

## EL NIÑO EN LA GUERRA CIVIL ESPAÑOLA: DEL DOCUMENTAL A LA FICCIONALIZACIÓN

JEAN-CLAUDE SEGUIN

*Université de Saint Etienne*

Aunque es un personaje relativamente poco estudiado, el niño desempeña un papel fundamental en la Historia del Cine. Las innumerables películas cuyo protagonista es un niño constituyen un género que sólo España comparte con Estados Unidos; en Francia, por ejemplo, las películas con niños son muchas, pero nunca llegaron a constituirse en un género casi autónomo. En España sin embargo podemos hablar de una tradición específica desde los tiempos de Alfredo Hurtado "Pitusín" hasta las películas que rodó Jorge Sanz. No cabe duda de que dentro de este género hispano, el tema de la guerra -y especialmente de la Guerra Civil- constituye un eje fundamental para entender el lugar que ocupa el niño dentro del cine, tanto desde el punto de vista del documental como de la ficción fílmica. De todos es conocido lo importante que es para un cine (o un pueblo) entrar en contacto con la realidad (o lo que se supone ser la realidad) mediante el documental; pongamos por caso el cine neorrealista, la corriente documentalista del cine cubano tras la revolución o los intentos españoles durante la transición (intentos iniciados por Basilio Martín Patino). Nuestro propósito será pues comprender cuándo y cómo se produce el desliz entre lo que sigue siendo documental y lo que ya es obra de ficción.

### LA REPRESENTACION DEL NIÑO DURANTE LA GUERRA CIVIL (1936-1939)

Dentro de un conflicto de por sí ya especialmente cruento, el niño se convierte en un ser emblemático que viene a representar la inocencia, la mirada "neutral", lo objetivo en cierto modo. Frente a la locura de los mayores, él constituye un ser casi inmaterial y abstracto que puede de inmediato más que los hombres. Este ser lleno de sabiduría se convierte así en una de las apuestas fundamentales a la hora de valorar su papel en las películas de guerra.

A los pocos meses del conflicto y al ver que las tropas franquistas invadían progresivamente la Península, las familias trataron de buscar una solución para que los niños escaparan de los peligros. Así pues en Cataluña, en febrero de 1938, se encontraban 247.000 niños refugiados. Según los archivos del PNV, los niños vascos refugiados fueron 3.201 en Bélgica, 3.956 en Gran Bretaña y 22.234 en Francia; en total fueron 37.304 niños vascos quienes tuvieron que abandonar su patria. Al final del conflicto, el problema de los niños refugiados seguía siendo un tema candente ya que

si el 57% de estos niños regresaron a España, en 1944, el 33% seguía en el extranjero (en particular en Méjico, en Francia y en Rusia).

