

Historia y comunicación social

ISSN: 1137-0734

 EDICIONES
COMPLUTENSE<http://dx.doi.org/10.5209/hics.70384>

La Guerra Civil española y sus consecuencias: representaciones de la represión en la infancia a través de la cinematografía (2000-2019)

María Jesús Ruiz Muñoz¹; María-Nieves Corral-Rey²; Francisco-Javier Ruiz-del-Olmo³

Recibido: 30 de junio de 2020 / Aceptado: 8 de octubre de 2020

Resumen. La herencia del dramático conflicto bélico que se sustanció en la Guerra Civil española dejó una profunda huella en las generaciones más jóvenes. Este trabajo sobre las formas de represión hacia los menores españoles a raíz de la contienda se desarrolla a través del estudio de la representación cinematográfica, entendiendo el cine como documento social y cultural histórico. Para ello se han seleccionado, clasificado y analizado una serie de filmes que funcionan como estudio de casos que singularmente ejemplifican temáticas y formas de represión a niños, niñas y adolescentes. Mediante una metodología mixta y a través del análisis de contenido, se han identificado una serie de claves en torno a la representación de la violencia física, psicológica y moral ejercida en este contexto.

Palabras clave: Guerra Civil española; franquismo; represión; infancia; cine español.

[en] The Spanish Civil War and its consequences: representations of childhood repression through cinema (2000-2019)

Abstract. The legacy of the dramatic conflict of the Spanish Civil War left a deep mark on the younger generations in Spain. This research on the forms of repression against Spanish children as a result of the conflict has been carried out through the study of cinematographic representations, understanding cinema as a historical social and cultural document. To this end, several films have been selected, classified and analysed as case studies that specifically illustrate themes and forms of repression against children and adolescents. The study has used a mixed methodology and content analysis to identify a number of key aspects regarding the representation of physical, psychological and moral violence in this context.

Keywords: Spanish Civil War; Franco's Regime; repression; childhood; Spanish cinema.

Sumario: 1. Introducción. 2. Estado de la cuestión. 3. Metodología. 4. Resultados. 4.1. *El espinazo del diablo* (Guillermo del Toro, 2001). 4.2. *Silencio roto* (Montxo Armendáriz, 2001). 4.3. *El florido pensil* (Juan José Porto, 2002). 4.4. *Los girasoles ciegos* (José Luis Cuerda, 2008). 4.5. *Izarren Argia (Estrellas que alcanzar)* (Mikel Rueda Sasieta y Eduardo Barinaga, 2010). 4.6. *Pa negre* (Agustí Villaronga, 2010). 4.7. *Intemperie* (Benito Zambrano, 2019). 4.8. *La trinchera infinita* (José Mari Goenaga, Jon Garaño y Aitor Arregui, 2019). 5. Conclusiones. Bibliografía.

Cómo citar: Ruiz Muñoz, M. J.; Corral-Rey, M. N.; Ruiz-del-Olmo, F. J. (2020). La Guerra Civil española y sus consecuencias: representaciones de la represión en la infancia a través de la cinematografía (2000-2019). *Historia y comunicación social* 25(2), 345-354.

1. Introducción

La Guerra Civil desencadenó dramáticas consecuencias en la población española que se extendieron mucho más allá del período de la confrontación bélica (1936-1939). En particular, dejó una profunda huella en las generaciones más jóvenes, como víctimas inocentes de enfrentamientos tanto políticos y sociales como íntimos y atávicos. En su mayoría, quienes vivieron la contienda en su infancia o adolescencia han arrastrado “unas secuelas que, como lastre inútil y doloroso, les acompañarán a lo largo de sus vidas” (Alted Vigil, 2003: 46).

A partir de 1936, el Gobierno de la República española evacuó a miles de niñas y niños⁴ como medida de protección ante los peligros de la guerra. Estos menores fueron enviados a otros países como Francia, Bélgica,

¹ Universidad de Málaga.
mariajesus@uma.es

² Escuela Autónoma de Dirección de Empresas (EADE).
nievescorrey@hotmail.com

³ Universidad de Málaga.
fjruiz@uma.es

⁴ Dependiendo de la fuente consultada, la cifra de menores evacuados se sitúa entre los 30.000 y 50.000. Según el Centro de Información Documental de Archivos (CIDA), los casos documentados superan incluso los 50.000: <https://www.culturaydeporte.gob.es/cultura/areas/archivos/mc/centros/cida/guias-de-lectura/guia-exilio-espanol-1939-archivos-estatales/ninos-guerra.html>.

Reino Unido, Suiza, Dinamarca, México o la URSS, con la colaboración de organizaciones internacionales de ayuda humanitaria. Durante los años cuarenta comenzarían las repatriaciones de estos jóvenes que quedaron marcados por el exilio, las carencias, las pérdidas y la adaptación forzada a contextos sociales y culturales muy diferentes a los de la España de su niñez. Por su parte, los menores refugiados en México o Niños de Morelia tuvieron graves trabas para poder retornar debido a que el país de destino no reconoció el régimen franquista; los Niños de Rusia no pudieron regresar hasta 1956. Como señala Alonso Caballés (2013: 107), no será hasta finales del siglo XX cuando comiencen a proliferar las investigaciones históricas y las manifestaciones sociales y culturales que visibilicen las experiencias de los Niños de la Guerra. Sin embargo, actualmente el éxodo infantil, en especial el caso de los Niños de Rusia, es uno de los episodios de la memoria colectiva en torno a la Guerra Civil española que ha sido más profusamente documentado a través de la Historia oral (Gutiérrez Lozano y Sánchez Alarcón, 2005: 153).

En cuanto a los menores que permanecieron en España, la medida en que les afectó la contienda dependió mucho del carácter de su implicación y la de sus mayores en la lucha, y de otros factores como la edad, el sexo, las circunstancias familiares, o incluso de “si alguien se detuvo a explicarles lo que ocurría o si los adultos prefirieron mantenerlos al margen para preservar su inocencia” (Sierra Blas, 2012: 27). En todo caso, muchos murieron como consecuencia de las acciones bélicas, otros fueron víctimas de enfermedades, padecieron desnutrición o tuvieron que convivir con las secuelas psicológicas el resto de su vida (Alted Vigil, 2003: 48).

