

Rodriguez, Marie-Soledad, *La Guerre Civile dans le cinéma Espagnol de la démocratie*, Toulouse, Presses Universitaires du Midi, 2020, 484 pp.

Por María Teresa Nogueroles Núñez
(Universidad de Cádiz-Université Sorbonne
Nouvelle-Paris-3)

El interés creciente por la historia más reciente de España, y especialmente por la memoria histórica se puede ver reflejado en la constitución de la ARMH (Asociación por la Recuperación de Memoria Histórica) en el año 2000, así como en la publicación de la Ley 52/2007, conocida como la “Ley de Memoria Histórica” en España. En el ámbito de la historiografía encontramos una ingente cantidad de publicaciones científicas realizadas con el máximo rigor metodológico sobre esta temática desde la muerte de Franco en 1975. Así, nos encontramos ante una obra que se suma a la corriente de publicaciones que tratan el discurso del cine sobre la Guerra Civil española, pero que tiene los valores añadidos de proporcionar una amplia cronología. De esta forma, la obra se erige mostrando las conexiones y diferencias entre herramientas, discursos y estrategias que se plantean entre las diferentes etapas analizadas.

El libro, bien articulado, se asienta en un amplio conocimiento del contexto, con una gran cantidad de referencias que ilustran cada tema abordado. La obra se divide en: la introducción, tres bloques y la conclusión general.

Después de la introducción, cuyo objetivo es conceptualizar las diferentes etapas tratadas y plantear la problemática que suscita esta investigación, la autora focaliza en las películas del corpus para abordar con agilidad y precisión el discurso de los filmes sobre la Guerra Civil. Nos encontramos ante un completo corpus de 38 películas de ficción que ponen en escena la vida de los españoles durante la Guerra Civil (1936-1939). Estas películas son producidas a lo largo de 28 años de historia española (1976-2004). De hecho, esta cronología es la que organiza los tres bloques del libro: el primero, el discurso franquista replanteado durante la Transición (1975-1982); el segundo, nuevas imágenes, nuevos discursos bajo los gobiernos socialistas (1982-1996); y por último, el tercero, la guerra de las memorias bajo los gobiernos del PP (1996-2004). El número de filmes estudiados se reparten de la siguiente manera: doce durante la Transición, quince en los

gobiernos socialistas y once en los gobiernos del Partido Popular.

A través del corpus, y considerando que “la representación de la Guerra Civil en el cine de ficción ha conocido, con el paso del tiempo, diversas transformaciones” (p. 25), se busca estudiar los momentos de inflexión en los diversos relatos para analizar cuándo surgen cambios importantes respecto a la versión difundida durante la dictadura o consolidada durante la Transición (todos fueron igualmente culpables).

En la primera parte a lo largo de sus siete epígrafes, la autora desgrana los aspectos más relevantes en torno a la producción fílmica de este primer periodo. La introducción invita a sumergirse en un contexto nada sencillo como lo fue la Transición (1975-1982). El segundo capítulo aborda un aspecto fundamental al que no pueden escapar las seis primeras producciones de este periodo: la censura. La autora expone cómo todas las prohibiciones sobre los filmes revelan que el periodo de la Guerra Civil es un momento histórico delicado a los ojos de los censores. Se recalca con astucia cómo la recepción de las películas podía verse expuesta a un control fuera de los canales habituales. En este sentido el caso de la película *Tierra de rastros* (1980), de Antonio Gonzalo, resulta paradigmático. El tercer capítulo analiza la lectura que realizan estos filmes sobre la Guerra. Si bien, se rompe con el discurso predominante del periodo anterior, las lecturas que se desprende de los filmes son tímidas: no se abordan las razones del conflicto ni se buscan culpables. Las películas se centran en las consecuencias de la Guerra sobre el bando perdedor y se les presenta como víctimas. Podemos comprobar como “el nexo común entre los personajes de *Retrato de familia*, *Las largas vacaciones del 36*, *La plaza del Diamante* es su ausencia de compromiso político” (p. 88). El cuarto capítulo nos ilumina sobre la actualización de la versión franquista: *A la legión le gustan las mujeres* (1976) de Rafael Gil y *Tengamos la guerra en paz* (1977), de Eugenio Martín son claro ejemplo de ello. En este apartado la autora expone con agudeza el punto común de ambas: “Las dos películas tienden a dejar a un lado las ideologías y quieren promover la idea de una reconciliación entre antiguos enemigos” (p. 100). El quinto capítulo analiza los cuatro filmes militantes y/o experimentales realizados entre 1978-1980, cuyo punto común es poner de relieve la violencia que se ejerció durante la guerra o la posguerra, y que afectaba principalmente a inocentes y civi-

les. El sexto capítulo del libro pone en contexto la recepción crítica de los filmes a través de un completo análisis de la prensa y las revistas especializadas en cine de la época. El lector encontrará en las conclusiones de esta primera parte un relato crítico sobre la situación de estos filmes en el convulso periodo de la Transición, así como la necesidad de los realizadores por representar un pasado olvidado y a un sector de la sociedad maltratado.