Al estudiar los documentales producidos en ambos bandos durante la guerra civil -incivil dicen algunos-, queda claro que los únicos en dar un sitio importante al niño fueron los republicanos o sus aliados internacionales. La contribución extranjera fue significativa: **Nuevos amigos** (1937) producida por la soviética Soiuzkinokronika sobre los niños refugiados en la URSS y recogidos en el campo de Artek; **Children of Spain** (1937) de la British Movietone News Ltd. que evocaba el transporte de los niños vascos desde Bilbao hasta Southampton, dos películas mejicanas, **Llegada de niños españoles a Veracruz** (1937) y **Niños españoles en Méjico** (1938). Sin embargo y lógicamente, fue en España donde se hicieron más películas sobre los niños. En realidad, sólo se hicieron en el bando republicano, ya que los franquistas no produjeron prácticamente ninguna película sobre el tema durante la contienda. Los republicanos supieron de inmediato utilizar el motivo del niño y dedicaron un buen número de filmes al tema. **Niños de hoy, hombres de mañana** (1937) de José Fogués evocaba la vida en las guarderías de Jacarilla y Orihuela en la provincia de Alicante; **Niños felices** (1938), producción de Laya Films, era otro reportaje sobre una colonia en Cataluña en la que la vida de los niños transcurre con clases, ejercicios físicos y juegos; el título **La República protege a sus niños** (1938) es bastante evocador de la voluntad política del film en el que se alude al trabajo efectuado por el Consejo de Protección a los niños evacuados. En esta película podemos señalar como elemento distanciador con relación a la realidad evocada, la utilización en la banda sonora del tema del lobo de Walt Disney; en siete cuadros, **Ofrena als infants** (1938), comentada en catalán, también alude a la suerte de los niños refugiados. Dentro de este panorama, conviene destacar al "peliculero" Nemesio Sobrevila que realizó dos obras relacionadas con los niños durante la guerra civil; si **Elai-Alai** (1938) no evoca directamente el conflicto ya que se trata de un reportaje sobre una asociación de jóvenes cantantes vascos, en cambio, **Guernika** (1937) es sin duda uno de los mejores reportajes que se han rodado durante la guerra civil. El tema de los niños constituye únicamente un episodio de la película que es un homenaje al pueblo vasco: asistimos a la evacuación y a la acogida de los niños en Bélgica e Inglaterra. Esta película tuvo un éxito internacional e incluso la Metro Goldwyn Mayer compró los derechos para los Estados Unidos.

El conjunto de dichas películas es realmente digno de elogios; por supuesto la finalidad propagandística es evidente pero no olvidemos que la República realizó una labor admirable para que los niños estuviesen lo menos posible en contacto con la trágica realidad. Estos fragmentos pretendían a la vez dar testimonio de una realidad organizando para ello documentos de archivo y rodajes. También se trató de lanzar un mensaje humanitario no sólo al pueblo español sino también a los pueblos libres del mundo entero.

El género documental daba testimonio de una realidad trágica pero no existió en ese momento una "ficcionalización" cualquiera de dicha realidad. No es que los niños no intervinieran en películas de ficción, pero la guerra no se podía ficcionalizar totalmente dentro de la península<sup>1</sup>. Películas como *¡Nosotros somos así!* (1937) de Valentín R. González o *Aurora de esperanza* (1937) de Antonio Sau proponían papeles importantes a los niños, y su ideología era claramente progresista pero dichas ficciones no se inscribían directamente en el contexto bélico.

El balance de tres años de guerra civil es, desde el punto de vista cinematográfico, muy aleccionador: el niño será un personaje importante en la contienda pero seguirá funcionando como un ser únicamente histórico ya que no existe ningún intento de ficcionalización de esos treinta y tres meses con un niño de protagonista. Por su parte, el bando franquista cuya producción cinematográfica fue muy inferior se olvidó, casi totalmente del niño<sup>2</sup>.

#### LA RECUPERACION FRANQUISTA DEL TEMA (1939-1975)

Al "estallar la paz", el cine quedó totalmente entre las manos de los vencedores franquistas. Sin que se llegara a una situación a lo nazi, el poder franquista ejerció una censura drástica a través de unos organismos muy a menudo incoherentes. La instalación de la dictadura se tradujo, como no, por una eliminación de lo documental y de una organización del material histórico para su ficcionalización fílmica; así por ejemplo las películas de carácter bélico se hicieron sobre las ruinas del país.

