

INTRODUCCIÓN AL CINE DE FICCIÓN SOBRE LA GUERRA CIVIL COMO GÉNERO CINEMATográfico. TERROR, HISTORIA Y MELODRAMA

INTRODUCTION TO THE SPANISH CIVIL WAR FILMS AS FILM GENRE. HORROR, HISTORY, AND MELODRAMA

Jorge NIETO FERRANDO

Universitat de Lleida

nietojordi@gmail.com

Resumen: Desde la Transición democrática existe una producción regular de películas sobre la Guerra Civil y sus consecuencias. El presente artículo pretende aproximarse a la condición genérica de estas películas. Se parte del análisis de un amplio corpus cuyo tema son ambos acontecimientos para filtrar aquellas películas en las que puede apreciarse una estructura narrativa recurrente y unos contenidos redundantes. Para ello el artículo aborda las particularidades de otros géneros, como el fantástico, el histórico, el melodrama o la tragedia, que pueden rastarse en el género "guerra civil".

Abstract: In Spain, since the Democratic Transition, there has been a regular production of movies about the Spanish Civil War and its consequences, and this article intends to approach the generic nature of these movies. As a basis we take the analysis of an important corpus of films that deal with both the Civil War and the transition to democracy in order to omit those movies where there is a recurring narrative structure and redundant content. To do so, the article addresses the particularities of other genres, such as fantasy, melodrama and tragedies that can be traced back to the 'civil war' genre.

Palabras clave: Guerra Civil. Géneros cinematográficos. Cine fantástico. Cine histórico. Melodrama.

Key Words: Spanish Civil War. Film Genres. Fantasy Films. Historical Films. Melodrama.

1. INTRODUCCIÓN

A grandes rasgos, una parte de las películas de ficción que abordan la Guerra Civil y la posguerra entre 1975 y 2013 ha llegado a configurar una estructura formal recurrente y a plantear unos contenidos redundantes que ofrecen a los cineastas un patrón sobre el que realizar su trabajo y, al mismo tiempo, en el ámbito de la recepción, una serie de expectativas en los espectadores que deben ser satisfechas con su visionado. Ambos aspectos son claves para entender que nos encontramos frente a un género.

El presente artículo se propone exponer algunas particularidades de dicho género. Para ello ha sido analizado un amplio corpus de películas cuya temática está relacionada con la Guerra Civil o la posguerra entre las fechas mencionadas¹, del que pueden extraerse aquellas que configuran el “género guerra civil”², tal como será definido en las próximas páginas³. Se parte de la consideración de que el origen de los géneros suelen

-
- 1 *Pim, pam, pum, fuego* (Pedro Olea, 1975), *Retrato de familia* (Antonio Giménez-Rico, 1976), *Las largas vacaciones del 36* (Jaime Camino, 1976), *Los días del pasado* (Mario Camus, 1977), *La guerra de papá* (Antonio Mercero, 1977), *Tengamos la guerra en paz* (Eugenio Martín, 1977), *Soldados* (Alfonso Ungría, 1978), *Company's, procés a Catalunya* (Josep Maria Forn, 1978), *El corazón del bosque* (Manuel Gutiérrez Aragón, 1979), *La plaça del diamant* (Francesc Betriu, 1982), *Las bicicletas son para el verano* (Jaime Chávarri, 1984), *Memorias del general Escobar* (José Luis Madrid, 1984), *Réquiem por un campesino español* (Francesc Betriu, 1985), *La vaquilla* (Luis García Berlanga, 1985), *Dragon Rapide* (Jaime Camino, 1986), *Espérame en el cielo* (Antonio Mercero, 1987), *Biba la banda* (Ricardo Palacios, 1987), *Luna de lobos* (Julio Sánchez Valdés, 1987), *Las cosas del querer* (Jaime Chávarri, 1989), *Si te dicen que caí* (Vicente Aranda, 1989), *¡Ay Carmela!* (Carlos Saura, 1990), *El largo invierno* (Jaime Camino, 1991), *Huidos* (Félix Sancho Gracia, 1992), *Madregilda* (Francisco Regueiro, 1993), *Tierra y libertad* (Ken Loach, 1995), *Libertarias* (Vicente Aranda, 1996), *Tu nombre envenena mis sueños* (Pilar Miró, 1996), *En brazos de la mujer madura* (Manuel Lombardero, 1997), *La hora de los valientes* (Antonio Mercero, 1998), *La lengua de las mariposas* (José Luis Cuerda, 1999), *You're the one* (José Luis Garcí, 2000), *El espinazo del diablo* (Guillermo del Toro, 2001), *El embrujo de Shanghai* (Fernando Trueba, 2002), *Silencio roto* (Montxo Armendáriz, 2002), *Una pasión singular* (Antonio Gonzalo, 2002), *El viaje de Carol* (Imanol Uribe, 2002), *Soldados de Salamina* (David Trueba, 2003), *El lápiz del carpintero* (Antón Reixa, 2003), *El laberinto del fauno* (Guillermo del Toro, 2006), *Las trece rosas* (Emilio Martínez Lázaro, 2007), *Los girasoles ciegos* (José Luis Cuerda, 2008), *La mujer del anarquista* (Marie Noëlle y Peter Sehr, 2008), *La buena nueva* (Helena Taberna, 2008), *Caracremada* (Lluís Galter, 2010), *Pájaros de papel* (Emilio Aragón, 2010), *Pa negre* (Agustí Villaronga, 2010), *La voz dormida* (Benito Zambrano, 2011), *Encontrarás dragones* (Roland Joffé, 2011), *El bosc* (Óscar Aibar, 2012), *La mula* (Michael Radford, 2012) y *Un Dios prohibido* (Pablo Moreno Hernández, 2013).
- 2 A la espera de que otros investigadores puedan encontrar una denominación más adecuada, se renuncia aquí explícitamente al término “guerracivilista” para referirse al género —género guerracivilista—, empleado por algunos críticos al abordar la literatura que ha tratado el mismo tema pero también en el debate político sobre la memoria histórica en los últimos tiempos.
- 3 *Pim, pam, pum, fuego*, *Retrato de familia*, *Las largas vacaciones del 36*, *Los días del pasado*, *Soldados*, *El corazón del bosque*, *La plaça del diamant*, *Las bicicletas son para el verano*, *Réquiem por un campesino español*, *Luna de lobos*, *Si te dicen que caí*, *¡Ay Carmela!*, *El largo invierno*, *En brazos de la mujer madura*, *La hora de los valientes*, *La lengua de las mariposas*, *You're the one*, *El embrujo de Shanghai*, *El espinazo del diablo*, *Silencio*

ser otros géneros, ya sea porque sus particularidades dominan sobre las que después acabarán por configurar un género propio o porque un grupo de películas sin una adscripción genérica clara en principio, en nuestro caso definido por el tratamiento de unos acontecimientos específicos, recurre a las estrategias de géneros consolidados con el mismo resultado. Es por ello por lo que este trabajo aborda las influencias del cine fantástico, histórico y melodramático que pueden encontrarse en las películas sobre la Guerra civil y la posguerra. Pero el enfoque deductivo —desde la caracterización de los géneros a las películas concretas— apenas podría sostenerse sin un movimiento inverso de carácter inductivo que permita extraer los rasgos genéricos del análisis de las películas, más todavía teniendo en cuenta que hablamos de un “género nuevo”.

