

**Facultad de Ciencias Políticas, Sociales y de la
Comunicación**

Trabajo de Fin de Grado

Grado en Periodismo

La Guerra Civil: de la literatura al cine

Curso académico: 2016/2017

Alumna: Ainoha Cruz Gómez

Tutor: Benigno León Felipe

Resumen:

El cine y la literatura españoles han encontrado, a lo largo de su historia, gran inspiración en uno de los acontecimientos más sangrientos del país: la Guerra Civil. Tanto a través de las páginas como de la filmación se ha narrado este conflicto que sobre cogió a la sociedad española. El trabajo presente analizará las características propias de las versiones cinematográficas que se basan en los libros publicados 38 años después de la Guerra Civil.

Palabras clave: Guerra Civil. Literatura. Cinematografía. España.

Abstract:

Spanish cinema and literature have found, along his history, a great inspiration in the most bloody event of the country: the Civil War. Both through the pages and filming has being relate this struggle that startle the spanish society. The present research work will analyze the characteristics of the film versions based in books published 38 years later of the Civil War.

Key Words: Civil War. Literature. Cinema. Spain.

Introducción.....	4
Justificación.....	5 - 6
Antecedentes y estado actual.....	7-14
Marco teórico.....	15-20
Objetivo e hipótesis.....	21
Metodología.....	22-23
Resultados y análisis.....	24-35
Conclusiones.....	36
Bibliografía.....	37

1. Introducción

El término “cultura de la memoria” llegó de la mano de autores como Andreas Huyssen a partir de los años 70 cuando la mayoría de países occidentales intentaban recordar el horror del pasado con el fin de afrontar el futuro mediante diferentes políticas. Este concepto hace referencia a la tendencia de la sociedad de las últimas décadas de mirar atrás en busca de respuestas. Como parte esencial de una sociedad el arte se ha visto envuelto por este fenómeno, aunque desde siempre la creación artística ha buscado en los acontecimientos del pasado a una musa.

En el caso de España las políticas llevadas a cabo se realizaron a partir de la transición y giraron en torno a la Guerra Civil y al posterior franquismo. Durante estos años, pero sobre todo en la década de los ochenta el ambiente social demandaba información, respuestas que explicaran el momento traumático. La literatura fue una de las vías que contribuyó a responder esas cuestiones que suscitaron las coyunturas sociopolíticas. A partir de este hecho se dio en España la cuarta etapa de novela histórica que estudiaremos más adelante.

A parte de la literatura, el cine se convirtió también en una herramienta de narrar el pasado, pero en este caso mucho más infravalorado por los historiadores quienes no consideraban al discurso fílmico a la altura del literario.

Este trabajo se centrará en las adaptaciones cinematográficas de aquellas novelas escritas a partir de la transición y que basan su historia en la Guerra Civil. Analizaremos las adaptaciones de *Soldados de Salamina* (2001) de Javier Cercas, el *Lápiz del carpintero* (1998) de Manuel Rivas y *Luna de lobos* (1985) de Julio Llamazares.

El motivo de este trabajo es la relación entre literatura y cine cuyos discursos se hibridan en muchas ocasiones y la tendencia que ambas artes mantienen con la historia. La traducción intersemiótica de los discursos y de los formatos formarán parte de nuestro análisis así como los elementos del pasado que se tienen en cuenta en las adaptaciones.

2. Justificación

La creación artística de toda sociedad siempre ha estado ligada con la relación con el pasado, sobre todo durante las décadas de 1980 y 1990 y en el siglo XXI, cuando los países occidentales relacionaban su pasado como una forma de afrontar el futuro (Colmenero, 2013: 13).

Desde que estallara la Guerra Civil española la creación artística del país ha estado muy ligada a dicho suceso. Este trabajo analizará la forma en la que el cine ha adaptado tres de las novelas escritas a partir de 1975 cuya historia nos sitúa durante los años del conflicto de manera que podremos explicar al espectador y al lector qué factores han recogido los escritores de la realidad sobre la Guerra Civil y que posteriormente los guionistas han adaptado en el cine. Conoceremos de esta manera qué hechos reales o ficticios consideran los cineastas que son necesarios adaptar y cuáles no. Asimismo, observaremos los rasgos literarios que más se han tenido en cuenta a la hora de la adaptación, como pueden ser los discursos o las descripciones de situaciones bélicas.

Todos los trabajos de investigación han de aportar algún tipo de conocimiento a la comunidad científica de manera que sus conclusiones ayuden a los profesionales del sector en la elaboración de diversos estudios. Este trabajo, por lo tanto, se realiza para determinar las características que las adaptaciones cinematográficas han tenido en cuenta de las novelas en las que se han basado y qué elementos han tomado estas de la realidad. Los aportes que ofrecerán a la comunidad científica serán de carácter teórico, una vez conocidas las conclusiones se podrán crear nuevas teorías sobre la novela y el cine español y las adaptaciones cinematográficas sobre el tema elegido. De esta manera habremos generado unos principios de conocimiento para definir el arte español que, como algunos autores definen, se basa en la “cultura de la memoria”.

Son varios los trabajos, análisis y tesis que se han encargado de estudiar la influencia del conflicto en las artes españolas, pero sobre todo en el cine y la literatura, que en los años del franquismo fueron utilizados como medio propagandístico. También se encuentran varios trabajos encargados de analizar las adaptaciones cinematográficas de novelas de diferentes temáticas. Este trabajo pretende analizar ambas tendencias, la literatura y cine sobre la Guerra Civil y las adaptaciones cinematográficas para comprender la realidad que explican las novelas basadas en el conflicto y cómo se traduce esa realidad en el cine.

La novela histórica tiene como eje central la realidad de un acontecimiento, sucesos secundarios y personajes pasan a ser creados por la imaginación del escritor, pero en la narración literaria de conflictos la relación entre lo escrito y lo acontecido ha de ser lo más

fiel posible. Por eso es de vital importancia analizar en primer lugar los elementos reales tomados por el escritor para su novela y a partir de ahí observar cómo se traslada esta visión de la realidad a la “gran pantalla”.

Se puede entender a la novela como una manera de hacer comprender al lector un conflicto, en el caso que nos ocupa: la Guerra Civil española, pero el cine como una herramienta para grabar en la retina del espectador los horrores e infinidad de relatos bélicos que se esconden en los libros y que pasan desapercibidos por aquellos que no pueden o quieren dedicar tiempo a la lectura. Se presenta pues, el cine, como una herramienta de conocimiento audiovisual rápido que parte en los casos que vamos a tratar de un guion basado en una novela.

El número de publicaciones tanto fílmicas como literarias de la Guerra Civil española deja entrever que vivimos en una sociedad que se basa en el recuerdo y en la cultura de la memoria. Las heridas que se abrieron con la insurrección militar y posteriormente con el franquismo encontraron una forma de expresión en el arte. Los autores de las obras que analizaremos nacieron durante la dictadura, coincide de esta forma que la creación de las tres obras fueron escritas a partir de la transición democrática, momento en el que se abandonó la manipulación sobre el conflicto y la exaltación del bando vencedor.

3. Antecedentes y estado actual

El interés por el pasado que en las tres últimas décadas ha acompañado a la población occidental viene dado por la experiencia de un suceso traumático que transforma a la sociedad. En España el fenómeno de la memoria está marcado por la Guerra Civil y por la dictadura franquista a la que dio paso la insurrección. Incluso hoy, 81 años después de que se produjera la insurrección, son diversas las esferas que todavía la recuerdan con dolor, sobre todo en los sectores artísticos:

La preocupación por la memoria de España se generalizó en prácticamente todos los ámbitos de la esfera pública a mediados de los años noventa, aunque estaba presente ya en la literatura española de las décadas precedentes, especialmente en las obras publicadas en los años sesenta y setenta por la denominada generación del medio siglo (Colmenero, 2013: 14).

Esta tendencia al arte relacionado con el pasado se puede entender a través de los ojos de autores como Andreas Huyssen quien define la relación con el pasado que tiene la sociedad occidental como una “cultura de la memoria”. Este concepto viene dado por la “memoria histórica” referida a las actuaciones políticas basadas en la recuperación de acontecimientos históricos olvidados o que han pasado desapercibidos por la sociedad.

El fenómeno memorialístico en España se intensificó en los años noventa, momento en el que toma una visión mucho más crítica con el pasado, pero sobre todo con la Guerra Civil. La dimensión política que ha tenido “la cultura de la memoria” en España debe ser tenida en cuenta a la hora de analizar el arte y el pasado. La importancia política del concepto la encontramos con la Ley de Memoria Histórica aprobada por el Congreso de los Diputados el 31 de octubre de 2007 y que incluye el reconocimiento a todas las víctimas de la Guerra Civil y del posterior franquismo. Esta ley vino encausada por el Movimiento para la Recuperación de la Memoria Histórica que nació al inicio del siglo y que estudiosos de las letras relacionan con la aparición de obras como *Soldados de Salamina* de Javier Cercas. Es el propio autor quien en el Epílogo de la obra, en su edición de 2015, califica de “oxímoron” al movimiento, pues para Cercas la memoria es “individual, parcial y subjetiva” a diferencia de la historia que “es colectiva y debe aspirar a ser total y objetiva”. Por ello el autor considera que este movimiento lleva un eufemismo por nombre y que debiera llamarse Movimiento para la Recuperación de la Memoria Republicana. Y concluye:

Sea como sea, y llamara como se llamase, el movimiento era justo y necesario, en la medida que pretendía terminar de hacer justicia con las víctimas republicanas de la guerra civil y el franquismo y que el país afrontara de una vez por todas, hasta el fondo y de una forma crítica, su pasado más negro (*Soldados de Salamina*, edición de 2015, 216).

