

**Las voces de la Guerra Civil en el cine:
mujeres, política y crítica especializada en las
adaptaciones literarias del período 2000-2025**

**The voices of the Spanish Civil War on film:
women, politics, and expert critique in literary
adaptations from the period 2000-2025**

MANUEL GARCÍA-
BORREGO

Universidad de Málaga
manoletus@uma.es

ORCID ID:

0000-0001-6207-8741

YAIZA CEBALLOS

Universidad de Málaga

yaiza.cebillos@uma.es

ORCID ID:

0000-0001-9014-5737

ÁNGEL GALLARDO-
AGUADO

Universidad de Málaga

angelgallardo@uma.es

ORCID ID:

0009-0007-5189-3485

Resumen: Este artículo analiza cuantitativamente las fichas técnicas y críticas de 21 adaptaciones cinematográficas sobre la guerra civil española estrenadas a partir del año 2000. Los resultados evidencian que, aunque el cine se produce principalmente en España, su distribución depende de plataformas estadounidenses: Amazon Prime, Disney+ o Netflix. Las mujeres apenas participan en el proceso creativo —en dirección, guion y obra original los hombres aparecen hasta seis veces más—, aunque sus títulos son más valorados por la audiencia. La prensa especializada, distanciada del público general, parece mostrarse menos benevolente con ellas, pero más con las adaptaciones sobre el bando republicano.

Palabras clave: adaptaciones cinematográficas, cine, literatura, guerra civil española, periodismo cultural, crítica

Abstract: This article quantitatively analyses the technical specifications and critical reviews of 21 film adaptations about the Spanish Civil War released since 2000. The results show that, although these films are primarily produced in Spain, their distribution is heavily dependent on USA platforms: Amazon Prime, Disney+ or Netflix. Women barely participate in the creative process —men appear up to six times more in directing, writing, and original works— even though their titles are more valued by the audience. The specialized press, unlike the general public, seems to be less benevolent toward them, but more so toward adaptations representing the Republican side.

Key words: Film Adaptations, Cinema, Literature, Spanish Civil War, Cultural Journalism, Reviews

1. INTRODUCCIÓN

La relación entre la Guerra Civil y el cine ha sido ampliamente estudiada por la literatura académica humanística. Trabajos como el de Nieto-Ferrando (2016), Rubio-Caballero (2018) o Martínez-Rodrigo, Sánchez-Martín y Segura-García (2012) analizan con distintos enfoques, métodos y muestras las tendencias generales del cine sobre este período histórico definitorio, aún presente en la memoria e incluso en la actividad política y social de las generaciones actuales. Dentro de toda la bibliografía disponible, sin embargo, las adaptaciones no han recibido un trato diferenciado, sino que han sido estudiadas como una producción cinematográfica más sobre la guerra.

Nieto-Ferrando (2016) destaca una serie de características propias de estas películas, como la representación continua del terror social que provocó en la población, con abundantes escenas dramáticas — como la pérdida de seres queridos o la propia represión del régimen— protagonizadas, por lo general, por personajes estereotipados —tanto en el bando opresor como el oprimido—, a menudo en ambientes familiares que refuerzan el componente trágico de las cintas. Martínez-Rodrigo *et al.* (2012), por su parte, observan, en un recorrido por la historia del cine español sobre la Guerra Civil, que con el tiempo las historias se han vuelto más reflexivas y centradas sobre todo en la oposición ideológica.

Trabajos posteriores, como el de Isequilla (2017) o Ruiz-Muñoz, Corral-Rey y Ruiz-del-Olmo (2020), destacan cómo después de la Transición aparecen títulos como *Ay*, *Carmela* y *El florido pensil* que evidencian una ruptura con respecto al dramatismo tradicional con el que el cine había retratado la Guerra Civil, dando paso así a una visión caracterizada por la narración en clave de humor. No fue esta, en cualquier caso, la única ruptura con el pasado que ha protagonizado este tipo de cine: el propio Nieto-Ferrando (2016) hacía hincapié en la rebeldía manifiesta contra la moral franquista que se había impuesto por la fuerza. En cambio, para Jünke (2006), que estudia el papel del cine y la novela en la memoria sobre la guerra, la mayoría de los títulos no resultan polarizantes, sino que muestran un conflicto más bien distante en la actualidad.

Más recientemente, Rubio-Caballero (2018) estudia una gama amplia de películas sobre la Guerra Civil, entre las que se encuentran algunas de las adaptaciones más relevantes: *Pa negre*, *Los girasoles ciegos*, *Las 13 rosas*, *La voz dormida* o *Soldados de Salamina*. Son varias las tendencias que observa en estos títulos: el terror social, que invocaba Nieto-Ferrando (2016), que queda fielmente recogido en *Pa negre* y *Los girasoles ciegos*; la podredumbre social y ética del momento posbélico, que invita a reflexionar sobre el lado más oscuro de la condición humana en la propia *Pa negre* o *Soldados de Salamina*, donde además se ensalza explícitamente a los vencidos; o la represión ejercida por el

aparato franquista, incluida la Iglesia, retratada en *Los girasoles ciegos*, *Las 13 rosas* y *La voz dormida*. Estas dos últimas introducen una variable poco común en otras producciones: la presencia de protagonistas femeninas que, en la mayoría de las ocasiones, se enfrentan a finales trágicos.

Precisamente, las mujeres, junto con los niños, desempeñan un rol muy marcado en el cine sobre la Guerra Civil. Mabrey (2015), apoyándose en un análisis con un claro componente feminista, pone de manifiesto la soledad, la frustración, la tristeza y el abandono que encarnan este tipo de personajes, aunque Delgado-Poust (2019) y Guarinos (2008) prefieren distinguir entre dos arquetipos femeninos: las represaliadas, que sufren y muestran solidaridad entre ellas, y las tiranas, que ejercen violencia desde el bando franquista, como ocurre en *La voz dormida* y *Las 13 rosas*. Nieto-Ferrando (2016) redunda sobre el primer perfil, que considera encasillado, bien como amante a la espera de un amor que no llega —*La voz del carpintero*, *La voz dormida*—, bien atravesado por un amor prohibido —*Las 13 rosas*—.

Quizá la evidente estereotipación de la mujer tenga que ver con su escasa participación en el cine sobre la Guerra Civil: García-Borrego, Montes-Rodríguez y Ceballos (2023) ya destacaron cómo el 86,2% de las adaptaciones cinematográficas las dirigen exclusivamente hombres, y además son favorecidas por la crítica especializada, en su mayoría masculina, mientras que el público general —donde se da, necesariamente, más paridad— se decanta en mayor medida por el cine elaborado por mujeres. En esta línea, hay que citar la relevancia de la mirada femenina en cómo son representadas las mujeres en la guerra: Gruber (2019), en su estudio sobre *La voz dormida*, llega a la conclusión de que difícilmente una novela como la escrita por Dulce Chacón puede contarse desde la mirada masculina de su director, y muy probablemente por este motivo las mujeres aparecen cosificadas y con una gama de sentimientos mucho más reducida en la versión cinematográfica.

En lo referente a los niños, Pérez (2011) y Ruiz-Muñoz *et al.* (2020) se percatan de cómo la inclusión de figuras infantiles, principalmente chicos, se ha vuelto cada vez más recurrente, y cumple con la función casi única de aportar drama a las historias.

