



Universidad Nacional del Centro de la Provincia de Buenos Aires

Facultad de Arte

Facultad de Ciencias Humanas

Seminario de posgrado

2019

Título: *La Guerra Civil Española en el cine documental y de ficción*

Profesor: Dr. Jaime Céspedes¹

Áreas temáticas relacionadas: Estudios sobre el cine y la imagen
Comunicación audiovisual
Historia contemporánea de España
Estudios políticos y sociológicos

¹ Profesor de Cine hispánico e Historia contemporánea en la Universidad de Artois (Arrás, Francia) desde 2010. Responsable del seminario de Máster sobre Medios de comunicación de masas, titulado "La edición de la información en los medios audiovisuales y periodísticos", en la Universidad de París 7. Licenciado en Filosofía y Letras, Universidad de Murcia, España. Doctor de la Universidad de París 10 Nanterre, especializado en cine de tema histórico (tesis: *'Las dos memorias' de Jorge Semprún: un documental olvidado sobre la Guerra Civil Española*). Autor de *La obra de Jorge Semprún. Claves de interpretación* en 2 volúmenes publicados en la editorial Peter Lang, subtitulados: [Autobiografía y novela \(vol. 1, 2012\)](#) y [Cine y teatro \(vol. 2, 2015\)](#). Editor científico de los volúmenes colectivos [Cinéma et engagement: Jorge Semprún scénariste](#) (ed. CinémAction, 2011) y [Études sur José María de Semprún Gurrea, Jorge Semprún et Carlos Semprún Maura](#) (ed. Regards, 2013). Miembro del Consejo científico y del Consejo académico de la Universidad de Artois. Sitio profesional: <http://textesetcultures.univ-artois.fr/annuaire-des-membres/professeurs-et-mcf-habilites/jaime-cespedes>.

1. Fundamentación

Este seminario está dedicado a las representaciones audiovisuales de que ha sido objeto la Guerra Civil Española (1936-1939). En concreto, se estudiarán películas de cine documental y de ficción (histórica). Como cualquier otro acontecimiento histórico que haya sido representado dentro de los límites de una obra, la Guerra Civil Española no ha sido cubierta en todos sus posibles aspectos por el cine. En este seminario nos interesamos por las diferentes retóricas cinematográficas de que ha sido objeto este conflicto, por las diferentes maneras en que las películas han tratado de alcanzar el mayor grado de reconocimiento posible a través de ciertas estrategias narrativas (de ficción o documentales). Algunas lo hacen sin esconder su filiación ideológica o política. Otras prefieren no manifestarla abiertamente y jugar la carta de la presunta omnisciencia narrativa. En ambos casos, los riesgos que se corren son grandes y han producido reacciones diversas, de las que daremos cuenta en nuestros comentarios. Insistiremos en la percepción de la identidad de la instancia emisora de cada película, con el fin de reconocer la ideología desde la que se comunica la película como objeto pragmático previsto para provocar ciertas reacciones. Un espectador interesado por la retórica del lenguaje cinematográfico puede encontrar apasionante el ejercicio de evaluación de la visión ideológica y del alcance pragmático de una película histórica, que siempre están determinados por el contexto histórico del momento en que se realiza la película, el contexto de producción. Estas consideraciones no solamente son válidas a la vez para el cine de ficción y el cine documental, sino que, cuando comparamos ambos géneros o subgéneros en torno a un mismo tema, sus diferentes estrategias retóricas pueden apreciarse mejor.

Desde esta perspectiva, la Guerra Civil Española es un tema de estudio muy interesante debido al gran número de películas que sobre ella se han realizado y al gran interés que este conflicto tiene en otros países a pesar de ser una guerra 'civil', interna a un solo país. Ese interés proviene del carácter internacional de las fuerzas que lucharon en España. Esas fuerzas veían esta guerra como un conflicto internacional 'en' España más que como una guerra interna entre españoles. Para unos (los Aliados) se trataba de evitar la II Guerra Mundial; para otros (las potencias del Eje) se trataba de una demostración de su determinación para provocarla. En el contexto del auge del fascismo frente al auge de la Internacional Comunista, la internacionalización de la Guerra Civil Española fue inevitable. Esa internacionalización, cuyo ejemplo de referencia es la rápida formación de las Brigadas Internacionales, convirtió esta guerra en un acontecimiento mediático mayor en su tiempo, con la presencia en España de enviados especiales de los países más desarrollados, que estaban implicados directa o indirectamente en el conflicto. La figura heroica del fotoperiodista o fotorreportero como un solo individuo capaz de realizar un reportaje ilustrado cristaliza en torno a Robert Capa y a su compañera Gerda Taro, considerada como la primera mujer fotoperiodista y autora de muchas de las fotografías que se atribuyen a Capa. La internacionalización del conflicto y ese carácter que después se confirmaría de 'prólogo' de la II Guerra Mundial provocaron que muchos cineastas no solamente españoles se hayan interesado por este conflicto y por sus consecuencias.

Desde un punto de vista diacrónico, aunque sin seguir un orden estrictamente cronológico, en el seminario daremos cuenta de la evolución de las representaciones de la guerra a lo largo de décadas de grandes transformaciones sociopolíticas, así como de las manipulaciones que han podido ejercerse según ciertas intenciones y de las limitaciones que encontramos en nuestro corpus para representar ciertos aspectos. Dado que no se tratará de incluir el mayor número de películas posible, tarea que desbordaría el marco del seminario, nuestro corpus está determinado por la intención de ofrecer una mayor variedad dentro de las ideologías mayoritarias y por el deseo de que podamos ver también la variedad de estrategias retóricas que los directores adoptan para intentar alcanzar un mayor grado de eficacia comunicativa. La referencia a algunos clásicos será necesaria porque muchas películas se han convertido en clásicas precisamente por tener un carácter ideológico muy marcado en relación con ciertos fines pragmáticos que se alcanzaron en su momento. Otras películas de las que hablaremos gozan de menos popularidad por corresponderse con ideologías menos difundidas mediáticamente, pero destacan igualmente por su fuerza retórica, al margen también de que sean mejores o peores películas desde un punto de vista estético o de que hayan resultado más o menos comerciales.