La construcción del estado dictatorial que se implantó tras la Guerra Civil fue acompañada ciertamente de acciones represivas, pero no homogéneas ni siempre focalizadas en los mismos aspectos, al ser un régimen forjado desde distintos sectores, como el Ejército, la Falange o la Iglesia católica, aunque integraba las directrices fijadas por los dirigentes de la sublevación. La posterior implantación de la dictadura de Franco no conllevó el fin de la violencia, sino que se procedió a una institucionalización de algunas acciones represivas; por ejemplo, la Ley de Responsabilidades Políticas del año 1939 se aplicaba a quienes hubiesen formado parte de partidos políticos o sindicatos y fuerzas contrarias al Movimiento, además de la consiguiente Ley de Represión de la Masonería y el Comunismo, propiciaron que miles de españoles pasaron por las prisiones y otros fueron condenados a muerte, enviados a colonias penitenciarias o a campos de trabajo (Puche-Gil, 2013: 86-87; González Cortés, 2006: 5).

Desde que dio comienzo la Guerra Civil, el bando nacional también confirió gran importancia a la transmisión de ideas y valores franquistas a la juventud. Además, durante la dictadura, tanto la formación como la divulgación científica estuvieron supeditadas a la religión católica (Blázquez Paniagua, 2011: 453). La escuela asumió esta función como principal labor, apoyándose también en otros vehículos culturales como los tebeos, el cine o las radionovelas (Gómez García, 2011: 137). Por otra parte, las madres tenían una labor fundamental consistente en “la formación de los hijos para Dios, para España y la Falange”, que albergaba las reglas básicas de la formación religiosa y el adoctrinamiento de los niños a las ideas del nuevo Estado Español (Martínez Cuesta y Alfonso Sánchez, 2013: 230).

La represión y el control social los ejercían tanto el aparato de la Falange como singularmente los representantes de la Iglesia Católica con su presencia en los centros educativos; ambos desempeñaron un rol importante como responsables de la instrucción académica del alumnado y del perfeccionamiento del cuerpo de profesores (Fernández Pastor, 2012: 215). El Estado y la Iglesia establecieron esta alianza encaminada a mantener el control de la población, modelar a los ciudadanos según las normas que determinaban la vida comunitaria e impedir comportamientos que se desviasen de esas reglas (Martínez Gálvez, 2012: 13). Todo esto fue posible mediante los aparatos coercitivos del Estado, que fueron elementos definitorios de la naturaleza del régimen (Martín García, 2010: 6).

2. Estado de la cuestión

El cine, no sólo como expresión artística y cultural, sino sobre todo como un influyente medio de representación y comunicación de masas, constituye una fuente primaria de especial interés para el estudio de las representaciones sociales y simbólicas, y de los imaginarios colectivos en el seno de diferentes sociedades, y en momentos históricos determinados. Para Rosenstone (2014), el cine y las ficciones históricas modelan nuestra conciencia y conocimiento del pasado, por lo que es necesario entender de qué modo el cine crea un mundo histórico, dado que el cambio del relato histórico desde lo oral a lo escrito y finalmente a la imagen en movimiento es alterar la forma en la que percibimos el pasado.

A grandes rasgos, los medios audiovisuales contribuyen a conformar “lo que podríamos denominar un imaginario colectivo o, si se prefiere, una memoria colectiva del pasado reciente, especialmente cuando éste es tan traumático como el de la guerra civil española” (Sánchez-Biosca, 2005: 40-41). Por ello, el discurso fílmico se revela como un relato privilegiado para la comprensión histórica de las identidades culturales y políticas y, al mismo tiempo, de las representaciones ideológicas del pasado. En ese sentido, Bourke (2015), en referencia a la guerra como eje del discurso audiovisual, advierte sobre el problema y la inconveniencia para la Historia de homogeneizar los relatos de los conflictos bélicos; por ello, afirma que la ficción es un buen marco para poder representar múltiples perspectivas y por tanto el cine se adapta muy bien a este fin, enriqueciendo el estudio de la Historia.

La Guerra Civil, sus protagonistas y sus consecuencias han estado muy presentes en el cine español desde el final de la dictadura. En paralelo, debe destacarse, a lo largo de todos estos años, la existencia de un nutrido conjunto de estudios científicos en torno al tema, tanto de carácter general como centrados en aspectos específicos, fundamentalmente periodizaciones, modos de representación, géneros cinematográficos, autores o estudios de casos.

Las secuelas de la represión que niñas, niños y adolescentes sufrieron como consecuencia de la Guerra Civil, durante el enfrentamiento bélico y a posteriori, también han sido objeto de representación en un notable abanico de producciones cinematográficas españolas. Sin embargo, se ha abordado a menudo como una cuestión secundaria o al menos no suficientemente destacada en la historiografía sobre el tratamiento de la Guerra Civil en el Cine español. Entre las excepciones, se considera una aportación esencial el trabajo de Seguin (1993), en el que se explora ampliamente el tema desde una perspectiva diacrónica. También cabe mencionar la investigación de Corral (2019), que se centra en los mecanismos de construcción de personajes protagonistas menores de edad en el contexto de las películas ambientadas en la dictadura franquista (1978-2015). Finalmente, resultan de interés diversos análisis basados en el estudio de casos: Barrenetxea Marañón (2012), acerca del filme documental *Los niños de Rusia* (Jaime Camino, 2001); Drachler (2014), donde se profundiza en las representaciones de la infancia a través de *El espíritu de la colmena* (Víctor Erice, 1973), *La lengua de las mariposas* (José Luis Cuerda, 1999) y *El espinazo del diablo* (Guillermo del Toro, 2001); Durán Manso y Álvarez Domínguez (2018), sobre la representación de la escuela durante la primera etapa del franquismo (1939-1950) a través de las películas *¡A mí no me mire usted!* (José Luis Sáez de Heredia, 1941), *Forja de almas* (Eusebio Fernández Ardavín, 1943) y *Pequeñeces* (Juan de Orduña, 1950). Cabe recordar además la contribución de Nicolás Messeguer (2013), pues resulta especialmente significativa su reflexión acerca de las criaturas provocadas por la guerra, en la cual reflexiona sobre el comportamiento de Andreu, el adolescente protagonista en *Pa negre* (Agustí Villaronga, 2010).

Por todo ello, se revela necesario, por una parte, realizar un estudio enmarcado en la etapa más reciente del Cine español que permita continuar la labor de sistematización y análisis ya iniciada con las líneas de trabajo descritas y, por otra, plantear una investigación que permita conocer cómo el cine se ha convertido en un vehículo de reconstrucción de la memoria colectiva de las niñas, niños y adolescentes que sufrieron la represión derivada de la Guerra Civil. Adicionalmente una investigación como ésta también se justifica atendiendo al espíritu y a las disposiciones del ordenamiento jurídico español, en concreto referido a la Ley de la Memoria Histórica (Ley 52/2007 de 26 de Diciembre), por la que se reconocen y amplían derechos y se establecen medidas en favor de quienes padecieron persecución o violencia durante la Guerra Civil y la dictadura; es indudable que la tipología y la naturaleza de los padecimientos de la infancia como consecuencia de nuestro conflicto bélico, a menudo no suficientemente ponderados, deben ser analizados y expuestos.