1.1. Las adaptaciones sobre la guerra civil española

Como indicábamos en el primer apartado, el volumen de estudios que tratan el cine sobre la guerra como adaptación es más reducido que el que lo aborda como cine en un sentido amplio. Antes de repasarlos, conviene subrayar que las adaptaciones cinematográficas, entendidas como lecturas concretas de textos literarios trasladadas a un medio independiente, no llevan consigo un compromiso de fidelidad con la obra original (Malpartida Tirado, 2018; Cuéllar-Alejandro, 2018). El

debate teórico sobre las adaptaciones es amplio, y discurre desde lo terminológico, con autores como Wolf (2001) que consideran más adecuado el término «transposición», hasta las pérdidas y ganancias del medio: Stam (2005) y Zecchi (2012) apuntan a cómo los discursos predominantes en torno a las adaptaciones se centran sobre todo en los elementos perdidos en el cambio de medio e ignoran en buena medida los ganados. Todo ello denota, en definitiva, una concepción del cine como una forma de expresión artística inferior.

Pese a lo extendido de esta idea, la literatura disponible apunta a un discurso muy distinto: Crespo-Vila (2013), Cruz-Gómez (2017), Espinós (2019), Gutiérrez-Carbajo (2008), Roa-Cabezas (2021) o Martín-Núñez (2023) coinciden en que el gramaje principal de la obra permanece, por más que los lenguajes deban mutar: en *Soldados de Salamina*, de hecho, el propio autor, Javier Cercas, participó en el guion y asumió determinadas transformaciones en el mensaje, dada la imposibilidad de materializar adaptaciones fieles (Cruz-Gómez, 2017).

Posiblemente el trabajo más amplio a este respecto sea el de España-Arjona (2021), que a través del estudio de la bibliografía disponible en el período 2001-2020 sobre adaptaciones —entre ellas, las relacionadas con la guerra civil española— aborda los casos de *Soldados de Salamina*, *El lápiz del carpintero*, *Los girasoles ciegos*, *Incierta gloria*, *La luz prodigiosa*, *Pa negre*, *La voz dormida*, *Las 13 rosas* o *Intemperie*. Las conclusiones se alinean con las propias del cine no adaptado sobre la Guerra Civil, al situar el énfasis en la represión franquista e idealizar a los personajes simpatizantes de la Segunda República, confrontar a las mujeres progresistas —activistas, ateas, peligrosas— y conservadoras —sumisas, activistas, amas de casa— y utilizar a los niños como objeto de violencia física, psicológica y moral, símbolo en definitiva de un pasado turbulento. España-Arjona (2021) listaba algunas de las adaptaciones por investigar: *Malnazidos*, *La mula*, *La higuera de los bastardos*, *El libro de las aguas...* y *Sordo*, recientemente abordada, junto con *Intemperie* por López-Fernández y Molina-Gil (2024), que las entienden como un western rural que se vale de elementos innovadores, como el lenguaje experimental, para tratar de captar a una audiencia amplia.

1.2. Crítica cultural y cine

Resulta complicado disociar el cine de su público, y en la unión entre artistas y audiencia cumple una función indispensable la prensa cultural especializada en cine y, concretamente, su género opinativo por excelencia, la crítica cultural. A través de este ejercicio de prescripción, los periodistas y expertos del ámbito cinematográfico filtran entre la vasta cantidad de obras disponibles y las valoran de manera argumentada, no a través de impresiones superficiales. De este

modo, orientan al lector destacando los títulos que, a su juicio, merecen atención y, al mismo tiempo, lo acercan al medio (Vallejo-Mejía, 1993; Armazañas y Díaz-Noci, 1997; Esteve y Fernández del Moral, 1999; Cantavella, 2007; Hovden y Knapskog, 2015; Kristensen y From, 2015). Es lo que se ha convenido en llamar mediación o intermediación cultural (Bourdieu, 1984; Janssen y Verboord, 2015), y que convierte a los medios de comunicación en agentes del canon social (García-Cardona y García-Borrego, 2023).

Las críticas profesionales conviven en este ecosistema con las de los usuarios, aunque de acuerdo con Jong y Burgers (2013) funcionan en planos bien diferenciados: mientras que las primeras tienden a ser más descriptivas, aparentemente neutrales y en tercera persona, el público general se caracteriza por un lenguaje más personalista y valorativo a través de la primera persona. Basuroy *et al.* (2019) observaron que la prensa especializada tiene mucho mayor impacto que la valoración de los usuarios en las decisiones de la audiencia, pero el efecto es más pronunciado cuando coincide con el juicio de la crítica popular, cuya influencia, en cualquier caso, no es nada desdeñable, como recogen diversos estudios sobre el llamado *word of mouth* (Liu, 2006; Duan, Gu y Whinston, 2008).

Para Malpartida Tirado (2018), la disociación entre la crítica especializada y la de la audiencia es menor en el cine que en ámbitos como la literatura. Las divergencias parecen concentrarse, sobre todo, en el país de origen de las producciones, las temáticas abordadas y el modo de narración: el público general tiende a valorar más positivamente las superproducciones de Hollywood y las historias familiares, mayormente realistas y con bajos niveles de abstracción, frente a un juicio experto más próximo a lo *indie* y a las narrativas desafiantes, alejadas de lo convencional y complejas en el plano estético y temático (Holbrook, 1999; Wallentin, 2016).

1.3. Objetivos del estudio

En estas páginas hemos tratado de recoger los principales hallazgos relacionados con las adaptaciones sobre la guerra civil española y su recepción. Hemos encontrado, por lo general, estudios locales, que tratan, a través de metodologías cualitativas, las temáticas presentes de un número reducido de títulos españoles, además de algunas de las características que han definido el salto de un medio —el literario— a otro —el cinematográfico— y, en menor medida, la función de las mujeres en todo el entramado de producciones. También hemos localizado un buen número de trabajos que estudian la brecha entre crítica y público, aunque solo uno de ellos lo hace centrando la atención en el cine sobre la guerra. Es por ello que justificamos la realización de este trabajo, con el que nos proponemos una descripción general, a través de un prisma cuantitativista, de todas las adaptaciones

literarias sobre la Guerra Civil a partir del año 2000. En primer lugar ofreceremos una panorámica de la producción existente para resaltar algunos de los rasgos distintivos de este tipo de cine, para luego hacer girar la exposición de los resultados en torno a cuatro ejes: la identificación de las voces que cuentan la guerra civil española, el papel y la relevancia de las mujeres como narradoras de historias —tomando como referencia las tres fases autorales principales: dirección, guion y autoría de la obra original—, las relaciones entre la política y la recepción de las adaptaciones, y la brecha abierta entre el público general y la crítica periodística especializada. Antes, consideramos necesario explicar brevemente las técnicas de recogida y explotación de los datos.

2. SOBRE LAS FICHAS TÉCNICAS Y EL ANÁLISIS DE DATOS

Este trabajo parte de una metodología de investigación aplicada en otros estudios previos del grupo de investigación, cuyo elemento central es el *scraping* o raspado de datos¹. Mediante este procedimiento informático automatizado de descarga de datos estructurados, y apoyándonos en la base de datos de la web Filmaffinity, pudimos descargar y tabular, en febrero de 2024, hasta 217.589 fichas técnicas de producciones cinematográficas. De ellas, realizamos un primer filtro de las 42.096 cuyo guion era adaptado de cualquier medio, y procedimos segmentando la base de datos original hasta dar con las 23 que cumplían los siguientes requisitos: adaptaciones literarias —la base de datos también contemplaba trasvases de otra clase, como el salto de los videojuegos a la gran pantalla— producidas desde el año 2000 que tratan expresamente la guerra civil española.