El tema de la Guerra Civil Española en el cine ha sido tratado en varios estudios de referencia que lógicamente cubren un corpus que existía en el momento de su publicación. El más conocido en España durante mucho tiempo fue el libro de Román Gubern *1936-1939: La Guerra de España en la pantalla*, publicado en 1986. Después aparecieron *La Guerra Civil Española: cine y propaganda* de Magí Crusells (2000) y *Cine y Guerra Civil Española: del mito a la memoria* de Vicente Sánchez-Biosca (2006), que actualizaron el corpus y dieron entrada a la perspectiva memorialística que está muy presente desde finales del siglo XX. Hay que resaltar, sin embargo, que estos libros están claramente dedicados al cine de ficción histórica, con muy pocas alusiones a algunos documentales, género del que pueden encontrarse trabajos dispersos en artículos sueltos y algunos volúmenes colectivos.

Monografías sobre la Guerra Civil Española en el cine:

- Crusells, Magí (2000), *La Guerra Civil Española: cine y propaganda*, Barcelona, Ariel, edición aumentada, 2003.
- Gubern, Román (1986), *1936-1939: La Guerra de España en la pantalla*, Madrid, Ministerio de Cultura y Filmoteca Española, 1986.
- Sánchez-Biosca, Vicente (2006), *Cine y Guerra Civil Española: del mito a la memoria*, Madrid, Alianza, 2006.

Bibliografía sobre la Guerra Civil Española mencionada en el seminario

- Abad de Santillán, Diego (1940), *Por qué perdimos la guerra*, Buenos Aires, Imán, 1940.
- Chomsky, Noam (1968), *La objetividad y el pensamiento liberal. Los intelectuales de izquierdas frente a la Guerra de Vietnam y a la Guerra Civil Española* (originalmente publicado como un capítulo del libro de Chomsky *American power and the new mandarins*), traducción del inglés de Isabel González-Gallarza, Barcelona, Península, 2004.

- Claudín, Fernando (1970), *La crisis del movimiento comunista*, prólogo de Jorge Semprún, Barcelona, Ibérica de ediciones y publicaciones / Ruedo ibérico, 1978.
- Dreyfus-Armand, Geneviève (1999), *L'Exil des républicains espagnols en France. De la Guerre Civile à la mort de Franco*, París, Alban Michel, 1999.
- Enzensberger, Hans Magnus (1972), *El corto verano de la anarquía. Vida y muerte de Durruti*, traducción del alemán de J. Forcat y U. Hartmann, Barcelona, Anagrama, 2002.
- Furet, François (1995), *El pasado de una ilusión: ensayo sobre la idea comunista en el siglo XX*, traducción del francés de Mónica Utrilla, Madrid, Fondo de cultura económica de España, 1995.
- Gibson, Ian (1980), *En busca de José Antonio*, Madrid, Aguilar/Santillana, 2008.
- (1971), *La represión nacionalista de Granada en 1936 y la muerte de Federico García Lorca*, París, Ruedo Ibérico, 1971.
- Hernández, Jesús (1953), *Yo fui un ministro de Stalin*, Madrid, G. del Toro, 1974.
- Jackson, Gabriel (1965), *La República Española y la Guerra Civil*, traducción del inglés de E. de Obregón, Barcelona, Crítica, 1999.
- Moreno Juliá, Xavier (2004), *La División Azul*, Barcelona, Crítica, 2005.
- Orwell, George (1938), *Homenaje a Cataluña*, traducción del inglés de Miguel Temprano, Barcelona, Debate, 2011.
- Peirats, José (1951), *La CNT en la revolución española*, Toulouse, CNT, 3 vol., 1951.
- Penella, Manuel (2006), *La Falange Teórica*, Barcelona, Planeta, col. “España escrita”, 2006.
- Peschanski, Denis (2002), *La France des camps. L'internement, 1938-1946*, París, Gallimard, 2002.
- Rojas, Carlos (1970), *Por qué perdimos la guerra*, Barcelona, Nauta, 1971.
- Rossif, Frédéric, y Madeleine Chapsal, *Mourir à Madrid* (guion del documental homónimo, sin descripción de planos), París, Seghers, 1963.
- Semprún Maura, Carlos (1974), *Revolución y contrarrevolución en Cataluña (1936-1937)*, traducción del francés de Julia Escobar, Barcelona, Tusquets, 1978.
- Semprún Maura, Jorge (1977), *Autobiografía de Federico Sánchez*, Barcelona, Planeta, 1977.
- (1966), *La Guerre est finie*, París, Gallimard, 1966.
- Serrano Fernández, Secundino (2001), *Maquis. Historia de la guerrilla antifranquista*, Madrid, Temas de hoy, col. “Historia”, 2001.
- Solano, Wilebaldo (1999), *El POUM en la Historia. Andreu Nin y la revolución española*, Madrid, Los libros de la Catarata, 2ª edición, 2000.
- Tavera, Susanna (2005), *Federica Montseny. La indomable*, Madrid, Temas de hoy, 2005.
- Termes, Josep (2011), *Historia del anarquismo en España (1870-1980)*, traducción del catalán de N. Termes, Barcelona, RBA, 2011.
- Tusell, Javier (1998), *La crisis de los años treinta: República y Guerra Civil*, vol. II de su *Historia de España en el siglo XX*, Madrid, Santillana, 4 vol., 2007.

