

Imágenes en suspenso: reflexiones en torno a la *Cartilla escolar antifascista*

Andrea Meza Navarro; Universitat de LLeida; Universidad de Chile; macameza@gmail.com

Resumen

La *Cartilla escolar antifascista* diseñada por Mauricio Amster (1907-1980) en 1937 se ha convertido en un valioso testimonio del proyecto educativo republicano emprendido durante la Guerra Civil española. El objetivo de este texto es revisar algunas interacciones entre diferentes imágenes y técnicas relacionadas con la cartilla de alfabetización, prestando atención a la performatividad de las imágenes y su potencial.

Palabras clave

Mauricio Amster; Walter Reuter; Guerra Civil española; diseño editorial; fotografía

Images in suspense: reflections about the *Antifascist school booklet*

Abstract

The *Antifascist school booklet* designed by Mauricio Amster (1907-1980) in 1937 have become valuable testimony to the republican educational project undertaken during the Spanish Civil War. The purpose of this article is to inspect some interactions between different images and techniques related to the literacy primer, with attention to the performativity of images and their potential.

Keywords

Mauricio Amster; Walter Reuter; Spanish Civil War; editorial design; photography

Presentación

En abril de 1937, en plena guerra civil española, el Ministerio de Instrucción Pública del Gobierno del Frente Popular sacó a la luz la *Cartilla escolar antifascista*, como parte de un ambicioso proyecto cultural que pretendía llevar educación hasta las trincheras si fuese necesario. Concebida para ser usada como herramienta pedagógica y propagandística, la obra representa un vívido ejemplo del esfuerzo puesto en la lucha contra el analfabetismo en el contexto de la guerra. Así tiende a ser pensado este objeto cultural: como vestigio documental de un periodo histórico vertiginoso, de sueños ilustrados que anticipan un devenir trágico.

Lo que sigue a continuación es un desvío. Sabemos que la *Cartilla* fue parte de una compleja maquinaria, compuesta por distintos dispositivos de orden visual, que dialogan y se infiltran en un momento de conciencia intensificada tanto de la función social del arte como de los poderes de la imagen. Nos sumergiremos en los pliegues, en busca de ecos y resonancias que nos permitan pensar en la potencia transformadora de las imágenes, entendiendo que estas “oscilan entre un doble poder: poder de condensar una historia, pero también el poder de detonar otra historia” (Soto, 2020 p. 75).

En *La performatividad de las imágenes* Andrea Soto Calderón (2020) invita a pensar una noción de performatividad que nos resulta útil como punto de partida. En sintonía con el pensamiento de Jean Wirth, quien describe los performativos como “enunciados que sirven a hacer advenir la realidad que ellos representan” (ctd. en Soto, p. 69), la autora plantea que dicha idea puede ser fecunda en relación a las imágenes, pero esto implica un desplazamiento de lo que se ha venido entendiendo por performatividad en relación al lenguaje. Mientras lo performativo en el lenguaje remite a la capacidad de los enunciados para construir significados y realidades, en relación a las imágenes tiene mas bien relación con comprender los funcionamientos, las relaciones y operaciones imaginantes que devienen en formas, pero no se agotan en ellas.

Creemos que entender la apertura o indeterminación de configuraciones visuales específicas contribuye a una mejor valoración del potencial performativo del diseño en cuanto práctica social, no solo capaz de intervenir comunicativamente en una situación dada sino de “crear otras, producir transformaciones en el entorno, aportar valores expresivos, participar no ya en tanto *mensaje* sino en tanto *objeto*” (p. 182), como ha escrito Leonor Arfuch. Contribuye además a problematizar la

propia idea de comunicación, en una senda similar a lo propone Arfuch cuando sugiere hablar de “enunciado” en lugar de “mensaje”. Según la autora, con este desplazamiento:

ya no se trata de ese envío pautado, instrumental, que responde a *una* intencionalidad. Mas bien, de una palabra echada a andar en esa interdiscursividad de lo social, cuya senda se pierde en otros diálogos y cuyas implicancias son quizás ingobernables. Un enunciado (visual) que, por más programado que sea quiera, puede o no llegar a “buen puerto”. (p. 165)