De entre las variables que proporciona la propia web, utilizamos para el análisis de los datos el título, el año, los nombres de los cineastas responsables de la dirección, del guion y de la obra original, los géneros y subgéneros narrativos presentes en las cintas, los nombres de las empresas productoras, los países involucrados en la financiación, las plataformas de *streaming* en las que se encuentran actualmente disponibles los títulos, las sinopsis, la puntuación media de los usuarios y el sentido de las críticas, que desglosamos a continuación.

Filmaffinity recoge, para la mayoría de los títulos, un pequeño extracto de las críticas publicadas por los medios especializados de referencia, además del tono general del texto —si es positivo, negativo o neutro—. Para este trabajo tomamos el cómputo global de las críticas y les asignamos una puntuación de 1 a 10, para hacerla coincidir así con la escala de puntuación otorgada por los usuarios. De esta manera, una

¹ Para otros trabajos sobre cine con un método similar, véanse: García-Borrego, Montes-Rodríguez y Ceballos (2023); García-Borrego, Ceballos y Gallardo-Aguado (2024) o González-Cortés y García-Borrego (2024).

película con un 100% de críticas positivas obtendría un 10 para la crítica, otra con solo críticas negativas recibiría un 1, y una última con solo críticas neutras, o con igual número de positivas y negativas, se instalaría en el 5,5, es decir, en el punto medio entre el 1 y el 10.

Además de recalcular la valoración de la crítica, realizamos tres operaciones más para ampliar el alcance del análisis. El listado de cineastas implicados en la dirección, el guion o la autoría de la obra original se usó para realizar una petición a Wikidata, una base de datos estructurados que recoge y devuelve información contrastada como las fechas de nacimiento de las personas consultadas, su nacionalidad o el género con el que se identifican públicamente. Mediante este procedimiento, que emplea el lenguaje estandarizado SPARQL, pudimos comprobar, de nuevo de manera automatizada, la presencia y el rol de las mujeres participantes en cada una de las adaptaciones.

Las sinopsis, a su vez, se sometieron a un doble proceso. Por una parte, realizamos un análisis de frecuencias de las palabras presentes en cada una de las adaptaciones para determinar, en base a ellas, los temas, personajes o realidades que representan. Posteriormente, se agruparon los términos por familias léxicas para facilitar el análisis conjunto de las obras: así, «republicanos» y «República» se unieron en el tema «República», al igual que se unieron todas las formas verbales del verbo «fusilar» y el sustantivo «fusilamiento» en el tema «Fusilamientos».

En las sinopsis se aplicó, por último, el análisis de sentimientos, una técnica computacional usada habitualmente en el ámbito de la investigación en comunicación para identificar el tono de los titulares periodísticos, en concreto para dirimir si estos transmiten una visión positiva, negativa o neutra del tema abordado. En el caso de las sinopsis, al no existir en ellas una intencionalidad clara de construir realidades, sino que tienden a transmitir de manera aséptica algunos de los contenidos que incluye la película, lo que refleja el análisis de sentimientos, más que el enfoque de la información, es la dureza de los temas que aborda. El modelo XLM-RoBERTa, entrenado mediante decenas de millones de textos, automatizó la tarea del análisis de sentimientos asignando a cada sinopsis un porcentaje de probabilidad de que fuera positiva, neutra o negativa. Estos porcentajes se convirtieron luego a un número de 0 —cuando la carga de negatividad era máxima— a 100 —máxima carga de positividad—. A modo de muestra, podríamos destacar la sinopsis de *Las 13 rosas*, de Emilio Martínez-Lázaro (2007), inspirada en el libro de Carlos Fonseca, con un sentimiento de 7 sobre 100, uno de los más bajos registrados en la base de datos:

Recién terminada la guerra civil española (1936-1939), un Tribunal Militar condena a muerte a unas jóvenes por un delito que

no habían cometido. Detenidas un mes después de acabar la guerra, sufrieron duros interrogatorios y fueron encarceladas en la prisión madrileña de Ventas. Ellas pensaban que sólo pasarían unos años en la cárcel, pero fueron acusadas de un delito de rebelión contra el Régimen por reorganizar la JSU y por organizar un atentado contra Franco. Fueron fusiladas en la madrugada del 5 de agosto de 1939 (Filmaffinity, 2025).

Como puede comprobarse, el modelo de análisis de sentimientos identifica de manera clara la negatividad de los temas que se mencionan en la sinopsis —condenas a muerte, comisión de delitos, «duros» interrogatorios, encarcelamientos, atentados y fusilamientos— y le asigna una de las puntuaciones más bajas posibles. Con esta técnica, pues, podemos no solo establecer el tono general de las adaptaciones, sino cómo aparecen reflejados cada uno de los actores relevantes y cómo se relaciona el sentimiento con la recepción de las obras.

Una vez detallados los métodos de la investigación, en los próximos apartados abordaremos los resultados más relevantes.

3. PANORÁMICA GENERAL DE LAS ADAPTACIONES SOBRE LA GUERRA CIVIL EN EL SIGLO XXI

Las adaptaciones sobre la guerra civil española son recurrentes en el cine patrio del siglo actual, y se reparten de manera relativamente homogénea entre las distintas décadas —10 en la de los 2000, 9 en la de 2010—, aunque parece haber lustros más prolíficos que otros: es el caso del período 2000-2004, cuando coinciden siete títulos, entre ellas las aclamadas *Soldados de Salamina* (David Trueba, 2003), basada en la novela de Javier Cercas y ampliamente analizada por la literatura científica disponible, y *El mar* (Agustí Villaronga, 2000), basada en la novela de Blai Bonet, que elevan la nota media de este período, el mejor valorado, al 7,0 —entendido como el promedio de crítica y público—. Curiosamente, el lustro siguiente, 2005-2009, es el menos reconocido por ambos, al coincidir en él la ya mencionada *Las 13 rosas* o *El libro de las aguas* (Antonio Giménez Rico, 2008), basada en la novela de Alejandro López Andrada, la película peor valorada por los usuarios con solo 2,5 puntos sobre 10.

El formato preferido es la película, que aglutina el 91,3% de las adaptaciones —solo dos series han adaptado textos sobre este período histórico: *Lo que escondían sus ojos* (Salvador Calvo, 2016), basada en la novela de Nieves Herrero, y *La sonata del silencio* (Peris Romano y Iñaki Peñañel, 2016), basada en la novela de Paloma Sánchez-Garnica, ambas con resultados discretos—. La extensión ideal parece estar entre la hora y tres cuartos y las dos horas, una percepción que pone de acuerdo a público general y crítica —lo ilustran éxitos como *Pa negre* (Agustí Villaronga, 2010), basada en la novela de Emili Teixidor—: la media es, de hecho, en torno a dos puntos superior al resto de

duraciones registradas, y se desploma sobre todo cuando las cintas exceden las dos horas. Este último es el caso de *La voz dormida* (Benito Zambrano, 2011), basada en la novela de Dulce Chacón, que con dos tercios de críticas negativas destaca como la peor película para la prensa especializada, además de la única que consigue una nota de suspenso (3,8 puntos sobre 10, frente al 7,2 de los usuarios).

Duración	N	%	Media usuarios	Media crítica	Global
Menos de 105 minutos	9	47,4%	5,4	7,0	6,2
105m – 119m	7	36,8%	6,6	8,5	7,6
120 minutos o más	3	15,8%	6,3	5,1	5,7

Tabla 1. Películas sobre la Guerra Civil por duración y media de los usuarios, de la crítica y global.