Este doble planteamiento es habitual en el análisis de los géneros, marco en el que debe inscribirse este artículo. No interesa aquí, por tanto, dilucidar el mayor o menor rigor que guardan los hechos que narran las películas con el pasado, cada vez más diluido; tampoco interesa la capacidad de las películas para documentar determinadas concepciones sobre ese pasado en su momento de producción, aunque es indudable que la *generización* de películas que han abordado unos hechos tan relevantes como la Guerra Civil y la posguerra tiene unas implicaciones directas en la recepción de dicho pasado: el objetivo de este artículo es abordar la tendencia a la *codificación genérica* de una serie de películas que abordan un mismo tema.

Los géneros cinematográficos son clases de películas que configuran corpus más o menos consensuados por críticos, historiadores y analistas, y estas clases se definen por cierta recurrencia en los contenidos —sus temas y el tratamiento que reciben— y en la estructura formal⁴. Ello confiere a muchas películas de género cierto carácter repetitivo y predecible, con personajes redundantes y conflictos resueltos de manera similar, aunque varíen los detalles, donde lo importante ya no es el desenlace de la historia sino la reafirmación de lo conocido. Debido a este carácter repetitivo, el género afecta al proceso productivo de las películas y a su recepción. El género es un esquema previo útil para los directores y productores ya que constituye un patrón a seguir que afecta a la narración y a su puesta en forma. Desde el punto de vista de la recepción, ayuda al

roto, El viaje de Carol, El lápiz del carpintero, El laberinto del fauno, Las trece rosas, Los girasoles ciegos, La mujer del anarquista, La buena nueva, Caracremada, Pájaros de papel, Pa negre, La voz dormida, El bosc o Un Dios prohibido. La lista es provisional.

4 Rick Altman (2000) insiste en la necesidad de contemplar en el análisis de los géneros lo que denomina el “enfoque semántico” y el “enfoque sintáctico”: “El enfoque semántico [...] se centra en los bloques constructivos del género, mientras que la perspectiva sintáctica privilegia las estructuras en que estos se disponen” (296). Para el autor, “los géneros surgen fundamentalmente de dos maneras distintas: como una serie relativamente estable de premisas semánticas que evoluciona a través de la experimentación sintáctica hasta constituirse en una sintaxis coherente y duradera, o bien mediante la adopción, por parte de una sintaxis existente, de un nuevo conjunto de elementos semánticos” (299).

espectador a *identificar* la película que disfrutará y le propone un contrato sobre la base de unas expectativas que deberán ser cumplidas.

Esta polivalencia del género —afecta a la producción, a los textos y a su recepción— ayuda poco a su definición. Tampoco lo hace el hecho de que los géneros no tengan fronteras precisas, sean inestables y se caractericen por la impureza e incluso el mestizaje, por someterse a los vaivenes de la historia, al cambio, a pesar de que en ocasiones hayan intentado definirse como transhistóricos. En muchas ocasiones, además, el género ha sido considerado un corsé para la innovación, una fórmula repetida hasta que deja de estar acompañada por el éxito. Todo esto ha conducido a algunos críticos, analistas e historiadores a rechazar la noción de “género” en defensa de otras categorías clasificatorias, como la de autor —bastante más precisa, una vez decidido que cineasta es un autor, dado que responde a un parámetro biográfico—, o de la singularidad de la película, en principio antítesis de la película genérica, pues esta singularidad es justamente aquello que puede conferirle valor por contraste con el repertorio cinematográfico. Debe tenerse en cuenta, sin embargo, que grandes autores han hecho incursiones en el cine de género —incluso que grandes practicantes del género han acabado convertidos por la crítica en estimados autores—, que buena parte del cine *mainstream* puede ubicarse en uno u otro género y que, además, hay un cine genérico redundante y poco creativo dirigido a un público reducido y fiel, auténticos guetos de consumo genérico. Resulta inapropiado reducir el género en exclusiva a este último.

El hecho de que las películas sobre la guerra o la posguerra puedan inscribirse en un género propio tiene importantes consecuencias. La primera es en el nivel filmico e incide sobre todo en su economía narrativa. Dado que estas películas se dotan de elementos y estructuras de género, el trasunto desde los materiales del relato a la construcción de la historia y la diégesis que la arropa, realizado por el espectador, resulta mucho más ágil. No es necesario, por ejemplo, que el relato exponga con detalle determinadas situaciones y conflictos, ciertos personajes y el papel que juegan en la historia, dada la experiencia espectral previa en el visionado de películas de contenidos y estructuras similares. La segunda consecuencia es que estas películas comienzan a tenerse a sí mismas por referente, más incluso que los hechos, mediados por otros discursos sobre el pasado, que reconstruyen o en los que ambientan sus historias. Ello supone que un espectador que visiona una película sobre la Guerra Civil *acabará sabiendo más* sobre las películas que abordan el conflicto que sobre la propia guerra. Ello invalida, al menos en parte, la capacidad didáctica respecto al pasado que pueda atribuirse a este cine, cualquier intento de *ilustrar* sobre las atrocidades de la Guerra Civil y sus consecuencias en la posguerra a espectadores pertenecientes a generaciones ya alejadas del conflicto.

Puede afirmarse que, llegado a cierto punto, una película del género guerra civil evocará tanto el conflicto como un western evoca la historia de Estados Unidos en el siglo XIX⁵.

Esta cuestión no es menor. Al cine sobre la guerra y sus consecuencias, en especial el apoyado por las instituciones políticas, siempre se le ha atribuido una finalidad didáctica, cuya función última ha sido la búsqueda de consenso respecto a la interpretación del pasado. Bajo el franquismo, este cine contribuyó junto a otros discursos a la construcción de la legitimidad de origen y, más tarde, a la legitimidad sustentada en el ejercicio político y económico de la dictadura, ambas determinantes para la cohesión social (*vid. Aguilar, 1996*). Sobre la base de un cine *disidente* obligado al posibilismo metafórico y alegórico, que propuso lecturas alternativas a las oficiales del pasado ya en los años cincuenta y sesenta, desde la Transición democrática casi todas las películas que abordan el conflicto rompen abiertamente con las concepciones impuestas por el franquismo acerca del mismo, pero mantienen como función contribuir al consenso sobre el pasado. Evidentemente, no es lo mismo ofrecer lecturas de un pasado tan traumático que enraícen una dictadura o una democracia. El nuevo vínculo entre la concepción oficial de la guerra y las películas que la abordan puede apreciarse en los numerosos apoyos institucionales que reciben. Un ejemplo de ello son los premios Goya. En buena parte de sus ediciones aparecen galardonadas en diferentes categorías películas sobre el conflicto o sus consecuencias, incluso tres de las pertenecientes al género aparecen entre las veinte más premiadas: *¡Ay Carmela!*, *El laberinto del fauno* y *Pa negre*.

2. EL TERROR Y SUS PERSONAJES

Puede afirmarse que es en la Transición democrática cuando una parte del cine sobre la Guerra Civil y la posguerra comienza a adquirir características genéricas propias, aunque es posible rastrear en las películas de la etapa anterior recursos y estrategias de otros géneros como la película de aventuras, el western, el cine bélico, el cine negro y, obviamente, el melodrama (*vid. Gubern, 1986; Crusells, 2003; Sánchez-Biosca, 2006*). Si bien estas películas contienen temas —sobre la guerra y sus consecuencias— y personajes recurrentes —quizá uno de los más importantes también es el vencido—, su entramado difiere de unas a otras, o a lo sumo es compartido por unos pocos títulos. Pero no puede menospreciarse su importancia en la configuración del nuevo género, pues, como se ha comentado, el origen de los géneros pueden ser otros géneros. Tampoco es irrelevante —ni incompatible con lo anterior— la importancia de algunas películas

5 Tal como afirma Altman, “las películas de género utilizan continuamente referencias intertextuales. El western respeta y evoca la historia del western mucho más que la propia historia del Oeste. [...] Para entender las nuevas películas es necesario conocer las obras anteriores que contienen en su interior” (2000: 49).

singulares. Tal como afirma Todorov al aproximarse a la conexión entre la norma y su trasgresión, cuestión relevante para entender la relación entre obras situadas en el ámbito genérico y aquellas que lo exceden —también la evolución de los géneros—, “apenas admitida en su estatuto excepcional, la obra se convierte, a su vez, gracias al éxito [...] y a la atención de los críticos, en una regla” (Todorov, 1988: 34).