2. Objetivos y método

Por lo dicho anteriormente, podemos resumir nuestros objetivos en cuatro puntos. En primer lugar, proponer un corpus según los criterios arriba señalados y actualizarlo con películas recientes. En segundo lugar, ampliar el corpus añadiendo películas del género documental, al que prestaremos especial atención dado que las películas de ficción han acaparado casi toda la atención cuando se trataba de estudiar la Guerra Civil 'en el cine'. En tercer lugar, ofrecer una categorización desde el punto de vista ideológico de las películas. En cuarto lugar, analizar algunas secuencias que demuestran el interés de la perspectiva ideológica y de las intenciones pragmáticas. Por lo anteriormente dicho, nuestro análisis no se limita a las películas en sí, sino que utiliza datos del contexto de producción de la película y de su recepción para alcanzar una visión crítica de orden pragmático sobre la intención o intenciones que se persiguen en cada caso. Comentaremos cada película como proyecto en el que se desea favorecer determinada visión del conflicto en detrimento de otras, visión que está ligada a intenciones que pueden ser políticas, culturales, didácticas o de otro tipo.

Durante el seminario se podrá invitar a los alumnos a comentar espontáneamente ciertas cuestiones abiertas a debate que no formarán parte de la evaluación, pues se entiende que ésta estará basada en una reflexión escrita y realizada con posterioridad a la asistencia al seminario y al visionado de las secuencias que serán analizadas. La introducción de los conceptos ligados a la problemática de la representación será progresiva y permitirá un grado de reflexión cada vez más amplio a medida que las consideraciones a tener en cuenta se van alejando del momento en que sucedió la guerra en sí y conciernen a nuevas intenciones, desarrolladas con un lenguaje cinematográfico que también se hace más complejo en sí con el tiempo.

Objetivos específicos

- Conocer un corpus de referencia de películas de ficción y documentales sobre la Guerra Civil y ampliarlo con obras revalorizadas recientemente por nuevos especialistas, incluyendo obras desde las realizadas en la propia guerra hasta la época más actual.
- Reconocer y diferenciar las ideologías representadas en una película de ficción histórica o documental.
- Ofrecer técnicas de percepción del punto de vista ideológico privilegiado por cada director a pesar de las estrategias que pueda haber utilizado para parecer lo más neutro u objetivo posible.
- Tender puentes entre el cine de ficción y el cine documental y entender el diálogo y la influencia que se establece entre ambos para dar cuenta de los conflictos de la Guerra Civil según ciertas intenciones.

- Cuestionar el alcance del cine para representar la materia histórica, de la misma manera que se cuestiona, salvando las distancias, el carácter literario de un ensayo histórico. Valorar las ventajas y los inconvenientes del lenguaje cinematográfico para representar un episodio histórico, en este caso la Guerra Civil Española.
- Desarrollar prácticas comparativas en beneficio de un análisis detallado de obras que comparten el mismo tema pero muestran grandes diferencias de punto de vista entre sí.

3. Programa

Prólogo: El cine como nueva arma de combate

A modo de prólogo, el seminario empezará con una reflexión sobre el papel del cine en los años de la época de la II República Española como arma de denuncia social que después sería transformada como arma de propaganda durante la guerra. Tras una larga época de censura, en la que el cine documental no está prácticamente desarrollado en España a causa de la dictadura del general Primo de Rivera (1923-1930), la II República abre las puertas para nuevos horizontes culturales y artísticos entre los que destacan los llamados miembros de la Generación del 27 y los miembros y alumnos de la Institución Libre de Enseñanza. Uno de ellos, Luis Buñuel, joven aragonés de buena familia que tiene el privilegio de alojarse en la Residencia de Estudiantes de Madrid mientras estudia la carrera de Historia y simpatiza con el ideal anarquista más que con el comunista, realizará en 1932, tras las dos películas que lo situaron en la primera línea del surrealismo (*Un perro andaluz* y *La edad de oro*), un documental con aspecto antropológico en la región aislada de Las Hurdes, en Extremadura, que el rey Alfonso XIII había visitado diez años antes para inaugurar una carretera que debía mejorar las condiciones de vida de sus habitantes, prácticamente la misma que siglos atrás. Este documental, *Las Hurdes, tierra sin pan*, contiene una fuerte carga criticosocial implícita que la serenidad de la voz en off y la elección de la música (la Sinfonía 4 de Brahms) tratan aquí irónicamente de suavizar. Objeto de pasiones enfrentadas, esta película de apenas media hora de duración se utiliza como muestra de una realidad de que II República tiene como desafío mejorar. Realizada al final del primer bienio (progresista), enseguida se ve censurada en España por el gobierno conservador del segundo bienio, que no quiere que se dé tan mala imagen de España en el extranjero, habiendo sido ya estrenada la película en Francia. Más tarde se usará como justificación del Frente Popular y de la propia guerra. Película que no sentó escuela a causa de la censura, de la guerra y de la dictadura, *Las Hurdes*, a pesar de la evidente precariedad de las condiciones en que se rodó, queda hoy como un diamante en bruto dentro de la historia del cine español, una especie de *Nanuk, el esquimal* a la española, salvando las distancias, pero con un uso político más acentuado a causa de la exacerbación de las

pasiones que la película despertó en el camino hacia la guerra. A Buñuel le costaría estar el resto de su vida exiliado, primero en Estados Unidos, después (cuando Dalí lo señaló como comunista) en Méjico (donde realizó *Los olvidados*) y finalmente en Francia.

Filmografía

Las Hurdes, tierra sin pan (Luis Buñuel 1932)

Bibliografía

- Herrera Navarro, Javier (2000), “Recepción crítica de *Las Hurdes* de Buñuel en Europa durante la Guerra Civil Española”, en *Secuencias: revista de Historia del cine*, n.º 11, 2000, 72-87.