La visión crítica del pasado en las dos últimas décadas del siglo XX vino de la mano de los artistas que participaban en un debate intelectual acerca de los fundamentos políticos en los que se asentaba la democracia española. Este debate cuestionaba el paradigma que desde el estado se daba sobre la interpretación de la Guerra Civil y que desde el ámbito cultural dejaba manifiesta la existencia de esas “dos Españas” de las que hablaba Machado en su *Españolito* (*Campos de Castilla*, Proverbios y cantares, LIII). Se demuestra así que la interpretación del pasado español ha tenido pues una lucha también en la literatura:

La novela, el género literario nacido en la modernidad, ha sido utilizada especialmente por escritores vinculados con la izquierda política como escenario en el que se interrelacionan diferentes discursos sobre el pasado, que dialogan entre sí, para cuestionar a menudo otras visiones presentes en la esfera pública (Colmenero, 2013:18).

Encontramos así a la novela como un campo de debate del pasado histórico de España, donde los autores actuales, generalmente nacidos en el franquismo, miran al pasado en busca de respuestas. Pero este debate, que abarca hoy en día todas las esferas, políticas, ideológicas e incluso mediáticas, también puede incurrir en el error de proyectar la guerra desde el presente y desembocar en un anacronismo. De esta manera:

[...] en la medida en que la novela permite sentir la existencia de un tiempo “objetivo” se aleja, según algunos autores, de la poesía para acercarse más a la historia (Colmenero, 2013:23).

Así y desde el romanticismo del siglo XIX nos encontramos con la novela histórica, un género que sumerge al lector en un argumento ficticio pero con datos e incluso personajes reales. Vivimos entonces con una generación de autores en cuyo proceso creativo la novela nace a través de un proceso *político* (Colmenero, 2013:23).

3.1 La novela como reflejo de la Guerra Civil

Según el historiador Jean Lacouture se han escrito cerca de 1600 novelas sobre la Guerra Civil tanto fuera como dentro de España, pero a partir de la transición y teniendo en cuenta solo las novelas publicadas en España, la web Erase una vez recuenta 124 novelas cuya narración sitúa al lector en la guerra o años inmediatamente posteriores o anteriores.

Sin duda el conflicto bélico español supuso un punto de partida para los intelectuales del momento quienes veían necesario situarse en un lado u otro. Muchos fueron quienes durante la contienda llegaron a España con el único fin de escribir lo que sucedida dentro de nuestras fronteras, como Ernest Hemingway, Pablo Neruda o André Malraux, de modo que la guerra sirvió como un catalizador para que los intelectuales de la época se comprometieran políticamente, no ya solo a través de la novela, sino a través de su discurso.

Ochenta años después del conflicto los intelectuales del momento siguen dedicándole parte de su obra a la guerra. Encontramos, de esta manera, autores como Almudena Grandes quien ha escrito títulos que envían al lector a la contienda como *El corazón helado* (2007), *Inés y la alegría* (2010), *El lector de Julio Verne* (2012) y *Las tres bodas de Manolita* (2014), entre otros. También el escritor Jordi Serra i Farra forma parte de estos autores con novelas como *Dos días de mayo* (2013), *Sombras en el tiempo* (2011) o *Cuatro días de enero* (2008). Jorge Martínez Reverte es otro de los escritores que nos acerca a la Guerra Civil con *La batalla del Ebro* (2003), *La batalla de Madrid* (2004) o *La caída de Cataluña* (2006), entre otros.

Los autores que trataremos en este trabajo también recurren con frecuencia a nuestro pasado político.

Ya en el epílogo de la edición de 2015 de su famosa obra *Soldados de Salamina*, Javier Cercas deja claro que nunca entró en sus planes escribir sobre la Guerra Civil. Y si observamos las obras que ha publicado tan solo hay dos que abarcan el conflicto de 1936: la anteriormente citada y su última publicación *El monarca de las sombras* (2017), que cuenta la historia de Manuel Mena, tío de su madre, quien fue un falangista que murió durante la contienda con 19 años. El móvil del pasado, no solo referido a la Guerra Civil, también es muy visible en su bibliografía con novelas como *Anatomía de un instante* (2009) o *Las leyes de la frontera* (2012), ambas ambientadas en la transición.

A pesar de que la mayoría de su bibliografía está conformada por libros de relatos, el escritor Manuel Rivas sitúa también al lector en 1936 en su novela *Los libros arden mal* (2006). La historia narra la quema de libros que se llevó a cabo en La Coruña en agosto tras estallar la Guerra Civil y cómo este suceso cambió la vida de sus protagonistas y sus descendientes. A

parte de *Los libros arden mal* y *El lápiz del carpintero* Manuel Rivas no publica otras novelas que abarquen el momento de la contienda, pero sí que nos acerca a la época en algunos de sus cuentos y relatos breves, la mayoría como un bálsamo contra la amnesia social.

El autor Julio Llamazares, por otra parte, es diferente a los anteriormente leídos. La obra suya que hemos tomado de referencia, *Luna de Lobos*, fue su primera publicación y la única en la que el autor sitúa su historia en la época de la contienda española. Su bibliografía se ha basado básicamente en la publicación de relatos, libros de ensayo y viajes.

3.2 El cine como reflejo de la Guerra Civil

Al igual que la novela, el cine ha narrado en varias ocasiones el conflicto que enfrentó a los falangistas contra los republicanos pero con la característica de poder crear una imagen visual en la mente del espectador, característica que se acompaña con el texto verbal y la música que pueden ofrecer las producciones.

Son numerosos los filmes que han narrado el conflicto de manera muy diversa: desde el drama, el documental de ficción, perspectiva periodística, con pretensiones propagandísticas, etc. Fue el interés propagandístico el principal motivo de las producciones de la época, que con el paso de los años pasaría a ser un conflicto bélico contado por los vencedores pero una guerra contada por los vencidos (J.M Caparrós, 2006).

Algunas de las películas que se realizaron al inicio de la contienda y que buscaban resaltar la ideología franquista fueron *Alma y nervio de España* (1937) de Joaquín Martínez Arboleya o *España heroica* (1938) de Paul Lavern y Fritz Mauch, ambas documentales. Aunque durante los primeros años del conflicto fue la España republicana la que más filmes realizó sobre la Guerra Civil. El primero, y primera película que abarcó la contienda, es *1936. Julio* (1936) de Fernando G. Mantilla, le siguió *Nosotros somos así* (1936) de Valentín R. González y *España hecha en armas* (1937) de Jean Paul Le Chanois.

Durante el franquismo el cine se empleó como una herramienta de lucha de ideologías y de propaganda bélica convirtiéndose así en un arma legitimadora del Estado. Así encontramos títulos como *Sin novedad en el Alcázar* (1940) de Augusto Genina, considerada como una de las primeras películas con propaganda franquista; *Legión de héroes* (1942) de Armando Sevilla y Juan Fortuny; *El santuario no se rinde* (1949) de Arturo Ruiz Castillo o *Cerca del cielo* (1951) de Domingo Vidalomat y Mariano Pombo.

Con el paso de los años y desde que el régimen cayó, el cine con respecto a la guerra se ha centrado en reflejar la deshumanización del conflicto y los horrores del momento. Son

películas como *Los días del pasado* (1977) de Mario Camus; *Lorca, muerte de un poeta* (1987) de Juan Antonio Bardem o *El espinazo del diablo* (2001) de Guillermo del Toro. Aunque se haya acusado al cine español sobre la explotación de la temática de la Guerra Civil tan solo un 1,4% de los filmes publicados abarcaban el conflicto en la última década.

3.3 La adaptación de la Guerra Civil

Solo hay que mirar cuántas películas se han estrenado en España sobre la guerra para saber la importancia que han tenido las adaptaciones en ese aspecto, pues ambos aspectos muchas veces están unidos.

Una de las primeras adaptaciones es *Frente de Madrid* (1940) dirigida y escrita por Edgar Neville. Le sigue *Porque te vi llorar* (1941) filme Juan de Orduña basado en una novela de Jaime Salas. Pero sin duda la adaptación más conocida de los primeros años del franquismo es *Espíritu de una raza* (1941) con dirección de José Luis Sáenz de Heredia, conocido como el director del franquismo, y basada en la historia *Raza* escrita por Jaime de Andrade seudónimo que utilizaba el dictador Francisco Franco. En 1950 se realizó una nueva versión del filme adaptando el guion y eliminando comentarios antisemitas y elogios a los fascismos europeos con el fin de recibir las ayudas que en aquel momento otorgaba los Estados Unidos. 27 años después de esta versión Gonzalo Herralde realizaría el documental *Raza, el espíritu de Franco* basado en su historia.