Anudando formas

En su versión original la *Cartilla escolar* tomó la forma de una carpeta contenedora de tres cuadernillos¹ complementarios: uno destinado al aprendizaje de las letras, otro al aprendizaje de las operaciones matemáticas elementales y un cuaderno de ejercicios; a esto se sumaba una tarjeta postal dirigida al ministro Jesús Hernández que los soldados debían enviar una vez dominaran la escritura (Molins, 1997, p. 42). El siguiente párrafo, extraído del texto inicial del primer cuaderno, bajo el título “Explicación e instrucciones” sintetiza bien el carácter pedagógico y propagandístico del producto editorial:

El método de esta Cartilla es tan sencillo, que cualquiera, con sólo saber leer, puede ponerlo en práctica y enseñar a otros. Cada ejercicio comienza con una frase, que luego se analiza y descompone en sus sílabas y letras. Estos elementos se utilizan después para formar nuevas palabras y frases. El instructor puede añadir a los ejemplos todos los demás que se le ocurran.

Hemos procurado que todas las frases consignadas tengan un contenido a tono con la lucha heroica que está sosteniendo el pueblo español contra los traidores a España, aliados a los invasores extranjeros.

En la página siguiente figura impresa la primera representación visual (figura 1). Se trata de un fotomontaje dispuesto debajo de las palabras “República democrática” en color rojo, en mayús-

1. Trabajamos con las dos primeras ediciones impresas en 1937, cuyas digitalizaciones se encuentran disponibles en Archivos públicos. Existe una reedición (2021) de Libros del zorro rojo donde estas piezas se encuentran reunidas en un volumen único. Además de las notas que justifican la edición se suma el ensayo titulado “Nuestros bárbaros”, escrito por Pedro Romero, y la reproducción de un cartel también diseñado por Mauricio Amster.

culas, que luego son descompuestas en sílabas y finalmente en letras como es la tónica en todas las páginas ilustradas del primer cuadernillo. En la composición vemos de manera protagónica medio cuerpo de una figura femenina modelada con el puño en alto –que representa La República– custodiada por cuatro hombres que aparecen parcialmente, pero reconocibles.

En el colofón presente en la primera edición se nos dice que los textos fueron redactados por Fernando Sáinz, inspector de 1^a enseñanza y el periodista Eusebio Cimorra. En cuanto a las imágenes, se señala que la confección artística ha estado a cargo de Mauricio Amster² y que las fotografías utilizadas en las ilustraciones fueron hechas expresamente para esta cartilla por José Val Del Omar y José Calandín. Aparece además un dato que nos interesa a la hora de analizar esta primera imagen: La figura, reproducida bajo el lema “República democrática” fue modelada por el escultor valenciano Ricardo Boix. En nuestra revisión de los archivos asociados a este artista nos encontramos con imágenes que dan cuenta de un evento multitudinario en el cual fue partícipe esta figura.

La revista *Mundo gráfico*, en la edición del 20 de enero de 1937, dedicó su portada a la cabalgata que recorrió las calles de la ciudad de Valencia el día 10 de enero de ese mismo año como parte de las actividades de clausura de la Semana del niño³. Otro medio que recoge la noticia es *Crónica*, en su edición del 17 de enero se describen las tres secciones de la cabalgata y se reproducen fotografías de los preparativos en los talleres donde se confeccionaron las figuras. Queremos pensar en el modo en que las imágenes encuentran su forma y en este sentido, resulta interesante el tránsito de ese volumen creado para ser apreciado en el espacio público y vivenciado por un público infantil. Se trata de una experiencia previa que en la cristalización de la imagen de Amster está ausente,

