

Algunos textos narrativos y teatrales sobre la guerra civil española y sus adaptaciones cinematográficas

Francisco Gutiérrez Carbajo
Universidad Nacional de Educación a Distancia

Introducción

Las relaciones entre literatura, historia y cine podrían considerarse ejemplos de hibridación de los discursos, muy frecuente en nuestros días, aunque las conexiones interartísticas se manifiestan ya desde los inicios de la cultura. Siguiendo esta tradición, el cine apela a la literatura casi desde su nacimiento, y la literatura acusa muy pronto algunos de los nuevos procedimientos incorporados por el cine. A su vez el cine y la literatura recurren a la historia y los historiadores acuden frecuentemente a la literatura y al cine en búsqueda de documentación. Entre otros muchos ejemplos, pueden citarse las investigaciones de Carlos Seco Serrano sobre *Los episodios nacionales* de Pérez Galdós como fuente histórica¹. Éste no es un caso aislado, ya que buena parte de parte de las obras literarias suele incluirse entre las fuentes de la Historia, y en ocasiones se hace explícito este carácter. Así, el capítulo II de *Fortunata y Jacinta* del mismo Galdós lleva el siguiente título: «Vistazo histórico sobre el comercio matritense».

A la reelaboración histórica por parte de la novela y el teatro nos hemos referido en otros trabajos, estudiando también en algún caso las correspondientes versiones filmicas². Algunos de los grandes teóricos del cine, como Matuszewski, Kracauer y Delvaux lo consideraron ya como un documento histórico³.

Marc Ferro viene siendo considerado uno de los pioneros en la utilización del hecho cinematográfico como fuente de la ciencia histórica y como medio didáctico. El cine es capaz de mostrar una realidad no visible para la

¹ Carlos SECO SERRANO, *Sociedad, literatura y política en la España del siglo XIX*, Madrid, Guadiana, 1973.

² Francisco GUTIÉRREZ CARBAJO, «La historia en dos novelas de Camilo José Cela», en *La novela histórica a finales del siglo XX* (eds. José Romera Castillo, Francisco Gutiérrez Carbajo y Mario García-Page), Madrid, Visor Libros, 1996, 255- 264; y del mismo, «Algunas adaptaciones filmicas de teatro histórico (1975-1998)», en José ROMERA CASTILLO y Francisco GUTIÉRREZ CARBAJO, *Teatro histórico (1975- 1998). Textos y representaciones*, Madrid, Visor-Libros, 1999, 265- 293.

³ J. M. CAPARRÓS LERA, *100 películas sobre Historia Contemporánea*, Madrid, Alianza Editorial, 1997.

historia y por eso a veces el documento filmado supera al escrito en el campo de la investigación⁴. En una línea semejante a la de Ferro conviene citar los nombres de Annie Goldmann, Joseph Daniel y René Prédal, Pierre Sorlin, David J. Wenden y Martin A. Jackson, que ya observó en 1974: «Es imposible comprender la sociedad contemporánea sin referirse a los films que se han venido realizando desde hace 70 años. 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 las mujeres de nuestro tiempo»⁵. A las investigaciones de los autores citados, hay que añadir las de Mintz y Roberts⁶, Grindon⁷, Hueso⁸ y Caparrós Lera, entre otros.

Sin embargo no se ha prestado la suficiente atención a las adaptaciones cinematográficas de obras históricas, ni en los estudios del cine como fuente de la Historia, ni en los estudios de ésta última como suministradora de argumentos para el cine. Este aspecto desatendido es el que pretende abordarse en estas páginas, centrándonos en las versiones fílmicas de algunos textos narrativos y teatrales sobre la guerra civil española de 1936-1939. Ello nos lleva a tratar el controvertido asunto de las adaptaciones.

Las adaptaciones cinematográficas

La adaptación, considerada en algunas investigaciones como una modalidad de traducción, es una operación compleja, que implica en la mayoría de los casos, la producción de un discurso nuevo, construido en un sistema semiótico distinto del original⁹. Se practica casi desde los comienzos del cine – ya en 1898 Salvador Toscano Barragán filma en México una versión del *Don Juan Tenorio* – y cuenta con defensores, como Eisenstein, y con detractores como Sklovski¹⁰.

Serguei Eisenstein no sólo considera legítimas las adaptaciones, sino que estima que el arte cinematográfico es deudor de algunos recursos de la novela decimonónica. En la misma línea se manifiesta Griffith, señalando que sus procedimientos en *El nacimiento de una nación* son semejantes a los utilizados por Dickens, con la única diferencia de que él narra la historia con imágenes.

Cada adaptación genera un proceso particularmente rico en el que están implicados no solamente procedimientos enunciativos sino también estéticos y técnicos. Para explicar ese proceso se ha recurrido a los conceptos de intertextualidad¹¹, sistema modelizador secundario¹², paragrama o red paragramática¹³, etc.

⁴ M. FERRO, *Historia contemporánea y cine*, Barcelona, Ariel, 1995, 57.

⁵ Cita en J. M. CAPARRÓS LERA, *100 películas*, 18.

⁶ *Hollywood's America: United States History through its Films* (eds. S. Mintz and R. Roberts), Nueva York, St. James, 1993.

⁷ L. GRINDON, L., *Shadows on the Past*, Filadelfia, Temple University Press, 1994.

⁸ Á. L. HUESO, *El Cine y la Historia del siglo XX*, Santiago de Compostela, Universidad, 1983.

⁹ G. BETTETINI, *Tiempo de la expresión cinematográfica (La lógica temporal de los tests audiovisuales)*, México, Fondo de Cultura Económica, 1984, 82.

¹⁰ V. SKLOVSKI, *Cine y lenguaje*, Barcelona, Anagrama, 1971, 45.

¹¹ J. KRISTEVA, *Semeyotiké. Recherche pour une Sémanalyse*, París, Seuil, 1969, 146.

¹² I. M. LOTMAN, *Estética y semiótica del cine* (Versión castellana del original ruso de José Fernández Sánchez y revisión general de Joaquim Romaguera i Simó), Barcelona, Gustavo Gili, 1979, 146.

¹³ O. DUCROT y T. TODOROV, *Diccionario enciclopédico de las ciencias del lenguaje*, Buenos Aires, Siglo XXI Argentina Editores, 1972, 400.

El punto de vista común de estas investigaciones descansa en la idea de que todo discurso se reproduce en otro discurso y de que toda lectura se erige en un espacio discursivo. Eco formula esta tesis y la aplica específicamente al teatro, constituido, según él, por un «lenguaje que habla otro lenguaje preexistente»¹⁴.

Umberto Eco en *Lector in fabula* y más recientemente en *Los límites de la interpretación* sostiene que la lectura, la producción, la interpretación y la adaptación están ligadas al proceso de cooperación. En *Opera aperta* (1962) Eco defiende el papel activo del intérprete en la lectura de textos dotados de valor estético, y en escritos posteriores se ha extendido sobre la idea peirceana de una semiosis ilimitada, asegurando que esta no conduce a la conclusión de que la interpretación carezca de criterios¹⁵.

Entre la intención del autor (muy difícil de descubrir) y la intención del intérprete que «golpea el texto hasta darle una forma que servirá para su propósito»¹⁶, sitúa Umberto Eco la intención del texto o la *intentio operis*¹⁷.

Tanto desde la perspectiva del deconstructivismo como desde las presupuestas sobre la recepción de Iser, Jaus y otros representantes de la escuela de Constanza, así como desde la misma práctica de la adaptación, no puede ser condenado ningún proceso de traducción o de transcodificación apelando a la fidelidad del texto, ya que lo que tenemos en todos los casos no es un producto fijo e inmutable sino actos de lectura múltiples.

Parece un gran acierto, como plantea André Helbó¹⁸, volver a los trabajos de los formalistas rusos y considerar la adaptación como un proceso intersemiótico. El término de interactividad artística formulado por Eichenbaum resulta muy pertinente, aunque tal concepto no sea nuevo. La ruptura entre las diversas manifestaciones culturales constituye una de las características más singulares del arte contemporáneo, aunque este tipo de correlaciones aparece ya considerado en la tradición clásica. Desde Simónides, Plutarco, Horacio, pasando por Leonardo y Lessing, hasta la ruptura más generalizada de las fronteras interartísticas y la afluencia y circulación de elementos entre los distintos campos estéticos, puede descubrirse un hilo teórico que alcanza su desarrollo pleno en el siglo XX y en los primeros años del siglo XXI.