Es a partir de 1960 cuando más adaptaciones se realizan de la Guerra Civil como, por ejemplo, *Carta a una mujer* (1961) de Miguel Iglesias basada en *El mensaje* de Jaime Salom; *Los ojos perdidos* (1966) de Rafael García Serrano; *El otro árbol de Guernica* (1969) de Pedro Lazaga o *La montaña rebelde* (1971) de Ramón Torrado basado en la novela homónima de Juan Antonio Cabezas. Todas las adaptaciones de esta época remarcan el sentimiento de la nación con personajes republicanos que atentan al sentimiento franquista. Desde 1975 hemos podido ver 29 adaptaciones cinematográficas en los cines, la última de ellas es *La Mula* (2013) de Michael Radford basada en la novela homónima de Juan Eslava Galán.

Tabla con todas las adaptaciones que se han realizado en España desde 1975

Película	Año	Director	Novela	Autor
<i>Casa Manchada</i>	1975	José Antonio Nieves Conde	<i>Todos morían en Casa Manchada</i>	Emilio Romero
<i>Retrato de familia</i>	1976	Antonio Giménez-Rico	<i>Mi idolatrado hijo Sisi</i>	Miguel Delibes
<i>¡Arriba Hazaña</i>	1977	José M ^a Gutiérrez	<i>El infierno y la brisa</i>	José M. Vaz de Soto
<i>A un dios desconocido</i>	1077	Jaime Chavarrí	<i>Poeta en Nueva York</i>	Federico García Lorca
<i>Soldados</i>	1978	Alfonso Ungría	<i>Las buenas intenciones</i>	Max Aub
<i>La plaza del Diamante</i>	1983	Francesc Betriu	<i>La plaça del diamant</i>	Mercé Rodoreda
<i>Memorias del General Escobar</i>	1984	José Luis Madrid	<i>La guerra del General Escobar</i>	José Luis Olaizola
<i>Réquiem por un campesino español</i>	1985	Francesc Metriu	<i>Requiem por un campesino español</i>	Raúl J. Sender
<i>El hermano bastardo de Dios</i>	1986	Benito Rabal	<i>El hermano bastardo de Dios</i>	José Luis Coll
<i>Lorca, muerte de un poeta</i>	1987	Juan Antonio Bardem	<i>La represión nacionalista de Granada en 1936 y La muerte de Federico García Lorca</i>	Ian Gibson
<i>A los cuatro vientos</i>	1987	José Antonio Zorrilla	<i>A los cuatro vientos.</i>	Ángel Amigo Quincoces

<i>Lauaxeta</i>			<i>Lauaxeta</i>	
<i>Luna de Lobos</i>	1987	J. Sánchez Valdés	<i>Luna de Lobos</i>	Julio Llamazares
<i>Si te dicen que caí</i>	1989	Vicente Arranda	<i>Si te dicen que caí</i>	Juan Marsé
<i>Beltenebros</i>	1991	Pilar Miró	<i>Beltenebros</i>	Antonio Muñoz Molina
<i>Tierra y libertad</i>	1995	Ken Loach	<i>Homenaje a Cataluña</i>	George Orwell
<i>Tu nombre envenena mis sueños</i>	1996	Pilar Miró	<i>Tu nombre envenena mis sueños</i>	Joaquín Leguina
<i>Tranvía a la Malvarrosa</i>	1997	José Luis García Sánchez	<i>Tranvía a la Malvarrosa</i>	Manuel Vicent
<i>Muerte en Granada</i>	1997	Marco Zurinaga	<i>La represión nacionalista de Granada en 1936 y La muerte de Federico García Lorca</i>	Ian Gibson
<i>Mararía</i>	1998	Antonio José Betancor	<i>Mararía</i>	Rafael Arozarena
<i>El portero</i>	1999	Gonzalo Suárez	<i>El portero</i>	Manuel Hidalgo
<i>La lengua de las mariposas</i>	1999	José Luis Cuerda	<i>La lengua de las mariposas</i>	Manuel Rivas
<i>El viaje de Carol</i>	2002	Imanol Uribe	<i>A boca de noche</i>	Ángel García Roldán
<i>Soldados de Salamina</i>	2002	David Trueba	<i>Soldados de Salamina</i>	Javier Cercas
<i>El lápiz del carpintero</i>	2002	Antón Reixá	<i>El lápiz del carpintero</i>	Manuel Rivas

<i>La luz prodigiosa</i>	2003	Miguel Hermoso	<i>La luz prodigiosa</i>	Fernando Marías
<i>1939</i>	2003	Juan Antonio Barrero	<i>Diálogo de los muertos</i>	Francisco Ayala
<i>La vida perra de Juanita Narboni</i>	2005	Farida Benlyazid	<i>La vida perra de Juanita Narboni</i>	Ángel Vázquez
<i>Los girasoles ciegos</i>	2008	José Luis Cuerda	<i>Los girasoles ciegos</i>	Alberto Méndez
<i>La mula</i>	2013	Michael Radford	<i>La mula</i>	Juan Eslava Galán

Fuente: *La guerra civil española en el cine: Fotogramas de guerra*

4. Marco teórico

4.1 La novela histórica

En los últimos treinta años la novela histórica española ha experimentado un resurgir de sus cenizas, no solo en la nueva redacción de novelas que sitúan su tiempo en algún momento de nuestro pasado, sino también por las reediciones de las novelas clásicas que en la primera década de siglo fueron tan comercializadas. La novela histórica es un género que surgió en el romanticismo del siglo XIX que mezcla el género de la ficción al igual que otras novelas pero con la característica de situarse en un momento histórico concreto. Para el crítico húngaro Georg Lukács la aparición de la novela histórica era consecuencia de “un mundo en transformación”, lo que significaba que este tipo de género se daría en gran medida tras un conflicto o periodos de crisis (Gómez Martín, 2008: 135).

De esta manera a lo largo de la historia literaria de España podemos encontrar cuatro grandes estadios por los que este género ha pasado. Con el fin de no entrar en el análisis de las etapas las mencionaremos brevemente. La primera de ellas es a partir de 1825 marcada por la guerra de la Independencia, los periodos constitucionales de 1812 y 1820 y el último reinado de Fernando VII. La segunda fase vendría con el realismo y los últimos años del reinado de Isabel II, la Revolución del 68 y la Primera República; Benito Pérez Galdós es un claro representante de esta época. La crisis de 1898 traería la tercera fase de la novela histórica, con escritores como Miguel de Unamuno, Pío Baroja o Valle Inclán. Es a finales de 1970 y principios de 1980 cuando los escritores españoles retoman de nuevo la novela histórica. Es este un momento clave en la historia, no solo nacional, sino también internacional, causado en España por la transición y de manera global por la guerra fría y la caída del muro de Berlín. Estos actos que dan paso a la democracia suscitan las preguntas de muchos de los autores e historiadores acerca del pasado nacional o internacional, utilizando a la literatura como una herramienta para responder. Estas tres etapas dejan claro la idea de Lukács y es que los tiempos de transformación y agitación dan paso a la novela histórica.

La novela histórica se caracteriza por el historicismo que se entremezcla con la ficción del autor:

[...] en lo ficticio tiene tanto el deber como el derecho de concebir dichas recreaciones para divertir y entretener al lector, mientras que en lo histórico adquiere ineludiblemente un compromiso político, de tal modo que la novela histórica se convierte en un instrumento de lucha, como claramente ocurrió en el siglo XX con la novela histórica romántica a través de la cual los autores

comienzan a indagar en lo que se constituye como la semilla de la nacionalidad y la literatura ayudará a plasmar esa identidad nacional (Gómez Martín, 2008;139).

Nos encontramos entonces ante un híbrido de ficción e historia que ofrecen una particular identidad a la novela. El equilibrio entre ambos conceptos es imprescindible pues evidencia la credibilidad o veracidad del texto. El componente histórico de la obra tiene una función de reconstrucción de la época en la que se sitúa la acción, mientras que la ficción llega a través de la imaginación del escritor y dota de sentido a los personajes y a la historia que viven. La novela histórica se convierte entonces en una herramienta y un objetivo para los escritores en busca de respuestas a cuestiones sociopolíticas del pasado. La literatura se ve en muchas ocasiones subordinada a la historia, enmarcada por unas directrices que surgen del periodo histórico en que se basa y la ideología del momento de su creación.

4.2 El cine y el pasado

El cine también recurre muy frecuentemente a nuestra historia como forma de narración. La característica crucial frente a la literatura que posee el séptimo arte y que también lo posee el teatro es la representación visual de la historia. Con el cine el espectador no ha de imaginar la realidad, la ve a través de la pantalla aunque bien esta haya podido pasar por el filtro de la ficción:

El cine es capaz de mostrar una realidad no visible para la historia y por eso a veces el documento filmado supera al escrito en el campo de la investigación (Carbajo, 2008: 213).

Podemos considerar entonces al cine como una herramienta que sirve para conocer el pasado y entenderlo a través de la pantalla con imágenes que ya pueden ser reales o que se han grabado en un set de rodaje, con música añadida en la postproducción y con texto. Para Zubiaur Carreño (2005) el cine puede representar la historia a través de tres aspectos: el drama, el documental cinematográfico y las imágenes fílmicas. Dentro del tema que nos ocupa (la Guerra Civil española) y considerando estos tres aspectos encontramos películas que miran al pasado mediante el drama como *Para que no me olvides* (2005), *Las bicicletas son para el verano* (1984) o *Pan Negro* (2010). Estos son tan solo unos ejemplos pues es el drama es el género más utilizado con respecto a la historia, acompañado del thriller y del cine épico. Respecto al documental cinematográfico se pueden encontrar filmes como *Morir en*

Madrid (1963), *España, 1936* (1937) y *Guernica, pintura de guerra* (2007). Por último, las imágenes fílmicas fueron más utilizadas frecuente por la Unión Soviética a través de un lenguaje que rompía con el usado en los filmes de la época siendo mucho más crítico, son películas como *La huelga* (1924) o *El acorazado Potemkin* (1924).