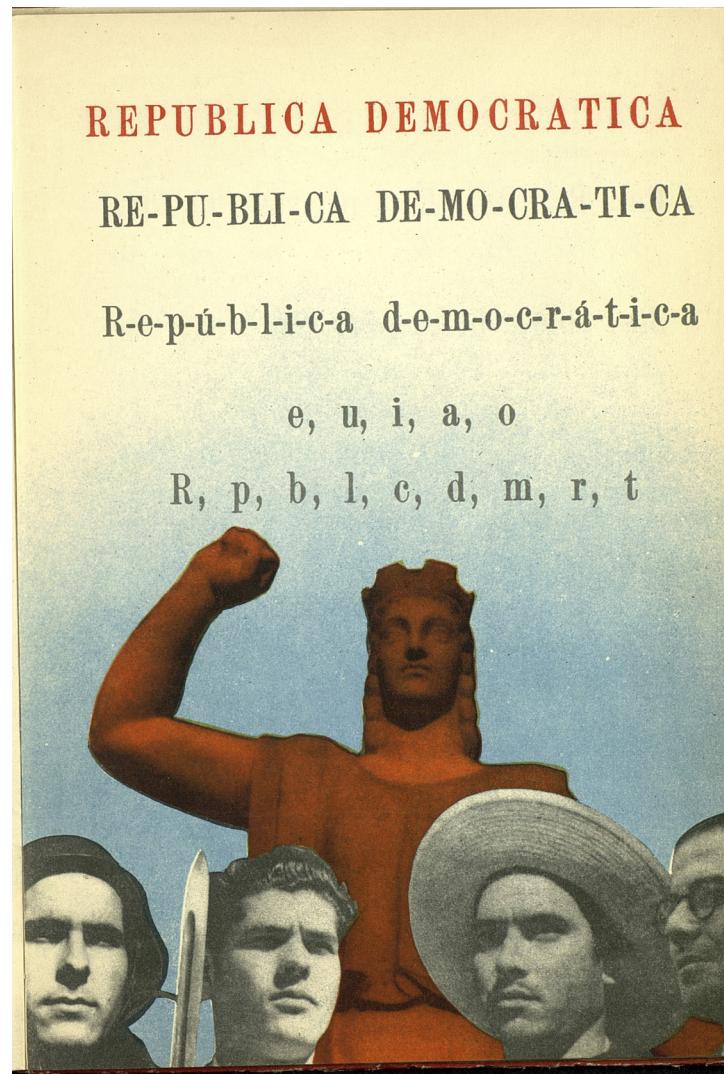


Figura 1. Ministerio de Instrucción pública y Bellas Artes. Cartilla escolar antifascista, 1^a edición. Centro documental de la Memoria histórica

pero es evocada. Ya hay algo performativo en ese movimiento⁴, si entendemos que “la operación específica de la performance es la de un pasaje de indeterminación que va anudando formas” (p. 71), como escribe Andrea Soto (2020).

Pensar las imágenes reunidas en la *Cartilla* implica considerar también su escritura, no olvidamos que también es forma. La página que reproducimos

2. De origen polaco, Mauricio Amster llegó a España alrededor de 1930 por invitación de su amigo, el también polaco Mariano Rawicz. Ambos son considerados figuras claves del diseño gráfico español, son ellos quienes introducen de manera sistemática el fotomontaje en su concepción moderna. En 1939 Amster parte al exilio en Chile junto a su compañera Adina Amenedo, con quien se conoció en Barcelona mientras los dos trabajaban para el Ministerio de Instrucción pública. En Chile es considerado uno de los renovadores de la imprenta, sus contribuciones continúan plenamente vigentes. Incluimos en la bibliografía el catálogo de la exposición “Mauricio Amster tipógrafo” organizada por el Instituto Valenciano de Arte Moderno (IVAM) realizada entre el 17 de abril y el 8 de junio de 1997.

3. Además de las revistas citadas que se encuentran disponibles en la Hemeroteca digital de la Biblioteca Nacional de España, véase el texto de Cristina Escrivá que incluimos en la bibliografía.

4. La figura de *La República* no es la única representación visible en la *Cartilla* que carga con su propia historia reciente. Como escribe Patricia Molins, en una página retornan las cabezas caricaturizadas de Hitler y Mussolini que dibujó Gori Muñoz en marzo de 1937 que fueron reproducidas en el número especial de *Nova cultura* de ese mes.



Figura 2. Sección Fotográfica de la Biblioteca Nacional de España. Carpeta 100, fotografía 19

como otras que integran el primer cuadernillo engendran nuevas imágenes de ese tipo, la instrucción específica es “formar otras sílabas, palabras y frases con los elementos ya conocidos”, las letras se presentan como recursos que deben ser apropiados por los lectores en formación y se les provee de un lugar material para ello. El cuaderno⁵ de ejercicios es parte de esa estrategia performativa no ajena a otros materiales de carácter didáctico.