El primer ejemplo, y sin duda el mejor, de este proceso de ficcionalización fue la película de José Luis Sáenz de Heredia, *Raza* (1941), repuesta en 1950 con algunos cortes y nuevo título, *Espíritu de una raza*<sup>3</sup>. En una década, el régimen se había orientado claramente hacia una "espiritualidad" más decente a ojos del mundo. Dentro de la película, un episodio únicamente trata del tema del niño con relación a la guerra civil: Jaime, hijo de Pedro Churruca, se hace sacerdote y cuida de unos niños en un monasterio en el momento en que están a punto de entrar los republicanos. La película, maniquea, convierte a los niños huérfanos en el blanco en el que se ceban los "rojos" cruentos. Jaime no tiene una postura política determinada al contrario de sus hermanos José que es franquista y Pedro que defiende a la República, pero precisamente es lo que le da un valor específico en la obra; en el último momento, con un niño agarrado a su sotana, Jaime trata de llamar a su hermano republicano Pedro para salvar a los niños, desgraciadamente Pedro ya no puede hacer nada. Jaime tan "inocente" como sus protegidos representa en cierto modo el punto medio y en cierta medida la objetividad absoluta, la de Dios y la de los niños y sólo puede darse cuenta de la violencia y la crueldad de los milicianos.

La película da un paso fundamental con relación a los documentales republicanos ya que convierte al niño -aquí los niños en general- en un actante esencial

de la narrativa, el objeto, la finalidad de Jaime ya que los niños son seres de Dios, y aún más seres inocentes. Dentro de las luchas por el poder, son las víctimas, pero las víctimas de un solo bando, el republicano por supuesto. Esta película constituye un modelo y, a la vez, una excepción, tanto del punto de vista del niño como del intento que representó por hacer un cine franquista en torno a una estética que en realidad no existió como lo subraya Alexandre Cirici: "Sería ridículo emprender un estudio científico sobre el pensamiento estético franquista, puesto que no hubo tal pensamiento. (...) El franquismo no era una doctrina. Era una situación y una correlación cambiante de fuerzas y era básicamente la trayectoria de una persona atravesando momentos distintos con la finalidad de sobrevivirlos"<sup>4</sup>.

A lo largo de los años cuarenta, el género bélico fue desapareciendo del cine español llevándose por delante por supuesto a los "niños de la guerra". Películas con niños sí que las había e incluso podríamos decir que aquellos años fueron el cauce de un nuevo género que tendría su pleno auge en la década siguiente. De hecho, el género bélico desapareció rápido ya que pronto se transformó en el género patriotero (pongamos como ejemplo emblemático el famoso y cursi *Los últimos de Filipinas* de Antonio Román en 1945); basta notar cómo *Raza*, cuando se repuso en 1950, no alcanzó ni mucho menos el éxito de 1942.

Dentro de las enormes cantidades de "subgéneros" que ha dado el cine español, conviene destacar las películas anti-comunistas de la primera mitad de los años cincuenta. Históricamente el momento era propicio para abordar este nuevo tipo de temática ya que en Estados Unidos desde 1950 hasta 1954 se desencadenó la fiebre maccarthista con sus famosas "caza de brujas". La España franquista que tenía una política claramente anti-comunista encontró en la guerra fría un apoyo ideológico inesperado. Este mini-género volvió al tema de la guerra civil y los niños con la buena película de Rafael Gil, *Murió hace quince años* (1954). Por primera vez en el cine español, un director se enfrentaba con un problema que durante la década anterior había movilizado a los españoles<sup>5</sup>. La película nos cuenta la historia de Diego Acuña de diez años de edad que durante la guerra civil fue mandado a la URSS y se educó en aquel país. Diego se convierte en un fiel patriota y el partido lo manda al extranjero para llevar a cabo algunas acciones de propaganda. Así es como vuelve a España tras quince años de ausencia con una misión: asesinar a su propio padre. Frente a una alternativa tan dura, Diego toma conciencia de su hispanidad y se queda en España. Los primeros planos de la película tienen un carácter pseudo-documental muy significativo de un deseo de parecer objetivo: unos niños suben a un buque que los lleva al extranjero. Uno de los elementos más interesantes de estas primeras imágenes es un cartel que aparece y que anuncia: *Bilbao 1937, cinco mil niños españoles salen de su patria camino de la URSS. Esta es la historia de uno que volvió...* Este texto es emblemático del punto de vista adoptado por la película: se habla de "niños españoles" y de "su patria" cuando sabemos que la mayoría de aquellos niños eran vascos; o sea que se niega cualquier existencia

