismo español*. Vervuert. Frankfurt, 1966.

⁹ Déjense de momento aparte las complejidades que, en el seno del comunismo, pronto aportaría la enfrentada copresencia del estalinismo y del troskismo, y la represión correspondiente del primero sobre el segundo. Matices que inmediatamente aflorarían también en el contexto cultural español, tan influido por el comunismo y el modelo soviético, de los intelectuales republicanos. Cfr. Jean Elleinstein, *El fenómeno estaliniano*. Laia, Barcelona, 1977; Pelai Pagés, *El movimiento trotskista en España (1930-1933)*. Peninsula, Barcelona, 1977.

De hecho, en el contexto republicano, la enseña y el reclamo catalizador de energías será *antifascista*, pero el modelo de mayor relieve, en lo político, social, económico y cultural será precisamente *comunista*, lo que a su vez implica encontrarnos, de inmediato, frente a la teoría y la praxis del emergente "realismo socialista"¹⁰.

En estas coordenadas, arte y política son ya plenamente conjugables y se muestran íntimamente trabadas entre sí. El arte ya no es algo "puro", autónomo y aislado –ni tiene sentido que lo sea–, sino que se "contamina", refuerza e "impurifica" directamente con el aliento de la realidad y las constantes sacudidas de la vida. De este modo, el nuevo humanismo revolucionario exigirá asimismo nuevos perfiles por parte del intelectual y del artista comprometidos, tras abandonar –por renuncia, desilusión, urgencia y/o imperativo ético– cualquier torre de marfil, atraídos por el objetivo común de elaborar una "nueva cultura".

¹⁰ Fue en el Primer Congreso de Escritores Soviéticos (agosto 1934) en el que la formulación oficial de la teoría y del modelo del "realismo socialista", respaldados por Andrei Zhdanov, quedaron públicamente aprobados. Sin duda, era el triunfo de la política estalinista. Las disputas y las experiencias previas habían sido largas e intensas, desde aquel Primer Congreso de Cultura Proletaria (Moscú, octubre 1920) en el que el debate entre si la nueva cultura que se auspiciaba debía entenderse como la revisión recuperadora y el desarrollo subsiguiente de la anterior herencia cultural histórica (burguesa) o más bien debería plantearse y definirse la cultura proletaria tras una radical y drástica ruptura previa. Además, la etapa del Proletcult, que auspiciaba la ruptura total y la del NEP, dentro de la política leninista, que en su flexibilidad permitía la convivencia del arte proletario con las experiencias de la vanguardia, que admitía que los compañeros de viaje colaboraran intensamente en el seno de la sociedad comunista, ya eran simplemente historia inmediata, pero historia, al fin y al cabo, superada. Esa era la cruda realidad. El Primer Plan Quinquenal estalinista (1928) y la Asociación de Escritores Proletarios (RAVP), nacida a su socaire, habían propiciado previamente el Congreso de Kharkow (noviembre 1930) donde ya no se hablaba de "criterios de calidad ni tampoco de producciones literarias y artísticas de primer orden" (como subrayaba inteligentemente Trotski, en el marco de una revolución permanente) sino de "arte contenidista" y de la subsiguiente predominancia del fondo sobre la forma, como omnipresente fórmula básica. De esta manera, paulatinamente la formulación del nuevo modelo oficial se había apuntado como "realismo socialista". Sólo faltaba ya su acuñación e imposición general como dogma estético y Zhdanov la hizo propia, con todo éxito, fuerza y beneplácito. Los peligros, pues, de una dictadura artística se auspiciaban desde el estalinismo, y se iban consolidando en lontananza. Esta es la polémica y tensa coyuntura en la que debe plantearse "el caso republicano" de una nueva cultura, influida desde el sólido prestigio que el comunismo mantenía entre los intelectuales, en torno al fértil y crucial año de 1937.