Si las fotografías con las que operó Amster fueron realizadas con el fin de ser usadas como insumos para las ilustraciones de la *Cartilla*, resulta pertinente volver la mirada a esas imágenes que encarnan en su origen una promesa de futuro. En el Archivo fotográfico de la Biblioteca Nacional de España localizamos una de las fotografías (figura 2) usadas junto a la figura de La República. Existe un segundo retrato de ese mismo hombre, incluida en un álbum que reúne imágenes de soldados, donde vemos una pose similar, pero con otro encuadre y desde otro ángulo. Hubo entonces una elección entre al menos dos posibilidades, ahora bien, conviene hacer ver que se trata de una elección circunstancial, el carácter itinerante de estas representaciones queda demostrado cuando revisamos la segunda edición de la *Cartilla* impresa en octubre de 1937 y notamos que pese a tratarse de

una composición bastante similar, solo dos de los personajes situados junto a la figura modelada por Boix coinciden.

Tanto José Val Del Omar y José Calandín –a quienes como hemos dicho se cita como autores de las fotografías de la *Cartilla*– tienen antecedentes como productores de otro tipo de artefactos de orden visual. Del primero conocemos sus *collages* y sus *films* experimentales que con frecuencia cierra con las palabras “Sin fin”, dispuestas al “final o al no-final”, parafraseando a Thomas Beard (2010), quien da cuenta de las distorsiones y ambigüedades presentes en las producciones del multifacético artista granadino. De Calandín por su parte conocemos los carteles realizados durante la Guerra Civil para organismos como el Instituto de Reforma Agraria y Socorro Rojo Internacional. Podemos pensar entonces que al momento de hacer estas fotografías sus gestantes, todos hombres comprometidos con la causa republicana, son conscientes del potencial performativo de las imágenes, o bien lo están descubriendo en/con ellas. Son imágenes abiertas, hechas para abrir vínculos con otras y en eso ayuda el correcto enfoque, un primer plano nítido con el fondo limpio que facilita el recorte. Hay en ellas ausencia de otras vidas, solo figura la del retratado que en ese momento se esfuma y deviene en objeto. Barthes escribe que “el Fotógrafo debe luchar tremenda- mente para que la Fotografía no sea la Muerte” (1990, p. 47), de ahí la necesidad de incluir objetos, niños y paisajes “vivos”, tal vez aquí no existe tal pretensión, a pesar de la pose embalsamada hay vida después de estas fotografías en su encuentro con otras formas.

En la lógica de la representación y fuera de ella

Hay imágenes que se resisten a ser pensadas desde un lugar ajeno a la lógica de la representación, es decir piden ser explicadas desde la referencialidad y las intencionalidades de quienes las crean y movilizan. En esa línea, los investigadores de las imágenes nos preguntamos, por ejemplo, cómo están siendo pensadas las representaciones en su contexto de producción, acudimos a fuentes escritas como *Armas y Letras* que sirvió de portavoz de las Milicias de la Cultura⁶ fundadas por el gobierno republicano en enero de 1937, y

5. Los análisis de los cuadernos escolares que se conservan de los soldados han sido de utilidad para conocer las características del proyecto educativo de La República, al respecto véase el trabajo de Antonio Castillo y Verónica Sierra.

6. Para una comprensión de las diversas iniciativas de alfabetización en la España republicana durante la guerra civil tanto en los frentes de batalla como en la retaguardia véase el trabajo de Juan Manuel Fernández incluido en la bibliografía.

allí constatamos premisas como aquella que dice que la imagen durante la guerra es un arma más:

El Miliciano de la cultura debe cuidar de la propaganda gráfica, que tiene tanta importancia como la hablada. A los soldados se les convence mejor con lo que ven que con lo que escuchan. Hay que realizar en las trincheras y en los parapetos, que son el medio natural del combatiente, una gran propaganda encaminada a difundir nuestra labor y nuestro objetivo. Luchamos contra el analfabetismo. Y los soldados deben saberlo, tienen que verlo; que sus ojos sean el mejor medio del convencimiento (Armas y letras, noviembre 1937).