3. Metodología

El presente trabajo se concibe con el objetivo de identificar y clasificar los largometrajes de ficción producidos en España durante las dos últimas décadas (2000-2019) en los que se profundiza en la represión que vivieron los menores como consecuencia de la Guerra Civil, entendiendo el cine como documento social y cultural histórico. Por otra parte, se trata de analizar en los contextos definidos las formas de represión que aparecen representadas, y cuya naturaleza trasciende el propio conflicto bélico. Dos de los referentes historiográficos sobre la temática que nos ocupa, Ferro (1995) y Rosenstone (1995), coinciden en que el cine puede construir una historia oficial sobre el pasado o, por el contrario, ser parte del análisis alternativo de los acontecimientos históricos. En concreto, Ferro pone de relieve el estudio de las imágenes que permitiría aflorar “zonas no visibles del pasado de las sociedades, revelando, por ejemplo, las autocensuras y *lapsus* de una sociedad” (Ferro, 2009: 27), valorando la obra audiovisual como documento y agente de la Historia en una sociedad que la produce y consume. Así pues, establece cuatro elementos vertebradores de la relación entre Historia y cine: la utilización del cine como documento para el estudio sistemático de las realidades históricas que se pretenden representar en los filmes; la interpretación de las películas como entramados que definen una determinada versión del acontecimiento histórico; la consideración del lenguaje cinematográfico y de las perspectivas estéticas que las producciones cinematográficas realizan de los procesos sociales y culturales; y finalmente la consideración del contexto social e ideológico donde se producen y se desarrollan las películas.

Ampliando los esquemas teóricos expuestos, se propone aquí aunar el análisis filmico con el contexto en el que se inscribe el filme. En este sentido, son también relevantes las aportaciones de Lagny, puesto que promueve conjugar el análisis del texto filmico con la interpretación en su específico contexto sociocultural y de tradición filmica (Lagny, 2009). Concretamente, se han identificado, seleccionado, clasificado y analizado una serie de filmes que funcionan como estudio de casos que singularmente ejemplifican temáticas y formas de la represión a los menores españoles en el contexto de la Guerra Civil y sus consecuencias prolongadas a lo largo del tiempo.

Como resultado de la aplicación de los parámetros establecidos, el corpus de esta investigación queda conformado por 8 largometrajes: *El espinazo del diablo* (Guillermo del Toro, 2001), *Silencio roto* (Montxo Armendáriz, 2001), *El florido pensil* (Juan José Porto, 2002), *Los girasoles ciegos* (José Luis Cuerda, 2008), *Izarren Argia* (*Estrellas*

que alcanzar) (Mikel Rueda Sasieta y Eduardo Barinaga, 2010), *Pa negre* (Agustí Villaronga, 2010), *Intemperie* (Benito Zambrano, 2019) y *La trinchera infinita* (José Mari Goenaga, Jon Garaño y Aitor Arregui, 2019). En suma, las películas seleccionadas son relevantes en la medida que contribuyen a construir imaginarios colectivos, sociales y culturales sobre la Guerra Civil española en relación con la represión sufrida por los más jóvenes.

Mediante una metodología mixta y a través del análisis de contenido se han establecido los ejes para este estudio en torno a los siguientes parámetros: 1) género; 2) conflicto; 3) espacio y tiempo en el que se desarrolla la historia; 4) punto de vista; 5) caracterización de personajes menores de edad y su relación con otros personajes; 6) espacios en los que se desenvuelven los menores de edad; 7) desarrollo dramático de los personajes menores de edad; 8) mecanismos de represión ejercidos que están presentes en el contexto del relato. Finalmente, señalar que las categorías responden al objetivo general de análisis de las formas de represión y sus consecuencias en la infancia, y fueron diseñadas tanto a priori como a partir del visionado cíclico de las cintas, siguiendo la práctica cualitativa.

4. Resultados

4.1. *El Espinazo del diablo* (Guillermo del Toro, 2001)

Esta cinta se conforma como película dramática en la que se narra la supervivencia de varios hijos de milicianos que participan en el bando republicano en plena Guerra Civil y se encuentran a cargo de adultos defensores de estos mismos valores (Marisa Paredes como Carmen y Federico Luppi como Dr. Casares). La historia se desarrolla en un internado ubicado en un entorno rural durante el transcurso de la contienda. Se presenta a través de un narrador extradiegético, quien ofrece un punto de vista de las situaciones que tienen lugar tanto en el internado como en sus inmediaciones.

El conjunto de internos del centro actúa bajo una causa común: conocer el origen de una presencia que parece observarlos. Por tanto, adquieren un protagonismo coral y se mueven por los distintos espacios de este centro de forma individual y en pequeños grupos e indistinto horario. Bajo la visión del grupo, Santi (Junio Valverde) desapareció cuando el ejército les lanzó la bomba dirigida al centro del patio. Un compañero relata cómo sucedieron los hechos y por qué esta presencia sigue permaneciendo en una charca ubicada en el sótano. Lo cierto es que fue asesinado por Jacinto (Eduardo Noriega), un trabajador del centro, arrebatándole la vida sin motivo aparente.

Al tratarse de un internado, los educadores ponen especial énfasis en controlar distintas facetas de la vida de los estudiantes, horarios de comidas, realización de tareas cooperativas, pero con el ánimo de implantar unos valores cívicos en el respeto y la convivencia. Asimismo, cabe destacar que, pese al contexto de desorientación generado por la Guerra Civil en los adolescentes, se presentan dotados de capacidades creativas, pues se preocupan por dibujar y leer tebeos como forma de crecimiento personal o de evasión. Ahora bien, el método pedagógico del internado es confuso, pues los adultos se muestran bajo ideales republicanos y, a la vez, se muestran en los alrededores del patio una serie de símbolos que son distintivos del catolicismo: cruces y figuras religiosas varias. Esta confusión se deja entrever en la consideración de Carmen de que la Guerra Civil está a punto de terminar y “La nueva España es católica y apostólica”. Por ello, debe alterar en los adolescentes sus ideales de origen con respecto a los que intuyen que se aproximan. No obstante, Jacinto provoca una explosión y huye, terminando con la vida de bastantes niños y la agonía de los adultos encargados. Poco tiempo después regresa junto a dos compañeros con el objetivo de buscar el oro. La idea de partida de este oro era para dedicarlo exclusivamente a la causa republicana, pero los encargados del centro pretendían utilizarlo para sobrevivir fuera del internado junto a los adolescentes. Ante estas discrepancias, Jacinto toma la decisión de provocar dicha explosión.