Sin embargo, en el caso de los intelectuales españoles vinculados a la segunda república, su adscripción antifascista y la transformación de sus funciones no sólo se inscriben en la defensa de una nueva cultura –que debe estar junto al pueblo y con el pueblo alzado en armas para su defensa, dando sentido al "frente popular de la cultura"–, sino que las circunstancias bélicas conllevan además la urgente necesidad de conseguir el imprescindible respaldo exterior. Había que atraer y ganar a la opinión pública internacional y lograr así la eficaz connivencia de los intelectuales antifascistas a favor de ese nuevo humanismo.

De ese activo y comprometido contexto histórico surgió en España precisamente, siguiendo modelos internacionales, la "Alianza de Intelectuales Antifascistas para la Defensa de la Cultura"¹¹.

Consideramos importante apuntar que dicha organización tuvo, precisamente en Valencia, un perfil muy particular y diferenciado de todo el resto, por la preponderancia que en ella tuvieron abiertamente los artistas, junto a los intelectuales, con los que siempre trabajaron estrecha y eficazmente. En este sentido, sin duda, la presencia revulsiva de Josep Renau no era, en absoluto, ajena a esta preponderante faceta plástica y visual, pero tampoco lo fue el gran número de artistas comprometidos que –al igual que había sucedido antes en la UEAP– se integraron activamente en la Alianza de Intelectuales Antifascistas, para respaldar, con su amplia y diversificada labor, a la República amenazada.

¹¹ En 1932 se había formado en París la AEAR, Asociación de Escritores y Artistas Revolucionarios, teniendo como órgano de tal asociación la publicación *Commune*. De inmediato, tras la creación de la sección española (madrileña) de la AEAR, se plantea poder disponer de su propio órgano: la revista *Octubre*. Y otro tanto sucede, también en 1932, en la sección valenciana de la AEAR, que se denominó, tras una serie de presiones gubernamentales, UEAP, "Unión de Escritores y Artistas Proletarios", también con su propio órgano: la revista *Nueva Cultura*. Será tras el golpe militar del 36 cuando, a partir de la UEAP valenciana, se derive su propia sección de la Alianza de Intelectuales Antifascistas. Lo cual sucede tras una serie de asimilaciones conjuntas de otros grupos, entre ellos el de los intelectuales nacionalistas encuadrados en la "Acció d'Art", de donde se derivará asimismo la segunda época de *Nueva Cultura*.

Tal abundante número de "artistas plásticos y visuales" se explica, entre otros motivos, por la existencia de la Escuela de Bellas Artes de San Carlos, sita en el Convento de El Carmen de Valencia¹², así como por la Escuela de Artes y Oficios Artísticos. No se olvide que, junto a grabadores, pintores y escultores, también los cartelistas, los fotógrafos y los profesionales dedicados al mundo de la imagen cinematográfica, con una tarea ingente y fundamental, participan en este frente de la cultura, como igualmente lo hicieron otros artesanos y profesionales, muchos de ellos dedicados precisamente a las artes gráficas y concretamente a la ilustración. De ahí también el considerable número de revistas existentes en la época de guerra¹³.

Estructuralmente, cuatro eran las secciones en las que la Alianza de Intelectuales se había organizado: (a) Literatura, (b) Publicaciones, (c) Artes plásticas y (d) Música. Pero, como hemos indicado, en Valencia, la Sección de Artes plásticas sumaba más miembros que todo el resto de secciones, motivo por el que se diferenciaron en ella, a su vez, otros cuatro talleres, para atender mejor al desarrollo ordenado de sus actividades: (1) Taller de propaganda gráfica y visual, (2) Taller de bocetistas, (3) Taller de arte popular y (4) Taller de Agitación y Propaganda¹⁴.

Es muy importante que se entienda esa labor de "Defensa de la Cultura" llevada a cabo también en el contexto interior por la República y que

¹² Como es sabido, desde 1768, año en que se creó la Real Academia de Bellas Artes de San Carlos en Valencia, existía y se atendía asimismo, en su seno, la organización docente de las Bellas Artes. Esa larga tradición formaba parte, pues, de la formación y de las profesiones artísticas en Valencia, así como su influencia es constante en toda la historia del arte valenciano.