1. Retóricas franquista y falangista

Es necesario entender la doble dialéctica que una película establece desde un punto de vista ideológico: por un lado pretende oponerse implícitamente a la ideología del enemigo pero por otro se opone también a la ideología del aliado o de los aliados a los que pretende imponer su razón. Así, hemos de ver la producción sobre la guerra al menos desde estos cinco grandes grupos ideológicos: franquista, falangista, comunista, anarquista y socialista. Se llama a menudo 'ideología franquista' lo que en realidad debe separarse entre franquismo y falangismo. Hubo un falangismo que se adaptó a la política franquista (el falangismo informalmente llamado 'domesticado') pero también hubo otro que pretendió mantener la ideología nacionalsindicalista revolucionaria y sufrió la censura del franquismo, de lo que son ejemplos de referencia las películas censuradas *Rojo y negro* y *Surcos*. Cuando el falangismo pierde fuerza ante la política capitalista franquista, apoyada por Estados Unidos y patente en los años 50, al falangismo le es permitido un momento de gloria cinematográfica con *Embajadores en el infierno*, película dedicada al periplo y al regreso de los presos de la División Azul de un campo del Gulag estaliniano en Karagandá, en la actual Kazajistán.

Tras comentar las producciones realizadas durante la guerra, veremos cómo Franco, por su parte, encargó películas que la mitificaran y que justificaran la intervención de los militares ante el fracaso de las políticas de la II República. Fruto de ello son algunos de los hitos de la cinematografía franquista como *Sin novedad en el Alcázar* y *El santuario no se rinde*, dando Franco también luz verde a proyectos de 'falangistas domesticados' en los que no caben distinciones entre falangismo y franquismo (como *La paz empieza nunca*). Estas películas, de fuerte carga propagandística, que conviven mejor o peor con la calidad cinematográfica o simplemente artística, están presididas por *Raza*, la película que el propio Franco concibió bajo un seudónimo que no se le escapaba a nadie (Jaime de Andrade). Mediante un personaje metafórico, Franco introduce en la trama soluciones ficticias a algunos traumas familiares, sobre todo el que concierne a la manifiesta fidelidad de su hermano Ramón a la República, antes de que éste se pasase al bando de su hermano

convertido ya en Generalísimo. Para celebrar sus 25 años de gobierno, Franco encarga también un documental, *Franco, ese hombre*, al mismo director de *Raza*, José Luis Sáenz de Heredia, primo de José Antonio Primo de Rivera y Sáenz de Heredia, el fundador de Falange. Suele referirse que Buñuel, compañero de oficio, le había salvado la vida intercediendo por él en el Madrid asediado durante la guerra, y que, por ello, mucho después, en 1961, Franco le permitió a Buñuel rodar *Viridiana* en España.

Filmografía

- Franquista: *Defenders of the faith* (Russell Palmer 1936-1939)
Raza (J. L. Sáenz de Heredia 1941)
Espíritu de una raza (J. L. Sáenz de Heredia 1950)
Sin novedad en el Alcázar (Augusto Genina 1940)
El santuario no se rinde (Arturo Ruiz Castillo 1949)
La paz empieza nunca (León Klimovski 1960)
Franco, ese hombre (J. L. Sáenz de Heredia 1964)
- Falangista: *Rojo y negro* (Carlos Arévalo 1941)
Surcos (J. A. Nieves Conde 1951)
Embajadores en el infierno (José María Forqué 1956)

Bibliografía

- Marcos, Marcelino C. (2015), “Estética e ideología en *Surcos*”, en *España contemporánea: revista de literatura y cultura*, tomo 24-25, n.º 2-1, 2015, 205-221.
- Sebastián, Jordi (1995), “*Raza*: la historia escrita por Franco”, en *Filmhistoria*, vol. 5, n.º 2-3, 1995, 10 p.

2. Retóricas comunista y anarquista. La poética del exilio. La censura.

Durante la guerra, los dos centros de producción de películas (Madrid y Barcelona) permanecen en territorio republicano, siendo controlados por los trabajadores y colectivizados como el pueblo hizo revolucionariamente con empresas y fábricas. En Barcelona, donde hay una mejor situación para hacer películas que en Madrid, continuamente asediada, el sindicato anarquista utiliza los estudios de cine para producir películas que demuestren, por un lado, el carácter pacífico del ‘verdadero’ anarquista, y, por otro lado, la necesidad de hacer la guerra frente a la agresión de los militares golpistas que representan los intereses de la clase explotadora. La película más lograda en este sentido es *Aurora de esperanza*, rodada y estrenada en zonas republicanas en plena guerra (1937).

Los comunistas, enfrentados a los anarquistas dentro del movimiento obrero y del Frente Popular, intervienen en el cine a través de figuras intelectuales extranjeras que se

comprometen con la República en España. El ejemplo de referencia aquí es el del escritor francés André Malraux, porque adapta su propia novela sobre la guerra, *L'Espoir* (*La esperanza*, publicada en 1937) a una película que realiza él mismo al año siguiente en Barcelona, *Espoir*, frecuentemente llamada también *Sierra de Teruel* para distinguirla de la novela. Compararemos, pues, en esta sección, la manera en que anarquistas y comunistas utilizaron el cine para justificar sus posiciones durante la guerra, resaltando los anarquistas su pretendido carácter pacifista y los comunistas su capacidad de movilización de combatientes de países diferentes. Estudiaremos también las razones del éxito internacional del documental francés *Morir en Madrid*, primer documental que trata de sintetizar toda la guerra, realizado por un comunista yugoslavo nacionalizado francés, Frédéric Rossif, así como la reacción inmediata que produjo en la España franquista, donde Franco deja de lado su negativa a realizar un documental sobre la guerra para encargar dos que dan la réplica al de Rossif: *Morir en España* y *¿Por qué morir en Madrid?*, ejercicios de retórica justificativa de un régimen que puede ofrecer una cara mucho mejor de la que tenía España diez años antes, aunque sigue indudablemente teniendo muchas 'Hurdes'.