Adaptaciones de novelas sobre la guerra civil española (1936-39)

Las adaptaciones cinematográficas de novelas están propiciadas por la propia narratividad del discurso fílmico. Como he comentado en el apartado anterior, los primeros maestros de la dirección cinematográfica confesaban proceder como los novelistas. A los nombres de Griffith y Eisenstein hay que añadir, entre otros, el del francés Ferdinand Zecca, que dirige lo mejor de su actividad hacia filmes de un realismo preciso y en el año 1902 adapta en su película *Les victimes de l'Alcoolisme* la novela *L'Assommoir* de Zola. Esta adaptación resulta un acierto y uno de los discípulos de Zecca, Lucien Nonguet recurre a *Germinal* del mismo autor naturalista para la realización de su película *La huelga*. A partir del año 1906, las adaptaciones y los préstamos tomados de la literatura se generalizan¹⁹. La narrativa de Zola encerraba muchas virtualidades para su traslación a la pantalla, lo que propició muy pronto la realización de las siguientes versiones fílmicas: *El dinero* por Marcel L'Herbier; *Thérèse Raquin* por Jacques Feyder; *La réve* por Jacques de Baroncelli; *Nana* por Jean Renoir, etc.

¹⁴ A. HELBO, A., *L'adaptation. Du théâtre au cinéma*, París, Armand Colin, 1997, 27.

¹⁵ Umberto ECO, *Los límites de la interpretación* (trad. Helena Lozano), Barcelona, Lumen, 1992.

¹⁶ R. RORTY, R., *Consequences of Pragmatism*, Minneapolis, University of Minnesota Press, 1982, 151.

¹⁷ Umberto ECO, *Interpretación y sobreinterpretación*, Cambridge, Cambridge University Press, 1995, 27.

¹⁸ André HELBÓ, *L'adaptation. Du théâtre au cinéma*, París, Armand Colin, 1997, 55.

¹⁹ J.M. CLER, *Ecrivains et cinéma. Des mots aux images, des images aux mots. Adaptations et ciné-romans*, París, Université de Metz, Presses Iniversitaires de Metz, 1985, 18.

En La Península Ibérica comienzan adaptándose textos clásicos, como el *Quijote* o *La Gitanilla* de Cervantes, se continúa con otros escritores de los siglos de Oro y de la época realista, y ya en 1897 se realiza la versión filmica de *Terra baixa* de Angel Guimerá, que alcanza un gran éxito. Incluso algunos escritores dirigen ellos mismo las adaptaciones de sus propias novelas, como lo hace Blasco Ibáñez con *Sangre y arena* en 1916, Jacinto Benavente con *Los intereses creados* en 1918, Alejandro Pérez Lugín con *La casa de la Troya* y Armando Palacio Valdés con *La hermana San Sulpicio*²⁰. En épocas más cercanas a nosotros Gonzalo Suárez ha adaptado algunas de sus novelas, y una gran parte de los narradores del siglo XX y de comienzos del siglo XXI han visto sus textos trasladados al cine. En los días en los que se redactan estas páginas se acaba de estrenar, por ejemplo, *La carta esférica* de Arturo Pérez Reverte.

Por lo que respecta a la guerra civil española de 1936- 1939, esta contienda ha generado más novelas y películas que otros conflictos bélicos en los que ha intervenido España, como la Guerra de Cuba o la de Marruecos. La bibliografía sobre la guerra civil de 1936- 1939 es oceánica, como han demostrado la profesora Marysse Bertrand²¹ y otros investigadores. Nosotros mismos tuvimos la ocasión de analizar en la segunda cadena de Televisión Española en el año 2002 diversas novelas españolas y extranjeras sobre la guerra civil española²², a algunas de las cuales nos vamos ahora a referir.

La primera de ellas, *Por quién doblan las campanas* de Hemingway, publicada en 1940. En la fecha de la aparición de esta obra Estados Unidos todavía no había entrado en la II Guerra Mundial pero algunos de sus escritores habían participado en la guerra española, habían escrito sobre la misma y se habían filmado documentales.

La intriga es la siguiente: durante la guerra civil española, en una ofensiva republicana en la sierra de Guadarrama, cercana a Madrid, es necesario volar un puente en territorio enemigo. De ello se encarga un profesor universitario norteamericano, Robert Jordan, que ha llegado a España con las Brigadas Internacionales. A Jordan le acompaña un viejo campesino de aquella tierra, llamado Anselmo. Los dos cruzan el frente y llegan al puente unos días antes de que comience la ofensiva. Piensan contar, además, con la ayuda de un grupo de guerrilleros, que en esta zona están capitaneados por Pedro. Este personaje comenzó la guerra como un combatiente duro y valiente pero ahora se ha alcoholizado y se ha vuelto un cobarde. En este pequeño grupo se integra además María, que ha escapado de un tren militar en un ataque de los guerrilleros.

Para llevar a cabo la ofensiva es necesario comenzar tomando dos puestos de vigilancia. Otro grupo, el del Sordo, se encarga de buscar más caballos para huir una vez realizada la misión. Robert Jordan y María se enamoran, lo que provoca la ira del guerrillero Pablo, atraído igualmente por la chica. En la segunda noche cae una fuerte nevada y se hacen visibles las huellas del grupo del Sordo, que será eliminado por una división de la caballería franquista. Robert, ya con menos hombres y caballos, se desespera: el enemigo parece conocer los planes de la ofensiva. Un mensaje para detener la operación no llega a tiempo por ineficacia. Además, Pablo desaparece, llevándose el detonador. Vuelve con más hombres pero sin el detonador, que ha arrojado al río. Sin embargo, al oír que la aviación republicana empieza a bombardear, Robert y su grupo consiguen volar el puente, utilizando granadas. En la explosión muere Anselmo. El grupo que ha asaltado el puesto más cercano vuelve casi completo; del otro regresa sólo Pablo. Un carro blindado dispara contra los que quedan, alcanzando al caballo

²⁰ Francisco GUTIÉRREZ CARBAJO, *Literatura y Cine*, Madrid, Ediciones de la UNED, 1993, 59 (1ª reimpresión en 2003).

²¹ Marysse BERTRAND DE MUÑOZ, *La guerra civil española en la novela. Bibliografía comentada*, Madrid, José Porrúa Turanzas, 1982, 2 vols.; *La guerra civil española en la novela. Los años de la democracia. Bibliografía comentada*, Madrid, José Porrúa Turanzas, 1987, vol. III; *La guerra civil española en la literatura francesa*, Barcelona, Anthropos, 1993.

²² Francisco GUTIÉRREZ CARBAJO, *La guerra civil en la literatura y en el cine*, Madrid, UNED / CEMAV (Vídeo emitido por la Cadena 2 de TVE, el día 17 de febrero de 2002 en el Programa «La Aventura del saber»).

de Robert, que cae y se rompe una pierna. Los demás, incluida María, tienen que abandonarlo allí a su suerte. El destino trágico presentado por Robert se ha cumplido²³.

La obra de Hemingway fue adaptada en 1943 por Sam Wood con el mismo título que el de la novela – *For Whom the Bell Tolls, Por quién doblan las campanas*–, con Gary Cooper e Ingrid Bergman como protagonistas. La versión fílmica es bastante fiel al relato. Sin embargo, Hemingway no quedó satisfecho de la adaptación cinematográfica de Sam Wood.

La película fue prohibida en España y sólo pudo ser exhibida después de la muerte de Franco. La escenografía está muy cuidada así como la interpretación de los protagonistas. A Gary Cooper le costaría declarar ante el tribunal maccarthista. Cuando se estrenó en USA, sin embargo, dijo la crítica: «La pantalla ha resuelto con acierto el desafío de la literatura».

Otro participante en la guerra, André Malraux – que había mandado una escuadrilla de aviones en la contienda – escribió la novela y dirigió la película *Sierra de Teruel/Espoir* (1938- 39). En el guión también tuvo una participación destacada el novelista Max Aub y se centra en los combates en la Sierra de Teruel en el año 1937. Aunque se vienen resaltando la objetividad de los hechos narrados y el carácter respetuoso con el enemigo, la obra de Malraux fue concebida como una propaganda de la II República española tanto de cara al exterior como al interior del país. Por complicados problemas de producción fuera de España, no pudo estrenarse hasta el año 1945. Esta exhibición mundial alcanzó una merecida recepción. En España se proyectó en 1977 en la Fundación Joan Miró de Barcelona y en el año 1978 en los cines comerciales.

Malraux supo cuidar las elipsis y lograr en la secuencia del campesino una narrativa que mantiene actualidad. Asistido por Antonio del Amo, consigue magníficos planos de los ataques aéreos, con *travellings* poco usuales en aquel período, mezclando fragmentos de archivo para el fondo de las transparencias.

Entre los intérpretes, destacan Andrés Mejuto, Julio Peña y José Sempere. Intervinieron también casi cuatro mil reclutas del ejército republicano.

El bando de los sublevados también realizó incursiones en el cine y en la literatura. El propio general Francisco Franco, con el pseudónimo de Jaime de Andrade, escribió la novela *Raza*, que en 1941 convirtió José Luis Sáenz de Heredia en la película del mismo nombre. Los protagonistas fueron Alfredo Mayo (José Churruga) y Ana Mariscal (Marisol Mendoza).