Esto es muy productivo para pensar las representaciones en plural y proveer de un marco de comprensión para un corpus amplio. El estatuto performativo aparece luego cuando nos acercamos, atendemos las singularidades y empezamos a pensar imágenes con imágenes. Leonor Arfuch escribe que el modo en el que una gráfica diseñada nos invade e imprime un giro a nuestra percepción “tiene que ver con nuestro ser-sujetos; la manera como esta densidad significante excede la particularidad –y la intencionalidad– de cualquier “mensaje” y también con los límites de un dominio formal, instrumental” (1999, p. 148). Algo familiar es lo que plantea Andrea Soto, nos recuerda que las imágenes son siempre significados en formación, “no se dejan gobernar por ninguna sintaxis o tecnología del lenguaje que les obligue a poner una figura después de otra de acuerdo a un orden lineal” (2020, p. 50). Concebida así la imagen como una estructura abierta emerge la posibilidad de dispersión, de diálogos, entrecruzamientos e intercambios con otras superficies; esto es lo que nos resulta atractivo a la hora de pensar el diseño como una puesta en juego, un envío donde no todo es inventariable (Arfuch, 1999).

Nos interesan las transformaciones o al potencial de transformación que encarnan las imágenes mas allá de aquello que representan. Incluso en aquellas figuras donde el apego a un referente parece fuerte, como en el retrato de Manuel Azaña, que Amster instala debajo de la frase “El presidente de la República”, vale hacer notar que la fuerza expresiva que adquiere el rostro en su encuentro con un fondo de color no es la misma que en la copia fotográfica resguardada en un archivo⁷, hay

un trayecto y un ensamblaje de recursos visuales en el cual surge algo nuevo. ¿Responde esto a una intencionalidad? Sí, hay un objetivo de crear imágenes que captan la atención, pero luego hay una necesidad que emana de la propia imagen, que tiene que ver con la integración, equilibrio, y coherencia interna de los distintos elementos de la página. En esto Amster es muy hábil, hace que la imagen de Azaña resucite. Hay un tipo de saber en cuestión, una comprensión de las fuerzas internas de la imagen y de la multiplicidad de códigos que pueden ser encadenados.

¿Qué es lo que hace que Amster actualice sus fotomontajes a solo seis meses de la primera edición? Cuando nos hacemos esta pregunta miramos el retrato de Jesús Hernández –otra imagen muy apegada a un referente– que en esas dos primeras ediciones aparece en primer plano en diálogo con un grupo en actitud de estudio situado como fondo. Hay detalles que diferencian estas composiciones. Por una parte, la proporción de la cabeza en primer plano con los cuerpos del fondo es distinta, en la primera edición el retrato de Fernández es bastante grande en relación a lo que se sitúa detrás, distancia que se atenúa en el segundo fotomontaje. Por otra parte, el perfil fotografiado no es exactamente el mismo, si en la primera edición Fernández parece indiferente a lo que ocurre en sus espaldas en la segunda da la impresión que está girando la cabeza hacia los hombres que están instruyéndose.

Hay transformaciones sutiles, pero significativas, como las que acabamos de describir y otras mayúsculas como la incorporación de consignas y fotomontajes en apariencia nuevos. No podemos responder a ciencia cierta qué las motiva si ponemos el foco en causas y efectos, pero si nos detenemos en la fábrica de las imágenes, como sugiere Andrea Soto (2020), comprendemos la indeterminación que flota en toda imagen, estas “no se forman de una vez, sino que siguen ampliando sus resonancias y en ellas siguen su proceso formativo” (p. 97-98).