¹³ Recordemos sólo de pasada publicaciones tan prestigiosas en nuestro contexto valenciano como *El buque rojo*, *Nueva Cultura* u *Hora de España*. Asimismo es obligado traer a colación la revista *Nuestro Cinema*, de Juan Piqueras. A este respecto, puede consultarse la antología preparada por Carlos y David Pérez Merinero, *Del cinema como armas de clase*. Fernando Torres editor, Valencia, 1975.

¹⁴ Para valorar concretamente el aporte de la Sección global de Artes Plásticas en el marco de la Alianza de Intelectuales y en general, en el contexto del frente popular de la cultura durante el período de la guerra española, debe consultarse la interesante y minuciosa aportación del profesor Rafael Pérez Contel, *Artistas en Valencia 1936-1939*. (2 volúmenes). Colección "Les nostres arrels". Conselleria de Cultura. Generalitat Valenciana, Valencia, 1986.

incluso se compare adecuadamente con los hechos de relevancia externa, de alcance más internacional. De este modo, si conmemoramos la Exposición del 37 en París o la celebración del II Congreso Internacional de Escritores para la defensa de la Cultura, con idéntica intensidad debería conmemorarse la esforzada política cultural republicana y sus logros internos¹⁵, dirigida, por una parte, eficazmente contra el analfabetismo (Milicias de la Cultura, apertura de Escuelas e Institutos Obreros) y, por otra, en favor de la cultura popular y sus actividades creativas y de difusión. No debe olvidarse tampoco, en ningún momento, su sensible interés por la salvación del patrimonio artístico español durante la contienda (en agosto de 1936 se creó La Junta de Protección e Incautación del Tesoro Artístico Nacional)¹⁶, o el ya citado traslado de los intelectuales y artistas a Valencia y la constitución de la celebrada la Casa de la Cultura de Valencia, queriendo rememorar, de esta manera, las actividades del histórico Ateneo de Madrid, en aquellos difíciles momentos y facilitando un lugar adecuado para la creación y la investigación de artistas e intelectuales. La inteligencia evacuada necesitaba ciertamente un espacio y unos medios para el desempeño de su propia labor¹⁷.

Por supuesto que la historia del arte ha tardado en reconocer el interés de una serie de manifestaciones artísticas, que hoy consideramos básicas e imprescindibles para historiar adecuadamente este periodo de nuestra memoria compartida. Arte expandido, al fin y al cabo, desarrollado en épocas de urgencia y de necesidad, pero paradigmáticamente resuelto

¹⁵ Como se ha apuntado, dicha política cultural republicana estuvo orientada, de manera oficial y abierta, por el partido comunista. Sus esfuerzos reales y su prestigio entre los intelectuales era evidente y no sólo entre los afiliados al partido.

¹⁶ Es obligado citar, en este sentido, el libro Josep Renau, *Arte en peligro 1936-1939*. Ayuntamiento de Valencia & Fernando Torres editor. Valencia, 1980. También cabe hacer constar que desde el 5 de enero de 1937 existió una Junta de Incautación en Valencia, que tuvo a su cargo la custodia de los fondos patrimoniales del Colegio de Patriarca y los del Archivo de la catedral de Valencia, entre otros.

¹⁷ No estuvo exenta de polémicas y tensiones su existencia. Pero es indiscutible su tarea: se creó una importante biblioteca, con la estratégica sección de periódicos y revistas. Se conformó igualmente un archivo de guerra. También fue activa la sección de publicaciones, así como sus frecuentes actividades abiertas al público y especialistas, sobre todo las convocatorias de actos culturales y de conferencias. Antonio Machado presidía el Patronato de la Casa de la Cultura.

también con plena eficacia y calidad. Tal ha sucedido, por ejemplo, con el cartelismo, la fotografía, el cine y la propaganda y también con el estudio de la vertiente plástica y visual de las revistas, de los informativos cinematográficos, de las películas, así como de otras publicaciones periódicas, muy especiales, propias de tal coyuntura bélica. Otro tanto ocurrirá, luego, con los numerosos dibujos, relatos, escritos carcelarios realizados por los artistas y literatos republicanos, tras el 39. También el largo paréntesis de la dictadura franquista ayudó a este obligado silencio, a la pérdida y destrucción de documentación y al extrañamiento de estas relevantes vertientes creativas.