Completaremos esta sección analizando una película que era casi desconocida hace una década, pero que es reconocida hoy como una de las grandes referencias a la poética del exilio republicano español, *En el balcón vacío*, película basada en las memorias de una mujer exiliada en Méjico desde niña (María Luisa Elío) que rueda su marido de manera muy precaria pero alcanzando con extrema sencillez de estilo lo universal de la experiencia. Destacaremos también otra película que ha permanecido extrañamente olvidada hasta fechas recientes, *Tierra de todos*, censurada por el franquismo por atreverse a poner en escena a un republicano y a un franquista que consiguen fraternizar superando sus diferencias ideológicas y son considerados como víctimas por igual de la guerra, idea que el franquismo no podía tolerar. El caso de *El español* es más desconcertante: producción de la televisión francesa, confiada a un director comunista, Jean Prat, obtuvo un gran éxito de audiencia en Francia en 1967, pero nunca se ha recuperado ni editado en España, donde sigue siendo desconocida a pesar de su gran calidad dentro de los límites del formato televisivo en blanco y negro y a pesar de la muy buena imagen que da del republicano español refugiado en Francia. A pesar del éxito momentáneo que tuvo en Francia cuando solamente existía la televisión pública, la película también cayó en el olvido en Francia a causa de la mala imagen que daba de ciertas capas de población francesa durante la ocupación alemana, como veremos. Terminaremos con una referencia obligada a la película de Carlos Saura *La caza*, que consiguió pasar la censura gracias a su carácter metafórico sobre las secuelas de la guerra, así como a la anterior *Muerte de un ciclista*, del comunista Juan Antonio Bardem, que pasó primero la censura pero la sufrió enseguida, cuando recibió el Premio de la Crítica Internacional en Cannes y los censores se dieron cuenta de su error.

Filmografía

- Comunista: *The Spanish Earth* (Joris Ivens 1937)
 Espoir. Sierra de Teruel (André Malraux 1938)
 Muerte de un ciclista (J. A. Bardem 1955)
 Morir en Madrid (Frédéric Rossif 1963)
 La guerra ha terminado (Alain Resnais 1966)
 L'Espagnol (Jean Prat 1967)

Las dos memorias (Jorge Semprún 1973)

- Anarquista: *Aurora de esperanza* (Antonio Sau 1937)
Barrios bajos (Pedro Puche 1937)
Casas Viejas (López del Río 1983)
Réquiem por un campesino español (Francesc Betriu 1985)
- La poética del exilio: *En el balcón vacío* (J. García Ascot 1962)
- Producciones censuradas: *Tierra de todos* (Antonio Isasi-Isasmendi 1962)
Canciones para después de una guerra (Martín Patino 1971)
Caudillo (Martín Patino 1974)
- No se censuró: *La caza* (Carlos Saura 1966)

Bibliografía

- Céspedes, Jaime (2017) “*En el balcón vacío: de la literatura al cine*”, en el dossier *Jomí García Ascot (1927-1986)* de *Laberintos. Revista de estudios sobre los exilios culturales españoles*, n.º 19, 2017, 261-274.
- Fernández Ostos, María Teresa (2015), “La figura femenina en el cine anarquista durante la Guerra Civil: análisis y comparación de *Barrios bajos* (1937) y *Aurora de esperanza* (1937)”, en *Aportaciones a la investigación sobre mujeres y género* (actas del V Congreso universitario internacional *Investigación y género*), Universidad de Sevilla, 2015, 493-508.

3. Producciones frente a la historia oficial franquista y frente al "pacto de olvido" de la Transición. Transformar la guerra en Historia. Las grandes series documentales de los años 80.

En esta sección estudiaremos las películas de ficción o documentales que se realizaron durante la Transición en sentido amplio (años 70 y principios de los 80) a pesar de la consigna sociopolítica propia de la Transición que aconsejaba guardar silencio indefinido sobre la guerra y el franquismo para poder construir una democracia pacíficamente. Según muchos análisis que posteriormente se hicieron, la clave del éxito de la Transición, para quienes consideran que fue un éxito, estuvo en ese pacto tácito que nunca fue objeto de una ley propia, aunque se basaba en el espíritu de la Ley de Amnistía de 1977. Con todo, hubo cineastas y artistas de todo tipo que utilizaron la libertad que se abría ante ellos para empezar a abordar los temas que durante tantos años habían sido censurados. Es el caso de los primeros documentales anarquistas realizados y estrenados en España: *Entre la esperanza y el fraude* y *Por qué perdimos la guerra*, este último dirigido por Diego Abad de Santillán, quien estuvo muchos años exiliado en Argentina, donde había publicado el libro homónimo en 1940. El director franquista Eduardo Manzanos realiza un documental 'aperturista' (*España debe saber*) y después se permite un curioso proceso

ficticio a Franco al que se prestan políticos de primera línea franquistas y antifranquistas (*Franco, un proceso histórico*).

El gobierno socialista de los años 80 impulsa después un vasto proyecto documental con el objetivo de convertir la guerra en Historia: la monumental serie en 30 episodios *España en guerra*, con guiones de 11 historiadores académicos y con la vana intención de que nadie que no sea especialista se atreva en adelante a tratar el tema en otro documental. Este proyecto también tenía como objetivo corregir la libertad de tono de la serie documental de José Luis Guarner que la precedió, *España, Historia inmediata*, de 21 episodios, seguramente la más interesante en su género por esa gran libertad de tono a través de intervenciones sin límites ideológicos, si bien *España en guerra* destaca por la cantidad de imágenes de archivo y por el dominio de un comentario off que sale muy poco del estricto marco de los hechos.