El segundo bloque del libro se abre con una introducción sobre una nueva era política que se inició con el PSOE de Felipe González, caracterizada por “un discurso moderado centrista, precisamente lo que había seducido a los españoles durante la Transición” (p. 171). En el campo cinematográfico se recalca el Decreto Ley 3304/1983, conocido como Ley Miró, cuyo objetivo es mejorar la calidad de las películas y favorecer la producción. En el segundo capítulo se exponen los cinco relatos fílmicos de la Guerra Civil que tratan de normalizar la historia: los cineastas no desean mostrar la represión nacionalista. Los cinco epígrafes de este apartado son estructurados por el relato que sugiere cada filme: *Las bicicletas son para el verano*, *Réquiem por un campesino español*, *¡Ay, Carmela!*, *Dragon Rapide* y *El largo invierno*. En el tercer capítulo se relata de forma ágil la forma en que *Memorias del general Escobar*, de José Luis Madrid, muestra cómo “numerosos elementos de la versión franquista continúan siendo invocados” (p.232). En el cuarto capítulo (igual que en la primera parte) se ilustra cómo entre los años 1985 y 1987 se produce una despolitización sobre la Guerra Civil tanto en filmes que toman un rumbo humorístico como en dramas. En efecto, *La vaquilla* (1985), *Biba la banda* (1987), *El hermano bastardo de Dios* (1986) y *La guerra de los lobos* (1987), “contribuyen a transformar la guerra en un conflicto desprovisto de sentido, una guerra cualquiera” (p. 240). En el quinto capítulo la autora se centra en dos películas que exponen la dura vida de los maquis tras la Guerra Civil: *Luna de lobos* (1987), de Julio Sánchez Valdés y *Huidos* (1993), de Félix Sancho Gracia. En el sexto capítulo se focaliza en la producción realizada en una parte concreta de España: el País Vasco. La política cultural del gobierno vasco permite reafirmar una identidad propia y financian a través de subvenciones producciones: *A los cuatro vientos “Lausxeta”* (1987), de José A. Zorrilla y *Vacas* (1991), de Julio Medem (la Guerra Civil solo aparece al final). En el capítulo séptimo, la

autora desglosa el discurso de *Libertarias*, de Vicente Aranda, definiéndolo como único: una visión utópica de la Guerra Civil donde se presenta el conflicto como “una ocasión de construir otra sociedad” (p.327). En las conclusiones de este segundo bloque comprobamos que hay grandes diferencias respecto al periodo anteriormente analizado: estas producciones ofrecen una imagen más precisa que las de la Transición. Además, las películas de la etapa socialista permiten articular el uso de la violencia y los motivos de la represión, por tanto, una nueva interpretación. No obstante, muchas de ellas “no buscan clarificar las posiciones ideológicas de sus personajes y de los bandos” (p.340).

El último bloque y más corto (aunque no por ello menos completo), nos contextualiza sobre el cambio de partido en el poder: Después del descredito del PSOE debido a varios escándalos políticos, el Partido Popular gana las elecciones el 3 de marzo de 1996 y se inicia una nueva era política. En el segundo capítulo la autora muestra un punto común entre las producciones del periodo: una puesta a distancia de la guerra. Efectivamente, este “deseo de borrar las trazas del conflicto” (p. 353) se puede percibir de tres maneras: a través de una imagen enturbiada, como en el título *En brazos de la mujer madura*; el desplazamiento geográfico en *La niña de tus ojos* (1998), de Fernando Trueba; y la reconciliación en *Soldados de Salamina* (2003), de David Trueba. El capítulo tercero aborda la guerra de las memorias, en la que la represión se impone “como la imagen-pantalla de la guerra; omnipresente ella esconde a menudo las razones del conflicto” (p. 388). Como apunta la autora esto se realiza desde dos discursos: la represión nacionalista y, por otro lado, la republicana. Esta primera se ve reflejada en *El lápiz del carpintero* (1998), de Antón Reixa, *El mar* (2000) de Agustí Villaronga, *Una pasión singular* (2002), de Antonio Gonzalo y *La lengua de las mariposas* (1999), de José Luis Cuerda. La segunda, la encontramos en *La hora de los valientes* (1998) y *Soldados de Salamina* (2003). En las conclusiones se esclarece cómo a partir de 1997 el espectador no encuentra en los discursos fílmicos explicación sobre las causas del conflicto. En este aspecto, la tendencia a diluir las ideologías (ya contrastadas en los periodos anteriores) se acentúa en este corpus, enmarcando lo más evidente de la guerra: la violencia. Como sintetiza la autora: “la reivindicación memorial es lo que caracteriza la producción de los años 1997-2003” (p. 429).