El medio por antonomasia es la novela (78,3 % de las adaptaciones), que también recibe la mejor nota tanto del público (6,0) como de la crítica (7,5). El resto de medios, como los cuentos y los cómics, se cuentan más bien por excepciones: ocurre con *El portero* (Gonzalo Suárez, 2000), basada en el cuento de Manuel Hidalgo, y *Sordo* (Alfonso Cortés-Cavanillas, 2018), basada en el cómic de David Muñoz y Rayco Pulido, ambas bien recibidas, pero sin llegar a las cotas de la novela.

En cuanto al género, sobresale, como puede intuirse, el drama, presente en el 61,8 % de las adaptaciones y favorito de crítica y público, pero se dan hasta cuatro aproximaciones –poco reconocidas por el público (5,1), no así por la crítica (7,5)– a la guerra civil española desde una perspectiva cómica: *El florido pensil* (Juan José Porto, 2002), basada en el libro de Andrés Sopena; *Tratamos demasiado bien a las mujeres* (Clara Bilbao, 2024), basada en la novela de Raymond Queneau; *La mula* (Michael Radford, 2013), basada en la novela de Juan Eslava Galán; y *La higuera de los bastardos* (Ana Murugarren, 2017), basada en la novela de Ramiro Pinilla. También hacen acto de presencia géneros menores en esta clase de adaptaciones como el *thriller* y el *wéstern* –ambos presentes en la ya citada *Sordo* y en *Intemperie* (Benito Zambrano, 2019), basada en la novela de Jesús Carrasco– o la acción –*Malnazidos* (Javier Ruiz Caldera y Alberto de Toro, 2020), basada en la novela de Manuel Martín Ferreras, que además incorpora el terror e incluso el género bélico–.

Esta aproximación general al objeto de estudio deja algunos hallazgos relevantes que se retomarán en el bloque final de conclusiones, pero sobre todo aporta una primera capa contextual sobre la que edificar los siguientes bloques, referidos a las voces que cuentan y distribuyen estas historias, a la participación de las mujeres

en el proceso creativo, a las relaciones entre cine y política y a la ya adivinable brecha entre público y crítica.

4. LAS VOCES DE LA GUERRA: PRODUCCIÓN, DISTRIBUCIÓN Y AUTORÍA

No sorprende que España participe en todas las adaptaciones registradas sobre la Guerra Civil. Solo en una de las producciones, *Song for a Raggy Boy* (Aisling Walsh, 2003), traducida como *Los niños de San Judas* y basada en la novela de Patrick Galvin, la mayor parte de la financiación corre a cargo de Irlanda, responsable, además, de todas las fases de autoría —dirección, guion y obra original—, aunque la cinta cuenta con cofinanciación española, danesa y británica. La figura de la coproducción es, en ese sentido, hasta cierto punto habitual: presente en una cuarta parte de los títulos, Reino Unido repite en *La mula*, mientras que Portugal participa en *Intemperie*, Italia en *Las 13 rosas* y Francia en *Tratamos demasiado bien a las mujeres*. En cualquier caso, resulta evidente que de España parte la voz principal cuando se trata de narrar la Guerra Civil.

A la cabeza de esta financiación está RTVE con 4 películas —desde las ya citadas *Soldados de Salamina* e *Intemperie* a otras menos conocidas como *El mestre que va promette el mar* (Patricia Font, 2023), basada en el ensayo publicado en 2013 por Francesc Escribano, y que es la mejor valorada por el público—. Tras el ente público destacan la catalana Massa d'Or Produccions, detrás de todos los trabajos de Agustí Villaronga —junto con *Pa negre* y *El mar* también adaptó un tercer trabajo, *Incerta glòria* (2017), basado en la novela de Joan Sales— y, en menor medida, otras productoras como Sogecine, Lolafilms, Morena Films, Televisión de Galicia y Movistar, todas ellas con dos títulos bajo su paraguas.

Sin embargo, a pesar del protagonismo indiscutible de la producción española, la distribución suele correr a cuenta de agentes extranjeros: curiosamente, Amazon es la que más títulos ofrece (10), casi la mitad del catálogo, y consigue casi pleno entre las más populares: *La voz dormida*, *Las 13 rosas*, *Soldados de Salamina* e incluso *Los girasoles ciegos* (José Luis Cuerda, 2008), basada en la novela de Alberto Méndez. Flixolé es la segunda con más títulos (9), seguida por la estadounidense Disney Plus (4) y un cuádruple empate a 3 entre Apple TV, Netflix, Filmin y RTVE, si bien es cierto que en determinados casos la distribución es compartida entre plataformas nacionales y foráneas.

Plataformas	N	%
Amazon	10	43,5%
FlixOlé	9	39,1%
Disney Plus	4	17,4%

Apple TV	3	13,0%
Filmin	3	13,0%
Netflix	3	13,0%
RTVE	3	13,0%
Movistar Plus	2	8,7%
Rakuten TV	2	8,7%
Google Play Movies	1	4,3%
HBO Max	1	4,3%

Tabla 2. Adaptaciones sobre la Guerra Civil por plataforma de *streaming*.

En cuanto a la pata fundamental de las voces de la guerra, la autoría de los títulos, encontramos dos grandes referentes mencionados en párrafos anteriores: Agustí Villaronga, que además de dirigir tres adaptaciones literarias (*Pa negre*, *El mar*, *Incerta glòria*) participa en todos sus guiones, y Benito Zambrano, que hace lo propio en sus dos obras (*La voz dormida* e *Intemperie*). En segundo plano destaca una ristra de autores que participa en dos roles de una misma producción, por lo general dirección y guion (José Luis Cuerda en *Los girasoles ciegos*, David Trueba en *Soldados de Salamina...*), aunque escritores como Juan Eslava Galán o Fernando Marías rompen este molde interviniendo en los guiones de las adaptaciones cuyas novelas fueron escritas por ellos mismos: *La mula* y *La luz prodigiosa* (Miguel Hermoso, 2003), respectivamente.

En este bloque hemos podido identificar en buena medida quiénes son las voces de la Guerra Civil, un grupo heterogéneo, principalmente español —aunque dependiente de distribuidoras estadounidenses— pero, sobre todo, eminentemente masculinizado, como constata la práctica ausencia de citas a autoras en cualquiera de las fases analizadas. Y es aquí donde aflora un problema evidente: ¿dónde están las mujeres que hablan de la Guerra Civil?

5. LAS MUJERES, PROTAGONISTAS AUSENTES

De todas las personas acreditadas en cualquiera de las fases autorales del cine sobre la Guerra Civil, solo un 14,3 % son mujeres. Es decir, hay seis veces más hombres (85,7 % del total) que mujeres narrando estas historias. La proporción es, inesperadamente², menor en el apartado de dirección —aun así, hay 4,5 veces más directores hombres que mujeres: 81,8 % frente a 18,2 %— que en el de guion y obra original, donde se cuentan entre 7 y 8 hombres por cada mujer.

² Trabajos previos constataron cómo en torno a una cuarta parte de las novelas adaptadas son de mujeres, pero su rol se va diluyendo progresivamente en las fases de guion y, más tarde, de dirección, adonde solo llegan una de cada diez (véase García-Borrego y Montes-Rodríguez, 2023).