La intriga de esta obra, magníficamente analizada por Roman Gubern²⁴, se inicia en 1897 en un pueblo de la costa gallega. Isabel de Churruga espera con sus hijos a su marido, el capitán de navío Pedro Churruga. El marino se entretiene con sus hijos explicándoles la historia de los almogávares. Al año siguiente, éste recibe orden de zarpar hacia Cuba, donde muere en combate.

Después de una extensa elipsis, nos encontramos a los hijos del capitán Churruga que viven en Madrid con la madre: el mayor, Pedro, es un abogado izquierdista y anticlerical, José es oficial del ejército; Jaime se ha ordenado sacerdote e Isabelita va a casarse con un militar, Luis Echevarría.

En el año 1936 se produce la sublevación franquista. En el mismo día del pronunciamiento, el 18 de julio, José intenta ayudar a los sitiados del Cuartel de la Montaña, de Madrid, haciéndose pasar por un miliciano; pero, al ser descubierto, es fusilado. Su hermano Pedro, diputado del Frente Popular no puede hacer nada por evitarlo.

Cuando su novia va a recoger el cadáver de José, descubre que aún está vivo: consigue curarlo y pasarlo a la España nacional. Asimismo el hermano cura es asesinado por las milicias. Al reintegrarse José al ejército de

²³ José María VALVERDE, «De las vanguardias a nuestros días», en M. de RIQUER y José María VALVERDE, *Historia de la literatura universal*, Barcelona, Planeta, 1986, vol. IX, 334.

²⁴ Roman GUBERN, «*Raza*» (*Un ensueño del General Franco*), Madrid, ediciones 99, 1977.

Franco, se encuentra con su cuñado Luis e impide su desertión, pues quería reunirse con su familia que está en Bilbao. Enseguida cae el frente del Norte. En la España republicana, Pedro está cada día más desengañado de sus correligionarios, hasta el punto de suministrar información a un espía nacional, pero es descubierto y fusilado.

Una nueva elipsis nos conduce al final del conflicto en abril de 1939. Tiene lugar el desfile de la Victoria, en el que participan José Churruga y Luis Echevarría. Isabel, la hermana de José y mujer de Luis, cuenta a su hijo la historia de los almogávares. Y explica el sentido de la parada militar: «Es el espíritu de una raza».

Roman Gubern cataloga la novela como un libro militante planeado por Franco para exhibir didácticamente una galería de personajes ejemplares, prototipos de la «raza». El miembro fundamental es José, oficial de Infantería, segundo hijo de una familia marinera y con un hermano díscolo, pero finalmente redimido. Se trata, por tanto, de una proyección imaginaria de Francisco Franco, hermano de Ramón Franco. Por ello José es la encarnación suprema de las virtudes de la «raza», capaz de imponer los deberes militares a los imperativos familiares. Es lo que hizo Francisco Franco aplazando en dos ocasiones sus proyectos matrimoniales. La elección de una familia «ejemplar» como marco y eje narrativo le lleva a Gubern a calificar a *Raza* más propiamente como obra burguesa conservadora, aunque empachada de retórica nacional-imperial-castrense, que como una obra netamente fascista²⁵.

La película fue dirigida José Luis Sáenz de Heredia, primo hermano del fundador de la Falange, José Antonio Primo de Rivera. Sáenz de Heredia se había formado con el republicano Luis Buñuel y había participado en la realización de *La hija de Juan Simón* (1935) y de *¿Quién me quiere a mí?* (1936), producidas ambas por Buñuel para Filmófono. La obra se estrenó el 5 de enero de 1942 y fue premiada por el Sindicato Nacional de Espectáculos. La mayoría de los que se encontraban en la sala sabía perfectamente quién se escondía tras el nombre de Jaime de Andrade. Sáenz de Heredia nos narra la proyección privada en el Pardo, el Palacio de Franco, un año antes:

La noche del 5 al 6 de enero de 1941 había una cena para el cuerpo diplomático, y a continuación se presentaba la película por primera vez. Fuimos por la tarde para preparar la proyección. Estando tirando cable en mangas de camisa, me encuentro al levantar la mirada con Franco. Era la primera vez que le veía. Se enteró de que íbamos a probarla y quiso quedarse a verla.

La vimos Franco y yo delante, y su señora y demás gente detrás; yo le observaba de reojo, y con la luz de la pantalla veía que estaba emocionado y con los ojos húmedos, y muy atento, lo que me alegraba mucho, porque era señal de que iba muy bien. Al concluir me dijo exactamente esto: Muy bien, Sáenz de Heredia, usted ha cumplido. Y eso fue todo²⁶.

El mismo cineasta, considerado por algunos, como «el director del régimen» realizó en 1964 el film autobiográfico *Franco, ese hombre*, conmemorando los llamados «25 años de Paz».

En 1950 se hizo un nuevo doblaje de *Raza* y se reestrenó con el título de *Espíritu de una raza*, con otra sincronización de música y con diálogos adaptados a los nuevos tiempos. Si en año 1941, en el que se realiza la primera versión de *Raza*, se libra la II Guerra Mundial, y aunque España no participa, su política es favorable al fascismo italiano y al nazismo alemán, en el año 1950 Franco intenta conseguir el favor de las democracias occidentales y sobre todo de los Estados Unidos. En esta segunda versión de 1950 se eliminan las alusiones a la participación de EE.UU. en la guerra de Cuba y se presenta el comunismo soviético como al principal enemigo.

En 1977, Gonzalo Herralde realizó un film documental titulado *Raza, el espíritu de Franco*, donde se ofrecería una aguda visión crítica sobre aquel, con testimonios de la hermana del entonces recién fallecido Jefe del Estado, Pilar Franco y del propio Alfredo Mayo.

²⁵ Roman GUBERN, «Raza», 110.

²⁶ Roman GUBERN, «Raza», 115.

Con posterioridad se realizaron varias versiones filmicas de textos narrativos sobre la guerra civil pero en esta selección vamos a referirnos solamente a tres de los últimos: *La lengua de las mariposas* de Manuel Rivas adaptada por José Luis Cuerda; *La monja libertaria* de Antonio Rabinad, adaptada por Vicente Aranda con el título de *Libertarias*; y *Soldados de Salamina* de Javier Cercas adaptada por David Trueba.

El texto de Manuel Rivas utilizado por José Luis Cuerda para realizar la película *La lengua de las mariposas* es el resultado de la fusión de tres cuentos, incluidos en el libro «*Qué me quieres, amor?*» (*La lengua de las mariposas*, *Un saxo en la niebla* y *Carminá*) que obtuvo en España el Premio Nacional de Narrativa de 1996.

La película se estrenó en el año 1999 con Fernando Fernán Gómez como protagonista. En una entrevista concedida por el escritor a la revista *Lateral* en el año 2000, en la que se le solicitaba su parecer sobre las adaptaciones cinematográficas, afirmaba que «los nuevos medios, el cine y la televisión, favorecen la literatura, empujándola hacia la tierra de nadie, a la frontera, al margen blanco del libro, a ocupar el vacío». En cuanto a las narraciones cinematográficas y filmicas, el autor afirmaba que son «ventanas distintas: hay un mismo paisaje y diversos ventanales. Puede haber una película que nos provoque una perturbación especial».

El relato «La Lengua de las Mariposas» está ambientado en los últimos momentos de la II República y en los comienzos de la Guerra Civil Española en un pueblo de Galicia. En ella se nos muestra, entre otras cosas, el intento de aplicación de los principios de la Institución Libre de Enseñanza a la escuela y su frustración por la llegada de la guerra y de la represión. Los protagonistas son don Gregorio, el maestro, y Moncho, un niño, que considera la escuela como una amenaza terrible, pero que ante la actitud del maestro cambiará de opinión. Además de la escuela, desempeñan un papel fundamental en el desarrollo de la intriga el ámbito de familia y el del pueblo.

La relación entre Don Gregorio y el padre del niño, Ramón, (el sastre del pueblo que está también a favor de la República), es excelente. En general casi todo el pueblo quiere al venerable maestro. La relación con la madre es distinta. El padre es republicano y ateo, y la madre religiosa y conservadora.

El padre del alumno que trae los «volátiles» al maestro es el personaje que representa la otra cara del pueblo: la que defiende los valores tradicionales de la enseñanza: severidad, dureza en la relación autoritaria maestro-alumno. En la escuela, los personajes que aparecen con nombre propio son Dombodán, su mejor amigo (grande, bondadoso y torpe), Eladio (que tenía un lunar en la mejilla) y Romualdo (a quien los pantalones cortos le quedaban ridículos).

La crítica ha señalado también la importancia de otros personajes como el alcalde, los sindicalistas, el bibliotecario del Ateneo Resplandor Obrero, Charli, el vocalista de la orquesta Sol y Vida, el cantero al que llamaban Hércules, padre de Dombodán... Son los representantes de ese mundo plural en el que se unen el trabajo y la cultura en la época de la II República.

El *tiempo* de la historia más explícito es el de «aquel día de julio de 1936». Hay referencias a un pasado cercano, como la guerra de Marruecos, al desastre del Barranco del Lobo y a Abd el Krim..., y por supuesto a la labor de la Instrucción Pública, a los maestros que son las luces de la República, a Azaña...