Las aportaciones más valiosas de este libro las podemos ver reflejadas con destreza en la última parte de la obra. La conclusión general que queda perfectamente sintetizada en cuatro bloques: la recepción crítica del cine sobre la Guerra Civil; el cine sobre la Guerra entre función histórica y discurso sobre el presente; la violencia como imagen y cuadro de la guerra de las memorias; y por último, la omnipresencia de las víctimas.

En definitiva, el libro aquí reseñado resulta ser un más que acertado análisis sobre un corpus de gran envergadura. A pesar de la propia dificultad que conlleva el análisis de una época tan cercana, esta obra es abordada con rigurosidad y claridad expositiva. Además, la organización del texto permite una clara problematización del tema, escapando de los esquemas más tradicionales. La obra en su conjunto demuestra la importancia del cine como medio para la construcción de la memoria histórica de la Guerra Civil y la consulta de este volumen resulta obligada para cualquier especialista en cine que trabaje sobre la Guerra Civil y su representación en el cine español.

Sánchez, Raquel, *Señoras fuera de casa. Mujeres del XIX: la conquista del espacio público*, Madrid, Catarata, 2019, 157 pp.

Por Diego Moreno Galilea
(Universidad de La Rioja)

Señoras fuera de casa es una obra atrevida, en el que la autora hace un rápido, pero detallado, recorrido por el espacio público ocupado por las mujeres y por el espacio que tratan de ocupar en el siglo XIX. Se ve cómo a comienzos del siglo tienen todo en su contra, pero van logrando metas conforme avanza el siglo y se suceden los reinados de Fernando VII e Isabel II hasta llegar al Sexenio Democrático y la Restauración alfoncina.

A lo largo de seis capítulos, la autora expone los diferentes elementos que representan a las mujeres decimonónicas y que, entre todos ellos, construyen una identidad propia y colectiva con la que empiezan a identificarse como grupo con problemas y reivindicaciones comunes, así como los espacios que van creando para relacionarse tanto entre ellas como con los hombres, y que les permitirán crear nuevas formas de sociabilidad y manifestar sus discriminaciones y demandas, primero sociales y después políticas.

Su reivindicación comienza creando espacios propios, en los que ellas son protagonistas, especialmente los salones, cuyo origen se remon-

ta a la Ilustración. En ellos, las mujeres tienen la capacidad de desenvolverse entre los principales mandatarios e intelectuales en un plano de igualdad, en el que las mujeres son respetadas y escuchadas.

Además, la Guerra de la Independencia y las posteriores guerras carlistas abren nuevos horizontes a estas mujeres que quieren sentir amenazadas por el enemigo sus casas, sus familias, pero también sus ideas. Encontraremos mujeres incluso en el frente de batalla, si bien se encargan mayoritariamente de las asociaciones y casas de beneficencia, atendiendo a los heridos, enfermos y huérfanos. En temas de beneficencia y filantropía es donde van a destacar algunas de las principales aristócratas de la época, donando grandes cantidades de dinero en sus labores filantrópicas.

También encontramos el reformismo social, en que mujeres van a atender a los necesitados, si bien cabe destacar que Concepción Arenal se convierte en un símbolo de estas labores asistenciales, visitando cárceles y presas, pero, sobre todo, mejorando las condiciones de las prisiones y establecimientos de acogida.

En cuanto a la familia como elemento social, el siglo XIX va a ser característico por la gran imposición de los valores tradicionales. El liberalismo va a poner especial ceño en el mantenimiento de las costumbres y de los roles destinados a cada género como forma de avance de la sociedad. Las mujeres serán las encargadas de ese mantenimiento y propagación de los valores liberales, del ángel del hogar, en que debe imperar la buena conducta femenina, así como su educación destinada a ser buena esposa y buena madre, criadora de los futuros ciudadanos y, por tanto, propagadora de esos ideales. El elemento femenino garantizará la fidelidad y legitimidad de los linajes, por lo que, a pesar de su minoría de edad jurídica y legislativa, será un punto fundamental para la sociedad.

Entre mujeres que se saltan los estereotipos en estos momentos nos encontramos a quienes se lanzan a dirigir negocios editoriales, que en su mayoría son mujeres pertenecientes a familias vinculadas con el mismo, bien esposas o hijas de editores o impresores, que deben tomar las riendas de los negocios familiares en caso de emergencia, cuando los varones están en el frente de batalla, en la cárcel o incluso en el exilio por defender sus ideas. La batalla de las ideas será tam-