En el ámbito que nos ocupa este papel lo ejerce magistralmente *El espíritu de la colmena* (Víctor Erice, 1973), cuya singularidad excede con mucho cualquier acotación genérica. Ello no quita que su influencia haya sido determinante en películas sobre la guerra y la posguerra con posterioridad al menos en tres aspectos: la relevancia de los personajes infantiles, protagonistas de las historias en torno a los cuales se articula en muchas ocasiones el “punto de vista” y la identificación (secundaria) del espectador — más adelante abordaremos este punto—, el uso del silencio en la puesta en escena y el relato y la irrupción de lo fantástico y lo terrorífico en historias en principio abocadas a un tratamiento realista.

El silencio permite retratar unos lugares y unos tiempos inhóspitos, donde la desconfianza y el frío presiden la diégesis en *El espíritu de la colmena*. La escasez de diálogos y una gestualidad comedida caracterizan a unos personajes ensimismados y vencidos. Los silencios en el relato se concretan en un particular uso de las elipsis, más allá de la lógica narrativa sustentada en la causalidad, lo que permite construir la historia a partir de nudos de acción —incluso escenas— yuxtapuestos, donde cada uno muestra un amplio grado de autonomía espacial y temporal respecto al resto, hasta tal punto que podrían parecer intercambiables en el orden del relato. El silencio permite también la articulación de la historia a través de unas imágenes de talante descriptivo. Estas particularidades de la película de Erice (*vid.* Zunzunegui, 42-70) son exasperadas en *Caracremada*, donde la abstracción llega a tal punto que, además, la historia debe deducirse a partir de planos detalle y primerísimos primeros planos, y pueden apreciarse, aunque con menor radicalidad narrativa, en películas como *Los días del pasado*, *El corazón del bosque* o *You're the One*. Ahora bien, al menos en lo referente a la caracterización de los personajes, el silencio también define a los vencedores en películas recientes —piénsese en las carceleras de *Las trece rosas* o *La voz dormida*—, particularidad que contrasta con la locuacidad y camaradería de los vencidos, en especial si pertenecen a las clases populares. Esta característica se encuentra ya en *Pim, pam, pum, fuego*, otro título clave en el origen del género.

Pero detengámonos en el componente sobrenatural de *El espíritu de la colmena*. Como es conocido, la película de Erice funde una historia realista con otra fantástica. La película comienza con un “Érase una vez” y la llegada de un cine itinerante, lo que supone la irrupción en el mundo de las niñas del monstruo. Su nuevo juego consiste en convocarlo. Ana lo encuentra en el fugitivo refugiado en la casa abandonada y, una

vez sea ella la que huya, en su propia fantasía. Este segundo monstruo es Frankenstein tal como lo encarnó Boris Karloff en la película homónima de James Whale, sin duda uno de los grandes personajes e iconos del cine de terror. La yuxtaposición entre dos historias, una realista circunscrita a la posguerra y otra sobrenatural, es compartida por *El laberinto del fauno* y *El espinazo del diablo*⁶. Mientras en la primera Ofelia deambula entre un mundo de faunos, hadas, sapos gigantes y otros seres extraños y la cruda posguerra, en la segunda Carlos vive los últimos momentos de una retaguardia republicana acosada por los nacionales entre fantasmas.

Las tres películas basculan entre lo fantástico y lo real. Tzvetan Todorov considera que lo fantástico reside justamente en “la vacilación experimentada por un ser [personaje y/o lector] que no conoce más que las leyes naturales, frente a un acontecimiento aparentemente sobrenatural. Hay un fenómeno extraño que puede ser explicado de dos maneras, por tipos de causas naturales y sobrenaturales. La posibilidad de vacilar entre ambas crea el efecto fantástico” (1981: 24). Cuando acaba por aceptarse lo sobrenatural estamos ante *lo maravilloso* —o lo “fantástico-maravilloso”: después de la duda, se asume la existencia de fantasmas, por ejemplo—; cuando hay una explicación para lo sobrenatural a través de las leyes de la naturaleza, estamos ante *lo extraño* —o lo “fantástico-extraño”: después de la duda, se explica la presencia de fantasmas como un efecto óptico o de una sustancia narcótica, por ejemplo—. Todorov añade dos categorías más: “lo maravilloso puro” —“Los elementos sobrenaturales no provocan ninguna reacción particular ni en los personajes, ni en el lector implícito. La característica de lo maravilloso no es una actitud hacia los acontecimientos relatados sino la naturaleza misma de esos acontecimientos” (1981: 45)— y lo “extraño puro”. Aquí tampoco hay duda, y los acontecimientos relatados, por muy inquietantes o insólitos que sean, tienen una explicación racional.

Excepto en el caso de “lo maravilloso puro”, las otras tres categorías son susceptibles de provocar terror. Noël Carroll (2005), sin embargo, hace una distinción entre el género fantástico y el género de terror, además de situar el punto de referencia de lo insólito más claramente en la diégesis en la que deambulan los personajes. Así, lo fantástico correspondería a lo “maravilloso puro” de Todorov, dado que lo que en principio puede parecer insólito es aceptado como ordinario siguiendo las leyes de la diégesis. Cuando lo insólito irrumpe en esta quebrantando sus normas, estamos ante una de las condiciones que debe cumplir el género de terror. Otras dos serían que lo extraordinario —respecto al horizonte que marca la diégesis— debe provocar terror, tanto en los personajes como en el espectador —de hecho, el autor considera que el género de terror se define por el efecto que produce— y que, además, ha de ser monstruoso: lo extraordinario debe ser

6 Para un análisis comparado de las tres películas, véase Zumalde (2013).

una aberración de la naturaleza. Carroll, siempre sobre la base del efecto que produce, afirma que existen tres tipos de terrores: el “terror extraordinario”, que deriva de la irrupción de lo extraño, aberrante y sobrenatural, en lo cotidiano —es el comentado y que analiza con detalle—, el “terror de situación”, generado por catástrofes naturales, por ejemplo —a este podríamos añadir el “terror social” cuando a la catástrofe le sustituye la sociedad—, y el “terror humano”, el provocado por el propio ser humano, con frecuencia a partir de psicologías *anormales*. Los dos últimos tendrían una explicación racional⁷.