En cuanto a los mecanismos de represión, los responsables del centro imponen a los estudiantes unas estrictas pautas de convivencia, referidas por ejemplo a la alimentación, al sueño, o a la ejecución de un orden diario de enseñanzas personales. Aunque la principal figura represora es Jacinto, quien los cohibe y los amenaza, además de propinar golpes y palizas a aquellos que intentan entrar en una estancia prohibida, la que alberga un secreto inconfesable: el cadáver de Santi. Junto a todo ello, otra cuestión inquieta sobremanera a los adolescentes; uno de ellos la verbaliza: “la sangre se la venden a los ricos, para curarse la tuberculosis”. Aunque es una subtrama sobre la que no se profundiza en la película, sobrevuela de forma amenazante sobre los internos.

4.2. *Silencio roto* (Montxo Armendáriz, 2001)

En este filme de Armendáriz se presenta un conflicto donde la lucha de los maquis contra el régimen franquista adquiere especial relevancia. Se localiza en un entorno rural dividido entre éstos y la Guardia Civil, cada uno de los cuales tienen colaboradores y detractores. Se ubica en un espacio y tiempo delimitados, como es un pueblo de la comunidad navarra sumido en la dictadura en 1944. No obstante, se muestra una elipsis temporal de varios años en los que las autoridades del franquismo asumen el control total de la localidad, con la búsqueda y posterior fusilamiento de opositores políticos sin mayor garantía judicial ni proceso.

Se le otorga una dimensión coral al protagonismo de la historia, pues cada personaje aporta un punto de vista y tiene un papel determinante en el desarrollo de los acontecimientos. En este marco de persecución y represión se encuentra Juan (Ander Erburu), un chico de unos 8 años, pero tras la elipsis temporal se presenta en plena adolescencia con 14 años de edad (Andoni Erburu). Apenas pronuncia palabra públicamente y no actúa por voluntad propia, sino siempre limitado a ayudar en las labores de casa, hacer recados y cumplir las disposiciones de la autoridad. Ocupa un segundo plano en la vida de su familia. Movida por cuestiones políticas, su madre se suicida y el peso de cuidar a Juan recaerá en su hermana.

Como consecuencia del estado de represión nacional, el deseo principal de Juan consiste en obtener seguridad, satisfecha de forma inmaterial, como es evitar experiencias dolorosas en forma de actos de rebeldía o de venganza, reflejando total pasividad. En este sentido, se observa a través de primeros planos que sus ojos manifiestan miedo, desconsuelo e incluso dolor ante las circunstancias que lo rodean. En lo que respecta al desarrollo del personaje, no asiste a un centro educativo, aunque recibe sesiones guiadas por Don Hilario (Álvaro de Luna). Sesiones formativas encaminadas únicamente a aprender a leer, matemáticas básicas y operaciones elementales para la vida cotidiana. No obstante, debido a los enfrentamientos violentos que se producen y al fusilamiento del maestro, se les privará a los vecinos de continuar una formación básica. Asimismo, como mecanismos represores, se observan una serie de situaciones en las cuales las armas y el totalitarismo tienen un peso significativo, generando en la población local miedo y silencio, que son consecuencia del vencimiento de la contienda por parte del bando ganador, implantando un clima de crispación y rencor entre los vecinos. El silencio y la actitud pasiva de Juan son aprovechados por las autoridades con el fin de forzarlo a cavar una fosa en la cual planean enterrar a su padre. Realmente, a través de esta acción cruel y dolorosa, se vuelca en el hijo todo el odio y el rencor que existe hacia el padre como consecuencia de su posicionamiento ideológico.

4.3. *El florido pensil* (Juan José Porto, 2002)

El título de este filme se inspira en una estrofa del Himno de España que aparece en la Enciclopedia Álvarez: “Fuiste de glorias florido pensil, hoy reverdecen a un impulso juvenil” y la película toma como referencia la obra escrita por Andrés Sopeña Monsalve, profesor de la Universidad de Granada. En esta comedia se presenta como personaje principal a Andrés Sopeña (Emilio Gutiérrez Caba), un profesor que recuerda su niñez durante la represión franquista a través de la técnica cinematográfica del *flash back*, transmitiendo sus experiencias a un auditorio rodeado de asistentes. Por tanto, la historia se desarrolla a través de dos ejes espaciales y temporales: por un lado, un auditorio actual donde va a impartir una conferencia. Y por otro, la recreación de su figura infantil (encarnada por Daniel Rubio) en el marco dictatorial en su entorno de desarrollo. Así pues, la mayor parte de la historia se cuenta a través de un narrador intradieético.

Andrés comienza recordando su entorno de crecimiento, similar al de sus compañeros del aula: familias de clase media de la época que responden ideológicamente al poder establecido tras el término de la contienda. Aunque no todas cuentan con poder adquisitivo suficiente como para comprar un televisor, tan ansiado en aquella época como forma moderna y espectacular de distracción. Resulta evidente que Andrés se presenta con cualidades de charlatán y embaucador, motivo por el cual recibe a menudo sermones y collejas. Además comparte ocasionalmente momentos y vivencias cotidianas con sus amigos, tanto en clase como en las calles, mientras se obstina en intentar construir un explosivo, se acerca a la tienda de Pepa para leer tebeos, a casa de Fernandito para ver los toros o el fútbol en la televisión, al cine o haciendo una serie de actuaciones con el afán de divertirse y la intención de ignorar los ejercicios espirituales. Todo este comportamiento al sacerdote le parecía descabellado y reprochable, por lo que a menudo debía enfrentarse a severos castigos. Sin embargo, su pasión por leer tebeos permanecía, tanto como una forma de evasión como una oportunidad para reírse de la realidad que le tocó vivir.

En el contexto educativo del niño, las enseñanzas de la academia priorizan introducir a Dios y la religiosidad católica en todas las materias y temáticas y otorgar gran protagonismo a la nación y sus símbolos. Respecto a los mecanismos de represión, se presentan con especial énfasis una serie de características patrióticas, disciplinadas y con enorme respeto a la figura de autoridad del maestro y del sacerdote que intervienen en su formación, quienes ejercen un rol de jerarquía, imponen un orden estricto y a menudo tiránico y arbitrario, como por ejemplo para llegar a insultar a los alumnos. También cuando los chicos no logran memorizar los sacramentos, los pecados originales o el catecismo reciben castigos consistentes en la colocación de rodillas en el estrado frente a los compañeros y golpes con una regla. En definitiva, se evidencia una violencia psicológica (a través del insulto), física (a través de los golpes) y moral (forzados a crecer en doctrinas que no comprenden), estrechamente vinculado con el clima nacional católico y represivo que se implantó al término de la Guerra Civil.