El *espacio* está representado por un pueblo que, por los datos que se aportan, puede situarse en Galicia. Del pueblo se accede al campo a través de la Alameda. Además de estos escenarios en los que se localiza la acción, existen otros espacios aludidos como el Sinaí, que representa una puerta a espacios lejanos, A Coruña, que da paso a América, a donde emigraron numerosos gallegos.

Por lo que se refiere a la *acción* y a la *intriga narrativa*, después de este primer tiempo sin demasiados conflictos en el que reinan la libertad, el amor, la felicidad y las buenas relaciones familiares, la parte final se ve marcada por la Guerra Civil y por la llegada del fascismo. Ese día 18 de julio de 1936, algo extraño pasa en la aldea. En La Coruña los militares han declarado el estado de guerra y están disparando contra el Gobierno Civil. Al día siguiente llegan tropas de la capital que ocupan el Ayuntamiento. Es entonces cuando los hechos se

suceden rápida y dramáticamente y van a desembocar en el trágico final: a don Gregorio, que se mantiene firme y republicano por encima de cualquier cosa, se lo llevan los nacionales en un camión para matarlo. El pueblo, atemorizado – entre ellos la madre y el padre de Moncho – le insulta para no acabar como él. Moncho, entre tanto alboroto, es incitado a gritar, a insultar y hasta a ir detrás del camión con otros niños.

La película, como ya se ha señalado, no sólo se estructura sobre *La lengua de las mariposas*, sino sobre otros dos relatos: *Un saxo en la niebla* y *Carmiña*. En el filme el niño es asmático y, por esa enfermedad, ingresa tarde en la escuela. Si en el relato su mejor amigo es Dombodán, en el filme lo es Roque. En la película Moncho tiene un hermano mayor, Andrés, protagonista de *Un saxo en la niebla*. Andrés toca en la orquesta Azul y un día ofrecen un concierto en el pueblo de Santa Marta de Lombás. Andrés se queda en casa de Boal, y siente una gran atracción por su joven mujer. Al verla en el baile, toca el saxo como nunca: le gustaría huir con la chica y emigrar a América.

El tercer relato es el de *Carmiña*, que vive con su tía y su perro Tarzán. Los domingos viene O'Lis al pueblo de Carmiña, con la que vive sus aventuras eróticas. Un día el perro le impide realizar su aventura y O'Lis lo mata.

En unas escenas de la película, Moncho y su amigo Roque escuchan lo que les relata O'Lis y lo siguen para observar su encuentro con Carmiña. En otra escena posterior Carmiña se presenta en casa de los padres de Moncho y comenta que su madre ha muerto. Se evidencia que Carmiña es la hija ilegítima del padre de Moncho, y por lo tanto su hermanastra. Al día siguiente tiene lugar el entierro de la madre de Carmiña, al que asiste el padre de Moncho.

En las últimas escenas los chicos siguen otra vez a O'Lis y observan que éste mata al perro y que Carmiña llora como si hubiese perdido a un ser querido. Luego los falangistas llegan al pueblo.

En las secuencias finales se llevan al Maestro y al resto de los leales al gobierno de la República. Entre ellos está también el padre de Roque, el tabernero.

La madre de Moncho incita a su marido y a su hijo a que insulten a los detenidos, como una salvaguarda de su vida.

En el tratamiento del *tiempo* y del *espacio* la película es fiel a los relatos. Estamos en el año 1936 en un pueblo gallego y en sus alrededores: la casa del sastre, la escuela, la taberna, las calles y las plazas de la localidad, el río o el arroyo, las afueras del casco urbano, el monte, el bosque, el campo, el cobertizo de Carmiña son los escenarios principales. La casa del sastre, la escuela y la taberna como espacios interiores son muy oscuros y siniestros, y contrastan con los espacios exteriores del paisaje gallego.

En cuanto a los *personajes*, la película incorpora a todos los del relato de *La lengua de las mariposas*, excepto a Cordeiro, el recogedor de basuras. Añade además personajes de los otros dos cuentos: Andrés, Boal, la chica del lobo, O'Lis, Carmiña, el cacique don Avelino, su hijo, José María y la empleada. Incorpora también una figura muy importante en la última escena de la película: el tabernero republicano, el padre de Roque.

La *estructura filmica* difiere un poco de la *narrativa*, que rescribe los textos de Manuel Rivas, atendiendo, entre otros procedimientos, a la condensación y a la elipsis.

El conflicto civil es también el referente de *Libertarias* (1995) de Vicente Aranda, versión fílmica de la novela de Antonio Rabinad, *La monja libertaria* (1985). El barcelonés Antonio Rabinad es compañero generacional de los escritores del «grupo del 50» Carlos Barral, Jaime Gil de Biedma, etc., y con *Los contactos furtivos* obtuvo el Premio de Novela Internacional del año 1952. A ella siguieron las narraciones *A veces, esta hora* (1965), *El niño asombrado* (1967), *Marco en el sueño* (1969), *La monja libertaria* (1985), *La transparencia* (1986), *Memento mori* (1989) – considerada por la crítica como una de las mejores novelas sobre la guerra y la posguerra en Barcelona–, *Juegos autorizados* (1987), *El hombre indigno* (2000), *El hacedor de páginas* (2004)...

En *La monja libertaria* (1985) Antonio Rabinad rinde un homenaje a las mujeres anarquistas que luchan en la guerra civil española representada por un grupo muy activo²⁷. Sobre este grupo de mujeres muy bien caracterizadas por Rabinad, realiza su adaptación Vicente Aranda, recreando con su peculiar técnica realista los detalles y situaciones del conflicto y plasmando gráficamente unos fervientes ideales políticos. Algunas recreaciones bélicas, como las de Zaragoza, han sido resaltadas con toda justicia por la crítica.

Vicente Aranda nos presenta en los primeros días de la contienda – julio de 1936 – a la joven monja María, representada por Ariadna Gil, que se ve obligada a abandonar el convento en Barcelona, cuando llegan las fuerzas anarquistas. Se refugia en una casa de prostitución en la que las jóvenes están siendo reclutadas para la organización «Mujeres libres», que comanda Pilar, interpretada en el filme por Ana Belén. Se les une al grupo Floren – en la película, Victoria Abril – una mujer visionaria y todas marchan al campo de batalla a Zaragoza.

Algunas de estas actrices han trabajado en otras películas de Vicente Aranda, como es el caso de Victoria Abril, que protagoniza *La muchacha de las bragas de oro*, adaptación de la novela del mismo título de Juan Marsé.

La película de Aranda quiere ser un cantar épico de la guerra civil y un homenaje a las mujeres que lucharon en la contienda.

Una de las últimas novelas sobre la guerra adaptada al cine que ha gozado de una mayor recepción es *Soldados de Salamina*, de Javier Cercas.

El *episodio* que estructura la obra es el fallido fusilamiento por parte de la milicia republicana del falangista Rafael Sánchez Mazas y su huida con la complicidad tácita de un miliciano. En las dos primeras partes Cercas realiza una declaración de intenciones: se plantea el tema de la investigación y pone los medios para lograr su objetivo (buscar y conseguir la información necesaria). En la tercera parte tienen lugar los principales momentos de la trama.

Cercas combina lo periodístico, lo documental y lo metaliterario. En el desarrollo de la intriga, Rafael Sánchez Mazas consigue escapar de un fusilamiento colectivo y logra huir y refugiarse en un bosque... En la adaptación de David Trueba se recrean los bosques húmedos y mágicos de Gerona, el santuario de Colelle, con su pequeña iglesia que fue celda, el claro del bosque donde tuvo lugar el fusilamiento, el Mas de la Casa Nova, una vieja masía abandonada donde los personajes se habían refugiado, la Universidad de Gerona, etc. Uno de los principales responsables de esa fiel representación de la geografía real fue el director de fotografía Javier Aguirresarobe.

Para que la película transmitiera sensación de verdad, era necesaria la participación de los amigos del bosque... los tres jóvenes que huyendo del ejército republicano en retirada hacia la frontera francesa se habían ocultado a esperar que la guerra terminara. Ellos habían encontrado a Sánchez Mazas y lo habían protegido a cambio de que él los protegiera cuando llegaran las tropas franquistas. Aún vivían Joaquín Figueras y Daniel Angelats de más de ochenta años, al rodar la película. El hijo del otro amigo del bosque, Jaume Figueras, fue de una ayuda inestimable. Todos aceptaron interpretarse en la película y hacer avanzar la historia del film tal como hicieron avanzar la escritura de Cercas en la vida real.

Los cambios más significativos que introduce la película de Trueba respecto de la novela de Cercas pueden sintetizarse en los siguientes: a) la transformación del protagonista en una mujer, interpretada por Ariadna Gil; b) la creación del personaje de Gastón, interpretado por el actor mejicano Diego Luna; c) la potenciación de la Conchi, interpretada por María Boto.