Desde la Casa de la Cultura de Valencia o desde los talleres de la Alianza de Intelectuales Antifascistas, desde los centros de edición de las revistas o desde las Milicias de la Cultura, la toma de posición de los artistas, escritores, profesionales de la imagen, así como los abundantes testimonios de su compromiso histórico con la legalidad republicana fueron tan abundantes como patentes.

— 11 —

Entre los tipos de actividades que el programa del Museo Valenciano de la Ilustración y de la Modernidad considera fundamentales, se encuentran, por supuesto, los ciclos cinematográficos, desarrollados periódicamente en el MuVIM. Por lo común y siempre que es viable, se llevan a cabo en colaboración con otras entidades, para dejar bien patente el principio de abierta interrelación, que hacemos nuestro y que compartimos asimismo con otras diferentes instituciones —museísticas, universitarias, empresariales y académicas— mostrando, de manera empírica, la eficacia que supone aplicar sistemáticamente la sinergia y la optimización de recursos, de forma recurrente y negociada.

De esta manera, reactivando y poniendo al día la recordada fórmula de las experiencias del *Cineforum*, en cuyo marco muchas generaciones nos formamos —en múltiples sentidos—, el Museo Valenciano de la Ilustración y

de la Modernidad quiere extender a las actividades en las que el cine deviene protagonista, las mismas pautas de rigor y de comprometida indagación, que pone en marcha en sus planteamientos museológicos generales y en sus concretas estrategias museográficas, haciendo que toda iniciativa emprendida, por nuestra parte, se vea programáticamente coronada por el estudio, el diálogo y la reflexión. Sin duda, la acogida que, hasta el presente, están teniendo nuestros proyectos no debe ser ajena a la coherencia de estos principios y a la operatividad de estas decisiones, asumidos unos y otras globalmente por los equipos de investigación, educación y programación del museo.

En esta ocasión, el singular hilo conductor que ha hecho posible tal colaboración, en el actual ciclo cinematográfico —*España en armas. El cine de la guerra civil española*— hay que situarlo en torno a la citada conmemoración ciudadana e institucional de los setenta años de aquella histórica ubicación de la capitalidad republicana en Valencia. El MuVIM ha querido sumarse a esa celebración con esta concreta iniciativa de carácter cinematográfico, al igual que previamente también ha atendido a otras vertientes con el mismo fin conmemorativo.

Así, este centro museístico, en colaboración con el Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía (MNCARS), ha presentado en sus espacios expositivos, entre los meses de julio y septiembre, de este mismo año, 2007, una excelente exposición titulada *Revistas y Guerra 1936-1939*¹⁸. En este caso, se atiende a las muy numerosas publicaciones periódicas, generadas, en ese trienio, desde los dos bandos beligerantes, con amplia información gráfica y un extenso y autorizado estudio sobre el tema.

¹⁸ En paralelo a la muestra, se ha editado un importante volumen de 383 páginas, con el mismo título *Revistas y Guerra, 1936-1939* por parte del MNCARS & MUVM, Valencia, 2007. La publicación, coordinada por Jordana Mendelson se ha convertido en un documento fundamental, para los investigadores y estudiosos del tema, dada su extensa información, sus apéndices, sus fichas técnicas y las abundantes imágenes en blanco y negro y color incorporadas. La colaboración de Carmen Ripollés ha sido básica para la tarea de catalogación documental.

Igualmente se ha editado, por parte del MuVIM, en esa misma línea conmemorativa, bajo el título de *Quatre segells per a la República*, una tirada de cuatro sellos, que habían sido preparados por el grafista Mauricio Amster (Lvov, Polonia 1907 - Santiago de Chile, 1980) para la II República Española, de acuerdo con AFO, Agencia Filatélica Oficial, destinados concretamente a la beneficencia infantil y que no se llegaron a emitir en aquella coyuntura (Navidad 1939), por la Dirección General de Correos de la República Española. Nos ha parecido que tal iniciativa se convertía en un explícito homenaje a su autor, en el centenario de su nacimiento¹⁹ y también al momento histórico que ahora recordamos. El éxito filatélico ha sido tan amplio como inesperado.