Siguiendo las categorías planteadas por Todorov, las tres películas, al combinar historias realistas e historias sobrenaturales, pertenecerían al fantástico: al “fantástico-maravilloso”, en el caso de *El laberinto del fauno* y de *El espinazo del diablo*, y al “fantástico-extraño” en *El espíritu de la colmena* si aceptamos la aparición de Frankenstein como resultado alucinatorio de una fuerte impresión o de las peligrosas setas. Ahora bien, centrándonos ya en las películas que pertenecen al género guerra civil —dejamos de lado, por tanto, *El espíritu de la colmena*—, si seguimos la clasificación de Carroll las películas de Guillermo del Toro entrarían dentro de la definición de cine de terror. Las dos combinan, además, los tres tipos de terrores apuntados por el autor, y hacen derivar unos de otros: la terrorífica situación generada por la sociedad en la posguerra en *El laberinto del fauno* o la guerra y la inminente llegada de los nacionales en *El espinazo del diablo* propicia la existencia de monstruos humanos y, estos, a su vez, motivan la evasión hacia mundos fantásticos con seres misteriosos en la primera y la aparición de fantasmas en la segunda. En *El laberinto del fauno*, además, se produce una curiosa inversión de la relación entre lo sobrenatural y lo natural. La clave reside en la rima establecida entre el pregenérico y la resolución, que narran la salida y el regreso de la princesa al reino subterráneo. La cotidianeidad desde la que parte la heroína y a la que regresa después de su paso por las distintas pruebas es la fantasía, reduciéndose la posguerra a una pesadilla, un mal sueño de despiadados guardias civiles, pero que tiene un final y Ofelia acaba por despertar a su mundo, el *real*, el reino subterráneo: tomando como marco de referencia la diégesis *lo insólito* es la realidad de posguerra.

Realmente, las películas de Del Toro exasperan lo que ya puede considerarse una característica propia del género: el efecto de terror, intensificado por el hecho de saber que, en principio, historias similares pudieron haber ocurrido fuera de los márgenes de la ficción, en el pasado. El terror de situación/social es provocado por la propia guerra, por los nacionales, sus bombardeos y su previsible llegada en la zona republicana —*Las largas vacaciones del 36*, *El largo invierno*, *La hora de los valientes*—, y normalmente es una amenaza en *off*, recurso habitual en las películas de terror, así como por sus acciones en la retaguardia —*La buena nueva*— o la represión que instauran tras la victoria —*Silencio*

7 Se renombran dos de las categorías empleadas por el autor. Carroll denomina “terror-arte” al “terror extraordinario” y “terror natural” al “terror de situación” (39-61).

roto, Los girasoles ciegos, Las trece rosas, La voz dormida—. Además, estas situaciones crean monstruos humanos. Buena parte de las películas pertenecientes al género cuentan con este tipo de personajes —Julio en *Pim, pam, pum, fuego*, Lucas en *La hora de los valientes*, Jacinto en *El espinazo del diablo*, Vidal en *El laberinto del fauno* o Salvador en *Los girasoles ciegos*—, inevitablemente atados a las circunstancias generadas por el conflicto: son estraperlistas, guardia civiles, falangistas, curas, etcétera, aunque tampoco faltan algunos milicianos excesivos. Siempre nacen de la guerra y ejercen de antagonistas.

La mayoría de estos monstruos humanos muestran una tendencia temperamental flemática —siguiendo la clasificación de temperamentos de Hipócrates, todavía útil a la hora de hablar de la caracterización de los personajes—, aunque con frecuentes, imprevisibles, pero controladas, explosiones de ira, y contrastan con los protagonistas, melancólicos o con un arco de transformación que evoluciona, tras el trauma de la guerra, desde la tendencia sanguínea a la melancólica. Hay, además, una creciente nazificación de los antagonistas —importante teniendo en cuenta que el nazi en la cultura occidental ha llegado a convertirse casi en la encarnación del mal absoluto—, que afecta sobre todo a sus comportamientos, dotados de un remarcable componente sádico. Cuando el antagonista pertenece al bando republicano no suelen cumplirse estas características, o se dan en personajes secundarios. Sucede, por ejemplo, con *El Coixo* en *El bosc*, cuyo temperamento colérico contrasta con la flemática Dora.

El antagonista en ocasiones adquiere concreción en un personaje, pero en otras ejerce su función la situación —la guerra en *Las bicicletas son para el verano*— o la sociedad —el nuevo régimen en *Las trece rosas* o *La voz dormida*—. Puede afirmarse, de hecho, que hay una evolución en las historias de las películas adscritas al género desde los conflictos de situación a los sociales. En ambos casos los monstruos humanos pueden seguir manteniendo su estatuto de oponentes. La situación como antagonista se repite en películas ambientadas en ambas retaguardias, pero sobre todo en la republicana. Estas, además, recurren al patrón argumental propio del cine de terror —y el de catástrofes—, el que Jordi Balló y Xavier Pérez han denominado “El intruso destructor” (2007: 73-88). La guerra irrumpe en entornos cotidianos y más o menos pacíficos, casi siempre familiares, de unos personajes carentes de ideologías —o con débiles motivaciones ideológicas y en pocos casos orientadas hacia la violencia—, pero que acaban padeciendo con toda su crudeza el conflicto. Este intruso destructor suele hacerse presente poco a poco, como sucede en *Las largas vacaciones del 36* o en *Las bicicletas son para el verano*. Determinadas escenas gradúan dramáticamente entre elipsis su irrupción mostrando sus consecuencias: la introducción de la violencia latente en *in*, acompañada en ocasiones de la muerte de familiares o amigos, las escenas de carencias materiales de los protagonistas —las cucharadas de lentejas en *Las bicicletas son para el verano*—, que pueden contrastarse con la situación más favorables de los nacionales, y, en ocasiones, la degradación de las relaciones familiares —*Las largas vacaciones del 36*—.

3. EL PASADO Y LO VEROSÍMIL

La *verosimilitud*, entendida como hace Metz por reducción de lo posible de una película (2002: 254), emana de las leyes del género, del contexto ideológico y cultural en el que se inscribe —la opinión común o pública— y de los propios marcos de credibilidad de la película. El itinerario hacia la penuria pautado por el intruso destructor en las películas cuyas historias están ambientadas en la retaguardia republicana es una característica genérica que contribuye a diferenciar lo verosímil de lo inverosímil. En nuestro caso, además, por el hecho de ubicar sus historias en el pasado —la guerra civil y la inmediata posguerra—, el conocimiento previo del espectador respecto al mismo establece también límites y reglas a lo decible y lo visible. Esta particularidad es una herencia del cine histórico.

El cine histórico, para ser reconocido como tal por el espectador, debe “ofrecer una acumulación suficiente de detalles o indicios históricos visuales y sonoros” (Monterde, 2013: 16), siempre interpretados desde el presente y sobre la base de otras representaciones del pasado —la historiografía académica, los manuales escolares, los libros de memorias, las novelas, la iconografía de la época, etcétera—, “de forma que el film histórico se configura como una doble representación: la representación (fílmica) de una representación (histórica)” (*ibíd.*). La verosimilitud del cine histórico depende del conocimiento previo sobre este pasado sustentado en sus representaciones. Un conocimiento previo experto puede conducir a la detección de anacronismos —en “errores” de ambientación en la puesta en escena, en personajes que actúan en función de motivaciones o pronuncian diálogos impensables en el contexto que enmarca la ficción, por ejemplo— y con ello a la ruptura de la verosimilitud y de la ilusión diegética. Pero, al mismo tiempo, ciertos anacronismos son necesarios para que la historia narrada pueda ser comprendida y disfrutada por el espectador con un conocimiento común del pasado; en otras palabras, una película de ficción ambientada en un tiempo pretérito cuyos personajes actuaran con arreglo a las costumbres y las mentalidades de la época *con rigor* de historiador podría resultar incomprensible o insufrible para el espectador, más aún si este se aleja en el tiempo. El anacronismo es esencial para el cine histórico, que en esto opera con el pasado como la memoria histórica: tiende a fundirlo con el presente. Pero la cuestión es saber hasta qué punto el género guerra civil ha relegado a un segundo plano la verosimilitud consensuada respecto al pasado; es decir, si ya predominan más otras particularidades del género sobre la “conjugación de verosimilitudes, la histórica y la fílmica” que, como indica José Enrique Monterde (2013: 22), resulta esencial para el funcionamiento del cine histórico.