Para la adaptación cree indispensable Trueba potenciar el personaje protagonista narrador- buscador de la historia.

²⁷ M. CRUSELLS, *La Guerra Civil española: cine y propaganda*, Barcelona, Ariel, 2000.

Como casi todas las películas, es una obra de arte de la mirada, y las mujeres miran mejor, y parece claro que a Trueba le gustaba la mirada de Ariadna Gil. Las miradas entre soldado y falangista en la película y los encuentros de Lola Cercas con Miralles son los momentos más logrados. Contribuye poderosamente a ello, como se ha apuntado, la fotografía de Javier Aguirresarobe.

Además de lo referido, *Soldados de Salamina* es la historia del viaje interior de la periodista Lola Cercas que, tras pasar por una profunda crisis personal, el hecho de investigar el fusilamiento de Sánchez Mazas le sirve de motor para cambiar su disposición ante la vida. Es encomiable la labor de documentación elaborada para esta película con imágenes de NO-DO y de los noticiarios Pathé y Gaumont.

Para interpretar a Sánchez Mazas, Trueba eligió a Ramón Fontseré, procedente de Els Joglars; para el papel de Miralles, recurrió a Joan Dalmau.

Trueba realiza una afirmación que puede aplicársele a cualquier novela o película histórica: «*Soldados de Salamina* es un viaje al pasado para encontrar el futuro».

Adaptaciones fílmicas de obras teatrales sobre la guerra civil española

Junto con la novela, el teatro ha sido otro de los géneros literarios más adaptados al cine, debido sin duda a los procedimientos que comparten la representación dramática y la fílmica. Cine y teatro apelan al diálogo, como a una de las formas de elocución fundamentales. Tanto el lenguaje dramático como el fílmico constituyen discursos dialógicos entre el autor y los espectadores, a la vez que procesos dialogados entre los personajes. Muchas de las posibilidades del discurso estudiadas por Kennedy son aprovechadas en los diálogos teatrales y fílmicos²⁸.

En ambas manifestaciones discursivas, la *ostensión*, que es la modalidad más primitiva de significación, es una de las formas privilegiadas²⁹. Este recurso es lo que diferencia al teatro y al cine de la novela. Los personajes, sus acciones, los objetos y sus relaciones son descritos en la palabra y en la imagen, y presentados ostensiblemente en el escenario o en la pantalla. Gracias al procedimiento de la ostensión las imágenes escénicas y fílmicas ponen especialmente de relieve la categoría de lo visual. Sin embargo, el carácter efímero, aleatorio de la representación, la dependencia de la mirada directa del espectador, contrasta singularmente con la imagen fílmica. Ésta última, fijada de una vez por todas por la mediación de la pantalla, no se construye en el instante de la representación³⁰.

Por lo que respecta a la recepción, el discurso fílmico se inscribe en las operaciones narrativas (las del montaje, por ejemplo) de un modo semejante a como lo hace el discurso literario novelesco o poético con un carácter más cerrado que el discurso teatral. El discurso teatral espectacular es siempre tributario de la interacción del público. Producción y recepción constituyen dos fases simultáneas del proceso teatral mientras que el tiempo las separa en el cine³¹.

La imagen, que constituye el principal soporte, adquiere en los discursos fílmico y teatral distintos valores. La imagen teatral presenta una dimensión plástica con un valor representativo; la imagen fílmica ofrece una dimensión icónica, es presentada por vía inducida.

²⁸ A. K. KENNEDY, *Dramatic Dialogue. The Duologue of Personal Encounter*, Cambridge, Cambridge University Press, 1983.

²⁹ K. ELAM, *The semiotics of theatre and drama*, Londres, Methuen, 1980, 29.

³⁰ A. HELBO, *L'adaptation. Du théâtre au cinéma*, París, Armand Colin, 1997, 53.

³¹ A. HELBO, *L'adaptation*, 56.

De manera genérica puede afirmarse que la toma de conciencia de la imagen teatral por parte del espectador descansa sobre el orden de secuencias narrativas: la escena, el acto, en el teatro occidental; la alternancia de entradas y salidas o cambio de actores en la tradición japonesa. El ritmo propio del espectáculo constituye un principio de composición tanto para el director de escena como para el espectador³².

Según estos presupuestos, la adaptación teatral al cine puede considerarse como la sustitución de una serie de imágenes directas por imágenes inducidas³³. El cambio de ritmos, los distintos tiempos narrativos nos ilustrarán de los isomorfismos, sustituciones, expansiones o reducciones que se hayan producido en esta operación intersemiótica del paso de un discurso al otro.

En la explicación de esta operación, los semiólogos y en general los estudiosos del discurso fílmico, siguen en muchos casos las propuestas de Béla Balázs, uno de los primeros teóricos que aborda las semejanzas y diferencias de tales discursos. Para Balázs, como observa Peña-Ardid, los cambios introducidos por Griffith en el lenguaje cinematográfico supusieron ya una ruptura «con los principios básicos del teatro a los que el cine había estado sometido inicialmente»³⁴.

Otro de los grandes teóricos, André Bazin, cuestiona en *¿Qué es el cine?* aquellos aspectos del teatro que se consideran un impedimento para la adaptación fílmica. Entre ellos destacarían la presencia física del actor y su relación directa con el espectador, el decorado y el texto teatral.

Bazin admite las oposiciones tradicionales entre uno y otro medio pero ninguna de ellas le parece suficiente para negar la operación de la transcodificación. Frente a la conciencia activa por parte del espectador en el espectáculo teatral, admite Bazin que suele hablarse de una adhesión pasiva en el caso del cinematográfico. Sin embargo, donde encuentra más problemas es en el texto. A pesar de ello, no descarta que pueda hacerse con éxito el injerto del texto teatral en el decorado cinematográfico. El cine, con sus medios y sistemas expresivos, puede poner en escena cualquier obra sin dejar de ser fiel a su espíritu teatral; para ello sólo tiene que reconvertir el espacio escénico en las constantes de la puesta en escena³⁵.

Y si el cine en un primer momento sigue muy de cerca las huellas de la novela y del teatro, ciertos géneros fílmicos, según el mismo Bazin, habrían supuesto el renacimiento de géneros dramáticos como la farsa, la *Commedia dell'arte* y las formas del music-hall³⁶. Se han destacado procedimientos fílmicos en obras teatrales de Pirandello, de Bragaglia³⁷ y de Valle Inclán³⁸. Lo más frecuente, sin embargo, es el proceso inverso: en la primera etapa del cinematógrafo éste recibe del teatro no sólo unas «determinadas convenciones en el ámbito de las formas de representación», sino también unas estructuras semántico-narrativas a las que permanece fiel durante bastante tiempo³⁹. La interconexión, por tanto, es evidente, aunque en un caso, como afirmaba Jakobson, se trate de un discurso «sobre la pantalla» y en otro de un discurso «en el escenario»⁴⁰.

Nadie niega que sean dos espectáculos distintos con lenguajes distintos. Pero a veces estos lenguajes se han mezclado en un mismo espectáculo, como ha sucedido en montajes del grupo *La Cubana*, en la obra titulada *M.T.M.*, que ha representado *La Fura dels Baus* desde 1994 en varias ciudades, etc.

³² De nuevo ver A. HELBO, *L'adaptation*, 56.

³³ A. HELBO, *L'adaptation*, 57.

³⁴ C. PEÑA- ARDID, *Literatura y cine*, Madrid, Cátedra, 1992, 59.

³⁵ A. BAZIN, *¿Qué es el cine?*, Madrid, Rialp, 1990.

³⁶ C. PEÑA- ARDID, *Literatura y cine*, 59.

³⁷ U. BARBARO, *El cine y el desquite marxista del arte. 1. El cine*, Barcelona, Gustavo Gili, 1977, 36- 39.

³⁸ A. ZAMORA VICENTE, *La realidad esperpéntica*, Madrid, Gredos, 1974, 169- 176.

³⁹ C. PEÑA- ARDID, *Literatura y cine*, 61.

⁴⁰ R. JAKOBSON, «¿Decadencia del cine?», en *Contribución al análisis semiológico del film* (ed. Jorge Urrutia), Valencia, Fernando Torres, 1976, 177.

Se puede igualmente realizar la transposición – mediante la adaptación – de un espectáculo a otro, de un discurso a otro. Ello supone, como ya he señalado, la traslación de los materiales semánticos, de las categorías temporales, de las instancias enunciativas y de los procedimientos estilísticos.

Así sucede con los textos teatrales sobre la guerra civil española adaptados al cine, de los que hemos seleccionado *Las bicicletas son para el verano*, de Fernando Fernán Gómez, y *¡Ay, Carmela!*, de José Sanchis Sinisterra. En otro lugar hemos realizado un análisis pormenorizado de los mismos⁴¹, por lo que aquí sólo resaltaremos algunos de los aspectos que nos parecen más significativos.