Filmografía

España debe saber (Eduardo Manzanos 1976)
Franco, un proceso histórico (Eduardo Manzanos 1981)
Entre la esperanza y el fraude (Cooperativa de Cine Alternativo 1976)
La vieja memoria (Jaime Camino 1977)
Por qué perdimos la guerra (Luis Galindo y Diego Santillán 1978)
The Spanish Civil War (John Blake y David Hart 1983)
España, Historia inmediata (José Luis Guarner, 21 episodios, 1983-1984)
España en guerra (Pascual Cervera, 30 episodios, 1986)

Bibliografía

- Céspedes, Jaime (2015), “El discurso anarquista en dos documentales sobre la II República y la Guerra Civil realizados durante la Transición: *Entre la esperanza y el fraude* (1976) y *Por qué perdimos la guerra* (1978)”, en *Cahiers de civilisation espagnole contemporaine*, n.º 2, 2015, 13 p.
- Tranche, Rafael (2009), “Memoria y testimonio en el cine de Jaime Camino: de *La vieja memoria* (1977) a *Los niños de Rusia* (2001)”, versión española del artículo publicado en *CinémAction*, n.º 130, 2009, 45-51.

4. Apropiaciones del bipartidismo democrático: la recuperación de figuras individuales, retóricas de reideologización y de regionalización. La recuperación del exilio.

El gobierno socialista, que permanece en el poder durante 14 años (1982-1996), comulgaba en sus primeros años con la idea de mantener el 'pacto de olvido', no promocionando grandes proyectos cinematográficos sobre la guerra, hasta que decidió afrontar la cuestión con ese gran proyecto de serie documental al que hemos hecho

referencia, *España en guerra*. A partir de entonces, se aprueban proyectos que recuperan figuras políticas y culturales que se comprometieron con la República y habían estado censuradas durante el franquismo. El caso más urgente era el de García Lorca, ejecutado al principio de la guerra y considerado internacionalmente como el más célebre poeta y dramaturgo español del siglo XX, por ser el más traducido. En la serie en 6 episodios *Lorca, muerte de un poeta* (1987) se da una respuesta a la polémica de quién lo mató, subrayándose la crueldad de la represión de falangistas y franquistas contra intelectuales pacifistas como Lorca. El documental *Lorca, el mar deja de moverse* muestra que la polémica está lejos de haber terminado, y hoy día la cuestión de la recuperación institucional de los restos del poeta sigue siendo un asunto pendiente.

La serie que se realiza inmediatamente después sobre la vida del escritor y sindicalista de la UGT Arturo Barea, *La forja de un rebelde* (1988), permite al gobierno socialista que la financia ampliar el marco de los conflictos que llevan a la Guerra Civil desde los años 20, incluidas las campañas militares para asentar el Protectorado español de Marruecos. La intención subsumida es también ganar a Barea para la causa del PSOE reconvertido en partido socialdemócrata, cuando en realidad Barea fue un socialista revolucionario, como correspondía a un afiliado de la UGT de la época.

Desde finales de los años 90, las producciones socialistas se preocupan por integrar a los exiliados a la historiografía documental del siglo XX. Ello permite descentrar el interés por la guerra en sí para tratar una cuestión mucho más amplia en el tiempo y también más reciente, con el aliciente de un rédito político que beneficia más a la izquierda que a la derecha (*Exilio. El exilio republicano español, 1936-1978*). Esta vía dirigida al gran colectivo de los exiliados abre las puertas para el tratamiento de la materia histórica en el cine documental desde la memoria escrita u oral, como veremos en el apartado siguiente y como también fue el caso en el ámbito académico, lo que marcó indefectiblemente el final del siglo XX y, unido al desarrollo de las nuevas tecnologías de la imagen y de la comunicación, el principio del XXI.

También en los años 90, cuando en Cataluña ya se había recuperado la figura del gran referente del independentismo Lluís Companys, ejecutado en 1940 por haber proclamado un Estado Catalán durante la II República (*Companys, proceso a Cataluña* en cine de ficción y *Lluís Companys, memoria de un presidente* en cine documental), y cuando el gobierno catalán ya había financiado también un documental sobre la historia del POUM y de su líder Andreu Nin, asesinado por los comunistas durante la guerra (*Operación Nikolai*), la transferencia de competencias a las comunidades autónomas da lugar a un nuevo fenómeno: la creación de películas que recrean la guerra en cada región, intentándose acentuar en cada caso lo que tuvo de especial en cada una. Las regiones con más población separatista (Cataluña y País Vasco) lideran las primeras producciones de este tipo. Poco a poco, se van sumando las demás comunidades autónomas, que siguen desarrollando proyectos de este tipo hasta hoy día. La libertad presupuestaria para estos proyectos desde los gobiernos regionales explica que esta 'industria' esté en pleno auge en la actualidad.

Relacionado con el impacto que produjo el documental sobre Andreu Nin, documentado en los archivos que la URSS desclasifica tras la desintegración del bloque soviético en 1991, está el proyecto del director británico Ken Loach de hacer una película basada en las memorias de George Orwell, miliciano del POUM durante la guerra (*Homenaje a Cataluña*). De este modo, es una película extranjera, *Land and Freedom*, la que se atreve por primera vez a tratar la lucha entre comunistas y anarquistas en el cine de

ficción histórica, tema entonces prácticamente tabú en el cine español que sigue siéndolo en gran medida, dadas las muy pocas referencias al tema que existen en documentales y películas de ficción posteriores.