Con el propósito de completar estas iniciativas expositivas y de edición, en torno al contexto de "Valencia capital de la II República Española", el Museo Valenciano de la Ilustración y de la Modernidad, se dirigió, en su momento, al profesor Vicente Sánchez-Biosca, colaborador asiduo del MuVIM y especialista en el ámbito de la cinematografía, en sus vertientes histórica y teórica, para que pusiera en marcha y coordinase el presente ciclo de materiales cinematográficos sobre la guerra civil (1936-1939), siendo así –además– que acaba de publicar recientemente una documentada monografía sobre esta misma línea de investigación, que ahora nos ocupa²⁰.

Pronto se complementó la iniciativa con la participación de otras entidades valencianas, con las que también tenemos suscritos otros convenios de intercambio y colaboración. En este caso, cabe destacar que colaboran la Filmoteca Española, IVAC-La Filmoteca de la Generalitat Valenciana y la

¹⁹ El tipógrafo y diseñador gráfico Mauricio Amster Cats se instaló en Madrid en 1930. Buen conocedor de las opciones artísticas del momento, fue uno de los renovadores de las tendencias gráficas de preguerra. Iniciada la contienda se pone al servicio de la República, llegando a ser nombrado director de publicaciones del Ministerio de Instrucción Pública, cargo que desempeñó en Valencia y Barcelona. Cfr. Patricia Molins & Carlos Pérez (Eds.), *Mauricio Amster. Tipógrafo*. IVAM, Valencia, 1997.

²⁰ Vicente Sánchez-Biosca, *Cine y Guerra Civil Española. Del mito a la memoria*. Alianza Editorial, Madrid, 2006; Vicente Sánchez-Biosca (Ed.), *Materiales para una iconografía de Francisco Franco. Archivos de la Filmoteca*, nº 42-43.

Filmoteca de Catalunya. Igualmente, como viene siendo habitual ya entre nosotros, la Universitat de València-Estudi General, a través de la Fundació General de la Universitat y del Patronat Especial Martínez Guericabeitia han respaldado la iniciativa con la concesión de créditos de libre disposición, para los universitarios participantes en las sesiones del ciclo. Y en esta ocasión también se ha contado, excepcionalmente, con el respaldo del proyecto de investigación "Función de la Imagen mecánica en la memoria de la guerra civil española" (HUM2005.02010/ARTE. Ministerio de Educación y Ciencia) con sede en la misma Universitat de València.

Desde el MuVIM, donde tendrán lugar las seis sesiones cinematográficas, que integran estas jornadas, concentradas en tres días completos del mes de octubre (17, 18 y 19), tal como recoge el programa, ya hemos tenido ocasión, en numerosas convocatorias, de llevar a cabo, bajo el epígrafe CinemalMuVIM, ciclos periódicos de cine, con sorprendente asistencia y participación de público. Justamente este museo se planteó, desde el momento de su renovación, establecer un fecundo enlace entre la historia de las ideas y la historia de los medios de comunicación. Y, en esa explícita charnela de relaciones históricas, es donde el cine ha encontrado su mejor y más lógica ubicación y despliegue cultural. Al proponer este ciclo cinematográfico, hemos querido propiciar una correlativa mirada reflexiva sobre los préstamos, intercambios y colaboraciones que los medios audiovisuales, sustentadores de las imágenes y de su historia, han hecho posible para nuestra memoria colectiva y en cuyo desarrollo siguen desempeñando indiscutibles registros, estrategias y posibilidades.

¿Cómo olvidar o relegar –hoy– los fructíferos, arriesgados y relevantes intercambios e influencias mantenidos históricamente entre las experiencias aportadas por las artes visuales –junto con los medios puestos a su servicio por las respectivas tecnologías– y el desarrollo correspondiente de las opciones políticas de cada coyuntura? ¿Pueden separarse, entre sí, a ultranza, las vertientes de la política, de la cultura y de la tecnología?