La primera de estas obras, tanto por la elección del escenario, como por la caracterización de los personajes, e incluso por la misma estructuración del discurso dramático parece destinada a la transformación fílmica. Fernando Fernán Gómez, un hombre que ha sabido repartir su actividad entre el cine y el teatro, domina el arte de la combinación, e incluso de la fusión, de géneros distintos. La obra teatral *Las bicicletas son para el verano* fue estrenada el 24 de abril de 1982, y recoge las aspiraciones de un grupo de ciudadanos que pierde la ocasión histórica de cambiar de vida y de cambiar la vida⁴². El mensaje aparece perfectamente sintetizado en la última frase de Don Luis a su hijo: «Sabe Dios cuándo habrá otro verano».

Lo que perciben el lector y el espectador de esta obra es la memoria histórica de la guerra, la tragedia colectiva del pueblo español representado por un grupo limitado de personas y en un espacio geográfico reducido. Pero en ese limitado universo se reproducen todos los enfrentamientos y calamidades del conflicto. Hasta allí llegan los disparos de los fusiles y el tableteo de las ametralladoras. Hasta allí, como hasta otros círculos más amplios, llegan las noticias que una buena parte del pueblo creyó, según lo han documentado los historiadores de la guerra civil española. Por ejemplo, en el cuadro IX de la segunda parte Doña Dolores le pregunta a Anselmo cuándo cree que acabará el enfrentamiento y éste le responde: «En seguida. ¿No ves cómo les hemos sacudido aquí? En la Universitaria, en la Casa de Campo, en todo el frente. Hemos ganado la batalla. Les hemos parado. ¡No han pasado! ¿Lo habéis visto? ¡No han pasado!»⁴³.

La referencia a la guerra está ya explícita en el prólogo de la pieza. Se trata de una guerra de película pero es claramente el recurso a la prolepsis, el anuncio de lo que acontecerá. Pablo y Luis hablan de los filmes *Rebelión a bordo* y *Vuelan mis canciones*, que se estrenan en el Bilbao y en Proyecciones de Madrid en el verano de 1936. En la primera interviene, entre otros, Clark Gable, personaje aludido también en *¡Ay, Carmela!* Con las referencias apuntadas, el autor ha situado ya el espacio y el tiempo: el barrio madrileño de Chamberí, y los comienzos de la conflagración. Poco más adelante se subrayan estos detalles épicos: «...Esto podría ser un buen campo de batalla. En aquel bosquecillo está emboscada la infantería. Por la explanada avanzan los tanques. Los tanques y la infantería son alemanes. Y allí, en aquella casa que están construyendo, se han parapetado los franceses»⁴⁴. Luego se alude a otras películas de contenido bélico como *El tanque número 13* y *Sin novedad en el frente*, aunque las novelas en que se inspiraron abrigaban una intención pacifista.

La mención a la Ciudad Universitaria, como escenario inmediato de violentos combates, está presente ya en este prólogo y será recurrente a lo largo de la obra.

El contacto con el exterior nunca se pierde pero el espacio escénico cada vez se va restringiendo y oscureciendo. Si el prólogo todavía se desarrolla en el campo, en el cuadro I pasamos al comedor de doña Dolores, que, como figura en las didascalias, no es el de una casa de obrero «sino de alguien que se cree de la clase media». El comedor

⁴¹ José ROMERA CASTILLO y Francisco GUTIÉRREZ CARBAJO, *Teatro histórico*.

⁴² E. HARO TECGLÉN, «Introducción a *Las bicicletas son para el verano*», Madrid, Espasa Calpe, 1985, 14.

⁴³ Fernando FERNÁN GÓMEZ, *Las bicicletas son para el verano*, Madrid, Espasa- Calpe (col. *Austral*), 1985, 142.

⁴⁴ Fernando FERNÁN GÓMEZ, *Las bicicletas son para el verano*, 47.

de doña Dolores (cuadro X) es más oscuro que el de doña Antonia: sólo tiene una ventana que da al patio. El sótano, donde se desarrollan los cuadros XII y XIV es aun más tenebroso.

En este aislamiento casi absoluto la guerra sigue presente por la explosión de los obuses y por los bombardeos aéreos. Las noticias de los acontecimientos históricos acceden puntualmente a estos ámbitos cerrados. Pueden llegar por los personajes que salen al exterior o a través de otros medios, como *CNT*, el órgano del sindicato anarquista, o *Cinemas*, una revista popular de cine fundada en 1934. A través de esta publicación se enteran del asesinato del Jefe de la Oposición contra el Frente Popular, José Calvo Sotelo, ocurrido el 13 de julio de 1936. Este dato sitúa el III cuadro de la obra en el día 14 de julio. El discurso de los personajes, al igual que algunos testimonios históricos de la época⁴⁵ consideran el hecho como una represalia por el asesinato del teniente Castillo.

En el cuadro V oímos por boca de Luis otro testimonio recogido igualmente por la historia contemporánea: «Las potencias democráticas han decidido no intervenir ni a favor de unos ni de otros. Francia va a cerrar la frontera»⁴⁶. En efecto, el acuerdo de «No Intervención» fue firmado el 28 de agosto de 1936 por veintiocho países, y obligaba a los pactantes a no participar en la guerra de España bajo ningún concepto. En la zona republicana se consideró «en sentido único», aludiendo a que Alemania, Italia y Portugal siguieron combatiendo directamente junto a Franco, mientras las democracias abandonaban a la República.

La obra reproduce no solo estos acuerdos y los horrores de la guerra sino sus consecuencias: las muertes, la represión posterior y las depuraciones.

Los historiadores recopilan testimonios sobre acontecimientos que deberían pertenecer a la intrahistoria si no hubiesen alcanzado una dimensión pública. Así, las lentejas se convirtieron en símbolo de la resistencia en Madrid – «Píldoras de la resistencia del Dr. Negrín fueron llamadas» – y constituyeron la alimentación básica de la zona republicana. La situación se encuentra fielmente reflejada en el cuadro XIII de *Las bicicletas son para el verano*.

Todos estos acontecimientos aparecen con referencias explícitas o mediante alusiones en la versión fílmica de la obra, realizada por Jaime Chávarri en 1983, con guión de Salvador Maldonado. Chávarri elige para el personaje de don Luis al mismo actor, Agustín González, que lo había interpretado en la obra teatral y cambia a los demás protagonistas. La obra fílmica no sólo no se resiente sino que sale beneficiada de estos cambios. El debutante Gabino Diego encarna magistralmente a Luisito, Victoria Abril y Patricia Adriani realizan una de sus mejores interpretaciones, y el resto de los personajes completan una labor más que correcta.

La película se inicia con el juego de dos niños en un barrio de Madrid a principios del verano de 1936. Interesa resaltar cómo se intenta relatar la historia desde la perspectiva de estos personajes, aunque en el desarrollo de la acción compartirán su voz con la de los adultos, que llega a ser casi la hegemónica. Así, junto a la voz de Luis tenemos la de sus padres y la de su hermana que quiere ser actriz. Estalla la guerra civil y éstas y otras voces la interpretan a su modo. No es la misma la visión que aporta la familia de Luis que es socialista, que la de algunos de sus vecinos nacionalistas. A través de estos núcleos familiares el espectador va percibiendo el desarrollo de la guerra. Al entrar los nacionales en Madrid, los sindicalistas son expulsados o despedidos de sus trabajos. Manoli, la hermana de Luis, aspirante a actriz, ha quedado embarazada y ha perdido a su novio en el frente. En la capital no hay más que hambre y miedo. Empiezan los racionamientos, incluso en el mismo ámbito familiar. Son malos

⁴⁵ Burnett BOLLOTEN, *La guerra civil española*, Madrid, Alianza Editorial, 1989; Hugt THOMAS, *La guerra civil española*, París, Ruedo Ibérico, 1962; Manuel TUÑÓN DE LARA y M. C. GARCÍA NIETO, «La guerra civil», en *Historia de España* (dir. Manuel Tuñón de Lara), Barcelona, Labor, 1988, vol. IX, 243- 545.

⁴⁶ Fernando FERNÁN GÓMEZ, *Las bicicletas son para el verano*, 105.

tiempos, pero la vida sigue. Manoli tiene el hijo, continúa con sus aficiones teatrales, se casa con un vecino, y no tarda en quedarse viuda. Luis pasea con su padre por el parque y hablan de la guerra y de la paz.

La película sigue con fidelidad el texto teatral y sólo se permite las elipsis y condensaciones impuestas por el ritmo filmico. La escena mencionada de las lentejas conserva la unidad del cuadro escénico, con un *crecendo* hasta el punto de inflexión en que Manolita reconoce que todos los días come una o dos cucharas a escondidas y tras ella todos admiten hacer lo mismo.

Mediante procedimientos metonímicos evidencia Chávarri la violencia de la guerra: el tableteo de las ametralladoras, el ruido de los obuses, la descomposición de los rostros.

En la misma atmósfera se inscriben la obra de teatro *¡Ay, Carmela!* de José Sanchís Sinisterra y la versión filmica realizada por Carlos Saura.