En total son 4 las mujeres directoras, 5 las guionistas y 3 las autoras involucradas en la autoría, aunque algunas –en concreto, Aisling Walsh y Ana Murugarren– repiten en roles distintos, por lo que la suma apenas llega a 10, frente a los 60 hombres contabilizados.

Las mujeres dirigen únicamente 4 de las 23 películas estudiadas. Se trata de *Song for a Raggy Boy*, *El mestre que va prometre el mar*, *La higuera de los bastardos* y *Tratamos demasiado bien a las mujeres*. Sin embargo, todas ellas están escritas por hombres, ya sea el guion o el texto original que da lugar a la adaptación. En cambio, cuando ellas escriben, son ellos los encargados de dirigir. En otras palabras, las mujeres no constituyen íntegramente la voz de ninguna de las producciones analizadas; en todas ellas parecen requerir, a ojos de la industria, de la presencia de al menos un hombre. Este reparto de papeles, que bien podría resultar constructivo, no se antoja tan necesario en el sentido contrario, ya que la inmensa mayoría de las adaptaciones, un 65,2 %, sí están escritas, guionizadas y dirigidas exclusivamente por hombres. De entre el 34,8% restante, todas mixtas, solo en dos hay más mujeres que hombres en la fase autoral: *Lo que escondían sus ojos* y *La higuera de los bastardos*, aunque solo esta última es dirigida por una mujer.

Esta brecha no se compadece con las valoraciones emitidas por los usuarios. De hecho, las adaptaciones en las que participan las mujeres reciben mejores puntuaciones por parte del público general (6,1 frente al 5,7 de los hombres), sobre todo cuando ostentan el puesto de directoras (6,5 frente a 5,8). La crítica, en cambio, se muestra más benevolente con las películas en las que intervienen hombres (7,4 frente al 7,0 de las mujeres), sobre todo cuando estos ocupan la dirección (7,4 frente a 6,7). Conviene recordar, a este respecto, que trabajos previos han subrayado que el de la crítica es un sector enormemente masculinizado, en el que la proporción de hombres cuadruplica a la de mujeres (véase González-Cortés y García-Borrego, 2024), mientras que entre los usuarios podría esperarse una distribución por géneros más homogénea.

	Directores	Guionistas	Autores	Suma	Media usuarios	Media crítica	Global
Hombres	81,8 %	87,8 %	88,5 %	85,7 %	5,7	7,4	6,6
Mujeres	18,2 %	12,2 %	11,5 %	14,3 %	6,1	7,0	6,5
Diferencia	x4,5	x7,2	x7,7	x6,0	-5,9 %	+6,9 %	+1,0 %

Tabla 3. Autores únicos por género y media de usuarios, crítica y global.

La brecha de género se extiende igualmente al estudio de las sinopsis. El análisis de frecuencias arrojó, entre las palabras más repetidas, tres con un importante componente de género: «hombre»,

«padre» e «hijo» (14 resultados en total). Sin embargo, al buscar sus equivalentes femeninos, «mujer», «madre» e «hija», no localizamos ningún resultado; en el caso de «mujer», ni siquiera aparecía en su acepción de *esposa*.

Es cierto, no obstante, que la proporción de mujeres que participan en esta clase de producciones parece ir en ligero aumento —en cuatro de los últimos siete años se ha situado por encima del 30%, cifra que nunca se había alcanzado hasta 2016—, pero también lo es que sigue habiendo años en los que su presencia es del 0% en toda la fase autoral, como evidencia el trienio 2018-2020. También hemos podido observar que la media de edad de las mujeres es 13 años inferior a la de los hombres (45,8 frente a 58,7), lo que lleva a pensar que quizá el cambio generacional podría traer consigo, en un futuro cercano, más voces femeninas a la palestra.

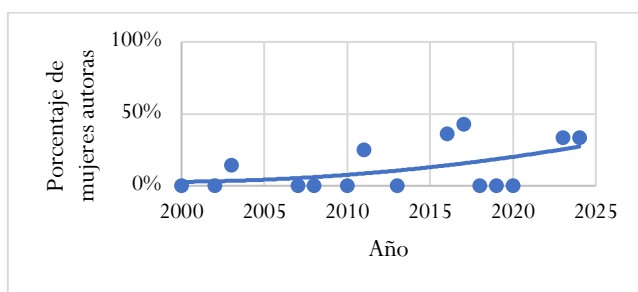


Gráfico 1. Porcentaje de mujeres autoras en el cine sobre la Guerra Civil por año (2000-2025)

La presencia, o más bien ausencia, de las mujeres tanto en la creación como en la protagonización de las historias sobre la Guerra Civil remite inevitablemente a una cuestión sistémica con un indudable ingrediente político, que se ampliará en el próximo bloque a través del estudio de las temáticas abordadas en estas obras.

6. LA RELACIÓN ENTRE CINE Y POLÍTICA

La política atraviesa necesariamente una parte importante de este trabajo, pero se hace explícita al prestar atención a las palabras más frecuentes aparecidas en las sinopsis. Junto a la terminología esperable en este tipo de adaptaciones —«guerra», «año», «civil», «España» y «española» destacan en la parte alta de la lista de repeticiones—, aparecen algunas palabras relacionadas directamente con la política: «República», «Franco», «bando», «nacional» o incluso «maquis», con los respectivos derivados de la misma familia léxica.

Las adaptaciones que incluyen menciones expresas al bando republicano son las que gozan de mejor valoración por parte de la crítica especializada (8,2), mientras que para el público general (5,9) se encuentran en segunda posición, solo por detrás de las que tratan los fusilamientos (6,5), término indisoluble de ambos bandos. En oposición, los títulos que hablan de Franco o del franquismo obtienen puntuaciones mucho más bajas para la crítica (5,8 de promedio, hasta dos puntos y medio menos que las de la República) y solo ligeramente inferiores para los usuarios (5,3), lo que apunta a una mayor preferencia por que se retrate al bando izquierdista de la contienda.

De hecho, sucede algo llamativo cuando se cruzan estos datos con los del análisis de sentimientos: las sinopsis de las películas que hablan sobre Franco son ligeramente más neutras que las relacionadas con la República, con una diferencia de casi diez puntos (29 a 20). Dicho de otra manera: las películas en las que el franquismo juega un papel crucial muestran, también, un lado algo más amable de la guerra, mientras que los republicanos aparecen retratados en entornos más crudos. Quizá por ello la crítica, y en menor medida el público, se decanta por este último grupo de adaptaciones.

Palabras	N	%	Media usuarios	Media crítica	Global	Sentimiento
Guerra	15	17,6%	5,8	7,5	6,7	28
Posguerra	5	5,9%	5,6	6,4	6,0	27
Fusilamiento	6	7,1%	6,5	7,8	7,1	19
Bandos	4	4,7%	5,7	7,6	6,6	23
República	4	4,7%	5,9	8,2	7,0	20
Nacional	4	4,7%	5,1	7,3	6,2	29
Franco	4	4,7%	5,3	5,8	5,5	29

Tabla 4. Frecuencia de familias léxicas en la sinopsis, media de usuarios, crítica y global y sentimiento.

7. LA BRECHA ENTRE CRÍTICA Y PÚBLICO GENERAL

A lo largo de esta exposición de resultados se ha manifestado de manera evidente la brecha existente entre público y crítica. Comparten referentes distintos —*La voz dormida* constituye un buen ejemplo de ello, venerada por los primeros y denostada por los segundos—, difieren en el enfoque cómico de las adaptaciones guerracivilistas —en el sentido contrario a *La voz dormida*—, valoran de manera distinta el cine en el que participan las mujeres —siendo el público general más benevolente— y se significan políticamente con distintas intensidades —con la crítica, sobre todo, especialmente generosa con las películas que retratan al bando republicano—.