a Euskadi ya que la patria es pues únicamente España. En cuanto a los datos “cinco mil niños” y la “URSS” ponen de manifiesto la orientación política, porque no se habla de los que fueron a Francia o a Bélgica que fueron mucho más numerosos. Tampoco olvidemos que la enorme mayoría de estos niños pertenecían a familias republicanas. Sin embargo lo más significativo de esta manipulación fílmica es la presentación que se nos hace de dichos niños. Tras los cuatro primeros planos que nos muestran, con cámara subjetiva, la llegada de un buque al puerto de Bilbao, varios planos describen la subida silenciosa de los niños al buque con Diego Acuña que trata de escapar. Lo significativo es sin lugar a dudas la total ausencia de las familias, como si éstas hubieran abandonado a sus hijos. El libro de Gregorio Arrien, *Niños vascos evacuados en 1937*<sup>6</sup> recoge cantidad de fotografías de aficionados que inmortalizaron dichos momentos. Una comparación entre lo que llamaremos la “mostración” u objetividad fotográfica y la manipulación fílmica es harto reveladora: la presencia de los padres y a veces las sonrisas de los niños han desaparecido de la película que trata aquí de dramatizar lo más posible la situación: intensificación con la relación niños/marineros, el silencio absoluto, la música dramática, etc. Así pues en la película Diego Acuña no sólo es un niño que deja a su país sino que además es un hijo abandonado por sus propios padres. El título por fin subraya de manera evidente los paralelismos España/Vida, Río Nervión/Laguna Estigia, URSS/muerte y la diégesis construye un universo dicotómico. Además el título por la utilización del pretérito indefinido remite a un pasado ya acabado, el de la guerra.

Aunque no viene directamente al caso, ya que tratamos del niño y la guerra civil española, existe sin embargo una película significativa de Francisco Rovira Beleta, **Familia provisional** (1955) que evoca el problema inverso de unos niños europeos que fueron mandados a España durante la Segunda Guerra Mundial. El guión lo redactó el propio Luis García Berlanga y el intérprete principal fue el joven francés Alain Soumet.

La segunda parte de los años cincuenta y los primeros sesenta constituyen el momento de esplendor del “cine con niños”. Pablito Calvo, Joselito, Marisol, Juan José, Morucha, Rocío Dúrcal, Estrellita, Angelillo/Pachín son unos cuantos de los muchos niños que invadieron literalmente el cine español de aquellos años, pero no hubo ni una sola película que volviera al tema de los niños de la guerra civil. Incluso poquísimas fueron las películas que trataron del conflicto hispano. Los tiempos no estaban para eso. Habría que esperar una de las mejores películas de Carlos Saura, **La Caza** (1965) para que el tema de manera harto metafórica volviera a las pantallas españolas.

En cuanto a los niños del exilio, la única película que volvió al tema fue la adaptación nada despreciable que hizo Pedro Lazaga de la obra de Luis de Castresana escrita en 1967, **El otro árbol de Guernica** (1969)<sup>7</sup>. Dicha película empieza por unas imágenes de archivo sobre la guerra civil. Estos primeros instantes de la cinta son reveladores de la voluntad expresada por el director de ser auténtico, inmerso en la realidad seudo histórica del documental. Aquí además el texto liminar nos advierte que lo auténtico se asocia también con lo objetivo:

“Esta es una historia verídica: un episodio vivido por un grupo de niños españoles que fueron evacuados al extranjero durante la guerra de 1936. Esta película va dirigida a todos los españoles: a los mayores y a los pequeños, a los que lucharon en un bando y en otro, a los que han echado raíces en la tierra que les vio nacer y a los que viven lejos de la patria”.