La obra *¡Ay, Carmela* se estrenó el 5 de noviembre de 1987 en el Teatro Principal de Zaragoza, bajo la dirección de José Luis Gómez. Su aportación fundamental al tema que estamos estudiando es «la reivindicación cálida y amarga de la memoria histórica, de la memoria colectiva de un pueblo como el nuestro, que ha experimentado la tragedia de una guerra civil»⁴⁷. Si la obra de Fernán Gómez tenía su localización geográfica en Madrid, la acción de *¡Ay, Carmela* transcurre en marzo de 1938 en Belchite, otro símbolo descarnado y real de la feroz contienda fratricida. Sus protagonistas «Carmela y Paulino, dos “artistas” insignificantes de “escasas luces” y “mínima conciencia política” que sólo aspiran a sobrevivir con su oficio en medio de unas circunstancias particularmente adversas para el “arte... y para la vida”, se ven obligados a realizar, por el azar de “su mala estrella” y por la voluntad fabuladora del dramaturgo, una representación muy singular: la de una improvisada Velada Artística, Patriótica y Recreativa para celebrar, ante el ejército victorioso, la “liberación” de Belchite»⁴⁸. Estos cómicos han cruzado las líneas republicanas para comprar morcillas en un Belchite que acaba de caer en poder de las tropas facciosas. Se han introducido en el mismísimo «teatro de operaciones» de la gran ofensiva nacional de la Zona del Ebro.

Como observa Aznar Soler, el título de la obra – *¡Ay, Carmela!* – está tomado precisamente del estribillo de una famosa canción del ejército republicano, *El paso del Ebro*, atribuida a José Herrera Petere⁴⁹. Los cómicos son obligados por un teniente italiano fascista, que irónicamente encarna al ejército «nacional», a representar «sub manu militari», como quien dice, «con la pistola en la nuca», una «velada»⁵⁰. El fascista otorga asistir a la velada, como «última gracia», a un grupo de prisioneros republicanos, de las Brigadas Internacionales, que han de ser fusilados a la mañana siguiente... «En rigor, *¡Ay, Carmela!* plantea, con descarnada crudeza, la situación del teatro *bajo* la guerra, o mejor, del teatro frente a la muerte»⁵¹. Tal «enfrentamiento del arte con la muerte es un hallazgo dramático de primera magnitud»⁵².

El espacio escénico de *¡Ay, Carmela!* es todavía más desolado que el de *Las bicicletas son para el verano*. En el espacio físico puede establecerse una distinción entre la escena (el propio escenario del Teatro Goya) y «la extra-escena (la tras-escena, donde se supone que Gustavete maneja la gramola, pero también la sala donde está el público o la cabina en la que se situaría el teniente-dictador)»⁵³. El espacio verbal, construido por la palabra de los personajes, comprende referentes precisos de la geografía española (el teatro Goya de Belchite, la

⁴⁷ José SANCHÍS SINISTERRA, *Ñaque. ¡Ay, Carmela!* (ed. M. Aznar Soler), Madrid, Cátedra, 1991, 61.

⁴⁸ M. AZNAR SOLER, «Introducción», en José SANCHÍS SINISTERRA, *Ñaque. ¡Ay, Carmela!*, 62- 63.

⁴⁹ M. AZNAR SOLER, «Introducción», en José SANCHÍS SINISTERRA, *Ñaque. ¡Ay, Carmela!*, 63.

⁵⁰ M. AZNAR SOLER, «Introducción», en José SANCHÍS SINISTERRA, *Ñaque. ¡Ay, Carmela!*, 63- 64.

⁵¹ M. AZNAR SOLER, «Introducción», en José SANCHÍS SINISTERRA, *Ñaque. ¡Ay, Carmela!*, 64.

⁵² M. PÉREZ COTERILLO, «Nos queda la memoria», *El Público*, nº 51 (1987), 4.

⁵³ M. AZNAR SOLER, «Introducción», en José SANCHÍS SINISTERRA, *Ñaque. ¡Ay, Carmela!*, 67.

calle Mayor, la Puerta del Pozo, el Economato, el Centro Agrícola) y otros más imprecisos (un terreno seco, el cruce de vías).

En cuanto al tratamiento del tiempo, la acción dramática oscila entre el presente (marzo de 1938) y la memoria de la velada anterior celebrada unos días antes en ese mismo lugar, en un tiempo que no se precisa.

Como recurso ficcional, el autor nos dice al comienzo de la obra que «la acción no ocurrió en Belchite en marzo de 1938», pero parece claro que *¡Ay, Carmela!* se constituye en fehaciente memoria de unos hechos que la historia reciente ha situado en este lugar. Aznar Soler ha documentado con testimonios del general republicano Vicente Rojo y con los de historiadores, como Hugt Thomas, el desarrollo militar y el sentido estratégico de la ofensiva de Belchite⁵⁴.

En la obra de Sanchís Sinisterra encontramos referencias a otros lugares de la geografía aragonesa, como Daroca, Quinto, Alcañiz o Caspe, y a ríos como el Jiloca. En ocasiones el discurso de los personajes ha de adoptar, por el imperativo de las circunstancias, los tópicos del discurso nacional con apelaciones al «Glorioso Alzamiento que ha devuelto a España el orgullo de su destino imperial», a «la cruzada redentora», y a los males representados por «la anarquía, el comunismo, el separatismo, la masonería y la impiedad»⁵⁵.

La película de Saura, aunque centrada en la misma fecha histórica que el drama de Sanchís Sinisterra, modifica el tiempo de la historia, que sigue un desarrollo lineal y no sustentado en la analepsis o *flash-back* como en la obra teatral.

La acción se sitúa en el frente de Aragón en el año 1938. Carmela y Paulino, enviados por el mando republicano, entretienen a la tropa con su espectáculo de *varietés*. El hambre, el frío y otras penalidades impulsan a la pareja y a su acompañante Gustavete a emprender rumbo a Valencia. La niebla y las oscuridades de la noche les hacen extraviar el camino y penetrar en la «zona nacional». Allí son detenidos y conducidos a una escuela que ha sido transformada en prisión. Comparten su estancia con los habitantes del lugar que se han mantenido fieles a la República y con polacos pertenecientes a las brigadas internacionales. Al amanecer algunos de los presos son llevados a fusilar. Los cómicos piensan que ha llegado su última hora pero la presencia de un teniente italiano, Ripamonte, muy amante del teatro, les salva la vida. Se organiza una función teatral en la que deben ser ensalzados los valores de la «Cruzada». Carmela y Paulino aceptan intervenir porque ven en ello su salvación. La mujer, sin embargo, no está contenta con los números preparados. La función comienza teniendo como espectadores a la milicia franquista, pero no se desarrolla, y sobre, todo, no termina como había sido concebida.

Comparada la línea fílmica argumental con la de la obra de teatro se comprueba que no sólo se han modificado las instancias enunciativas sino que han variado igualmente las circunstancias pragmáticas. En estos cambios resulta determinante el nuevo papel concedido al espacio. En el filme de Saura el espacio trasciende los límites deliberadamente estrechos impuestos por Sanchís Sinisterra a la obra teatral; deja de ser único y casi invariable y se multiplica en varios espacios interiores y algunos exteriores. Lo agobiante del reducido espacio escénico es sustituido por ámbitos más abiertos, aunque la compulsión y el miedo reinan en unos y otros lugares. La aparente frivolidad y el folclorismo de las *varietés* resaltan, por contraste, lo tenso de la situación.

En la película se incrementa el número de personajes. A la solitaria pareja de Paulino y Carmela, se le suman Gustavete, Ripamonte y otros personajes secundarios. El chico y el oficial italiano no tienen presencia escénica en la obra de Sanchís Sinisterra, aunque la tengan aludida, y haya constantes referencias a los mismos a cargo de la pareja de protagonistas. En el filme de Saura, Gustavete tampoco tiene voz sonora, es sordomudo, aunque sí alcanza con su presencia y con sus actuaciones una gran potencialidad dramática.

⁵⁴ M. AZNAR SOLER, «Introducción», en José SANCHÍS SINISTERRA, *Naque. ¡Ay, Carmela!*, 187.

⁵⁵ José SANCHÍS SINISTERRA, *Naque. ¡Ay, Carmela!*, 232.