Las adaptaciones que se analizan en este trabajo -*Soldados de Salamina*, *El lápiz del carpintero* y *Luna de lobos*- se encuentran todas dentro del género de drama, aunque en *Soldados de Salamina* se utilicen imágenes de archivo sobre Rafael Sánchez Mazas y testimonios reales, características más bien de las imágenes fílmicas.

Apartando estas formas de realizar películas históricas, Carreño afirma que la aproximación del cine a la historia se ha realizado a través de dos vías:

Una reflejaría las preocupaciones sociales y políticas de la época en que se hace la película concreta. [...] Otra de las aproximaciones sería implícita, si entendemos la película como un libro proyectado, sujeta aquella a la verificabilidad de los datos, a la evidencia de los hechos (Carreño, 2005:206).

El entendimiento del cine como una forma también de comprender el pasado es, hoy en día, de vital importancia, pues la historia audiovisual se ha vuelto fundamental en la cultura actual, sobre todo por su característica de visualización del pasado o de un pasado desde el filtro de la ficcionalidad, deformándola de manera que se adapte a sus necesidades estilísticas. Este hecho se ha venido dando en la sociedad contemporánea desde los años 70:

El cine [...] es una parte integrante del mundo moderno. Aquel que se niegue a reconocerle su lugar y su sentido en la vida de la humanidad privará a la Historia de una de sus dimensiones, y se arriesgará a malinterpretar por completo los sentimientos y los actos de los hombres y mujeres de nuestro tiempo (Martin A. Jackson, citado en Carbajo, 2008: 214).

4.3 La adaptación y la intersemiótica de Jakobson

El cine, la literatura y la historia son un ejemplo hoy en día de hibridación de discursos en los cuales la literatura y el cine acuden frecuentemente a la historia, pero ambos apelan también el uno al otro, conformando así a las adaptaciones como otra forma de narración de discursos. Este nuevo contenido que vemos en la pantalla es diferente al imaginado en un principio por el autor, la historia adaptada implica no solo nuevos procedimientos enunciativos sino

también estéticos y técnicos. Se produce pues, un discurso dentro de otro discurso (Gutiérrez Carbajo, 2008: 214).

De esta manera nos encontramos con la intersemiótica y el modelo lingüístico de Roman Jakobson quien extrapola las categorías lingüísticas no solo para estudiar lo que él mismo llamó interlingüística, es decir, la traducción de una lengua natural como podría ser el francés a otra como podría ser el español, sino también la traducción intersemiótica, es decir, todas las traducciones a nivel total, en las que se enmarcan, entre otras, las adaptaciones cinematográficas.

Mediante la traducción intersemiótica, o transmutación, interpretamos signos verbales mediante signos no verbales. Se trata de una categoría muy sugerente, que nos invita a ampliar extraordinariamente el campo de lo decible y lo interpretable. Jakobson nos da los ejemplos, ya clásicos, de transmutación de la sustancia literaria en música, danza, cine o pintura (Santaemilia, 2010: 223).

En el cine podemos encontrar cuatro tipos de traducciones: la primera de ellas es la traducción interlingüística, que es el traspaso de los textos producidos en una lengua natural en su versión original a otra lengua también natural distinta a la original que es lo que se conoce comúnmente como versión. La segunda traducción es la intralingüística, representada a través de los subtítulos o de la lengua de signos. La tercera traducción es la intrasemiótica, la cual adapta formas del lenguaje interlingüístico como la parodia, las citas textuales, referencias, etc. Y, por último, nos encontramos con la traducción intersemiótica, en la cual se basa este trabajo, que consiste en la extrapolación de algunos de los principios formales de los sistemas semióticos, es decir la extrapolación de un arte en otro (Zavala, 2008; 49).

El cine se nutre constantemente de diferentes artes, una de las más socorridas es la pintura, la cual se puede interpretar a través de fotogramas. Un ejemplo es *Viridiana* (1961) de Luis Buñuel, donde se representa el cuadro *La última cena* de Leonardo Da Vinci; también Christopher Nolan en su película *Origen* (2010) simboliza el famoso cuadro de Escher *Ascenso y descenso*; o Terry Gilliam que en *Las aventuras del Baron Munchausen* (1988) llevó a la gran pantalla una representación de *El nacimiento de Venus* de Botticelli. El teatro también es una de las artes más socorridas, sobre todo el clásico de Shakespeare *Romeo y Julieta* que podemos ver en películas como *Romeo debe morir* (2000) de Andrzej Bartkowiak; *Romeo + Julieta* (1996) de Az Luhrmann; o *Montoyas y Tarantos* (1989) de Vicente Escrivá. Otra forma de traducción intersemiótica es la danza, que también ha sido

traducida al cine con, por ejemplo, en la famosa película de Darren Aronofsky *Cisne negro* (2010) basada en el clásico de Chaikovski *El lago de los cisnes*. E incluso hay traducciones del cine dentro del propio cine, un claro exponente es el director Wes Anderson quien en sus películas siempre representa diferentes fotogramas de otros filmes como en la “oscarizada” *Gran Hotel Budapest* (2014) donde se encuentran referencias a *Los 39 escalones* (1935) o *Vértigo* (1958) de Alfred Hitchcock o en *Los Tenenbaums. Una familia de genios* (2001) en la que se pueden ver representaciones de *Kes* (1969) de Ken Loach o de *La extraña pareja* (1942) de Irving Rapper.

Pero es innegable que la producción cinematográfica traduce gran parte de su arte de la literatura, no solo a través de guiños o referencias, sino a través de la adaptación. Como ya se ha comentado con anterioridad las adaptaciones son una parte fundamental del cine pero, ¿qué entendemos por adaptar? Según la RAE una adaptación es:

Modificar una obra científica, literaria, musical, etc., para que pueda difundirse entre el público distinto de aquel al cual iba destinada o darle una forma diferente a la original.

También, y desde un punto de vista menos pragmático, podemos encontrar la definición de Sánchez Noriega en su libro *De la literatura al cine*:

(La adaptación es) el proceso por el que un relato, la narración de una historia, expresado en forma de texto literario, deviene, mediante sucesivas transformaciones en la estructura (...), en el contenido narrativo y en la puesta en imágenes (...), en otro relato muy similar expresado en forma de texto fílmico.

Otra definición más amplia del concepto de la adaptación la encontramos en *La traducción intersemiótica del cine de ficción*:

En la traducción semiótica de la narración literaria a la narración audiovisual, el elemento neurálgico es el punto de vista narrativo en la forma cinematográfica. Este componente de la forma del contenido en la narración audiovisual (el punto de vista) permite controlar el empleo de los componentes formales y estructurales en la forma del contenido, es decir, en la imagen, el sonido y la edición. Esto explica que

gran parte de la teoría de la enunciación cinematográfica se apoye en el estudio del punto de vista narrativo (Zavala, 2009: 51).

5. Objetivos e hipótesis

5.1 Objetivos

El **objetivo general** de este trabajo es conocer cómo se cuenta la Guerra Civil española en el cine a través de la novela, es decir, cómo adapta el cine aquellas obras que abarcan un momento del conflicto bélico español.

Objetivo específico: conocer las tendencias que más se tienen en cuenta a la hora de realizar una adaptación por parte de los guionistas.

Objetivo específico: conocer los cambios estilísticos que se producen de la novela bélica al cine.

Objetivo específico: conocer qué elementos ajenos a la novela se utilizan para ser más fiel a la historia

5.2 Hipótesis

Hipótesis 1: Las adaptaciones cinematográficas no pueden ser fieles a las novelas en las que se basan debido a los cambios de forma y contenido de los mensajes. Es imposible que la adaptación sea totalmente fiel.

Hipótesis 2: En los casos de las adaptaciones de novelas bélicas los guionistas prefieren hacer hincapié en aquellas escenas que conmueven al espectador.

Hipótesis 3: La guerra civil es una temática fundamental en la creación artística de España.

Hipótesis 4: La gran mayoría de obras que se publican realzan la idea de la República

6. Metodología

Para poder llevar a cabo el análisis de este trabajo primero tuvimos que tener en cuenta las consideraciones sobre los componentes formales presentes en la experiencia estética de las películas y de las novelas (Zavala, 2009: 51). Los componentes de las películas se pueden analizar de la siguiente forma: inicio/ imagen/ sonido/ edición/ puesta en escena/ narración/ género/ ideología/ intertexto/ final. Conociendo estos componentes podremos establecer qué elementos continúan, desaparecen o se añaden en una adaptación. Los componentes estéticos que están presentes durante la experiencia estética de leer una narración literaria son: inicio/ tiempo/ espacio/ narrador/ género/ lenguaje/ intertexto/ ideología/ final. Se puede observar que los únicos componentes que permanecen en ambos análisis son el inicio, final, intertexto e ideología.