Los medios de expresión no sólo apuntan su desarrollo hacia las irrenunciables vertientes pragmáticas y comunicativas, sino que con igual persistencia activan su decantamiento hacia los particulares dominios de la investigación tecnológica y la creación artística. Y precisamente en esos dominios intermedios, entre el arte y la historia, entre política e industria, entre la comunicación y la investigación estética, entre publicidad y diseño, entre la ideología y la propaganda, entre poder e información, entre la aventura del pensamiento y la existencia cotidiana hemos querido establecer el asentamiento diferenciado del MuVIM, frente a otras líneas museológicas y otros programas museográficos.

Con particular empeño nos atrae y seduce la generalizada vigencia de la categoría de la "transvisualidad". Innegablemente, cada imagen remite, para su lectura e interpretación, de manera constante, a otras imágenes. Lo que equivale a afirmar que toda imagen es inseparable de su contexto y de su historia. Percibir imágenes supone, por tanto, releerlas y articularlas en una especie de creciente repertorio o museo imaginario, que no cesa de crecer y de desarrollarse. Y el cine no sólo no es ajeno a tal categorización, sino que asimismo se ha convertido en la más adecuada palanca justificativa de esa aventura hermenéutica, que por doquier nos influye. Por eso mismo, ver, interpretar, seleccionar y valorar exige –querámoslo o no– comparar y relacionar imágenes, asociarlas y contrastarlas en nuestra memoria. El ojo y la memoria son extensiones mutuas y bien trabadas. Lo sabemos bien. Y la historia del cine es uno de los más incisivos bagajes de nuestra existencia y cultura cotidianas.

Por eso, dando la total razón al coordinador del ciclo, se trataba de facilitar miradas y reflexiones sobre la historia del cine de la guerra civil, proyectando materiales cinematográficos procedentes de credos e ideologías diferentes, que reflejaran directamente contextos, discursos e informaciones dispares, como reflejo histórico de "ambas Españas". Era, por tanto, necesario e imprescindible arbitrar toda una serie de singulares elecciones temáticas. Y, en ese sentido, nos parece muy acertada la decisión de procurar –en medio de ese puntual juego selectivo– que cada una de las seis sesiones fijadas, es decir que cada bloque de propuestas

cinematográficas presentadas, abordara particularmente una distinta cuestión, en medio de este dilatado espectro de opciones viables, a las que ha habido que enfrentarse reflexivamente, a la hora de la elección. Seis conferencias acompañadas de una cuidada selección de materiales a proyectar, producidos durante la contienda o en los años de la inmediata poguerra, representativos, en cualquier caso, de las diferentes tendencias políticas activas en esa histórica coyuntura²¹. De hecho, las fechas de producción oscilan entre 1936 y 1942.

Asimismo, todos los profesores –que han preparado cuidadosamente sus intervenciones y han redactado sus textos para ser incluidos en el presente volumen– son destacados especialistas²², procedentes de cinco prestigiosas universidades (Universidad de París IV, Universidad de Belfast, Universidad Autónoma de Barcelona, Universidad Complutense de Madrid y Universitat de València-Estudi General), reflexionan sobre facetas complementariamente diferentes, con el fin de presentar un planteamiento poliédrico del complejo ámbito histórico tratado.

Las *seis propuestas de reflexión* que estructuran el ciclo son las siguientes: "La producción anarquista" es analizada por el profesor Román Gubern; de "La producción comunista y soviética sobre la guerra civil" se encarga el profesor Daniel Kowalsky; "La visión de los Estados Unidos de la guerra civil" se ha encomendado a la profesora Sonia García López; la situación de "Madrid entre dos frentes" es estudiada por el profesor Rafael

²¹ Se ha procurado que el anarquismo, el comunismo, la falange, las obsesiones franquistas o la mirada exterior estén representados en los materiales proyectados, así como que las intervenciones de los conferenciantes se centraran igualmente en tales divergencias y planteamientos dispares.