La música, tanto en la obra teatral como en el filme, es un elemento de primer orden. Como en el teatro de Lope, una canción puede generar todo un entramado de redes conflictivas. En este caso están al servicio de la presentación teatral y fílmica del conflicto más trágico de la España contemporánea. La literatura y el cine en una rica simbiosis se convierten así en testimonio histórico y nos confirman una vez más que las construcciones culturales muestran entre sí una rica solidaridad.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- AZNAR SOLER, M., «Introducción», en José Sanchís Sinisterra, *Ñaque. ¡Ay, Carmela*, Madrid, Cátedra, 1991.
- — «El retablo de *El Dorado* de José Sanchís Sinisterra», en *Teatro español contemporáneo. Autores y tendencias* (eds. Alfonso del Toro/Wilfried Floeck), Kassel, Reichenberger, 1995, 391- 414.
- BARBARO, U., *El cine y el desquite marxista del arte. 1. El cine*, Barcelona, Gustavo Gili, 1977.
- BAZIN, A., *¿Qué es el cine?*, Madrid, Rialp, 1990.
- BERTRAND DE MUÑOZ, M., *La guerra civil española en la novela. Bibliografía comentada*, Madrid, José Porrúa Turanzas, 1982, 2 vols.
- — *La guerra civil española en la novela. Los años de la democracia. Bibliografía comentada*, Madrid, José Porrúa Turanzas, 1987, vol. III.
- — *La guerra civil española en la literatura francesa*, Barcelona, Anthropos, 1993.
- BETTETINI, G., *Tiempo de la expresión cinematográfica (La lógica temporal de los tests audiovisuales)*, México, Fondo de Cultura Económica, 1984.
- BOLLOTEN, B., *La guerra civil española*, Madrid, Alianza Editorial, 1989.
- BONELL, P., *El film en la enseñanza de la Historia*, Barcelona, Universidad de Barcelona, 1986.
- BOURDIEU, P., *Razones prácticas*, Barcelona, Anagrama, 1997.
- BROOK, P., *El espacio vacío. Arte y técnica del teatro*, Barcelona, Península, 1997.
- CAPARRÓS LERA, J. M., *100 películas sobre Historia Contemporánea*, Madrid, Alianza Editorial, 1997.
- — *El cine español de la democracia. De la muerte de Franco al «cambio» socialista (1975- 1989)*, Barcelona, Anthropos, 1997.
- CARMONA, J., *Cómo se comenta un texto fílmico*, Madrid, Cátedra, 1991.
- CLER, J. M., *Ecrivains et cinéma. Des mots aux images, des images aux mots. Adpations et ciné- romans*, Paris, Université de Metz, Presses Iniversitaires de Metz, 1985.
- CRUSELLS, M., *La Guerra Civil española: cine y propaganda*, Barcelona, Ariel, 2000.
- DELEUZE, G., *L'image- mouvement (Cinema I)*, París, Minuit, 1983.
- DELVAUX, A., «Un arte de falso testimonio», en José María Caparrós Lera, *100 películas sobre historia contemporánea*, Madrid, Alianza Editorial, 1997, 755- 757.

DUCROT, O. y T. TODOROV, *Diccionario enciclopédico de las ciencias del lenguaje*, Buenos Aires, Siglo XXI Argentina Editores, 1972.

ELAM, K., *The semiotics of theatre and drama*, Londres, Methuen, 1980.

ECO, U., *Los límites de la interpretación* (trad. Helena Lozano), Barcelona, Lumen, 1992.

— — *Interpretación y sobreinterpretación*, Cambridge, Cambridge University Press, 1995.

FARR, R. M. y S. MOSCOVICI, *Social representations*, Cambridge, Cambridge University Press, 1984.

FELL, J. L., *El filme y la tradición narrativa*, Buenos Aires, Ediciones Tres Tiempos, 1977.

FERNÁN GÓMEZ, F., *Las bicicletas son para el verano*, Madrid, Espasa- Calpe (col. *Austral*), 1985.

FERRO, M., *Analyse de film, analyse de sociétés*, París, Hachette, 1976.

— — *Historia contemporánea y cine*, Barcelona, Ariel, 1995.

GRINDON, L., *Shadows on the Past*, Filadelfia, Temple University Press, 1994.

GUBERN, R., «Raza» (*Un ensueño del General Franco*), Madrid, ediciones 99, 1977.

— — *El simio informatizado*, Madrid, Fundesco, 1987.

GUTIÉRREZ CARBAJO, F., *Literatura y Cine*, Madrid, Ediciones de la UNED, 1993 (1ª reimpresión 2003).

— — «La historia en dos novelas de Camilo José Cela», en *La novela histórica a finales del siglo XX* (eds. José Romera Castillo, Francisco Gutiérrez Carabajo y Mario García- Page), Madrid, Visor Libros, 1996, 255- 264.

— — «Algunas adaptaciones filmicas de teatro histórico (1975- 1998)», en J. ROMERA CASTILLO y F. GUTIÉRREZ CARBAJO, *Teatro histórico (1975- 1998). Textos y representaciones*, Madrid, Visor- Libros, 1999, 265- 293.

— — *La guerra civil en la literatura y en el cine*, Madrid, UNED/ CEMAV, 2002 (Vídeo emitido por la 2 de TV el día 17 de febrero de 2002 en el Programa «La Aventura del saber»).

HARO TECGLEN, E., «Introducción a *Las bicicletas son para el verano*», Madrid, Espasa Calpe, 1985.

HELBO, A., *L'adaptation. Du théâtre au cinema*, París, Armand Colin, 1997.

Hollywood's America: United States History through its Films (eds. S. Mintz and R. Roberts), Nueva York, St. James, 1993.

HUESO, Á. L., *El Cine y la Historia del siglo XX*, Santiago de Compostela, Universidad, 1983.

JAKOBSON, R., «¿Decadencia del cine?», en *Contribución al análisis semiológico del film* (ed. Jorge Urrutia), Valencia, Fernando Torres, 1976.

KENNEDY, A. K., *Dramatic Dialogue. The Duologue of Personal Encounter*, Cambridge, Cambridge University Press, 1983.

KOWZAN, T., *Literatura y espectáculo*, (versión castellana de Manuel García Martínez), Madrid, Taurus, 1992.

KRAKAUER, S., *From Caligari to Hitler. A Psychological History of the German Film*, Princeton, Princeton University Press, 1947.

KRISTEVA, J., *Semeyotiké. Recherche pour une Sémanalyse*, París, Seuil, 1969.

LOTMAN, I. M., *Estética y semiótica del cine* (Versión castellana del original ruso de José Fernández Sánchez y revisión general de Joaquim Romaguera i Simó), Barcelona, Gustavo Gili, 1973.

MATUSZEWSKI, B., «Creación de un depósito de cinematografía histórica», en José María Caparrós Lera, *100 películas sobre Historia Contemporánea*, Madrid, Alianza Editorial, 1997, 749- 754.

METZ, C., *Le signifiant imaginaire*, París, UGE, 1977.

MITRY, J., «Sobre un lenguaje sin signos», en *Contribuciones al análisis semiológico del film* (ed. Jorge Urrutia), Valencia, Fernando Torres Editor, 1976, 263- 290.

— — *Estética y psicología del cine*, Madrid, Siglo XXI, 1984.

MONTERDE, J. E., *Cine, historia y enseñanza*, Barcelona, Laia, 1986.

OLIVA, C., *El teatro desde 1936*, Madrid, Alhambra, 1989.

PEÑA- ARDID, C., *Literatura y cine*, Madrid, Cátedra, 1992.

PÉREZ COTERILLO, M., «Nos queda la memoria», *El Público*, nº 51 (1987), 4- 6.

ROJO, V., *España heroica. Diez bocetos de guerra española*, Barcelona, Ariel, 1975.

ROMAGUERA, J y E. RIAMBAU, *Historia y Cine*, Barcelona, Fontamara, 1983.

ROMERA CASTILLO, J. y F. GUTIÉRREZ CARBAJO, *Teatro histórico (1975- 1998). Textos y representaciones*, Madrid, Visor- Libros, 1999.

RORTY, R., *Coonsequences of Pragmatism*, Minneapolis, University of Minnesota Press, 1982.

SANCHÍS SINISTERA, J., *Ñaque. ¡Ay. Carmela* (ed. Manuel Aznar Soler), Madrid, Cátedra, 1991.

SECO SERRANO, C., *Sociedad, literatura y política en la España del siglo XIX*, Madrid, Guadiana, 1973.

SKLOVSKI, V., *Cine y lenguaje*, Barcelona, Anagrama, 1971.

SERRES, M., «Discurso y recorrido», en C. LÉVI- STRAUSS, *La identidad: seminario interdisciplinario*, Barcelona, Petrel, 1981.

THOMAS, H., *La guerra civil española*, París, Ruedo Ibérico, 1962.

TULARD, J., «Points de vue sur les rapports de l'Histoire et de Cinema», *Cahiers de la Cinémathèque*, nº. 35- 36 (1982), 17- 18.

TUÑÓN DE LARA, M. y M. C. GARCÍA NIETO, «La guerra civil», en *Historia de España* (dir. Manuel Tuñón de Lara), Barcelona, Labor, 1988 (13 vols.), vol. IX, 243- 545.

VALVERDE, J. M., «De las vanguardias a nuestros días», en M. de Riquer y J. M. Valverde, *Historia de la literatura universal*, Barcelona, Planeta, 1986 (10 vols), vols. 9 y 10.

ZAMORA VICENTE, A., *La realidad esperpéntica*, Madrid, Gredos, 1974.