Debido a que este trabajo no se trata simplemente de un análisis de adaptaciones sino también de los aspectos históricos que se han extrapolado en cada adaptación, no nos guiaremos explícitamente por estos parámetros pero sí que los tendremos en cuenta.

Para realizarlo analizaremos los parámetros de lugar y tiempo que se nos presenta en la novela y cómo se traduce a la adaptación. De esta manera podremos ver cómo se nos viene dado el contexto de la historia y la presencia de la guerra. También pondremos especial atención en la situación militar que nos presenta pero sobre todo en aquellos escenarios claves en la obra pero que también transmiten una variedad de datos sobre la época.

Los personajes que protagonizan la historia también son importantes para analizar, sobre todo en aquellas novelas que toman elementos de la realidad, es decir, cuyos personajes no solo han salido de la mente del escritor. Por ello tendremos en cuenta a aquellos personajes reales que el escritor ha utilizado y si el guionista también ha considerado necesario situarlo dentro de la película o no. Por otra parte, y como se analiza en todas las adaptaciones, tendremos en cuenta las alteraciones que se produzcan en los personajes y en si esto afecta a la historia original.

Como es evidente que de la novela al cine hay un cambio de código en el lenguaje tomaremos en consideración los cambios de guion con respecto a cómo se nos presenta la información histórica en el cine con respecto a la novela. Tendremos en cuenta también los cambios en los diálogos y en los discursos.

Evidentemente la fiabilidad de lo contado tanto en la novela como en la película será analizada, separando la ficción con la realidad. Siempre con la mirada puesta en el tratamiento que tanto la literatura como el cine realizan sobre la historia.

Los análisis que realizaremos y la comparación entre ambas artes será desde un punto de vista objetivo ya que aunque sean diferentes se encuentran ligadas la una a la otra e incluso se retroalimentan.

7. Resultados y análisis

Soldados de Salamina

Esta primera obra que analizaremos representa una tradición estética diferente al resto de las novelas que conoceremos más adelante. Sin duda *Soldados de Salamina* supuso un antes y un después en la forma de narrar el pasado en la literatura española utilizando recursos retóricos de la denominada “novela experimental”. Hay que destacar el juego de realidad y ficción que Javier Cercas utiliza en la novela y que produce cierta confusión en el lector que es incapaz de diferenciar entre las tres identidades: narrador, protagonista y escritor. Este hecho se ve apoyado por la impotencia a la hora de la escritura que sufre el protagonista, que realiza la “autoficción” con la que el escritor experimenta, y el relato de cómo el narrador ha procedido para conseguir los datos que el lector sostiene. Evidentemente esta confusión es imposible en la adaptación cinematográfica pues no hay una relación entre el director/guionista y el personaje principal, la búsqueda de la información en el caso de la protagonista se acerca más a la necesidad de descubrir del espectador, pero sin confusión de identidades.

Para entender la verdadera historia de la que nos habla Cercas podemos recordar las palabras que el escritor Mario Vargas Llosa escribió en su columna para el diario El País ‘El sueño de los héroes’ evocando al libro:

[...] *Soldados de Salamina* es más importante que Rafael Sánchez Mazas y el fusilamiento del que escapó de milagro (cráter de la historia), porque en sus páginas lo literario termina prevaleciendo sobre lo histórico, la invención y la palabra manipulando la memoria de lo vivido para construir otra historia, de estirpe esencialmente literaria, es decir ficticia.

Está claro que la agudeza literaria con la que Cercas trató el relato del fusilamiento de Sánchez Mazas no es visible en su adaptación cinematográfica, pero sí es cierto que David Trueba, director del filme, llevó fielmente el suceso que se cuenta en *Soldados de Salamina*, a través de una reconstrucción de los hechos allí donde sucedió lo narrado, utilizando ciertos guiños que si bien no están en el libro merece la pena destacar, como una escena donde vemos niños jugando a “dispararse” en el mismo bosque en el que años atrás Sánchez Mazas huía de la muerte.

El primer capítulo de la novela es ‘Los amigos del bosque’ momento en el que se nos presenta a los personajes y la historia de Rafael Sánchez Mazas.

El primer acercamiento de la historia que Cercas quiere contarnos, el fusilamiento de Rafael Sánchez Mazas, viene dado en la novela a través del escritor Rafael Sánchez Ferlosio, hijo de Sánchez Mazas, en una entrevista que el periodista le había realizado en 1994 y que cinco años más tarde, sin saberlo en aquel entonces, daría paso al artículo *Un secreto esencial* que publicaría con motivo del 60 aniversario del final de la Guerra Civil.

Para Lola Cercas, protagonista de la adaptación de David Trueba, y primer cambio notable de la película con respecto a la novela, la historia del falangista llegaría a través de un libro que consulta como forma de documentación para escribir el mismo artículo antes mencionado y que a ella le conllevará, al igual que en la novela, a hablar con Miguel Aguirre, un historiador que los pone en contacto con las principales fuentes históricas de la época.

En la historia de *Soldados de Salamina* se nos presentan varios personajes importantes, pero son Javier/ Lola Cercas, Rafael Sánchez Mazas y Antoni Miralles quienes protagonizan la obra, sirviendo Cercas como un guía que nos lleva a conocer los acontecimientos, Rafael Sánchez Mazas, motivo de la obra, y Miralles, quien es el verdadero protagonista de la obra, es la representación de todo soldado o, al menos, el héroe que debiera ser un soldado.

El personaje del escritor Javier Cercas es la primera y gran transformación que sufre la adaptación, pero que no incurre en un cambio en la personalidad del personaje al convertirse en Lola Cercas. Pese al sexo el personaje es el mismo y sus inquietudes literarias y con el pasado son las mismas. Nos encontramos entonces ante una persona que busca una verdad desconocida y que piensa que ha de salir a la luz por lo que realiza un relato fruto de la investigación, que es el compendio de la novela. No cabe en este trabajo el análisis del personaje de Javier/Lola Cercas pues su única relación con la Guerra Civil es la novela que está escribiendo, por lo que su descripción no toma elementos del pasado.

El personaje más fiel sin duda es el de Sánchez Mazas, interpretado por Ramón Fontseré, no solo porque sea una fiel adaptación del personaje de la novela, sino porque es una representación fiel de los acontecimientos que cuentan que le sucedieron a Rafael Sánchez Mazas. Probablemente pocas personas conocieran quién era Rafael Sánchez Mazas antes de que Javier Cercas publicara *Soldados de Salamina* y probablemente fuera así por cómo habían pasado inadvertidos muchos escritores falangistas hasta finales de siglo pasado cuando se reeditaron las obras de algunos. Este hecho hace recordar las palabras del escritor Andrés Trapiello, que como se menciona en *Soldados de Salamina*, decía sobre los falangistas que “habían ganado la guerra pero perdido la historia de la literatura”.

Volviendo a la figura de Sánchez Mazas, la biografía más exacta del falangista la encontramos, al igual que en la novela, en la mitad del relato. Es la cúspide de la desesperación del escritor y su insatisfacción con la narración de su fusilamiento. Al ser un personaje real no caben los elementos ficticios en su aparición en la película. A diferencia de la novela, el aspecto físico del personaje ha de estar comprometido con el verdadero Sánchez Mazas. La imagen, elemento no característico de la novela, juega a favor de la cinematografía y, en este caso, ayuda a quienes desconocen el aspecto del falangista. Las gafas y la ropa son la clave para identificar al personaje quien es sin duda el más fiel a la novela y por tanto a la realidad. En *Soldados de Salamina*, Cercas realiza una breve descripción de su aspecto en una fotografía de cuando estaba refugiado en la embajada de Chile donde permaneció un año y medio:

Vestido con una camisola que tal vez fue blanca, con su perfil semita, sus gafas de miope y su ancha frente, Sánchez Mazas está acodado con un gesto elegante a una mesa donde solo ve un vaso vacío, un pedazo de pan, un mazo de papeles o libretas y un cazo de hambre.

Aunque la novela gira en torno a la figura de Rafael Sánchez Mazas, él no es el verdadero protagonista, lo es Antoni Miralles. Con su llegada, la novela toma el rumbo de la metaficción histórica. Él, a diferencia de Sánchez Mazas, no es un personaje conocido, sino es un mero soldado que fue combatiente “en mil batallas” como comenta Vargas Llosa en el artículo anteriormente mencionado. El personaje de Miralles es la representación de un soldado que, a diferencia de Sánchez Mazas, ha luchado en varias guerras y cuyo humor y carácter ha sido forjado por las balas, bombas y el desespero que da la guerra, para que después el olvido se apropie de su memoria

Nadie se acuerda de ellos, ¿sabe? Nadie. Nadie se acuerda siquiera de por qué murieron, de por qué no tuvieron mujer e hijos y una habitación con sol; nadie, y, menos que nadie, la gente por la que pelearon. No hay ni va a haber nunca ninguna calle miserable de ningún pueblo miserable de ninguna mierda de país que vaya a llevar el nombre de ninguno de ellos. ¿Lo entiende? Lo entiende, ¿verdad? Ah, pero yo me acuerdo, vaya si me acuerdo, me acuerdo de todos, de Lela y de Joan y de Gabi y de Odena y de Pipo y de Brugada y de Gudayol, no sé por qué lo hago pero lo hago, no pasa un solo día sin que piense en ellos.