Las andanzas del joven Santi por Europa dejan de ser ejemplares como lo fueron las de Diego en **Murió hace quince años** para convertirse sencillamente en un testimonio y en el lugar de una reconciliación nacional en un momento histórico en el que España trataba de ofrecer una imagen lo más decente posible. Con relación a la novela, la película evacúa sin embargo cierta dimensión política así como lo confirma el propio Luis de Castresana:

“En mi novela procuré matizar la reacción de los chicos cuando reciben la noticia de que la guerra ha terminado y cuando llegan a Irún en su viaje de regreso: una reacción, sobre todo, de fidelidad a los suyos, mezcla de tristeza por haber perdido la guerra y de alegría por el retorno a la tierra natal. Estos y otros matices -el diálogo de despedida con don Gregorio y don Dámaso en el “Fleury”, lo que Santi piensa al cruzar el puente fronterizo, etc.- se simplificaron excesivamente en la película, que pierde así, creo, algo de la honesta autenticidad del texto literario”.

La película de Pedro Lazaga quería ser en cierto modo el lugar de la reconciliación y no podía por consiguiente dar una dimensión historico-política a la obra de Castresana.

Dentro de la honda reflexión que Carlos Saura llevó a cabo durante franquismo, una película está íntimamente relacionada con el tema del niño y la Guerra Civil: **La prima Angélica** (1973). De todas son conocidas las “aventuras y desventuras” de la película<sup>9</sup> y de su distribución comercial. Carlos Saura toca el tema de manera totalmente original; en cierto modo podemos considerar esta película como el último momento del tríptico iniciado por **Murió hace quince años** y seguido por **El otro árbol de Guernica**. Por tercera vez, el niño de la película es un republicano pero el enfoque va evolucionando: Diego terminaba siendo anti-comunista y Santi se olvidaba de sus orígenes republicanos: Luisito, él, asume hasta la humillación su identidad republicana. Los primeros planos de la película incluyen al niño dentro del contexto de la guerra civil con una escuela destruida.

Sorprendentemente el cine bajo el franquismo poco utilizó la temática del niño y la guerra civil. Por una parte el conflicto dejó de interesar muy pronto a las autoridades y el género bélico desapareció rápido; por otra parte el género de las películas con niños excluyeron totalmente la guerra como trasfondo dramático a sus narrativas, así fue como las películas bélicas con niños tuvieron poca suerte durante el franquismo. Con la transición y la democracia las cosas iban a cambiar un poco.

## LA DEMOCRACIA Y LOS NIÑOS DE LA GUERRA (1975-1991)

No cabe duda de que la llegada de la democracia tuvo consecuencias evidentes sobre la cinematografía española. De la noche a la mañana se podían evocar ciertos acontecimientos históricos que se callaban y se podían adoptar ciertas orientaciones. De algún modo fue un periodo de nuevo análisis histórico por parte del cine y se empezó a hablar de lo vedado, de lo prohibido. Con la transición primero y con la democracia después, el cine español ha vuelto al tema de los niños y la Guerra Civil española y algunas películas dedicadas a la contienda tienen a un niño por protagonista.

La película-bisagra, y por varias razones, fue la cinta de Jaime Camino, **Las largas vacaciones del 36** (1975). Por primera vez, se nos proponía la visión republicana de la guerra civil desde Cataluña. Se trata pues de una de las últimas películas rodadas durante el franquismo que instala a los niños como protagonistas fundamentales de la acción. La película quiere ser moralizadora y convierte a los chicos en los portadores de valores de paz como lo podemos notar en particular en el episodio de las armas enterradas por los chicos; además es una reflexión sobre la transición entre el adolescente y el hombre con el personaje de Quique que se va a la guerra y que muere. El mensaje de la película es claro, y tal vez demasiado nítido, pero nos sigue proponiendo la imagen de un niño o joven republicano (así como en las tres películas realizadas durante el franquismo). Película de transición **Las largas vacaciones del 36** representa una evolución clara dentro del papel del niño en este tipo de películas; por primera vez, el carácter objetivo del niño desaparece y Quique representa un hito nuevo y único ya que después los niños o jóvenes ya no tendrán posturas políticas tan definidas.