Podemos encontrar películas del género que fuerzan los diferentes parámetros de verosimilitud. Así, la abundancia de alimentos —en el frente republicano y en

Barcelona— de *En manos de la mujer madura* es tolerable en el marco de la historia y su diégesis, pero inaceptable en un género que depende del conocimiento compartido con el espectador sobre las penurias que padeció la zona republicana y, además, incide en la degradación de las condiciones de existencia de sus personajes por la irrupción de la guerra. El banquete nupcial de *La hora de los valientes*, además de romper con la verosimilitud genérica, lo hace con la película, que en momentos anteriores ha insistido en las miserias de la retaguardia con escenas de cartillas de racionamiento. En fin, en las escenas de presidio de *Las trece rosas* conviven en armonía y complicidad las presas y sus carceleras. Si bien estas tienen una función dramática dado que permiten contrastar el fusilamiento posterior de las reclusas y su condición de jóvenes, casi niñas, que incluso convierten la prisión en un juego más, la confraternización entre vencedores y vencidos en pocas ocasiones está protagonizada por representantes del orden franquista de este nivel, además de que con anterioridad la película ha incidido en la crueldad de la policía.

Resulta difícil diferenciar los límites de lo posible establecido por el contexto ideológico y cultural y por la verosimilitud histórica, dado que esta también es elaborada desde el anterior. *A un Dios prohibido*, por ejemplo, estira estas limitaciones en su reconstrucción de los hechos acaecidos en Barbastro (Huesca) que condujeron al fusilamiento de un grupo de sacerdotes claretianos. La película está dentro de los cánones del género: la irrupción de la guerra en la cotidianeidad cuyos efectos van viéndose progresivamente, unos personajes casi desideologizados que se enfrentan a esta circunstancia y a otros personajes que bordean la monstruosidad —en este caso milicianos—, incluso mantiene cierta correspondencia con el conocimiento previo del espectador, pues es sabido que este tipo de acontecimientos sucedieron. Pero existe desde la Transición una convención, sustentada también en el conocimiento del apoyo de la Iglesia al alzamiento militar del treinta y seis y a su justificación como “Cruzada”, que sitúa al clero en el marco de la Guerra Civil más cerca de los victimarios que de las víctimas. No existe una situación de censura —tampoco una interiorización de esta que la haga innecesaria— que impida mostrar a los sacerdotes tal como lo hace *A un Dios prohibido*, sino una convención fruto del contexto ideológico y cultural.

Es cierto que encontramos otros sacerdotes protagonistas en el género, como Mosén Millán en *Réquiem por un campesino español* o Miguel en *La buena nueva*. El primero bascula entre la adhesión ideológica a los vencedores y la sentimental a Paco, uno de los vencidos, siendo responsable por cobardía de su fusilamiento; el segundo está más cerca de los vencidos que de los vencedores, envuelto por personajes de contraste ubicados con claridad en la concepción habitual que sobre la actuación del clero en la guerra se tiene, y su arco de transformación es una toma de conciencia que le lleva a colgar la sotana. A ello hay que añadir el montaje paralelo que en las últimas escenas de la película contrapone la celebración de una misa en la plaza del pueblo, con la presencia

de requetés y falangistas, y la procesión de Miguel y las viudas de los represaliados a las fosas comunes. Podría parecer inverosímil la historia de *La buena nueva*, o como mínimo excepcional, en relación con la verosimilitud histórica, pero un mayor grado de conocimiento previo sobre el pasado permite saber que un grupo minoritario de sacerdotes se opusieron al golpe de estado y a los atropellos de los nacionales. De hecho, la historia está inspirada en Marino Ayerra, sacerdote de Alsasua y tío de Helena Taberna, directora de la película.

Debe tenerse en cuenta, obviamente, que en la ficción audiovisual que aborda episodios del pasado imperan los recursos propios de la narrativa, y en más de una ocasión estos retan el rigor entendido como ajuste al conocimiento de este pasado construido a partir de representaciones del mismo. También hay que diferenciar las películas de “reconstrucción” de las de “ambientación” —el denominado film “de época”—. Las primeras pretenden un ajuste de la ficción al pasado que afecta tanto a la diégesis como a la historia. Son aquellas películas que narran determinados acontecimientos o, muy frecuentemente, la vida de ciertos personajes, casi siempre insólitos y excepcionales. En el segundo, el pasado puede reducirse en exclusiva a un trasfondo diegético en el que suceden historias que bien pudieran ubicarse en cualquier otra época. Aquí es más fácil sobrepasar las fronteras del cine histórico, ya que podemos estar ante cualquier otra película genérica o no ambientada en el pasado. No toda película cuya historia se ancla en un tiempo pretérito, por tanto, puede considerarse histórica, además de que muchos géneros con características propias se ambientan en el pasado —el western o el péplum—.

En el caso de las películas del género guerra civil sus historias están claramente determinadas por la guerra y la posguerra. Pero, además, incluso en las películas de reconstrucción, están pobladas por personajes y acontecimientos que diluyen su singularidad al mostrar cierto carácter sinecdótico, como concreciones de situaciones generales o grupos más amplios con entidad extrafílmica. No interesan, por tanto, los grandes acontecimientos únicos e irrepetibles, los grandes personajes singulares, sino lo representativo o ejemplar. En ocasiones esto aparece explicitado por la crítica, las declaraciones de los directores (*vid.* Camus, 1978) o en las propias películas: “Esta película está basada en diversos sucesos y personas que existieron en los mismos montes y bosques en que la película ha sido filmada”, señala el rotulo que da comienzo a las desventuras de El Andarín en *El corazón del bosque* —lo mismo podría decirse de *Luna de lobos*, *Silencio roto* o *Caracremada*—; “Esta película quiere ser un homenaje a las mujeres que lloraron en silencio en las puertas y en la tapias de los cementerios. A las mujeres que se sacrificaron por los encarcelados y los perseguidos. A todas las mujeres que murieron en las comisarías, en las cárceles o frente a los pelotones de ejecución”, es afirmado al principio de *La voz dormida* dotando de un sentido más amplio a la historia de Hortensia

y Pepita —en la misma situación se encontrarían *Silencio roto* o *Las trece rosas*—; “Los hechos de esta película ocurren en un pueblecito de Cataluña, donde, como en otros muchos, las familias burguesas de la ciudad pasaban sus vacaciones aquel verano de 1936”, aparece al principio de *Las largas vacaciones del 36*. Muchos personajes, por tanto, trascienden el texto para representar grupos más amplios, en ocasiones homenajeados y en otras, como en la película de Jaime Camino, sometidos a una dura crítica por su actitud ante el conflicto.

La puesta en escena en estas películas contribuye a diluir la singularidad de los personajes. Como ha señalado Santos Zunzunegui, mediante el movimiento de cámara descriptivo —travelling hacia atrás— del vagón de tren de tercera atestado y pobre con el que arranca la historia de Paca y Luis en *Pim, pam, pum, fuego*, “yendo de lo general a lo particular, se pone en evidencia que la relación entre personajes individuales y el trasfondo histórico no es el de una mera superposición de *figuras* sobre un *fondo*, sino que aquellos *emanan* en sentido estricto de este” (1994: 76). Una función similar presentaría el plano secuencia con el que comienza *La hora de los valientes*, que sigue a diferentes personajes por la corrala madrileña hasta que una bomba la destruye. La primera escena de *Los días del pasado* va un paso más allá. La cámara deambula de nuevo por un vagón de tren, y tras cuatro planos, finalmente, encuadra a Juana, la protagonista. Aquí su historia individual no sólo emana de la colectiva, sino que, retrasando su presencia protagónica en primer plano y acompañándola de otros primeros planos —hay uno anterior y dos más posteriores—, es la suya como podría haber sido la de cualquiera de los viajeros del tren.