Este discurso de Miralles al final de la novela deja entrever el deseo de memoria hacia aquellos que lucharon en la guerra, a aquellos que la vivieron y que da el verdadero sentido a la obra. El discurso es igual en su adaptación cinematográfica. Pese a que es en esta conversación donde más se puede transformar, la historia se mantiene casi intacta, resaltando la imagen del soldado republicano y manteniendo intacto el misterio por saber si realmente Miralles es quien le perdonó la vida a Sánchez Mazas, aunque con su aparición el hecho tiene menos relevancia para la historia y deja paso a otras representaciones, como comenta Vargas Llosa en su artículo *El sueño de los héroes*:

Y es capaz de reflexionar sobre asuntos peligrosamente truculentos, como el heroísmo, la moral de la historia, el bien y el mal en el contexto de una guerra civil, sin caer en el estereotipo ni la sensiblería, con una transparente claridad de ideas y una refrescante limpieza moral. Por eso, aunque las historias que nos cuenta su libro, deban más a la invención y a la magia verbal de que está hecha la buena literatura que a un rastreo de testimonios y datos verdaderos, *Soldados de Salamina* tiene sus raíces muy hundidas en una realidad histórica sin la cual esta hermosa ficción no hubiera sido posible.

Aunque estos tres personajes sean los verdaderos protagonistas de la historia de Cercas, cabe mencionar la gran importancia que tiene en pantalla la aparición de quienes ayudaron al escritor a narrar la historia de Sánchez Mazas, es decir, aquellos cuyo relato fue necesario para explicar el fusilamiento frustrado del falangista. Nos referimos a “Los amigos del bosque”, como los denominaba Sánchez Mazas, Joaquim Figueras y Daniel Angelats, pero también a Jaume Figueras, hijo de Pedro Figueras (otro de los “amigos”) y de Chicho Sánchez Ferlosio, hijo pequeño de Sánchez Mazas. Su presencia en la película otorga la veracidad de los hechos que se cuentan transformándola, al igual que la novela, en una película histórica. La cuestión de la verdad se realza con la aparición de las personas que realmente ayudaron a Sánchez Mazas o que han oído hablar en primera persona de los acontecimientos. “Los amigos del bosque”, eran soldados desertores del ejército republicano que ayudaron a Sánchez Mazas en el bosque del Collell cuando estaba huido de su fusilamiento. Sus declaraciones, que se realizan en catalán, forman parte del relato real y cuentan la verdad que conocen de manera que, a diferencia de en la novela, el espectador puede ver al protagonista de los hechos y escuchar su versión, no leerla sin cuestionar la

verdad del autor. La aparición de “Los amigos del bosque” es sin duda uno de los grandes beneficios de la adaptación de la novela.

Otro de las grandes ventajas de la adaptación cinematográfica es el espacio en el que suceden los hechos. La grabación del fusilamiento en el bosque del Collell allí donde sucedió otorga realidad a la película. Al igual que en la novela, la protagonista visita la zona y recorre los caminos que considera que pudo haber recorrido Sánchez Mazas tras el fusilamiento. Su paseo por el bosque se entrelaza con las escenas que Trueba dirigió representando este hecho y que ofrecen una gran teatralidad a la película.

Sin duda las escenas de Sánchez Mazas son las más históricas del filme, que cuentan con la característica de haber sido grabadas en blanco y negro con el objetivo de trasladar al espectador a la época que se narra. La primera escena que nos deja ver la película es la representación de varios cuerpos fallecidos en un bosque. Sin saberlo, el espectador observa la imagen que David Trueba imaginó del fusilamiento de Sánchez Mazas. En el suelo vemos a quienes no sobrevivieron. Es la primera vez que el espectador está en el Collell.

Es de gran dificultad aunar en la adaptación todos los datos que en la novela se explican de la figura de Sánchez Mazas. Su biografía se narra en la escena en la que la escritora comienza a escribir *Soldados de Salamina*. Los datos se entrelazan con imágenes y vídeos del falangista en las que ensalza la idea de una España unida y las declaraciones de su hijo Chicho Sánchez Ferlosio. A diferencia de en la novela los datos del encarcelamiento de Sánchez Mazas tras la ilegalización de Falange Española en Madrid se comentan rápidamente para dar paso a los momentos que el falangista pasó en el barco *Uruguay*, fondeado en el puerto de Barcelona y que sirvió durante la Guerra Civil de cárcel republicana, tras ser detenido por el Servicio de Información Militar (SIM). A continuación, damos paso a su traslado. Los motivos de este no son explicados en la adaptación, sino que dejan entrever al espectador que sucede cuando las tropas franquistas estaban cerca de entrar en Barcelona. Este hecho que sí se comenta en el libro y sucede el 24 de enero de 1939, dos días antes de que las tropas de Yagüe entrasen en Barcelona.

Al salir de Barcelona y tomar la carretera del exilio, el espectáculo se torna apocalíptico: un alud despavorido de hombres y mujeres y viejos y niños, de militares y civiles mezclados, cargados con ropas, colchones y enseres domésticos, avanzando penosamente con sus andares inconfundibles de derrotados o subidos a los carros y los mulos de la desesperación, abarrota la calzada y las cunetas, sembradas a trechos de cadáveres de animales con las tripas

al aire o de vehículos desahuciados. La caravana avanza con interminable lentitud. De vez en cuando se detiene; de vez en cuando, con una mezcla de asombro, de odio y de insondable fatiga, alguien mira fijamente a los ocupantes del autobús, envidioso de su comodidad y de su abrigo, ignorante de su destino de fusilados; de vez en cuando alguien los insulta.

Esta narración de los últimos momentos de la Guerra Civil en la que se explica la desesperación de quienes huían del bando franquista es una de las mejores escenas adaptadas de la novela. La escena pasa de largo en el compendio de la historia, pero el horror de la huida que desde el autobús ven los condenados a muerte es una de los momentos claves de la filmación, en las que el pánico aparece cuando un avión franquista deja caer bombas y que adhiere de realismo a la adaptación.

El paseo de los condenados y las escenas que le suceden es otro de los puntos fuertes del filme que acompañado de la música y el sonido de la lluvia dota a la escena de la tristeza de quien no verá un nuevo día. No hay cambios de guion en la secuencia del fusilamiento de Sánchez Mazas ni en las posteriores escenas que son, en realidad, el eje central de la novela, es decir, el perdón del miliciano republicano tras la huida del falangista.

Aunque en la película se elimine uno de los elementos claves en los días que pasó Sánchez Mazas en el bosque, que es la hospitalidad de la familia Ferré quienes aprovisionaron durante su huida al falangista a cambio de una futura recompensa, sí se narra la amistad que entabló con Joaquim Figueras, Pere Figueras y Daniel Angelats a quienes llamaba en su diario “Los amigos del bosque” y quienes le ayudaron a sobrevivir. Así lo cuentan los propios protagonistas en la adaptación en el Mas de la Casa Nova, allí donde los cuatro huidos esperaban la victoria del régimen franquista.

Sin duda estas escenas dotan de realidad a la adaptación, no solo por la escenificación de la huida sino por la grabación allí donde los hechos acontecieron, escenas que se entrelazan con imágenes de archivo de la guerra.

La película, al igual que la novela, se divide en dos tiempos: aquel en el que se basa la historia y aquel en el que sucede la narración. Este último tiempo en una adaptación de una novela de autoficción sí cabe que sufra alteraciones como podría ser el cambio de sexo del protagonista o sustituir la figura de Roberto Bolaño por la del joven estudiante Gastón interpretado por Diego Luna. Por otro lado es en el momento en el que se basa la historia, es decir, el 30 de enero de 1939 y días continuos, donde no cabe la interpretación del suceso, sino la escenificación del hecho real. Por ello aunque se haya producido modificaciones con

respecto a la novela, la narración del suceso en la adaptación no ha sufrido cambios notables y la realidad de la Guerra Civil y de Sánchez Mazas ha sido dirigida desde la fidelidad que ofrecen los testimonios orales y escritos de la época.

El lápiz del carpintero

El lápiz del carpintero es una novela escrita por Manuel Rivas que nos sitúa en Galicia en 1936 y que narra la historia de Herbal un carcelero franquista que vive de cerca la historia de amor del doctor Daniel Da Barca, preso republicano, y de Marisa Maíllo. La novela fue llevada a la gran pantalla en 2002 por Antón Reixa, con Tristán Ulloa, Luis Tosar y María Adán como reparto.

La novela nos sitúa en Galicia en 1936, comunidad donde la Guerra Civil no tuvo el mismo impacto que en el resto de España, pues estuvo bajo el control franquista desde los inicios de la insurrección. La represión y el horror de la época son los elementos claves de la historia que se mezcla con el romance de los protagonistas. La persecución a los republicanos por parte de los franquistas se deja claro en las páginas de la novela y es también uno de los hechos que mejor se ha llevado a la ‘gran pantalla’.