El cine de la España democrática ha vuelto dos veces al tema del niño y la guerra civil. Con el personaje de Luisito en **Las bicicletas son para el verano** (1983) asistimos a la progresiva integración del tema del adolescente al de la guerra civil quitándole sin embargo su dimensión política hasta que se da cuenta de que "ha llegado la victoria" como se lo dice su padre. Para él como para Quique, la guerra también representa el momento del despertar sexual con unos amores ancilares; pero la implicación ideológica de Quique es clara y le llevará hasta la muerte. La última película que vuelve sobre el tema del niño y de la guerra civil es **El hermano bastardo de Dios** (1986). En cierto modo podríamos decir que dicha cinta representa también el último momento de una evolución dentro de la situación del niño frente al conflicto. Aquí en efecto el niño representa un ser casi totalmente excluido de la dimensión histórica: el Diego de Murió hace quince años, el Quique de **Las largas vacaciones del 36** y, en cierto modo, el Luisito de **La prima Angélica** adoptan posiciones muy claras frente a los acontecimientos en dos momentos históricos trascendentes (el maccarthismo y el final del franquismo). Frente a ellos, Santi en **El otro árbol de Guernica**, Luisito en **Las vacaciones son para el verano** y Pepe Luis en **El hermano bastardo de Dios** son

seres, de algún modo, fuera del tiempo, están ocupados las más de las veces por sus amoríos adolescentes o preadolescentes y no establecen una conexión directa con la realidad: sufren la guerra pero de manera indirecta.

La historia del joven en el cine de o sobre la guerra civil representa el recorrido de la aceptación del trágico acontecimiento. Si, de una manera casi constante, el niño es hijo de republicanos (**Murió hace quince años**, **El otro árbol de Guernica**, **La prima Angélica**, **Las largas vacaciones del 36** y **Las bicicletas son para el verano**), el joven convierte su inocencia en pensamiento, su lealtad en ideología. En la ficcionalización, temáticamente las obras oscilan entre este niño/árbitro de los conflictos, el joven que sabe el buen camino y otro niño/espectador, un ser cuya mirada es la única arma. Pepe Luis o Luisito no están implicados en la realidad pero saben que la historia es el aprendizaje de la pérdida de la inocencia.

#### NOTAS Y REFERENCIAS:

- (1) Fuera de España, sí que se hicieron intentos de "ficcionalización" como **Blockade** (1938) de William Dieterle. En cuanto a **Espoir** de Malraux estamos ante una película excepcional entre realidad y ficción, especie de docudrama.
- (2) Se produjeron 220 documentales de propaganda republicana y sólo 32 documentales de propaganda franquista.
- (3) Para todo lo relativo a la película, se puede consultar el libro de Román GUBERN, **Raza, un ensueño del general Franco**, Historia secreta del franquismo. Barcelona: Ediciones 99, 1977.
- (4) CIRICI, A. **La estética del franquismo**. Barcelona: Gustavo Gili, 1977, pp. 11-12.
- (5) Recordemos aquí la hermosa película de Basilio Martín Patino, **Canciones para después de una guerra** (1971) que recoge algunos titulares de periódicos sobre los niños exiliados.
- (6) Editado por la Asociación de niños evacuados el 37, en 1988.
- (7) En Méjico se rodó en 1961-1962, **En el balcón vacío** de Jomi García Ascot. Esta película fue rodada por refugiados españoles y evoca a los niños durante la guerra civil a través de los recuerdos de unos adultos.
- (8) CASTRESANA, Luis de. **La verdad sobre el otro árbol de Guernica**. Bilbao: La Gran Enciclopedia Vasca, 1972, p. 196.
- (9) GALAN, Diego. **Venturas y desventuras de la prima Angélica**. Valencia: Fernando Torres, 1974.