4.4. *Los girasoles ciegos* (José Luis Cuerda, 2008)

Esta película es una adaptación de la novela del mismo título escrita en 2004 por Alberto Méndez y se inscribe en el género dramático. La historia se cuenta a través de un enfoque vinculado a la figura paterna de Ricardo (Javier Cámara), un *topo* oculto por miedo a represalias. En el conflicto presentado, Ricardo vive entre silencios, ya que debe esconderse detrás de un armario, mientras que el resto de miembros de la unidad familiar deben responder al orden

ideológico establecido tras la Guerra Civil. La aparición de Salvador (Raúl Arévalo), un diácono nuevo en su entorno, altera estas rutinas de supervivencia.

La narrativa se desarrolla en un espacio y tiempo delimitados, Ourense durante la primavera de 1940, recién terminada la contienda, y en este marco se encuentra el pequeño Lorenzo (Roger Princep), hijo de Ricardo y Elena (Maribel Verdú), que encubre a su padre en todo momento, demostrando una total responsabilidad, compromiso familiar y obediencia a sus padres. Esto se vincula con su espacio de desarrollo, pues debido al encierro de su padre por miedo a represalias con motivo de sus ideales políticos, Lorenzo desarrolla una extrema precaución, adquiere, por ejemplo, la costumbre de cerrar las ventanas, o debe controlar minuciosamente sus respuestas para no desvelar las mentiras, entre otras medidas que tienen como único fin la ocultación de su verdadera vida e ideales.

En lo que respecta al entorno escolar del menor, el diácono les expresa de forma tajante a los estudiantes que no deben obedecer a las indicaciones de casa, ya que al colegio acuden a convertirse en “buenos cristianos y españoles”. De manera que este religioso obvia las enseñanzas transmitidas por cada familia y pone de manifiesto el fin aspirado por la educación nacional católica, conjugando así los valores religiosos con los patrióticos, entendiéndose el enaltecimiento de éstos como una consecuencia directa de la guerra en la vida familiar.

Desde el punto de vista del análisis de los mecanismos de represión, en primer lugar, en la película se muestra que esta familia es sometida a registros nocturnos por parte de las autoridades policiales, con motivo de la pertenencia de Ricardo a los valores ideológicos de la izquierda durante la contienda y perseguido a partir de su término. En relación a esto, resulta significativo comentar la actitud de Lorenzo durante las noches, ya que suele estar al acecho del acercamiento de las autoridades para dar aviso a sus padres, convirtiéndose en un adolescente temeroso e introvertido. También se desarrollan otra serie de técnicas represivas, como la violencia psicológica, pues Salvador invade la privacidad de su hogar, obtiene información de forma fraudulenta sobre los miembros y persigue a Elena. Además de una violencia moral, porque pretende encaminar coercitivamente al niño a una vida religiosa. A su vez, en su última visita a esta familia, el diácono se presenta con uniforme militar con el objetivo de abusar de Elena, provocando la salida de Ricardo del interior del armario, lo que motiva la huida de Salvador, gritando públicamente el secreto familiar.

4.5. *Izarren Argia (Estrellas que alcanzar)* (Mikel Rueda Sasieta Y Eduardo Barinaga, 2010)

El guion de esta película se basa en hechos reales que tuvieron lugar en la cárcel de Saturrarán (Motrico, Guipúzcoa). Se presenta a un conjunto de madres defensoras de los ideales republicanos que ingresan en esta prisión de mujeres, algunas en compañía de sus hijos e hijas, que fueron sometidas a humillaciones y vejaciones por parte de las religiosas que estaban a cargo de esta institución penitenciaria. Los hechos acontecen en plena Guerra Civil, desde el verano de 1938 hasta abril de 1939 y se relatan desde un enfoque coral.

Una parte importante del desarrollo de los niños y de las niñas está condicionada por la represión que sufrieron sus madres, puesto que las religiosas utilizan a los menores para que las progenitoras accedan a su voluntad. Los más pequeños, desde recién nacidos hasta aproximadamente entrados en la adolescencia, permanecen recluidos sufriendo una escasez de recursos extrema. Cabe incidir en un aspecto tan relevante como es la alimentación porque, mientras las religiosas manifiestan a las presas que la comida es más bien escasa y deben racionarla, a través de primeros planos se evidencia que ellas meriendan en tacitas de porcelana fina. Además, cuando una nueva religiosa le acerca más comida a algunas de las presas, manifiesta: “Me parece injusto, tanta comida que sobra...” Las monjas chantajea y martirizan a las madres con la intención de que éstas consientan dar a sus hijos en adopción reiterando esta advertencia: “Si vuestros hijos pasan hambre, ya sabéis lo que tenéis que hacer”. Al no conseguir nada de esta forma, las religiosas optan por ejercer un poder dominador para anular la voluntad de las madres, urdiendo un plan para arrancarles a los pequeños de sus brazos. Se trata de persuadirlas para que hagan la colada mientras los menores son revisados por el médico. Esto se presenta a través de un montaje en paralelo: las madres entonan una canción durante su tarea en la lavandería y los pequeños montan a un camión que los llevará a un destino desconocido. Cuando las mujeres se percatan de ello, Victoria (Bárbara Goenaga) se enfrenta a la superiora y será castigada con permanecer dos días en el interior de un pozo repleto de agua, mientras que otras serán condenadas a “aceite y piedras”, un tipo de castigo del que no se aportan más datos. Además, existen torturas relacionadas con el aprendizaje de distintas oraciones y también cabe apuntar que, al recibir negativas, la superiora es capaz de terminar con las vidas de las mujeres sin contemplaciones.

Por otro lado, Victoria, en la cual recae un peso significativo de la narrativa, recibe afecto por parte de Pedro (Aitor Beltrán), un trabajador que le ofrece información sobre su hijo, al que adoptó un matrimonio falangista. De este modo le aporta una cierta ilusión en la vida. Pedro le entrega a Victoria cartas y una cajita de recuerdos, pero en una escena se aprecia que el niño no lo conoce de nada y, por tanto, los mensajes transmitidos a Victoria son falsos. Un compañero de Pedro le cuestiona su mentira y le pide que le cuente a Victoria la verdad, a lo cual Pedro se niega: “El niño es su única esperanza, si hago eso la hundo en la miseria. Mi abuelo decía que lo malo es no tener una estrella que alcanzar”.