Fue después de las elecciones de febrero de 1936, cuando ganó el Frente Popular. El sargento Landesa reunió en secreto a un grupo de hombres de su confianza y lo primero que les dijo fue que aquella reunión nunca había tenido lugar. Grábense bien esto en la cabeza. Lo que aquí se hable, nunca se ha hablado. No hay órdenes, no hay instrucciones, no hay jefes. No hay nada. Solo existo yo, y yo soy el Espíritu Santo. No quiero cagadas. A partir de ahora, ustedes son sombras, y las sombras no cagan, o cagan en blanco como las gaviotas. Quiero que me escriban una novela sobre cada uno de estos elementos. Quiero saberlo todo.

Esta reunión en la que se encuentra Herbal, el narrador, es una descripción clara de las brigadas que en la Guerra Civil y durante los años del franquismo se realizaban en busca de aquellos que estuvieran en contra del régimen, para encarcelarlos o asesinarlos. A partir de este encuentro “que no tuvo lugar” se desarrolla la actitud de Herbal con Da Barca, aunque al final de la historia se nos deja ver que su actitud se debía a su enamoramiento por Marisa Maíllo.

A través del informe que el protagonista realiza del republicano, este es juzgado al igual que muchos otros en la época y llevado a la cárcel. Sin ningún tipo de dudas este escenario es el

lugar clave de la obra. Pese a que en la novela no se realice una descripción detallada de las dos cárceles donde es encerrado Da Barca, la adaptación juega con la característica de sí poder situar al espectador en el momento, es decir, de ver la miseria, la pobreza y la decadencia de los lugares en los que eran encerrados los republicanos, pero también mostrando las desigualdades sociales de la época a través del vestuario, comida o algunas costumbres.

Era imposible conseguir jabón y se lavaba solo con agua, muy escasa. Había que quitar con mano paciente los parásitos y las ladillas. La segunda fauna más abundante en la cárcel eran las ratas. Familiarizadas. Recorriendo por la noche los bultos de los sueños. ¿Qué carajo comían? Los sueños, decía el doctor Da Barca. Roen nuestros sueños. Las ratas se alimentan por igual del submundo.

Históricamente hablando la cárcel es el lugar más importante en la adaptación y los paseos nocturnos a los que eran llevados los presos republicanos una de las realidades más crudas del momento. Al igual que con *Soldados de Salamina*, en *El lápiz del carpintero* el doctor Da Barca sobrevive dos veces a un fusilamiento y al igual que en la novela de Cercas al primero sobrevive porque el disparo no fue certero y al segundo por la clemencia de su verdugo. Vemos cómo en ambas obras representan una parte esencial de la justicia del momento, sentencias sin jueces ni abogados pero sí con armas. Las fosas comunes y las preguntas de los familiares sirven en la adaptación como una forma de visualización del maltrato a la verdad por parte de las fuerzas franquistas.

Antes de entrar a analizar brevemente los personajes, hay que destacar ciertos acontecimientos o mensajes que a través de la pantalla pueden tener un mayor calado en el espectador para narrar la sociedad de la época. Aparte de la persecución política, que se deja claro en un momento de la adaptación cuando detienen a un hombre en un restaurante, la película representa con mucha fidelidad el papel de la mujer durante la guerra. El maltrato, el silencio, los pocos derechos de los que gozaban, la desigualdad laboral y el machismo son llevados a la 'gran pantalla' con total facilidad dejando que se mimetice con la historia. Las enfermedades, sobre todo la tuberculosis, son otras de las representaciones acertadas de la época, se puede ver este hecho debido a que el protagonista es médico. Por último, cabe destacar la representación de la desigualdad del momento. La riqueza la vemos a través de la familia Maíllo y su largo brazo de influencia, la pobreza la vemos a través de Herbal, pobreza adaptada con carencias con respecto a la novela ya que su pasado ligado al mundo rural

gozaba de más espacio en la novela, en el filme, por su parte solo se graba la escena, del enamoramiento de Herbal por Marisa.

Con respecto a los personajes podemos distinguir entre Herbal, el narrador de los hechos y Da Barca en quien gira en torno la historia. En la adaptación vemos a un Herbal interpretado por Luis Tosar que, al igual que en la novela, no encaja en el ambiente militar, cuestiona órdenes o las desacata. No se deja nada claro en ninguna de las obras cómo llegó Herbal a ocupar un puesto en la guardia falangista, pero se puede interpretar su incomodidad respecto a ciertos actos aunque su recelo a la República es claro.

Por otra parte está el doctor Daniel Da Barca quien es una clara representación del sentir republicano. Se le muestra como un hombre bueno, comprensible y que lucha por sus ideales. En el filme lo vemos interpretado por Tristán Ulloa y con pocos cambios de guion con respecto a la novela. La historia de amor que mantiene con Marisa Maíllo es una trasmutación de *Romeo y Julieta* adaptándolo a la época.

Tanto la novela como película son una clara crítica a la opresión franquista. El sentimiento republicano de los presos y su no abandono de la lucha por la democracia son los ejes fundamentales del pasado histórico de la novela, aparte del amor también muestra una lucha de sentimientos como la que sufre el personaje de Herbal y el horror del momento que venía de la mano de los agentes franquistas.

Luna de lobos

Escrita por Julio Llamazares, *Luna de lobos* cuenta la historia de un pequeño grupo de combatientes republicanos que huye de las fuerzas franquistas y de la Guerra Civil refugiándose en las montañas de León a la espera de la victoria republicana. La desesperación y el horror humano que viven estos soldados fue llevada a la gran pantalla por Julio Sánchez Valdés en 1987 con Santiago Ramos, Antonio Resines, Álvaro de Luna, Kiti Mánver y Fernando Vivanco como reparto, contando también con el propio Julio Llamazares como guionista.

La historia nos sitúa en cuatro momentos del siglo pasado: 1937, 1939, 1943 y 1946 cuando muchos soldados republicanos huían de la guerra a los montes y su vida se limitaba a la clandestinidad y al silencio.

Durante dos largas noches, hemos caminado sin descanso a través de las montañas en busca de la tierra que hace un año abandonamos. Por el día, dormimos escondidos entre los matorrales. Y, al anochecer, cuando las sombras comenzaron

a extenderse por el cielo, hambrientos y cansados, nos pusimos en camino nuevamente.

Con el bosque como único aliado en la guerra de la supervivencia Ramiro, Ángel, Gildo y Juan, quienes formaban parte del ejército republicano, deciden huir del horror de la guerra civil y refugiarse a la espera de un plan para escapar o de la noticia del final del régimen de Franco. La historia se centra en los valles de la vertiente leonesa de la Cordillera Cantábrica, en pueblos como La Llávana, de donde son los protagonistas. En la novela la descripción del entorno es vital para situar al lector, importancia esta que no se tiene en cuenta en la adaptación, sino que el mero formato visual es suficiente como explicación para el espectador aunque se pierda la expresión de los sentimientos que causa el estar en esa localización por la no utilización de la voz en off.

El arroyo del bosque de Las Loberas nace en los altos neveros de Peña Barga, salva la vertical de la cascada de Morana –restallando en su salto contra las palas de la hidroeléctrica- y bordea por el norte Peña Illarga, entre macizos de musgo y castaños salvajes, buscando el magnetismo del molino de Ponteno y del cauce ya cercano del río Susarón.

Respecto a la novela, la ambientación es lo más destacable de esta adaptación. El bosque y el mundo rural que vemos en el filme es su mejor característica, pues aunque carece de una narración literaria como sí posee la novela se resuelve con planos de los montes leoneses. El cambio de formato desfavoreció al relato de los acontecimientos pues aunque fue llevado con fidelidad al cine el guion carece de la poesía que utilizó Llamazares en la novela y que en el cine se podría haber transmitido a través del recurso del plano detalle y la música de fondo.

Rasga la luz con su hoja de sangre la oscuridad inmensa de las entrañas de la tierra. El haz de la linterna se mezcla con el agua, que fluye, negra y fría, del techo y las paredes, hasta perderse, al fondo, entre un fantasmagórico paisaje de raíles oxidados, de maderas podridas, de bocas indescifrables que se abren interminablemente a izquierda y a derecha de la galería.

A través de pasajes como este podemos observar el lenguaje que utiliza el autor mediante el punto de vista de Ángel y que en la obra acompaña a la narración de los hechos pero que en

la adaptación ha sido suprimido aunque se podría haber empleado mediante el recurso de la voz en off.

Aunque *Luna de lobos* no trata de una historia cien por ciento real, es decir, basada en hechos reales, sí que toma un elemento de la realidad muy claro: los maquis. También conocidos como Resistencia Española fue un movimiento de guerrilleros surgido en la Guerra Civil como defensa antifranquista en los montes. El término viene de la resistencia francesa durante la Segunda Guerra Mundial, cuando el ejército nazi ocupa parte del territorio francés y los republicanos escapan al monte huyendo de la represión. En España, la situación es similar, muchos republicanos encontraron en el monte cobijo mientras esperaban un billete para huir a Francia o Marruecos o el final del régimen. Los años de mayor apogeo de los grupos guerrilleros en España fue en 1945 y 1947 (son también los últimos años en los que se ambienta *Luna de lobos*), la persecución del gobierno franquista y un mensaje de Stalin con el deseo de terminar con la guerra comunista en España llevan a la resistencia a buscar una salida fuera del país o a luchar no por su ideología sino por su supervivencia. El final de los maquis viene con la muerte de los guerrilleros Ramón Vila y José Castro.