La pose de los objetos

Hasta aquí hemos situado la *Cartilla* como punto de origen y destino, nos interesa pensar también cómo es que este objeto deviene en imagen. Para esto hemos seleccionado una fotografía de Walter Reuter (figura 3) en la cual vemos una imagen dentro de una imagen. Nos apoyamos en Roland Barthes quien reconoce una particular importancia de lo que podría denominarse la pose de los objetos. Siguiendo al autor, “el interés reside en que estos objetos son inductores habituales de aso-

7. Una copia de la fotografía de Manuel Azaña que mencionamos se encuentra disponible en el Archivo fotográfico de la Delegación de Propaganda de Madrid durante la Guerra Civil. (AGA,01, PLA,00144,02)

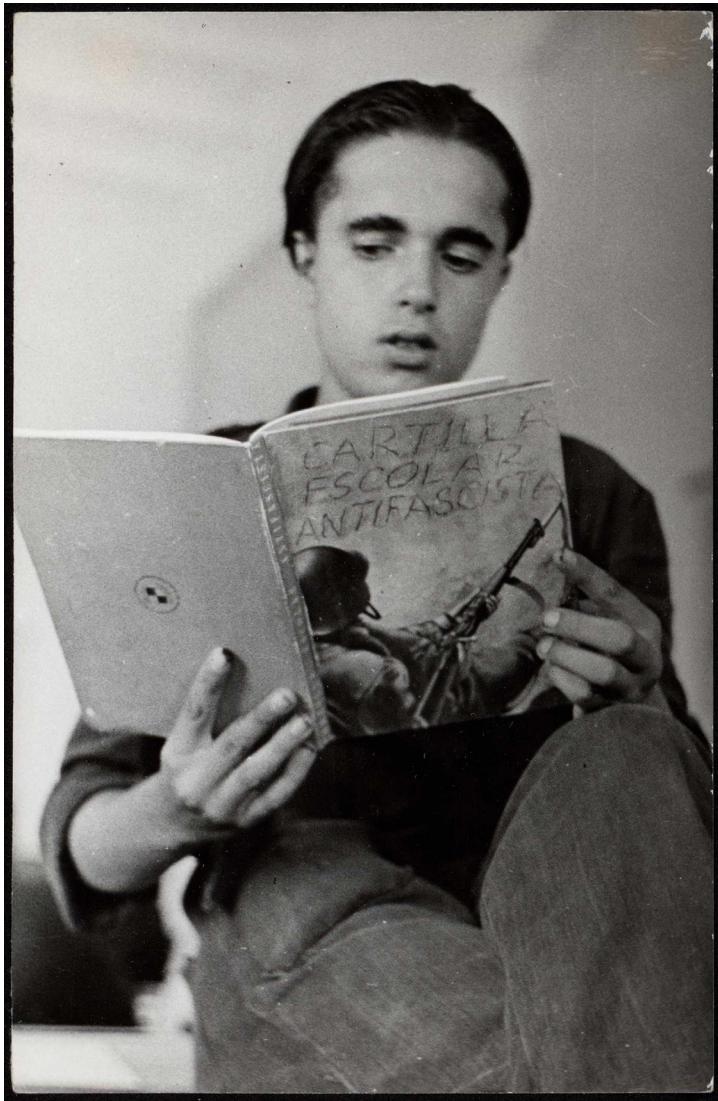


Figura 3. Walter Reuter. Sección Fotográfica de la Biblioteca Nacional de España. Caja 56, sobre 7, fotografía 21

ciaciones de ideas (biblioteca = intelectual) o bien, de un modo mas misterioso, auténticos símbolos" (1986, p. 18).

En nuestra imagen vemos a un joven con un libro en sus manos lo cual puede ser leído como una representación estereotipada, la fotografía por sí sola no es significante sino en la medida en que existe un repertorio de poses y gestos heredados de otras producciones culturales (Barthes, 1986, p. 18). En relación a la Guerra Civil abundan las imágenes que dan cuenta de las labores educativas impulsadas en el bando republicano y en la revisión de las publicaciones periódicas de la época constatamos su amplia circulación. Por ejemplo,

en *Ahora*, del 3 de febrero de 1937 vemos en la portada a dos jóvenes leyendo un libro de cubierta ilustrada, en otras ediciones se incluyen fotografías en los que se ve a soldados leyendo versiones anteriores del mismo diario. Esa presencia reiterativa contribuye al anclaje a un significado cultural, lo interesante es ver lo subversivo, la resistencia al encasillamiento.