Quizá el mayor indicativo de la distancia entre ambos grupos sea la nota promedio del cine analizado: para la prensa especializada se acomoda en el notable (7,3), utilizando parámetros académicos, pero para el público apenas alcanzaría un aprobado holgado (5,9). Estas divergencias se pueden observar en el porcentaje de sobresalientes que conseguirían los títulos —lo merece el 18,8 % según la crítica, pero el 0 % según la audiencia— o el de insuficientes —suspende el 6,3 % para los primeros, pero el 14,3 % para los segundos—, aunque puede haber afectado en este sentido el sistema de medición empleado para operacionalizar las valoraciones de los expertos.

Lo que sí resulta difícilmente cuestionable es el papel determinante que juega el sentimiento de las sinopsis, o la crudeza de los hechos representados en los títulos, en la recepción popular y crítica. El Gráfico 2 representa en puntos el sentimiento de cada película —en el eje horizontal— y la puntuación otorgada por ambos grupos. Se observa, a las claras, cómo cuando el sentimiento es más alto, la valoración suele ser más favorable por parte de la prensa especializada, pero más baja para los usuarios de la red; o lo que es lo mismo: la crítica prefiere enfoques más neutrales —no puede decirse que exista positividad en la muestra; solo en una película, de hecho, el sentimiento positivo supera ligeramente al negativo—, mientras que el público reacciona mejor ante un mayor dramatismo en los acontecimientos, como también refrendan las líneas de tendencia tiradas en la visualización. De cualquier manera, no puede decirse, por lo reducido de la muestra, que exista correlación estadística significativa, aunque sí una tendencia manifiesta hacia ella³.

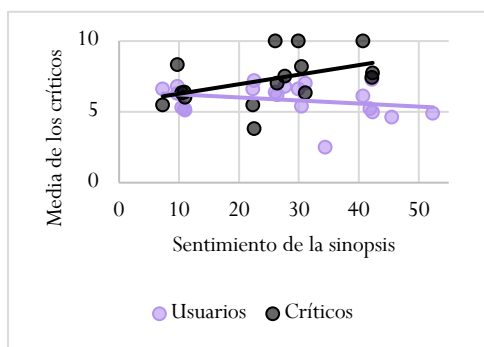


Gráfico 2. Puntuación de los 21 títulos para crítica y público según sentimiento de la sinopsis.

³ Coeficientes de correlación: $r_s = -0,331$, $p = 0,141$ (público); y $r_s = +0,480$; $p = 0,061$ (crítica).

8. CONCLUSIONES

En el apartado de resultados hemos tratado de reseñar algunas de las características distintivas de las adaptaciones sobre la guerra civil española que no se aprecian del mismo modo con métodos cualitativos. Hemos trabajado con una muestra reducida, debido lógicamente al pequeño volumen de títulos producidos en las dos últimas décadas y media, pero entendemos que dan forma a una serie de hallazgos interesantes para diversas líneas de investigación, desde las más humanísticas —la literatura o el análisis cinematográfico— hasta las sociales —la crítica periodística o los estudios de género—.

Como objetivo general del artículo nos proponíamos describir los rasgos principales de las adaptaciones sobre la Guerra Civil. Podemos concluir que se da una clara inclinación por la película como forma de expresión, a la vez que tíbiamente comienza a aparecer la serie como principal alternativa, algo que ya se observaba, en mucha mayor medida, en González-Cortés y García-Borrego (2024). No se vislumbran grandes patrones en cuanto a si existen momentos más o menos prolíficos para adaptar este tipo de historias, pero sí en cuanto a la duración ideal —más de hora y tres cuartos, pero menos de dos—, el tipo de obra —la novela por encima de todo los demás— y el género cinematográfico preferido —el drama, como apuntaba Nieto-Ferrando (2016)—. En todos estos aspectos parecen confluír tanto la apuesta de autores y productores como el visto bueno de crítica y público, pero no es posible, con los datos de los que disponemos, dirimir si los cineastas se inclinan por este prototipo de títulos porque confían en una mayor recepción, si la acogida es mejor por un mayor hábito a estos formatos o si, simplemente, la relación es casual —aunque esta última se presenta, a todas luces, como la explicación menos probable—. El hecho de que las adaptaciones humorísticas de las que hablaban Isequilla (2017) o Ruiz-Muñoz *et al.* (2020), que rompieron esquemas a finales del siglo pasado, no cuajaran entre el público y apenas hayan disfrutado de continuidad en el tiempo sugiere la posibilidad de que las adaptaciones sobre la guerra se planteen de manera más bien conservadora buscando el beneplácito de expertos y espectadores, por más que trabajos recientes busquen aproximaciones experimentales para intentar captar nuevas audiencias (López-Fernández y Molina-Gil, 2024).

También ha quedado negro sobre blanco que la voz de las adaptaciones es casi exclusivamente española, en ocasiones con colaboración europea y muy puntualmente producida de manera íntegra fuera de nuestras fronteras... pero la distribución corre a cuenta, sobre todo, de agentes extranjeros. Amazon Prime es la distribuidora que más adaptaciones ofrece, casi la mitad de todos los títulos estudiados en este trabajo, y solo se le acerca FlixOlé, la gran plataforma del cine español. La multinacional fundada por Jeff Bezos y

con sede en Washington multiplica por 2,5 el número de títulos de la tercera clasificada, el conglomerado también estadounidense Disney, ofrece más del triple que otras referencias nacionales como RTVE y Filmin, que empatan con Apple TV y Netflix, y concentra la mayor parte de las películas más valoradas y vistas por el público.

La visible dependencia de las plataformas foráneas puede interpretarse de maneras antagónicas: encargar la distribución de la producción española a las compañías con mayor número de suscripciones en el mundo —Netflix, Prime, Disney y HBO arrasan en casi todos los rincones del globo, más en Occidente y el Norte global— permite visibilizar y dar a conocer estas historias a un público de otra manera inaccesible, pero a la vez obliga a confiar en la buena fe de Hollywood, con un importante historial de uso de la producción europea como caballo de Troya de su proyecto expansivo (Kindem, 2000; Pardo, 2011).

Más preocupante, y con menos dobleces, resulta la práctica ausencia de mujeres en cualquiera de las fases creativas de las adaptaciones sobre la Guerra Civil. Los hombres copan entre el 80 % y el 90 % de los puestos de dirección, guion y autoría de la obra original de toda la muestra analizada, multiplicando por seis la proporción femenina; lo cual, huelga decirlo, no responde a razones de calidad ni de popularidad: la diferencia a favor de los hombres para la crítica —un sector también ampliamente masculinizado— es solo de 4 décimas, las mismas que pierden entre el público —donde las mujeres tienen la misma voz que ellos—. Acaso el dato más preocupante es el de que hay películas hechas *con* mujeres —en torno a un tercio cuentan con al menos una en fase autoral—, pero no *por* mujeres: los estándares de la industria parecen exigir que haya un mínimo de un hombre como guionista o director, o que al menos haya escrito la obra que se adapta, pero este derecho aparentemente adquirido no se aplica en el sentido contrario, puesto que en dos tercios de la producción solo participan hombres, sin una sola mujer.