Algunas tradiciones críticas y analíticas que confían en la capacidad del arte para generar alguna forma de conocimiento sobre la sociedad —el realismo de cariz marxista, por ejemplo— se sustentan justamente en la posibilidad de que los acontecimientos y personajes singulares representados trasciendan su singularidad. Tal como resume Darío Villanueva (2004: 56), el “detalle, precisamente en cuanto —por acertada elección del artista— resulte típico, permitirá ese salto trascendente a lo esencial considerado imprescindible por Lukács y los teóricos marxistas del realismo. La obra de arte siempre dará, por fuerza, una sección o fragmento de la realidad, pero su propósito último ha de ser que dicha sección no aparezca desgajada de la totalidad de la vida social”. La utilización de estas estrategias contrasta, sin embargo, con el vínculo que las películas del género mantienen con la memoria histórica, al menos con su función en la gestión del recuerdo con la finalidad de cohesionar respecto a la interpretación del pasado. La memoria histórica es sentimental más que analítica y antepone siempre la búsqueda de la adhesión, el refuerzo de la identidad colectiva, al conocimiento sobre el pasado. Podemos llegar a la conclusión —provisional— de que muchas de las películas pertenecientes al género dan adhesión por conocimiento.

Finalmente, otra cuestión que hay que tener en cuenta respecto a las películas del género y su relación con el pasado es que puedan dar *verosimilitud* por *verdad*. En su definición de lo verosímil, Metz afirma que las imposiciones del género y del contexto son realmente convenciones o normas, pero que en última instancia la verosimilitud es su naturalización:

La obra verosímil [...] intenta persuadirse, persuadir al público, de que las convenciones que le hacen restringir los posibles no son leyes del discurso o reglas de la escritura —no son convenciones en absoluto— y que su efecto, verificable en el contenido de la obra, es en realidad el efecto de la naturaleza de las cosas y responde a las características intrínsecas del tema representado. La obra verosímil se pretende, y pretende que así la creamos, directamente traducible en términos de realidad. Ahí encuentra lo verosímil su pleno uso: se trata de que parezca verdad (2002: 262).

Para el autor, hay dos maneras de escapar a lo verosímil así entendido: incidir todavía más en la codificación genérica, que acaba por evidenciar las convenciones que la rigen, o intentar, como sucedió con los nuevos cines, “el acceso al discurso de un nuevo posible, que ocupa el punto correspondiente a una convención vergonzosa” (*ibíd.* 264). Las películas del género guerra civil parecen estar siguiendo el primer camino. De hecho, podría decirse que, a fuerza de convención, están evidenciando que lo en principio verosímil es inverosímil.

4. MELODRAMA Y TRAGEDIA

Si es difícil delimitar las fronteras del cine histórico, más aún resulta con el melodrama, género por sí mismo y con una presencia muy activa en otros géneros —entre ellos el histórico y el fantástico—. Por ello algunos autores consideran que, más que melodrama, habría que hablar de “lo melodramático” como un sistema de procedimientos textuales en el que podemos identificar una serie de estructuras de reconocimiento iconográficas, actanciales, espaciales, narrativas y musicales” (Marzal, 1996: 9). Esta particularidad podría ampliarse a otros géneros. Como ya hemos visto, Todorov apela a *lo fantástico* y tampoco sería descabellado hablar de la condición de histórico —*lo histórico*— en el cine.

Buena parte de las particularidades del melodrama pueden encontrarse en el género guerra civil. Sus películas están protagonizadas por personajes melancólicos, o con un arco de transformación, sobre todo en las historias ambientadas en la retaguardia republicana, que les hace evolucionar hacia la melancolía como una reacción de duelo ante la victoria de los sublevados y lo que conlleva: el fin de unos ideales, la pérdida de seres queridos, el comienzo de una etapa de represión y falta de libertad, etcétera. Estos

se inscriben en familias o grupos equivalentes —pequeños pueblos, grupos reducidos de artistas, por ejemplo— armoniosos o rotos por el conflicto y sus consecuencias. El predominio de los ambientes familiares da una importancia determinante a los personajes tradicionalmente inscritos en los mismos, como las mujeres o los niños, que suscitan identificación secundaria y focalizan las historias.

La presencia de estos últimos en el género está enraizada en *El espíritu de la colmena*. La condición infantil de Ana conduce a la fusión y confusión entre una historia fantástica y otra realista, repetida con los personajes de Carlos en *El espinazo del diablo* y Ofelia en *El laberinto del fauno*. *Pa negre* arranca también en la duda fantástica —la posibilidad de que un crimen atroz haya sido cometido por *Pitorliua, un monstruo del bosque—, para narrar la maduración, la pérdida de la inocencia, la transición a la edad adulta con todo lo que ello conlleva de su protagonista. Los niños y adolescentes de Las largas vacaciones del 36, Las bicicletas son para el verano, La lengua de las mariposas, En brazos de la mujer madura, Pájaros de papel o El viaje de Carol sufren un arco de transformación equivalente: parten de una situación marcada por la inocencia para madurar antes de tiempo debido a las circunstancias de la guerra o la posguerra, al contacto con la muerte. Además, todos estos personajes están marcados por la ausencia de la figura paterna, en muchas ocasiones física.*

En lo referente a los personajes femeninos, abundan las mujeres protagonistas pasivas, que aceptan —o acaban por aceptar— con resignación su destino y están superadas por una historia que no pueden controlar. Es el caso de La Colometa en La plaza del diamant o Julia en You're the one. En esta última, además, la pérdida del ser amado —motivada por la represión posbélica— y la melancolía que conlleva viene una y otra vez reiterada por uno de los motivos visuales recurrentes en el melodrama: la mujer en la ventana. Otras viven a la espera del encuentro amoroso eternamente postergado, como Marisa en El lápiz del carpintero, Manuela en La mujer del anarquista o Pepita al final de La voz dormida. Pero el papel de los personajes femeninos no puede reducirse al rol habitual en el melodrama, y es fácil detectar en algunos la herencia de Antígona, lo que hace evolucionar “lo melodramático” del género a “lo trágico”. La lucha impotente contra la sociedad injusta de posguerra, la ayuda al vencido a pesar de todas las prohibiciones y el trágico final de muchas de ellas, ya sea con la muerte o con la huida, sitúa a las mujeres de Pim, pam, pum, fuego, Silencio roto o La voz dormida en su estela. Incluso en películas que siguen otros patrones argumentales, como el Laberinto del fauno, donde el periplo de Ofelia en su regreso al hogar invoca al menos uno los argumentos que conviven en la Odisea, podemos situar la subtrama protagonizada por Mercedes —que justamente ayuda a su hermano guerrillero— en su ámbito.