En cuanto a la madre adoptiva de este niño, se muestra diciendo contundentemente que el menor rechaza acercarse a la *delincuente* de su madre biológica. Por su parte, Victoria se percata de que su hijo no la reconoce y les reprocha que qué han hecho con él, quedando apuntado de este modo que el niño ha sido sometido a un proceso de

manipulación hasta el punto de negar a su propia madre. De este modo, se pone en evidencia que ser descendiente de los vencidos de la contienda se ha convertido en un estigma y cómo se fomenta el odio en estos menores de edad hacia sus padres biológicos por motivos políticos.

4.6. *Pa negre* (Agustí Villaronga, 2010)

Esta película dramática dirigida por Villaronga está inspirada en la novela homónima escrita por Emili Teixidor (2003). Se contextualiza en el año 1944, en un municipio rural catalán y el protagonismo recae con especial peso en la figura de Andreu (Francesc Colomer), que tiene 11 años de edad y procede de una familia humilde. Farriol (Roger Casamajor) y Florència (Nora Navas) son sus padres y deciden trasladarlo a la vivienda familiar ubicada en las inmediaciones de la estirpe pudiente a la cual sirven: los Manubens. Se presenta también a Dionís (Andrés Herrera), que guía una carreta y es asesinado por un desconocido. Andreu lo encuentra y acude al ayuntamiento a informar del suceso al alcalde (Sergi López). La información que ofrece públicamente la familia es que Farriol había huido a Francia, para retrasar su captura, pero realmente permanece escondido en la buhardilla del hogar por el asesinato.

Como parte del desarrollo del conflicto, cabe considerar que Pitorliua fue el amante del hermano de la Señora Manubens (Mercè Arànega), quien encargó a Farriol y Dionís propinarle una paliza por su homosexualidad y ambos fallecieron, por lo que la sombra de ambos pervive en la cueva donde mantenían su idilio amoroso. Por otro lado, Andreu tiene conocimiento de que su padre no está en Francia e intenta buscar la verdad. Lo detienen pero, como la Señora Manubens tiene recursos económicos, se compromete a sufragar la educación del adolescente a cambio de que asuma su culpabilidad y no la delate, aunque adoptando el adolescente un nuevo apellido.

En lo que se refiere a Andreu, se encamina a descubrir las verdades que rodean a su familia y suele pasear por el bosque, por la cueva y por el cementerio junto a sus primos y Rovirettes (Andrea Caro), una compañera del colegio. Todos acuden a recibir formación y regresan juntos. Un día se produce una situación desagradable y Rovirettes apunta: “Tiene razón el maestro. De vosotros rojos piojosos hay que huir como de la peste”. Sin duda, un buen ejemplo de expresiones inculcadas a los menores de edad con el fin de alimentar el odio a los vencidos del conflicto civil. Respecto al colegio, quedan patentes las secuelas del conflicto bélico en el ámbito educativo a través de las enseñanzas que transmite el maestro (Eduard Fernández): “Hay que alejarse de los vencidos como de la peste. Los vencidos no tienen derecho ni a una nota a pie de página en el gran libro de la Historia (...)”. Otra escena significativa tiene lugar en el bosque, cuando Núria incita a Andreu a tocarla impudicamente, pero Andreu rechaza la situación y huye. La niña manifiesta que el maestro le da unos céntimos a cambio de tocarla.

En relación con la simbología del *pa negre* que da título a la película, resulta significativo que cuando Andreu se presenta en el ayuntamiento para informar sobre el fallecido y le ofrecen una merienda, la chica del servicio le coloca un plato compuesto por pan blanco y pan negro, pero le aclara que el pan blanco no es para él. Por su parte, el día del entierro de su esposo, Florència se enfrenta al alcalde y, en relación al pan ubicado en el suelo, le manifiesta que es el único que le han entregado con la cartilla de racionamiento: “el pan negro, un pan sin alma, muerto, como ellos, en esa puta guerra que nos ha matado a todos”. El racionamiento fue implantado en marzo de 1937 como consecuencia de la guerra y es un signo visible de las hambrunas que sufrió la población, cuyas secuelas padecieron especialmente los menores de edad, pues la privación de una alimentación nutritiva repercutió negativamente en su crecimiento físico. Además, en esta escena se remarca otra huella más que dejó la contienda, en este caso los daños morales y psicológicos: el sentimiento de una parte de la sociedad de estar muerto en vida.

4.7. *Intemperie* (Benito Zambrano, 2019)

Esta película dramática se encuentra muy marcada por rasgos de géneros como el *thriller* y el *western*. Un niño (Jaime López) de 11 años huye de su pueblo con destino a la ciudad y es perseguido por el capataz del lugar (Luis Callejo), que está fervientemente obsesionado con recuperarlo y, por ello, moviliza también a sus aliados. En el camino el niño se encuentra con un pastor trashumante (Luis Tosar) que lo acoge y se convertirá en su protector, hasta el punto de sacrificar su vida por él.

La historia es una adaptación de la novela *Intemperie* (2013), de Jesús Carrasco. Precisamente una de las diferencias que se observan inicialmente entre el libro y la película es la contextualización espacio-temporal del relato. Al comienzo de la obra dirigida por Benito Zambrano, cuando el niño inicia su huida, se remarca a través de un texto sobrepuesto: “Andalucía, 1946. Siete años después de la Guerra Civil”. Con ello, se pone de relevancia que las circunstancias del pueblo, las áridas tierras que atraviesa el niño y, en general, la región están marcadas por las consecuencias del conflicto bélico: la miseria, la violencia y el miedo que infunden en la población figuras encumbradas tras la victoria del bando nacional como el capataz y sus hombres. Los acontecimientos se presentan fundamentalmente desde tres puntos de vista diferentes, que son el del niño, el del pastor y el del capataz.

El niño es hijo de una familia numerosa que habita en una cueva y que lo entregó al capataz del pueblo porque no tenía recursos para subsistir. Víctima de abusos sexuales (algo que nunca se menciona explícitamente en los diálogos), el niño decide huir de su agresor y luchar por su supervivencia. Ni siquiera se conoce su nombre, como si

a nadie le importase su identidad. No deja atrás nada ni a nadie que le preocupe, salvo su pequeña hermana Chani, también cómplice, a la que le promete que volverá a buscar algún día. El peligroso recorrido que emprende por las áridas y desoladoras tierras se convertirá además en un viaje hacia la libertad y la madurez.