La masculinización de la fase autoral se traslada necesariamente a las propias historias, como denunciaba Gruber (2019): el análisis que aplicamos sobre las sinopsis arroja que en ellas aparecen hombres, padres e hijos, pero no mujeres, madres ni hijas —en sintonía con los aportes de Ruiz-Muñoz *et al.* (2020)—. Si bien es cierto que el análisis de frecuencias empleado adolece de determinadas limitaciones —no se contemplaron, por ejemplo, los nombres propios pertenecientes a mujeres, pero tampoco los de hombres—, la brecha resulta demasiado profunda como para achacarla únicamente al apartado metodológico. Que Rubio-Caballero (2018), Mabrey (2015) o Nieto-Ferrando (2016) señalaran la función melodramática de los personajes femeninos lleva a inferir que, tal vez, su rol sea secundario hasta el punto de no ser mencionadas en los extractos de la trama, si bien hay

casos, como el de *La voz dormida*, donde su protagonismo es indiscutible (Rubio-Caballero, 2018) y no ha sido captado por la técnica de análisis de frecuencias.

Solo dos tendencias permiten procesar los datos en clave optimista: la ligera mejora que se percibe, con el paso de los años, en la participación de las mujeres —aún en cifras muy bajas, y solo un año (2017) por encima del 40 % que se considera paritario— y la diferencia de edad de hasta 13 años con respecto a los hombres, que hace pensar que una nueva generación de autoras se abre camino en la industria y puede revertir la situación en un futuro que, al menos de momento, se antoja más lejano del que debiera.

La relación entre cine y política explorada en el sexto punto refleja con claridad la preferencia de la crítica, y en menor medida del público general, por la representación del bando republicano en las adaptaciones, mientras que cuando la sinopsis habla expresamente de Franco o del bando nacional las puntuaciones caen de manera notable —de nuevo, sobre todo en el caso de la prensa especializada—. Trabajos anteriores han revelado una mayor sensibilidad de los expertos con determinados colectivos minoritarios u oprimidos, como el LGTB (González-Cortés y García-Borrego, 2024), con el que los perdedores de la contienda comparten el destino de enfrentarse a una gran maquinaria hostil, por lo que ambos hallazgos pueden guardar relación entre sí.

Las sinopsis en las que se cita al bando republicano tienen, en promedio, un sentimiento más negativo que las que identifican a Franco y a los nacionales, lo que indica que los primeros suelen ser retratados en entornos más crudos y los segundos en posiciones de mayor comodidad —aunque la guerra deje poco margen a los buenos sentimientos—, y quizá por ello los primeros generen mayor simpatía que los segundos. Nieto-Ferrando (2016) y Rubio-Caballero (2018) concuerdan en cómo estos enfoques reivindican al bando republicano en un intento de honrar la memoria de los vencidos.

Sea como fuere, es en este punto cuando empieza a quedar patente una brecha entre audiencia y crítica que más se amplía cuando más pormenorizadamente se estudia. El cruce con los sentimientos de las sinopsis resulta revelador: cuanta más carga de negatividad se destila de las sinopsis, mayor suele ser la valoración del público general —si aparecen fusilamientos, de hecho, las puntuaciones se disparan—; la crítica, sin embargo, prefiere los enfoques alejados de las pasiones más extremas. Todo ello contrasta en cierta medida con lo anteriormente explicado: la prensa especializada aprecia más las aproximaciones neutras a la guerra, pero aclama aquellas que representan crudamente al bando republicano; mientras tanto, el público se decanta por el dramatismo, pero no en tanta medida cuando los protagonistas provienen del entorno de la República. De acuerdo con Malpartida

Tirado (2018) las discrepancias público-crítica se dan con menor intensidad que en el caso de la literatura, pero en este trabajo se evidencian posturas bien diferenciadas en el plano cinematográfico, como en los trabajos de Holbrook (1999) y Wallentin (2016), que posiblemente remitan al plano ideológico. Futuros trabajos deberán ahondar en este componente para proporcionar razonamientos mejor fundamentados.

BIBLIOGRAFÍA CITADA

- ARMAZAÑAS, Emy y Javier DÍAZ NOCI (1997), *Periodismo y argumentación. Géneros de opinión*, País Vasco, Universidad del País Vasco.
- BASUROY, Suman, Abraham S. RAVID, Richard T. GRETZ y B. J. ALLEN (2019), «Is everybody an expert? An investigation into the impact of professional versus user reviews on movie revenues», *Journal of Cultural Economics*, 44, págs. 57-96.
- BOURDIEU, Pierre (1984), *Distinction: A social critique of the judgement of taste*, Cambridge, Routledge.
- CANTAVELLA, Juan (2007), «La crítica: juicios sobre obras artísticas para orientación del lector», en J. Cantavella y J.F. Serrano-Oceja (coords.), *Redacción para periodistas: Opinar y argumentar*, Madrid, Editorial Universalitas, págs. 217-240.
- CRESPO VILA, Raquel (2013), «La adaptación cinematográfica de *Los girasoles ciegos*: de la letra de Alberto Méndez a la imagen de José Luis Cuerda», en C. Camarero y M. Marcos-Ramos (coords.), *Congreso Internacional de Historia Literatura y Arte en el Cine en Español y Portugués. De los orígenes a la revolución tecnológica del siglo XXI*. Actas completas, Salamanca, Hergar Ediciones Antema, págs. 284-292.
- CRUZ GÓMEZ, Ainhoa (2017), *La Guerra Civil: de la literatura al cine*, Universidad de la Laguna [Trabajo Fin de Grado].
- CUÉLLAR ALEJANDRO, Carlos A. (2018), «Cuando la literatura adapta al cine: la obra de Jacinto Molina y el reciclaje como estrategia de venta», en R. Malpartida Tirado (coord.), *Recepción y canon de la literatura española en el cine*, Madrid, Síntesis, págs. 93-110.
- DELGADO POUSET, Antonia (2019), «Cómplices de la opresión: la enemistad femenina y la conspiración con el patriarcado en *La voz dormida*», en M. Marcos-Ramos (ed.), *El cine como reflejo de la historia, de la literatura y de arte en la filmografía hispano-brasileña*, Salamanca, Centro de Estudios Brasileños, págs. 32-52.
- DUAN, Wenjing, Bin GU y Andrew B. WHINSTON (2008), «The dynamics of online word-of-mouth and product sales—An