Como señala George Steiner, “en Antígona, la dialéctica de la intimidad y de lo público, de lo doméstico y de lo más cívico se expone explícitamente. La obra versa

sobre las medidas políticas impuestas al espíritu privado, sobre la necesaria violencia que el cambio político y social acarrea en la indecible interioridad del ser" (1996: 22). Apenas extraña, por tanto, el recurso, aunque sea en parte, a este modelo argumental en historias caracterizadas por mostrar la irrupción de la catástrofe —la guerra— o la sociedad —la dictadura— en entornos familiares. Debe tenerse en cuenta, además, que la primera motivación de las protagonistas para ayudar a los vencidos puede considerarse de índole privada. El amor que siente Paca por Luis en *Pim, pam, pum, fuego* o Lucía por Manuel en *Silencio roto* inspira sus actuaciones, aunque en esta última, más tarde, le conducen a la toma de conciencia respecto al mantenimiento de la lucha. En este sentido es muy singular el personaje de Pepita en *La voz dormida*, pues reúne buena parte de las características que le harían un claro exponente del melodrama —su fragilidad e inocencia, el hecho de estar superada por la historia— y se convierte en una Antígona a su pesar para regresar de nuevo a la melodramática espera indefinida del encuentro amoroso.

Las películas ambientadas en la posguerra también enfatizan los contrastes entre los vencedores, que viven entre comodidades e imponen su ley, y los vencidos, llenos de carencias materiales y obligados a la sumisión, aunque en ocasiones se rebelen infructuosamente. Dicho contraste puede parecer un trasunto de las desigualdades sociales que protagonizan el melodrama. Ahora bien, mientras en el género guerra civil estas desigualdades —que también son éticas y, en ocasiones, ideológicas— resultan insuperables, en el melodrama el amor, por ejemplo, permite superarlas. Solo en *El lápiz del carpintero* por encima de vencedores y vencidos imperan los sentimientos prohibidos de Marisa y Daniel Da Barca. Ahora bien, la primera es una burguesa indefinida políticamente hija de un vencedor con el que no comparte nada, y la segunda un burgués de republicanismo intelectual y moderado. La superación de la barrera entre vencedores y vencidos es fácil de transitar: conviven en la misma clase y las diferencias ideológicas no son significativas. En *Las trece rosas* sí encontramos una relación sentimental más claramente polarizada entre Perico, un falangista, y Julia, miembro del grupo que pretende mantener la lucha política contra el franquismo, pero esta acaba con la detención de la segunda, que no renuncia a sus ideales, y la cobardía del primero. Por otra parte, el conflicto individuo/sociedad —y el conflicto individuo/situación— propio del melodrama también adquiere un matiz diferente. Dado que los individuos en el género guerra civil son presentados como ejemplares, como partes de grupos más amplios con una supuesta entidad extrafílmica, puede afirmarse que en realidad son conflictos sociedad/sociedad —o sociedad/situación—.

Las películas del género acuden a recursos narrativos habituales en el melodrama, como el control de la información que en ocasiones permite al espectador acceder a datos relevantes antes que los personajes y en otras proporciona sorprendentes

anagnórisis compartidas con estos. Como señala Pablo Pérez Rubio (2004: 90), en el melodrama “el espectador suele acceder antes que la propia víctima a una información que resultará decisiva para su —injusto y desmedido— derrumbamiento”. Así sucede, por ejemplo, en *La voz dormida*. Si bien Hortensia sabe de su condena a muerte al mismo tiempo que el espectador, la noche de su ejecución este último es informado antes que la protagonista de que es el momento de cumplirla. Las anagnórisis, que en ocasiones conducen a giros inesperados de la historia, son determinantes en dos películas con una fuerte presencia del melodrama como *La buena nueva* o *El lápiz del carpintero*. En la primera, Hugo, el tendero carlista, siente una pasión inconfesable por su prima Margari que le lleva a denunciar a su marido, Antonio, médico de implicaciones políticas muy limitadas, al que los nacionales “darán el paseo”. Margari descubre esto cuando Antxon se lo confiesa despechada en un acto de venganza contra el jefe de falange local poco antes de abandonar el pueblo. Diversas anticipaciones permiten al espectador especular sobre esta posibilidad. El espectador también realiza hipótesis sobre la relación de amistad entre Miguel, el cura, y Margari, en especial acerca de los sentimientos del primero hacia la segunda, sustentadas igualmente por anticipaciones. La confesión de Margari, la propuesta de una vida en común, suponen otra anagnórisis, un cambio en el estado de conocimiento del espectador y de Miguel: el amor es compartido. Los sentimientos prohibidos, las confesiones formales —debe recordarse que el protagonista es un cura— o informales, las renunciaciones —aunque sean momentáneas— a la felicidad propias del melodrama se superponen sobre los elementos propios y la manera particular de articularlos del género guerra civil. En *El lápiz del carpintero* toda esta madeja de sentimientos, declarados o no, confesiones y secretos, renunciaciones al amor por amor queda enredada hasta el infinito.

5. CONCLUSIONES PROVISIONALES

A partir de lo apuntado y a modo de conclusión es posible plantear una serie de características —provisionales e introductorias— que permiten definir el género “guerra civil”. Evidentemente, no todas estas deben darse de la misma manera y sin contradicciones en una película para afirmar su condición genérica, aunque es cierto que muchas de las películas comentadas comparten varias de ellas. Tampoco estas particularidades son excluyentes, y podemos detectar en las películas mencionadas sugerentes hibridaciones genéricas que no impiden el predominio del género guerra civil.

1. No toda película sobre la guerra y sus consecuencias pertenece al género. No es por tanto la sustancia del contenido —el tema— lo que define el género guerra civil sino la forma del contenido —cómo se articula y se da forma de una manera específica a este tema— y la forma de la expresión —su concreción en los elementos de la puesta

en escena y el montaje⁸. En ambas aparecen una serie de elementos específicos recurrentes articulados de una manera en gran medida repetitiva que predomina sobre elementos y articulaciones provenientes de otros géneros

2. La historia y la diégesis en las películas del género guerra civil deben estar determinadas por la guerra y sus consecuencias, ya sean películas de ambientación o de reconstrucción. Es decir, una película de ambientación que narre una histórica perfectamente ubicable en cualquier otro contexto, o con una débil relación con el contexto del conflicto y la posguerra, queda en los márgenes externos del género. Este podría ser el caso de *Las cosas del querer*, aunque bien es cierto que la homofobia imperante, atada a las circunstancias de la posguerra, determina la huida de Mario.
3. Como en toda película, en las del género guerra civil los límites de lo decible y lo visible vienen marcados por diferentes marcos de referencia: las reglas establecidas por la propia película —más concretamente por su diégesis—, por el género, por el contexto cultural e ideológico, etcétera. Ahora bien, dado que todavía mantienen ciertos puentes con el cine histórico, la verosimilitud de las películas del género aún depende de la verosimilitud histórica sustentada en el conocimiento previo y común del pasado en el que suceden sus historias, aunque ésta esté cediendo su puesto en favor de otras características del género.
4. Buena parte de las películas pertenecientes al género buscan el efecto de terror, que puede concretarse en terror de situación, terror social, terror humano y terror extraordinario, y hacen depender unos de otros: la guerra —terror de situación—, genera un horrible marco represivo —terror social— y unos personajes monstruosos, aunque humanos —terror humano—. *El espinazo del diablo* y *El laberinto del fauno*, además, acuden también al terror extraordinario, manteniendo la relación de dependencia con los anteriores. El efecto de terror viene además incrementado por la nazificación de los antagonistas, el conocimiento histórico previo supuesto al espectador —a partir de este puede deducirse que las horribles historias que le narran fueron similares a otras ocurridas en la realidad pasada— y la utilización de patrones argumentales propios del cine de terror, como el del “intruso destructor”. Los conflictos que viven los personajes están en concordancia con el efecto buscado: son conflictos de situación —sobre todo en las películas ambientadas en la retaguardia republicana—, sociales —películas ambientadas en la retaguardia nacional y en la posguerra— y de relación, cuando se enfrentan al antagonista “de carne y hueso”, normalmente un monstruo humano generado por la situación o la sociedad. Ello hace que el conflicto de relación —el más común en el cine— no excluya los anteriores.