Lo que distingue a esta fotografía de Reuter⁸ es su relación intertextual con una imagen que le precede y que en un juego imaginativo es llamada a participar de una nueva imagen. La portada de la carpeta de las primeras ediciones de la *Cartilla* es perfectamente reconocible en ese libro que protagoniza la escena. Se produce así un diálogo entre el soldado que con su bayoneta escribe unas palabras en la tierra y un hombre que lee, es decir se encuentran reunidas dos formas de lucha. La legibilidad del título "Cartilla escolar antifascista" añade nueva información, no se trata solo de un hombre que lee, lo que podría conducir a la idea de un intelectual, aparece alguien que aprende sus primeras letras. Esa presencia de una escritura, gesto en apariencia simple, viene a regular el significado.

Cristina Cuevas-Wolf (2011) ha escrito que el juego de palabras e imágenes presente en la *Cartilla* encontró eco en los periódicos murales, dispositivo de índole visual también muy presente en las fotografías que se conservan hasta ahora, que se convirtió en el medio de comunicación predilecto del ejército republicano, así como en una herramienta útil para incorporar lo aprendido dentro de un contexto cotidiano. Otro eco de la *Cartilla* está en la visualización y difusión de la escritura como confirmación del éxito del proyecto educativo; en la edición de *Armas y letras* que hemos revisado, por ejemplo, vemos un *collage* conformado por numerosas tarjetas postales y correspondencias⁹ enviadas al Ministro de Instrucción en las cuales los soldados agradecen el trabajo realizado por la Milicias de la Cultura. El texto que guía el sentido de esa composición es directo, se lee "Analfabetos liberados" mientras la presencia de distintos tipos de letras manuscritas

8. No hemos seguido aquí la huella de esta fotografía en particular, sin embargo, hay antecedentes del trabajo colaborativo entre Mauricio Amster y Walter Reuter, al respecto véase el artículo de Cristina Escrivá y Gabriel Benavides sobre el trabajo de Reuter en el Instituto obrero de Valencia incluido en la bibliografía.

9. Antonio Castillo y Verónica Sierra escriben que tan pronto como los soldados aprendían a escribir elaboraban al menos dos cartas, la primera para sus familias, la segunda destinada a alguna autoridad que por lo general era Jesús Hernández o Dolores Ibárruri (Pasionaria).

tas, timbres y estampillas confiere credibilidad a la imagen. Es la respuesta en imagen a las imágenes que le anteceden, como esa tarjeta postal en blanco entregada a los soldados junto a la *Cartilla escolar*.

Reflexiones finales

Creemos que pensar en los tránsitos, en los escapes y retornos desde y hacia las imágenes contribuye a una mejor comprensión de estas. Como explica Didi-Huberman (2009), los movimientos que provisionalmente han sedimentado o cristalizado en imagen la atraviesan, y cada uno tiene una trayectoria que no acaba en la imagen. Esto nos desafía a pensar la imagen como un *momento energético*, que se expande en múlti-

ples direcciones, por muy específica que sea su estructura.

La conciencia de los procedimientos que se dejan ver en unas pocas imágenes puede servir de puente para salvar otras distancias. Las conexiones posibles de hilvanar a partir de nuestro objeto, la *Cartilla escolar antifascista*, desbordan los límites del presente trabajo. Aquí hemos hecho una lectura de detalles, apostamos a su potencia para pensar cómo las imágenes puestas a funcionar en interacción con otras articulan flujos ilimitados de intercambios. En esta trama dinámica el diseño en tanto actividad proyectual actuaría como fuerza reguladora, comprender esta cuestión resulta fundamental para avanzar en una valoración de la disciplina en su potencial político y no cosmético.