Filmografía

Lorca, muerte de un poeta (J. A. Bardem 1987)
Lorca, el mar deja de moverse (Ruiz Barrachina 2006)
La forja de un rebelde (Mario Camus 1988)
Viento del pueblo (José Ramón Larraz 2002)
La Guerra Civil en Aragón (Eugenio Monesma 2006)
La Guerra Civil en Extremadura (Eugenio Monesma 2006)

Companys, proceso a Cataluña (J. M. Forn 1979)
Lluís Companys, memoria de un presidente (Jaume Bartrolí 1990)

Operación Nikolai. El secuestro y asesinato de Andrés Nin (María D. Genovès 1992)
Land and Freedom (Ken Loach 1995)

La batalla del Jarama (Miguel Ángel Nieto 2006)
La batalla del Ebro (J. Martínez-Reverte 2006)

Exilio. El exilio republicano español (1936-1978) (Pedro Carvajal 2002)
El sueño derrotado (Daniel Serra y Jaume Serra 2004)
Las olas (Alberto Morais 2011)

Bibliografía

- Deveny, Thomas (2011), “La emigración forzada de 1939 en *Los niños de Rusia, El sueño derrotado y Exilio*”, en *Quaderns de cine*, n.º 6, 2011, 71-82.
- Quílez Esteve, Laia (2013), “De aquí a allá, de ayer a hoy: posmemoria y cine documental en la España y Argentina contemporáneas”, en *Olivar, revista de literatura y cultura españolas*, n.º 20, 2013, 29 p.

5. El cine "de la memoria". La guerra de grandes y pequeños colectivos, Brigadas Internacionales, maquis, fosas comunes, maestros, mujeres, niños, deportados a Mauthausen.
--

En este apartado estudiaremos la manera en que el tratamiento de la materia histórica desde la memoria se introduce progresivamente en las producciones cinematográficas, produciendo una proliferación generalizada de películas documentales que pueden tener valor como documentos de 'Historia oral'. La lucha contrarreloj para recabar testimonios de

personas que vivieron la guerra y son muy mayores a finales de siglo XX y principios del XXI, como Santiago Carrillo, líder histórico del PCE, produce cierta fiebre documental que privilegia los testimonios audiovisuales de estos protagonistas en detrimento de las explicaciones en voz en *off* u *over*, por lo que en muchas ocasiones se descuida el guion, lo que subraya la idea de que el cine documental ‘no tiene guion’. Esta fiebre dura hasta hoy día con testimonios de todo tipo de personas que siguen vivas, ya tuviesen cargos de responsabilidad o no, desplazándose el interés antes principalmente político de los testimonios hacia la vida y los sufrimientos cotidianos de la población, e introduciéndose rápidamente la dimensión reivindicativa de justicia y de reparación de las víctimas de la guerra y del franquismo, dimensión voluntariamente ignorada por los gobiernos democráticos de los años 70, 80 y 90 para no tener que pagar pensiones en concepto de reparación a gran parte de la población. El cine documental adquiere desde entonces mucho relieve como campo de batalla en el que se exige a través de la voz de las propias víctimas la necesidad de la intervención del Estado para decretar reparaciones, lo que contribuye en gran medida a la creación de la Ley para la Memoria Histórica en una fecha tan tardía como 2007, ley que no cubre el aspecto económico pero sí contribuye a que más temas sensibles sean tratados con menos miedo en películas de ficción y documental, como el de las fosas comunes, el de los campos de concentración franquistas o el de la permanencia de símbolos franquistas en espacios públicos, que la ley prohíbe en principio. Aun así, la prudencia domina claramente en los documentales que tocan estos temas y han recibido más atención mediática, entre los que destaca *Los caminos de la memoria*.

Al igual que la guerra había empezado a ser tratada a escala local gracias a proyectos regionales, el desarrollo tecnológico y la facilidad material para hacer una película documental y difundirla permiten que los colectivos que no podían acceder a proyectos cinematográficos puedan crear el suyo propio con más facilidad en la era digital. No era el caso de las películas de ficción centradas en protagonistas infantiles que plantean juegos simbólicos entre ficción y realidad y han tenido gran éxito dentro del género histórico-fantástico (como *El espinazo del diablo* o *El laberinto del fauno*), rindiendo tributo de una manera u otra a *El espíritu de la colmena*, rodada a finales del franquismo (1973), pero en el género documental sí se abre la cuestión mediáticamente reprimida de los bebés y niños robados durante el franquismo. La lucha cotidiana de las mujeres adquiere también un protagonismo que era raro en épocas anteriores. Inmediatamente después de la aprobación de la Ley para la Memoria Histórica, el gobierno socialista encargó una película de ficción y un documental sobre el caso de las Trece Rosas, trece jóvenes ejecutadas al término de la guerra. Otras películas, como *La voz dormida*, pondrán de relieve el sacrificio y las duras condiciones de vida de las mujeres que el cine anterior no destacaba en sus tramas. La II República es elogiada en sus reformas para la liberación de la mujer que fueron enseguida truncadas durante el franquismo. En el tema del exilio se introducen las historias de vida de antiguos maquis que mantuvieron una guerra de guerrillas contra Franco durante la posguerra y esperaban reconocimiento también.