El niño es astuto, hábil en el manejo de las armas y atrevido para empuñarlas. Ha perdido la inocencia como consecuencia de su trágica existencia y por ello también está lleno de odio y sed de venganza. Poco a poco el pastor irá ganándose su confianza y mostrándole con sus actos qué es la compasión y el perdón.

Además de los mecanismos de represión descritos que se integran en la narración, es interesante destacar que el niño le pregunta por las guerras al pastor, conocido como el Moro porque fue soldado en la Guerra de Marruecos. El Moro le explica al niño que la guerra consiste en “miles de desgraciados matándose para defender la riqueza de unos pocos” y en cuanto a “la otra guerra, la nuestra”, prefiere no hablar. Por otro lado, el enfrentamiento final tiene como resultado la muerte del capataz y sus hombres, pero también la del pastor tras salvar la vida del niño. Éste se siente culpable de lo ocurrido y el pastor, ya agonizando, le deja su última enseñanza: “Los niños no tienen la culpa de la maldad de los hombres. No lo olvides cuando tú lo seas. Cuánto has crecido, niño... ¡Cuánto has crecido!”

4.8. *La trinchera infinita* (José Mari Goenaga, Jon Garaño i Aitor Arregui, 2019)

Con un metraje de dos horas y media, la película se encuadra en el género del drama y narra la historia de Higinio (Antonio de la Torre), un concejal republicano que escapa de unos soldados franquistas y se esconde en un zulo dentro su propia casa por miedo a represalias. Permanecerá oculto desde 1936 hasta 1969, cuando fue promulgado el Decreto-ley 10/1969, de 31 de marzo, por el que se declaraba la prescripción de todos los delitos cometidos con anterioridad al 1 de abril de 1939. Como en la anterior película analizada, aparece sobreimpresionado el espacio y la fecha en la que se inicia la narración: en este caso, “Andalucía, 1936”.

El relato se construye desde el punto de vista de Higinio a través de numerosos recursos, de manera que se presentan constantemente al espectador acontecimientos importantes de la vida del personaje del mismo modo confuso que éste los percibe al otro lado de su escondite, sin apenas luz, mediante sonidos y palabras no siempre inteligibles. Higinio cuenta desde el principio con el apoyo y la complicidad de Rosa (Belén Cuesta), con quien estaba recién casado al comenzar su confinamiento. A medida que transcurren los años, la relación del matrimonio se desgasta y aumenta el deseo de Rosa de ser madre. Higinio, atormentado por sus temores, no recibe bien la noticia del embarazo pero Rosa decide irse a dar a luz al lugar donde viven unas primas suyas para ocultar su estado y regresa con su hijo Jaime, al que presentará en el pueblo como su sobrino.

Jaime (Adrián Fernández) vive su niñez en el hogar familiar como un cómplice más del secreto familiar y tiene prohibido por su padre hablar con desconocidos. Aunque se presenta siempre en el espacio doméstico, tanto en las diferentes estancias que son visibles para cualquier visitante como en la cámara donde habita Higinio, se conoce a través de los diálogos que juega con otros niños, acude a excursiones y, en definitiva, es una persona sociable.

Ya en la adolescencia, Jaime (Emilio Palacios) comienza a cuestionar los motivos del encierro de su padre y a increparle por no tener la valentía de salir a la calle, ya que considera que los tiempos han cambiado y nadie va a tomar represalias contra él. Incluso le pide a Higinio el favor de que confíe en un amigo suyo que tiene problemas por motivos políticos y lo acoja un par de días en su escondite seguro, a lo cual el padre acepta a regañadientes.

Un día, un vecino, que denunció a Higinio en tiempos de guerra y que siempre había sospechado que estaba dentro de la casa, fuerza la puerta y se cuela en el domicilio. Jaime lo sorprende, impide que acceda al habitáculo secreto y ambos terminan en el cuartel de la Guardia Civil. A su regreso, Jaime le pregunta a su padre si es culpable de las acusaciones que se le imputan e Higinio le responde que a los desaparecidos les cargaron todos los delitos de guerra. Jaime estalla y le pide que salga a la calle si es inocente, al tiempo que verbaliza las secuelas psicológicas que ha sufrido desde la infancia: “Lleváis toda la vida metiéndome miedo y yo no puedo más. He crecido acojonado desde que era chiquitillo. Midiendo cada gesto, cada mirada, mintiéndole a todo el pueblo en la cara, diciendo que mi madre era mía tía, que a mi padre no le conozco de nada”.

5. Conclusiones

La represión que vivieron los menores como consecuencia de la Guerra Civil ha sido abordada desde diferentes facetas en el Cine español de ficción durante el período 2000-2019, fundamentalmente a través del género dramático. A grandes rasgos, los conflictos representados en los títulos analizados se centran en la influencia del nacionalcatolicismo, el caciquismo y las circunstancias que vivieron los *topos* republicanos, sus esposas e hijos. Únicamente se aparta de estas líneas el filme *Estrellas que alcanzar*, donde se aborda la represión vivida por las mujeres republicanas en prisión y la repercusión de ello en las vidas de sus descendientes. La mayor parte de las películas se enmarcan en el ámbito rural, quedando claramente definidas regiones como Navarra, País Vasco y Cataluña, si bien es Andalucía, en las obras más recientes, el lugar que está más presente. Tanto en *Intemperie* como en *La*

trinchera infinita queda subrayado que, en el contexto andaluz, sin más concreción, se sufrió particularmente la miseria, el abuso de poder y la violación de los derechos humanos. Por otro lado, las historias de *El espinazo del diablo* y *Estrellas que alcanzar* transcurren durante el período de la contienda civil, mientras que el resto de los títulos en los que se aborda la represión a los menores se ambientan en la España de posguerra, quedando así de manifiesto que las consecuencias traumáticas del enfrentamiento bélico se prolongaron y se acentuaron durante los años posteriores. En el caso de *La trinchera infinita*, que relata lo ocurrido a lo largo de un período de 33 años contando desde el inicio de la guerra, se pone especialmente de relieve la duración de las secuelas y las heridas abiertas tras la guerra.

En las películas analizadas predomina claramente la representación de las dramáticas consecuencias de la represión en el bando de los vencidos y, por ende, en sus descendientes. Constituye una excepción al respecto *El florido pensil*, precisamente la única historia que se narra en clave de comedia. Asimismo, llama la atención que los menores con un papel protagonista o relevante en las obras seleccionadas sean mayoritariamente masculinos. No obstante, cabe destacar la presencia de niñas en *Pa negre* y también el personaje secundario de Chani en *Intemperie*.