Referencias bibliográficas

- Arfuch, Leonor (1999). El diseño en la trama de la cultura: desafíos contemporáneos. En *Diseño y comunicación: Teorías y enfoques críticos* (pp. 137–232). Buenos Aires: Paidós.
- Barthes, Roland (1986). El mensaje fotográfico. En *Lo obvio y lo obtuso* (2.ª ed., pp. 11–27). Barcelona: Paidós.
- Barthes, Roland (1990). *La cámara lúcida*. Barcelona: Paidós.
- Beard, Thomas (2010). José Val del Omar a lo largo de tres vanguardias. En *Desbordamiento de Val del Omar*. Madrid: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía (56–65).
- Castillo, Antonio y Sierra, Verónica (2007). “«Si mi pluma valiera tu pistola». Adquisición y usos de la escritura en los frentes republicanos durante la Guerra Civil española”. *Ayer: revista de historia contemporánea*, 67, 179–205. <https://www.jstor.org/stable/41325179>
- Cuevas-Wolf, Cristina (2011). Activismo en el frente bélico: la cartilla escolar antifascista y la lucha por la alfabetización y la cultura. En VV.AA.; *Desacuerdos. Sobre arte, políticas y esfera pública en el Estado español. Cuaderno 6*. Barcelona et al.: Museu d'Art Contemporani et al., 118–127.
- Didi-Huberman, Georges (2009). *La imagen superviviente*. Madrid: Abada editores.
- Escrivá, Cristina y Benavides, G (2016). “El arte visual de Walter Reuter en el Instituto Obrero de Valencia, 1936-1939”. *Fotocinema. Revista científica de cine y fotografía*, 13, 107–124.
- Escrivá, Cristina (2016). La Setmana Infantil de 1937. En *Tot està per fer. València Capital de la República (1936-37)*. València: Universidad de València, 182–189.
- Fernández, Juan (2007). “Iniciativas de alfabetización en la España Republicana durante la guerra civil”. *Transatlántica de Educación*, vol. II, 94–110.
- Molins, Patricia (1997). Un dibujante dedicado al libro. En VV.AA.; *Mauricio Amster tipógrafo*. Valencia: IVAM Centre Julio González, 19–44.
- Soto, Andrea (2020). *La performatividad de las imágenes*. Santiago: Metales pesados.
- Fuentes primarias**
- Una cabalgata infantil en Valencia. (1937, 20 enero). *Mundo gráfico*. <http://bdh.bne.es/bnesearch/detalle/hd0002438271>
- Fernández, J. (1937, 17 enero). Una magnífica cabalgata ha cerrado los festejos de la semana infantil. *Crónica*. <http://bdh.bne.es/bnesearch/detalle/hd0003352693>
- Ministerio de Instrucción Pública y Sanidad (1937, noviembre). “Guía”. *Armas y letras*, 4 y 5 <http://bdh.bne.es/bnesearch/detalle/hd0059480297>
- Ministerio de Instrucción pública y Bellas Artes (1937). *Cartilla Escolar Antifascista* (1ª ed.) Valencia https://europeana.eu/portal/es/record/2063609/ES_280_016
- Ministerio de Instrucción pública y Bellas Artes (1937). *Cartilla Escolar Antifascista* (2ª ed.) Valencia http://centromanes.org/index.php/nggallery/page/1?page_id=4381
- Juventudes Socialistas Unificadas (1937, 03 febrero). *Ahora*. <http://bdh.bne.es/bnesearch/detalle/hd0030008354>
- Pozo-Puertolas, Rafael. (2020). *Creative Chaos Theory Inductive Method for Viewing Information from an Applied Research. New Trends in Qualitative Research*, 2, 13–26. DOI: <https://doi.org/10.36367/ntqr.2.2020.13-26>
- Roca, David. & Mensa, Marta. (2009). *Las metodologías utilizadas en las investigaciones de creatividad publicitaria* (1965-2007). *Communication & Society*, 22(2), 7–34.
- Silverman, D. (Ed.). (2011). *Qualitative Research: Issues of Theory, Method and Practice*. Londres. Sage Publications, 3ª ed.
- Tamayo, Mario (2003) *El proceso de la investigación científica*. México. Limusa Noriega Ed.
- Taylor & Bogdan. (1992) *Introducción a los métodos cualitativos de investigación*. Barcelona: Paidós
- UNESCO Institute for Statistics. (2012). *International standard classification of education: ISCED 2011-12. Comparative Social Research*, 30. <https://www.educacionyfp.gob.es/va/dam/jcr:a60265fe-7b79-4b8b-a615-ace845e3ed1c/cine2011esp.pdf> [Recurso en línea: consulta realizada 10/02/2022].