- empirical investigation of the movie industry», *Journal of retailing*, 84/2, págs. 233-242.
- ESPAÑA ARJONA, Manuel (2021), «Bibliografía sobre adaptaciones de la literatura española al cine en el nuevo milenio (2001-2020)», *Trasvases entre la literatura y el cine*, 3, págs. 281-316.
- ESPINÓS, Joaquim (2019), «Agustí Villaronga: una mirada heterodoxa sobre la Guerra Civil», *eHumanista*, 15, págs. 478-485.
- ESTEVE, Francisco y Javier FERNÁNDEZ DEL MORAL (1999), *Áreas de especialización periodística*, Madrid, Fragua.
- GARCÍA-BORREGO, Manuel e Inmaculada MONTES-RODRÍGUEZ (2023), «Características básicas y recepción de las adaptaciones cinematográficas de las obras literarias: lecciones de una aproximación exploratoria desde una perspectiva de género», *16th Annual Samuel Armistead Colloquium Digital Landscapes: Paths to Reparative Justice in a Technological World*, Universidad de California en Davis.
- GARCÍA-BORREGO, Manuel, Inmaculada MONTES-RODRÍGUEZ y Yaiza CEBALLOS (2023), «La guerra civil española en el cine: características y recepción por plataforma y género de los directores», *Seminario Internacional Imágenes y Pasado*, Universidad de Granada.
- GARCÍA-BORREGO, Manuel, Yaiza CEBALLOS y Ángel GALLARDO-AGUDO (2024), «Adaptado, pero no mucho: el cuestionable salto de la consola a la gran pantalla según la crítica», *II Congreso Internacional Transmedialidad, Intertextualidad y Adaptación Cinematográfica*, Universidad de Málaga.
- GARCÍA-CARDONA, Juan y Manuel GARCÍA-BORREGO (2023), «La prensa como prescriptora de lecturas: Recomendaciones de los suplementos culturales españoles especializados en literatura», *Ocnos*, 22/2, págs. 1-16.
- GONZÁLEZ-CORTÉS, María Eugenia y Manuel GARCÍA-BORREGO (2024), «El colectivo LGTB en el cine: evolución de la representación de las minorías sexuales y recepción de la crítica especializada», *Revista Mediterránea de Comunicación*, 15/2, e26753-e26753.
- GRUBER, Mónica (2019), «Reflexiones sobre la construcción de la imagen femenina. *La voz dormida*: de Dulce Chacón a Benito Zambrano», *Cuadernos del Centro de Estudios en Diseño y Comunicación*, 95/1, págs. 81-95.
- GUARINOS, Virginia (2008), «Ramos de rosas rojas. *Las trece rosas*: memoria audiovisual y género», *Quaderns de cine*, 3, págs. 91-103.
- GUTIÉRREZ CARBAJO, Francisco (2008), «Algunos textos narrativos y teatrales sobre la guerra civil española y sus adaptaciones

- cinematográficas», *Península. Revista de Estudios Ibéricos*, 5, págs. 213-230.
- HOLBROOK, Morris (1999), «Popular appeal versus expert judgments of motion pictures», *Journal of consumer research*, 26/2, págs. 144-155.
- HOVDEN, Jan Fredrik y Karl KNAPSKOG (2015), «Doubly dominated», *Journalism Practice*, 9/6, págs. 791-810.
- ISEQUILLA, Rodrigo (2017), «La guerra civil española a través del cine», *XVI Jornadas Interescuelas/Departamentos de Historia. Facultad Humanidades*, Universidad Nacional de Mar del Plata.
- JANSSEN, Susanne y Marc VERBOORD (2015), «Cultural mediators and gatekeepers», en J. D. Wright (ed.), *International Encyclopedia of the Social & Behavioral Sciences*, Oxford, Elsevier, págs. 440-446.
- JONG, Ilona K. E. y Christian BURGERS (2013), «Do consumers critics write differently from professional critics? A genre analysis of online film reviews», *Discourse, Context and Media*, 2/2, págs. 75-83.
- JÜNKE, Claudia (2006), «Pasarán años y olvidaremos todo: la guerra civil española como lugar de memoria en la novela y el cine actuales en España», en U. Winter (ed.), *Lugares de memoria de la guerra civil y el franquismo: Representaciones literarias y visuales*, Madrid/Frankfurt am Mein, Iberoamericana/Vervuert, págs. 101-130.
- KINDEM, Gorham (2000), *The international movie industry*, Illinois, Southern Illinois University Press.
- KRISTENSEN, Nete y Unni FROM (2015), «Cultural journalism and cultural critique in a changing media landscape», *Journalism Practice*, 9/6, págs. 760-772.
- LIU, Yong (2006), «Word of mouth for movies: Its dynamics and impact on box office revenue», *Journal of marketing*, 70/3, págs. 74-89.
- LÓPEZ-FERNÁNDEZ, Álvaro y Raúl MOLINA-GIL (2024), «La posguerra española en clave de western rural: las adaptaciones cinematográficas de *Intemperie* (2019) y *Sordo* (2018)», *Trasvases entre la literatura y el cine*, 6, págs. 154-79.
- MABREY, María Cristina (2015), «Pasado y presente, guerra, odio y amor: una mirada feminista a *Pa negre* (Pan negro), de Agustí Villaronga», en E. Camarero-Calandria y M. Marcos (coords.), *III Congreso Internacional de Historia Literatura y Arte en el Cine en Español y Portugués. Hibridaciones, transformaciones y nuevos espacios narrativos*, Salamanca, Hergar Ediciones Antena, págs. 293-302.

- MALPARTIDA TIRADO, Rafael (2018), «La recepción y el canon de la literatura y el cine: sugerencias y replanteamientos», en R. Malpartida Tirado (coord.), *Recepción y canon de la literatura española en el cine*, Madrid, Síntesis, págs. 17-53.
- MARTÍNEZ RODRIGO, Estrella, Lourdes SÁNCHEZ MARTÍN y Rosario SEGURA GARCÍA (2012), «La guerra civil española en el cine actual: Encontrarás Dragones», *Revista Comunicación*, 1, págs. 817-827.
- MARTÍN NÚÑEZ, Marta (2023), «Memorias, adaptaciones y diálogos entre la literatura, el cine y la fotografía de la guerra civil española», *Literatura y lingüística*, 48, págs. 123-153.
- NIETO FERRANDO, Jorge (2016), «Introducción al cine de ficción sobre la guerra civil como género cinematográfico. Terror, historia y melodrama», *Revista Signa*, 25, págs. 803-823.
- PARDO, Alejandro (2011), «Europa frente a Hollywood: breve síntesis histórica de una batalla económica y cultural», *Doxa Comunicación*, 12, págs. 39-59.
- PÉREZ, Soledad (2011), «¿Qué pasa, mamá? La representación de la infancia de la posguerra civil española en *Los girasoles ciegos* (relato y película)», en R. Macciuci (ed.), *Diálogos transatlánticos. Memoria del III Congreso Internacional de Literatura y Cultura Española Contemporáneas*, La Plata, Universidad Nacional de La Plata.
- ROA CABEZAS, Cristina (2021), *En torno a la adaptación cinematográfica de Los girasoles ciegos, de Alberto Méndez*, Universidad de Jaén [Trabajo Fin de Grado].
- RUBIO CABALLERO, José Antonio (2018), «Describir y prescribir. El cine español sobre la guerra civil como fábrica de memoria. Propuesta de un modelo interpretativo», *Historia actual online*, 47, págs. 162-171.
- RUIZ MUÑOZ, María José, María Nieves CORRAL-REY y Francisco Javier RUIZ-DEL-OLMO (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, págs. 345-354.
- STAM, Robert (2005), «Introduction: The theory and practice of adaptation», en R. Stam y A. Raengo (eds.), *Literature and Film: A Guide to the Theory and Practice of Film Adaptation*, Malden, Blackwell, págs. 1-52.
- VALLEJO MEJÍA, Mary Luz (1993), *La crítica literaria como género periodístico*, Universidad de Navarra [Tesis Doctoral].
- WALLETIN, Erik (2016), «Demand for cinema and diverging tastes of critics and audiences», *Journal of Retailing and Consumer Services*, 33, págs. 72-81.

- WOLF, Sergio (2001), *Cine/Literatura. Ritos de pasaje*, Buenos Aires, Paidós.
- ZECCHI, Barbara (2012), *Teoría y práctica de la adaptación fílmica*, Madrid, Universidad Complutense de Madrid.

Fecha de recepción: 20/03/2025.

Fecha de aceptación: 17/06/2025.