La mayor parte de los títulos que se han abordado giran en torno a personajes infantiles y adolescentes que terminan convirtiéndose en figuras perdidas. Unos porque sucumbieron como consecuencia de las adversidades, como el hambre y las enfermedades (*Estrellas que alcanzar*, *El espinazo del diablo*); otros porque la formación que recibieron estaba destinada a privarles del futuro que sus padres ansiaban (*Los girasoles ciegos*); también se cuentan los menores que detestaron la ideología de sus progenitores, que los había convertido en perdedores del conflicto y estigmatizados por la sociedad, sin identidad propia (*Pa negre*, *Silencio roto* y *Estrellas que alcanzar*). Sin olvidar a los que desaparecieron del lado de sus familias biológicas cuando los entregaron con total impunidad en adopciones irregulares (*Estrellas que alcanzar*, *Pa negre*) y a los que directamente no les quedaba nada que perder, ni siquiera la inocencia (*Intemperie*).

Por todo lo expuesto, cabe afirmar que en el Cine español de ficción de las últimas dos décadas se han representado diferentes formas de violencia física, psicológica y moral que sufrieron los menores como consecuencia de la Guerra Civil. Menores sin los cuales, por lo general, las vidas de sus madres se revelan carentes de sentido. En esta línea, resulta interesante de cara a futuros planteamientos de investigación el estudio de la representación de estos personajes cinematográficos femeninos que respondían a ideologías contrarias al régimen franquista, a los cuales se les anuló de diferentes formas el derecho natural de ser madres y poder vivir su maternidad conforme a sus valores.

Bibliografía

- Alonso Caballés, J. (2013). “Los ‘Niños de la Guerra’ o las huellas del exilio infantil de la Guerra Civil en el espacio público”. En: *Historia Social*, nº 76, pp. 107-124.
- Alted Vigil, A. (2003). “Los niños de la Guerra Civil”. En: *Anales de Historia Contemporánea*, vol. 19, pp. 43-58.
- Barrenetxea Marañón, I. (2012) “Los niños de la guerra: Entre la historia oral, el cine y la memoria”. En: *Historia Contemporánea*, nº 45, pp. 741-768.
- Bourke, P. (2015) “Puntos de vista: representar la guerra en la pantalla”. En Bolufer M.; Gomis Coloma, J.; Hernández, T. M. (Eds.). *Historia y cine. La construcción del pasado a través de la ficción*. Zaragoza: Institución Fernando el Católico, pp. 17-28.
- Corral Rey, M. N. (2019). “El tratamiento audiovisual de los menores de edad en los filmes que recrean el contexto de la dictadura franquista. Estudio del cine español realizado durante la etapa democrática (1978-2015)”. En: *Zer: Revista de Estudios de Comunicación*, vol. 24, nº 46, pp. 147-164.
- Drachler, L. (2014) “La memoria colectiva de la Guerra Civil Española a través del papel infantil en el cine: Un estudio de caso”. En *FilmHistoria*, vol. 24, nº 1, pp. 64-84.
- Fernández Pastor, S. (2012). “La educación como objetivo estratégico en los primeros años del Franquismo”, *Coetánea: III Congreso Internacional de Historia de Nuestro Tiempo*. Logroño, 11-13 noviembre 2010. Logroño: Publicaciones de la Universidad de La Rioja, pp. 211-216.
- Ferro, M. (1995). *Historia contemporánea y cine*. Barcelona: Ariel.
- (2009). *Cinema et histoire*. Paris: Gallimard.
- Gómez García, S. (2011). “Adoctrinando el futuro: las emisiones infantiles y juveniles de Radio Nacional de España durante el primer franquismo”. En: *Zer: Revista de Estudios de Comunicación*, vol. 16, nº 30, pp. 135-152.
- González Cortés, J. R. (2006). “Prisioneros del miedo y control social: El campo de concentración de Castuera”. En: *Hispaniánova: Revista de Historia Contemporánea*, vol. 6, pp. 1-28.
- Gutiérrez Lozano, J. F. y Sánchez Alarcón, I. (2005). “La memoria colectiva y el pasado reciente en el cine y la televisión. Experiencias en torno a la constitución de una nueva memoria audiovisual sobre la Guerra Civil”. En: *Revista HMIIC Historia Moderna i Contemporània Contemporània*, nº 3, pp. 151-167.
- Martínez Cuesta, F. J. y Alfonso Sánchez, J. M. (2013). “Tardes de enseñanza y parroquia: el adoctrinamiento de las niñas en la España franquista a través de las revistas *Bazar* y *Tin Tan* (1947-1957)”. En: *El futuro del pasado: Revista Electrónica de Historia*, nº 4, pp. 227-253.

- Martín García, O. J. (2010). "Crisis del franquismo, conflictividad social y cambio democrático en España. Un análisis desde las fuentes diplomáticas británicas". En Lemus, E.; Rosas, F.; Valera, R. (Coords.). *El fin de las dictaduras ibéricas (1974-1978)*. Sevilla: Fundación Centro de Estudios Andaluces, pp. 135-152.
- Martínez Gálvez, J. C. (2012). "Algunas precisiones en torno a la violencia franquista". En: *Hispania Nova: Revista de Historia Contemporánea*, nº 10, pp. 1-13.
- Nicolás Messeguer, M. (2013). "Criaturas de la Guerra. Memorias traumáticas de la Guerra Civil en el cine español contemporáneo". En: *Aletria: Revista de estudios de Literatura*, nº 2, pp. 47-63.
- Puche-Gil, J. (2013). "Las reparaciones económicas de la democracia por privación de libertad durante la dictadura franquista: otra fuente para investigar la represión de estado del franquismo". En: *Historia Actual Online*, vol. 31, pp. 79-92.
- Rosenstone, R. (1995). *Revisioning History. Film and construction of a new past*. Nueva Jersey: Princeton University Press.
- (2014). *La Historia en el cine. El cine sobre la Historia*. Madrid: Ediciones Rialp.
- Sánchez-Biosca, V. (2005). "Políticas de la memoria: la guerra civil española en el cine y el reportaje televisivo". En: *Archivos de la Filmoteca*, vol. 1, nº 49, pp. 32-53.
- Seguin, J. C. (1993). "El niño en la Guerra Civil española: del documental a la ficcionalización". En: *FilmHistoria*, vol. III, nº 1-2, pp. 149-156.
- Sierra Blas, V. (2012). *Palabras huérfanas: los niños y la Guerra Civil*. Madrid: Taurus.