Filmografía

Luna de lobos (Julio Sánchez Valdés 1987)

La guerrilla de la memoria (Javier Corcuera 2002)

Los del monte (Alfonso Domingo 2006)

Niños (José Luis Peñafuerte 2001)
Los niños de Rusia (Jaime Camino 2004)
Los niños perdidos del franquismo (M. Armengou y R. Belis 2005)

El espíritu de la colmena (Víctor Erice 1973)
La lengua de las mariposas (José Luis Cuerda 1999)
El laberinto del fauno (Guillermo del Toro 2006)
El espinazo del diablo (Guillermo del Toro 2001)
Pan negro (Agustí Villaronga 2011)

Las fosas del olvido (Alfonso Domingo e Itziar Bernaola 2004)
Las fosas del silencio (M. Armengou y R. Belis 2003)
Los caminos de la memoria (José Luis Peñafuerte 2009)

Las Misiones pedagógicas de la II República (Gonzalo Tapia 2007)
La República de los maestros (Arturo Villacorta 2004)
Maestras de la República (Pilar Pérez Solano 2013)

Que mi nombre no se borre de la historia (J. M. Almela y Verónica Vigil 2005)
Las 13 Rosas (Emilio Martínez-Lázaro 2007)

La Sección Femenina (Javier Ortega 2006)
La voz dormida (Benito Zambrano 2011)

La Brigada Abraham Lincoln (Alfonso Domingo y Anthony Geist 2006)
La tragedia de las Brigadas Internacionales (Patrick Rotman 2016)
Diez días en la Guerra de España (Patrick Jeudy 2016)

El convoy de los 927 (Montse Armengou 2004)
Lágrimas rojas (Lucía Meler y Víctor Riverola 2006)
Cautivos en la arena (Joan Sella y Miguel Mellado 2006)

Bibliografía

- Guarinos, Virginia (2008), “Ramos de rosas rojas. *Las Trece Rosas*, memoria audiovisual y género”, en *Quaderns de cine*, n.º 3, 2008, 91-103.
- Ruiz Martínez, José Manuel (2015), “Memoria de la Guerra Civil Española y género fantástico en *El espinazo del diablo* y *El laberinto del fauno* de Guillermo del Toro”, en *Tropelias: revista de teoría de la literatura y literatura comparada*, n.º 23, 2015, 461-472.

6. Otras producciones independientes. Retóricas de desmitificación y de desideologización. La guerra como comedia y como telenovela.

Dedicaremos el último apartado al interés que despiertan algunas producciones independientes de varias épocas que han podido ser desdeñadas como rarezas en algunos casos (como *Viva la muerte* de Fernando Arrabal) o como acusaciones difíciles de introducir en proyectos institucionales (como los documentales *Espejo rojo* y *No pasarán: album souvenir*, en los que se puede escuchar a antiguos miembros del Frente Popular decir que hubiesen preferido estar con Franco cuando vieron cómo eran tratados en los campos de refugiados en Francia).

En el cine de ficción, veremos cómo puede usarse el humor para desacralizar la guerra (*La vaquilla*), cómo se muestra la idea de que la rehabilitación para los supervivientes perdedores de la guerra será imposible (*Soldados de Salamina*), cómo se descontextualiza la guerra para convertirla en un simple escenario dramático reducido a la mínima expresión y en el que ya no importan las ideologías (*El destierro*) y cómo se ha convertido la guerra en una telenovela (*Amar en tiempos revueltos*), con los códigos típicos del género pero respetuosa de los conflictos sociopolíticos en los que se desenvuelven los personajes de ficción.

Filmografía

Viva la muerte (Fernando Arrabal 1971)
La vaquilla (García Berlanga 1985)
No pasarán, album souvenir (Henri-François Imbert 2003)
Espejo rojo (Dominique Gautier y Jean Ortiz 2005)
El lápiz del carpintero (Antón Reixa 2002)
Soldados de Salamina (David Trueba 2003)
El destierro (Arturo Ruiz Serrano 2016)
Amar en tiempos revueltos (Orestes Lara *et alii*, serie de 2005 a 2012)

Bibliografía

- Chicharro, María del Mar, y José Carlos Rueda (2008), “Televisión y ficción histórica: *Amar en tiempos revueltos*”, en *Comunicación y sociedad*, vol. 21, n.º 2, 2008, 57-84.
- González, Luis M. (2008), “*La vaquilla*, memoria histórica y humor carnavalesco”, en *Quaderns de cine*, n.º 3, 2008, 73-79.

Cronograma de clases



Seminario de 32 horas, del 24 al 26 de junio de 2019.

Antes del seminario, conviene ver las siguientes películas en línea: *Raza*, *En el balcón vacío*, *La Batalla del Ebro* y *Los caminos de la memoria* (estos títulos incluyen enlaces a sitios de internet).

Antes o después del seminario, la lectura de los artículos listados en la bibliografía de cada apartado (que también incluyen los enlaces) puede servir para la realización del trabajo de evaluación, sin que sea en absoluto obligatorio mencionarlos todos.

Evaluación

Redacción de un ensayo final (de 10 a 15 páginas, entre 25 000 y 40 000 caracteres, notas incluidas) sobre el tema siguiente: *Ventajas e inconvenientes del lenguaje cinematográfico para representar la Guerra Civil Española*. El alumno debe proponer y desarrollar una reflexión en torno a las ventajas e inconvenientes que estime más relevantes cuando se representa un hecho histórico (en este caso, la Guerra Civil Española) en el medio cinematográfico. Los ejemplos deben encontrarse en el corpus de películas que han de verse enteramente (dos películas de ficción: *Raza* y *En el balcón vacío*, y dos documentales: *La Batalla del Ebro* y *Los caminos de la memoria*) y pueden completarse con referencias a secuencias de otras películas analizadas en clase y eventualmente con referencias a los artículos recomendados en cada apartado. Hay que evitar, en todo caso, que el trabajo consista en un 'resumen' de las lecturas. El alumno debe desarrollar una explicación propia acerca del tema propuesto, que no es tratado como tal en ninguna de las lecturas. Se apreciará también la calidad de la introducción y de la conclusión, de no más de 2 páginas cada una si el ensayo alcanza el límite de caracteres establecido.