Podemos encontrar en la literatura y el cine español varias obras que cuentan la historia de los maquis. *La noche de los cuatro caminos* (2001) de Andrés Trapiello, *Donde nadie te encuentre* (2011) de Alicia Giménez Bartlett o *Los imprescindibles* (2016) de Raimundo Castro son algunas de las novelas publicadas en el último siglo y que al igual que *Luna de lobos* abarcan la temática de los guerrilleros en España y el empeño franquista en ponerles fin. Respecto a las películas que abarcan esta temática encontramos filmes como *El laberinto del fauno* (2006) de Guillermo del Toro, que une la desesperación de los soldados republicanos huidos con la fantasía a través de los ojos de una niña, o la película *La voz dormida* (2011) de Benito Zambrano, basada en la novela de Dulce Chacón, que narra a través de una historia de amor la dureza del régimen contra la mujer y los maquis.

Luna de lobos muestra también una realidad más allá de los guerrilleros y que se dio en todo el territorio nacional: la instauración de un régimen del silencio y del miedo. A diferencia de la novela, en la adaptación el miedo es visible en el pueblo. Aunque en la obra literaria sí que se narre el horror que tuvieron que vivir aquellos que conocían el paradero de los protagonistas, el horror lo vemos a través de los ojos del narrador quien nos explica solo aquello que conoce. Sin embargo en la adaptación el horror no lo vemos a través del filtro de uno de los personajes, sin ese filtro el miedo se convierte en general y en el filme lo vemos en el pueblo y en su malestar social y la represión que las fuerzas armadas ejercían. Es mucho más visible el miedo general en la gran pantalla que en la novela. Pero este hecho no significa

que el dolor personal que transmite Llamazares no haya sido llevado fielmente a la ‘gran pantalla’, si bien el temor general lo vemos con mayor intensidad en pantalla, el sufrimiento del personaje también goza de buena interpretación aunque carece de la misma intensidad que la novela.

El guion de la adaptación capta la esencia de los personajes a través de la hermandad por la supervivencia, clara en el filme, y por el miedo que sienten de ser descubiertos. El mayor cambio con respecto a la obra escrita es el romance de Ramiro con María en el que también interviene un sargento franquista quien está al frente de la patrulla que les persigue. Se puede entender la incorporación de un romance a la historia como una forma de atracción al espectador y de identificación con los personajes, como una manera entrañable de contar un relato de horror y sufrimiento.

Cabe destacar algunos hechos de la adaptación frente a la novela que se pueden considerar positivos con respecto a la credibilidad de la historia. La desesperación por parte de las fuerzas franquistas de encontrar a los maquis es digna de mencionar, pues no dudaban en utilizar la fuerza con tal de conseguir su objetivo. Este hecho lo sufre, entre otros, Juana, hermana de Ángel, a quien no dudan en torturar con el fin de conseguir información. A diferencia de en la novela, en la adaptación es visible la represión a todo el pueblo donde impera el silencio de aquellos que conocen el paradero de los protagonistas y la traición por parte de quienes tienen miedo a sufrir represalias. Este hecho se observa sobre todo en los dos últimos capítulos de la obra, cuando el régimen franquista, ya en el gobierno, intensificó las órdenes de búsqueda de los guerrilleros en los montes.

El punto fuerte de la adaptación con respecto a la novela es, como ya habíamos mencionado antes, la localización de la historia. Grabada en los mismos montes donde transcurre la novela dotan al filme de una realidad contundente. Las minas, cuevas y agujeros sirven de discurso audiovisual para narrar la desesperación de los maquis y su lucha por la supervivencia, en la que el secuestro, el robo o el asesinato formaban parte del juego por la vida. El horror y el miedo por lo que les pueda pasar es el centro de la obra siempre con la esperanza de poder encontrar una salida que los mantenga a salvo.

8. Conclusiones

1. Como hemos podido comprobar en el análisis y observar en el marco teórico es imposible que las adaptaciones cinematográficas sean absolutamente fieles a las novelas. Aunque en *Soldados de Salamina* y *Luna de lobos* los propios escritores trabajaran también en el guion el cambio de formato de discurso literario a discurso visual hace que la transformación del mensaje sea necesaria. Pese a que la historia siga siendo fiel a la novela y al propio transcurso de los acontecimientos, esta se somete a la narratividad del discurso fílmico. Podemos admitir así que la primera de las hipótesis sí que se cumple.

2. Respecto a la segunda de las hipótesis no podemos establecer que sea la adaptación la que haga hincapié en escenas que conmuevan al espectador pues se trata de una traslación del mensaje. Esto significa que no es el filme el que pretende conmover al espectador sino que es el autor, los guionistas solo trasladan el mensaje. Aunque hay que destacar que si bien esos momentos que transmiten el dolor de los protagonistas o algunas situaciones emotivas pueden ser descartados porque no son necesarios en el transcurso de los acontecimientos los guionistas han preferido mantenerlas para conmover al espectador. Véase la escena del comedor de *El lápiz del carpintero*.

3. Como hemos podido observar en el marco teórico, a partir de los años 70 se desarrolló un proceso de recuerdo del pasado que aparte de la política afectó a la cultura. Fue durante esta época, propiciada en gran parte por la transición, cuando muchos escritores españoles decidieron basar sus novelas en la Guerra Civil o el franquismo como método de responder a cuestiones del pasado. La tercera de las hipótesis sí que se cumple pues en toda sociedad un suceso traumático formará parte de su creación literaria.

4. Respecto a las obras analizadas podemos admitir que se realza la idea de La República en *Luna de lobos* y *El lápiz del carpintero*, pues sus protagonistas seguían una ideología de izquierdas y sus discursos atacan la insurrección militar franquista. Por su parte *Soldados de Salamina* aunque se centre en un personaje falangista el discurso que prolifera no es de ideología republicana pero sí se hace referencia a ella en tanto en cuanto se centra en los soldados que lucharon por ella y que según su personaje principal han sido olvidados. Hay que destacar que en la búsqueda de las diferentes obras que se mencionan en este trabajo sí que ha habido tendencia por parte de autores y guionistas de crear personajes con ideología cercana a La República.

9. Bibliografía

- Baltodano Román, G. (2009): La literatura y el cine: una historia de relaciones. *Letras*, 46, pp.11-27.
- Caparrós Lera, J.M (2006): La guerra civil en el cine: Fotogramas de guerra. *ABCD Las Artes y las Letras*. https://www.uhu.es/cine.educacion/cineyeducacion/historia_guerracivil.htm
- Cercas, J. (1999, 11 de marzo): Un secreto esencial. *El País*.
https://elpais.com/diario/1999/03/11/catalunya/921118042_850215.html
- Gómez Martín, M. (2008): Memoria histórica y literatura: la consagración de un pacto, *Crisis, dictaduras, democracia*. Actas de del I congreso Internacional de Historia de Nuestro Tiempo. Logroño: Universidad de La Rioja, pp. 135-156.
- Gutiérrez Carbajo, F. (2008): Algunos textos narrativos y teatrales sobre la Guerra Civil española y sus adaptaciones cinematográficas. *Península*, 5, pp. 213-130.
- Novelas de la guerra civil y la posguerra (2013, 14 de julio). *Erase una vez que se era*.
<http://www.eraseunavezqueseera.com/2013/06/14/novelas-ambientadas-en-la-guerra-civil-espanola-y-en-la-posguerra/>
- Rodríguez Martín, M.E. (2007): Teorías sobre adaptación cinematográficas. *Casa del tiempo*, 100, pp. 82-91.
- Sánchez-Biosca, V. (2007): *España en armas. El cine de la Guerra Civil española* (1ª. Ed.). Valencia: Vicente Sánchez-Biosca, ed. Pp. 25-29.
- Sánchez Zapatero, J. (2010): La cultura de la memoria. *Pliegos de Yuste*, 11-12, pp. 25-30.
- Santamaría Colmenero, S. (2013): *La palabra como acontecimiento: Segunda República, Guerra Civil y posguerra en la novela actual (1990-2010.)* pp. 13-29 y 325-341.
- TA, Óscar (2013, 10 de octubre): Apenas un 2% de las producciones españolas hablan de la Guerra Civil. *El blog de cine español*. <http://www.elblogdecineespanol.com/?p=14395>
- Torop, P. (2002): Intersemiosis y traducción intersemiótica. *Cuicuilco*, 9, nº 25.
- Torrús, A. (2014, 15 de marzo): Galicia, radiografía de un exterminio. *Público*.
<http://www.publico.es/politica/galicia-radiografia-exterminio.html>
- Valderas Marchal, M. (2016): *Consideraciones sobre literatura y cine. A propósito de una adaptación cinematográfica de Frankenstein de Mary Shelley*. Universidad de Jaén.
- Vargas Llosa, M. (2001, 3 de septiembre): El sueño de los héroes. *El País*.
https://elpais.com/diario/2001/09/03/opinion/999468046_850215.html
- Villena, M. A. (2006, 13 de diciembre): La Guerra Civil española fue la guerra de los escritores de todo el mundo. *El País*.
https://elpais.com/diario/2006/12/13/cultura/1165964405_850215.html

Zavala, L. (2008): La traducción intersemiótica en el cine de ficción. *Ciencia ergo sum*, 16-1, pp. 47-54.

Zubiar Carreño, F. J. (2005): El cine como fuente de la historia, *Memoria y civilización*, 8, pp. 205-219.