8 Se sigue aquí la aplicación al cine que hace Metz (2002: 258) de la distinción entre sustancia y forma de la expresión y forma y sustancia del contenido de Louis Hjelmslev en su *Prolegómenos para una teoría del lenguaje* (1943).

5. Los personajes del género son recurrentes y su comprensión e interpretación no requiere de detalles en el relato ya reiterados en otras películas. Es indudable que un espectador puede entender sin problemas al alcalde de *Pa negre*, pero también que perderá parte de su sentido —connotado— si no ha accedido al terrorífico Vidal en *El laberinto del fauno* —en este caso, además, coincide el actor que los interpreta— o a toda la retahíla de personajes autoritarios que pueblan de antagonistas el género: curas fanáticos, falangistas sádicos y despiadados, intransigentes militares y guardias civiles o estraperlistas advenedizos. Cada uno de estos personajes se asienta sobre la representación de los anteriores. Lo mismo sucede con los vencidos. En las películas que ambientan sus historias en la posguerra abundan las mujeres que sufren en silencio la posguerra —*You're the one*— o ayudan a maquis y otros perseguidos a pesar de las imposiciones de los vencedores —*Silencio roto*—, niños, casi siempre huérfanos, obligados a madurar y emboscados, escondidos y huidos, personajes masculinos derrotados, impotentes en su lucha contra la dictadura o que han renunciado ya a ella y buscan la mera supervivencia. Todos ellos se mueven en entornos familiares o equivalentes, casi siempre condicionados por las ausencias de algunos de sus miembros. En las películas ambientadas en la retaguardia abundan personajes inscritos igualmente en entornos familiares definidos por la indiferencia ante el conflicto o una vinculación ideológica muy laxa con los defensores de la república, pero que acaban por padecer con toda su crudeza la guerra.
6. Muchos personajes son *ejemplares*, actúan como sinécdoques de grupos más amplios, y diversas estrategias en el plano de la *forma de la expresión* inciden en ello. Esto plantea una interesante relación —aquí apenas apuntada, pero que merecería un análisis más detallado— entre unas estrategias que podrían situar estas películas dentro del cine como instrumento de conocimiento de la sociedad, y en concreto su pasado, y su papel en la gestión de la memoria histórica con el objeto de buscar la cohesión y adhesión respecto a dicho pasado. El cine sobre la guerra y la posguerra mantiene la función social que se le atribuyó bajo el franquismo, aunque ahora, y la diferencia es sustancial, lo hace en democracia.
7. El género recurre con frecuencia a motivos y estrategias narrativas y dramáticas propias del melodrama. Estas son más evidentes en la caracterización de los personajes femeninos en las películas ambientadas en la posguerra, pero muchas de las mujeres protagonistas también pueden emparentarse, al menos en parte, con la *Antígona* de Sófocles. Recuérdese que Antígona, tras la guerra civil que ha enfrentado hasta la muerte a sus hermanos Eteocles y Polinice por el dominio de Tebas, decide enterrar (ayudar) a Polinice, el hermano derrotado, a pesar de las prohibiciones de Creonte, nuevo dueño y señor de la ciudad. Ello le conduce a la muerte. La conmiseración y el amor a su hermano se antepone a la prohibición pública. Al menos hasta este

punto son evidentes las conexiones con unas protagonistas que deciden ayudar a los vencidos, a pesar de todo, y cuyas motivaciones son, en un primer momento, de orden privado.

8. Finalmente, y más allá de que los puntos aquí comentados requieran un mayor desarrollo, quedan de manera inevitable algunas cuestiones que serán abordadas en posteriores trabajos: la denominación del género —cuestión a la que algunos autores conceden gran importancia (*vid.* Altman, 81-102)—; la situación de sus películas en la cinematografía española, sobre todo en relación con las políticas de promoción del cine, pero también su recepción en términos cuantitativos —el estudio de este aspecto y su comparación con la política de los géneros seguida por las grandes productoras de Hollywood podría iluminar sobre las particularidades del nuevo género en el ámbito de la producción—; el análisis más detallado de la manera en que las películas del género prevén la actividad de su espectador, así como el contraste con la recepción empírica de las mismas; el tratamiento de los otros ejes de la narración —el espacio, el tiempo, etcétera—, ya que nos hemos centrado aquí sobre todo en los personajes, así como su articulación en la forma de la expresión; el análisis detallado de algunas películas concretas; una aproximación a las películas protagonizadas por guerrilleros —es decir, cuyas historias están focalizadas por guerrilleros—, que puede considerarse ya un subgénero; o el análisis de la mencionada relación entre conocimiento y adhesión en relación con estas películas, así como su papel en la conversión de la Guerra Civil en mito. Como suele suceder, son más las cuestiones por resolver que las resueltas.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ALTMAN, R. (2000). *Los géneros cinematográficos*. Barcelona: Paidós.
- AGUILAR, P. (1996). *Memoria y olvido de la Guerra Civil española*. Madrid: Alianza Editorial.
- BALLÓ, J. y PÉREZ, X. (1997). *La semilla inmortal. Los argumentos universales en el cine*. Barcelona: Anagrama.
- CARROLL, N. (2005). *Filosofía del terror*. Madrid: Machado Libros.
- CRUSELLS, M. (2003). *La Guerra Civil española. Cine y propaganda*. Barcelona: Ariel.
- CAMUS, M. (28/02/1978). "Los días del pasado". *El País*, <http://elpais.com/diario/1978/02/28/cultura/> [22/10/2014].
- GUBERN, R. (1986). *1936-1939. La Guerra de España en la pantalla*. Madrid: Filmoteca Española.
- MARZAL, J. J. (1996). *Melodrama y géneros cinematográficos*. Valencia: Episteme.
- METZ, C. (2002). "El decir y lo dicho en el cine. ¿Hacia el declive de lo verosímil? En *Ensayos sobre la significación en el cine (1964-1968)*, 251-265. Barcelona: Paidós [1967].

- MONTERDE, J. E. (2013). "De la historia en el cine". En *1808-1810. Cine e independencias*, 13-35. Madrid: AC/E-Abada Editores.
- PÉREZ RUBIO, P. (2004). *El cine melodramático*. Barcelona: Paidós.
- SÁNCHEZ-BIOSCA, V. (2006). *Cine y Guerra Civil española. Del mito a la memoria*. Madrid: Alianza.
- STEINER, G. (1996). *Antígonas*. Barcelona: Gedisa.
- TODOROV, T (1981). *Introducción a la literatura fantástica*. México: Premia.
- _____ (1988). "El origen de los géneros". En *Teoría de los géneros literarios*, M.Á. Garrido Gallardo (ed.), 31-48. Madrid: Arco / Libros.
- VILLANUEVA, D. (2004). *Teorías del realismo literario*. Madrid: Biblioteca Nueva.
- ZUMALDE, I. (2013). "El laberíntico caso del Fauno. A propósito de la identidad nacional de las películas". *Zer* 34, 195-209.
- ZUNZUNEGUI, S. (1994). *Paisajes de la forma. Ejercicios de análisis de la imagen*. Madrid: Cátedra.

Recibido el 6 de enero de 2015.

Aceptado el 30 de septiembre de 2015.