²² Sólo a modo de información, aportamos algunas referencias bibliográficas de sus respectivas investigaciones, sobre el tema. Román Gubern, *Raza. Un sueño del general Franco*. Ediciones 99. Barcelona, 1977; Id., *1936-1939. La guerra de España en la pantalla*. Filmoteca Española. Madrid, 1986; Nancy Berthier, *Le franquisme et son image. Cinéma et propagande*. Presses Universitaires du Mirail. Toulouse, 1998; Daniel Kowalsky, *La Unión Soviética y la guerra civil española. Una revisión crítica*. Crítica. Barcelona, 2003; Sonia García López, "Lágrimas en el lodo. La imagen de Franco en Madregilda" en *Archivos de la Filmoteca* nº 43. Febrero, 2003, págs. 172-185; Id., *Ernst Lubitsch. Ser o no ser*. Paidós, Barcelona, 2005; Rafael Rodríguez Tranche & Vicente Sánchez-Biosca, *NO-DO. El tiempo y la memoria*. Cátedra/Filmoteca Española. Madrid, 2000.

Rodríguez Tranche; mientras que el análisis de la versión de Franco de la guerra civil –*Raza*– ha sido tarea de la profesora Nancy Berthier; por su parte, Vicente Sánchez-Biosca investiga la contraposición entre la muerte de dos mitos, "20 de noviembre. Líderes y santos: José Antonio y Durruti".

Se trata, sin duda, de vertientes diferenciadas, a pesar del hilo conductor general que enhebra y aglutina lógicamente el proyecto en su totalidad. Nos encontramos así, en estas jornadas, desde la obligada mirada hacia la producción cinematográfica documental sobre la guerra civil, hasta la reconsideración del hecho fílmico, en una paradigmática situación bélica; desde la responsabilidad y funciones de la realización cinematográfica en coyunturas límite, hasta el estudio de las diferentes estrategias institucionales empleadas en los servicios de difusión y propaganda; desde el acercamiento testimonial propio del medio cinematográfico a las actitudes de los protagonistas del conflicto, a la marcada contrastación informativa que el cine ideológicamente puede plantear frente a la realidad bélica; desde la aproximación propiamente histórica al tema, que efectúa el reportaje, hasta la consideración estrictamente narrativa, que potencia y hace suya la ficción. El abanico ha sido, pues, perfectamente calculado, paso a paso, en su interesante y amplia diversificación.

De este modo se han programado proyecciones de diversa autoría. Entre autores españoles: de Angel Villatoro, *Defensa de Madrid* (1936); de Mateo Santos, *Movimiento revolucionario en Barcelona* (1936); de Valentín R. González, *La silla vacía* (1937); de Edgar Neville, *Ciudad Universitaria* (1938); y de J. L. Sáenz de Heredia, *Raza* (1942). Entre autores internacionales: de Herbert Kline & Geza Karpathi, *Heart of Spain* (1937); de H. Cartier-Bresson & Herbert Kline, *Return to Live* (1938). También se ha recurrido a materiales cinematográficos de cuño directamente institucional: de Laya Films, *L'enterrament de Durruti* (1936); de la CNT /FAI/SUEP, *El entierro de Durruti* (1936); de la FAI, *La toma de Siétamo* (1937); y del Departamento Nacional de Cinematografía, *¡Presente!* (1939). Materiales, en general, de difícil acceso para el ciudadano y que van a permitir un adecuado recorrido crítico por la historia.

Por último, merece la pena volver a subrayar la singular ocasión de esta actividad de CinemalMuVIM, en su séptima edición, esta vez con el singular protagonismo de nuestra propia historia, sometida a relectura. A ello han colaborado, como hemos indicado, distintas entidades (filmotecas y universidades) y numerosas personas, de dentro y fuera del MuVIM, las cuales han hecho posible primero el proyecto y luego la aventura de su realización. Entre ellas contamos muy especialmente a los conferenciantes, a los responsables de esta edición –Ricard Triviño, Josep Monter y Eva Ferraz–, a los organizadores de las jornadas y al coordinador del ciclo, profesor Sánchez-Biosca.

Por todo ello, a unos y a otros, nuestros mejores agradecimientos, que deseamos hacer extensivos asimismo a cuantos participan, de manera tan fiel y efectiva, con su asidua asistencia e intervenciones en estos ciclos de actividades cinematográficas.

Valencia, octubre de 2007