

Rodríguez, Marie-Soledad: *La Guerre civile dans le cinéma espagnol de la démocratie*. Toulouse, Presses universitaires du Midi, 2020, 484 pp.

El libro de Marie-Soledad Rodríguez constituye una aportación original a la evolución de la percepción de la Guerra civil en el cine español y, para este estudio transdisciplinar, analiza sus sucesivas representaciones entre 1975 y 2004, no solo con enfoque estético, sino como producción cultural. Estudia lo que revelan sobre los cambios de la sociedad, cuando ningún discurso oficial pedía aun una revisión de la historia oficial impuesta por el franquismo. Hasta 1975, tanto el cine documental como el ficcional fueron instrumentos al servicio de la propaganda franquista demonizando a los “rojos” y exaltando el heroísmo de los vencedores para justificar el “Glorioso Alzamiento Nacional” del 18 de julio, cuya meta habría sido salvar a España del comunismo. Silenciaba la ayuda fascista y la de las tropas marroquíes, unos datos que el cine de la transición fue incorporando; los historiadores ya lo habían hecho gracias a la apertura de archivos y al estudio de nuevos campos. A lo largo de tres etapas en momentos políticos distintos, la autora analiza las imágenes presentes en la pantalla y las ausentes, las permanencias y las rupturas, mientras la prensa y el *box office* le permiten valorar la recepción crítica y la del público.

En la primera parte, “El relato franquista visitado de nuevo durante la transición” (1975-1982, 33-167), relativiza el interés por el conflicto ya que, de las seis primeras películas de las doce que abordan el tema solo 3 superaron un millón de espectadores y ninguna estuvo entre las 10 primeras del *box office*. Para estas seis, Marie-Soledad Rodríguez ha consultado los expedientes de censura en el Archivo General de la Administración (AGA), constatando que los censores solo apreciaron una comedia, *A la legión le gustan las mujeres* del cineasta franquista Rafael Gil. Para defender la versión oficial de la guerra, la Administración podía exigir la supresión de secuencias, prohibir la película a menores de 18 años o negar la calificación de interés especial, provocando una posible autocensura de los cineastas. Rechazaba las interpretaciones que daban una imagen negativa de los nacionalistas como, en 1976, *Las largas vacaciones del 36* de Jaime Camino, *Retrato de familia* de Antonio Giménez Rico o luego *Gusanos de seda* de Francisco Rodríguez, y el vocabulario de los años 30, *rojos, cruzada...* incluso en la adaptación de la novela del franquista Emilio Romero *Uno del millón de muertos* (1977) por Andrés Velasco.

Tras la Constitución de 1978, una serie de películas dieron a la guerra su dimensión social y represiva: en 1978, *La rabia* de Eugeni Anglada y *Alicia en la España de las maravillas* de Jordi Feliu y, en 1980, *Tierra de rastros* (1980) de Antonio Gonzalo. *Companys, proceso a Catalunya* de Josep María Forn se autorizó en 1979, pero unos intercambios de cartas entre el ministro de Defensa, Gutiérrez Mellado, y el de Cultura, Pío Cabanillas, revelan que vigilaban el guion desde 1977. Los cineastas no podían disgustar a los censores cuando pedían un apoyo financiero, como lo muestra una carta del coguionista de *Soldados* (1978) de Alfonso Ungría, que insiste

sobre el carácter pacifista de la película cuando era una adaptación de *Las buenas intenciones* del exiliado Max Aub, que defendió la República hasta el final. Otra técnica era dejar que el espectador sacara sus propias conclusiones, como lo hizo Francesc Betriu en *La Plaza del diamante* (1982), al oponer imágenes alegres de la República a la irrupción de la violencia.

Algunas películas intentaron promover la idea de reconciliación que coincidía con el discurso del “nunca más”, que ha analizado entonces Paloma Aguilar Fernández, a la que remite la autora. Subrayan el pacifismo de los republicanos, pero minimizan la violencia de los nacionalistas dejando fuera de la pantalla (algunas imágenes como las de los bombardeos). La recepción de las películas en los periódicos muestra que fueron juzgadas en función de su discurso ideológico en un momento en el que la guerra ya no se presentaba como el remedio contra la violencia, sino como su origen, mientras el pasado republicano aparecía como el crisol de la paz presente, un punto interesante del libro que destaca cómo las relecturas del pasado se hacen en función del presente.

La segunda parte, “Nuevas imágenes, nuevos discursos, con los gobiernos socialistas”, 1982-1996 (169-342), cuenta con 15 películas sobre la guerra. Las 10 primeras, entre 1984-1987, proponen cierta revisión de la historia: Jaime Chávarri en *Las bicicletas son para el verano* (1984) evoca una vida tranquila en Madrid en guerra que contrasta con la violencia de los golpistas, pero solo se evoca ésta en los diálogos con un impacto menor que imágenes en la pantalla. En *Réquiem por un campesino español* (1985), de Francesc Betriu, se ve que la victoria republicana había invertido las relaciones de poder en el pueblo y la guerra se presenta como una revancha de las clases privilegiadas, una imagen incómoda cuando la sociedad quería olvidar las divisiones del pasado: Felipe González había declarado, el 18 de julio de 1986, que no había que conmemorar la guerra para no despertar los fantasmas del pasado. En un contexto en el que se estaban publicando estudios de la represión, *Dragon Rapide* (1986), de Jaime Camino, fue más allá en el análisis histórico, destacando que el protagonista central de la conspiración había sido Mola y no Franco y que los militares habían planificado de antemano una represión despiadada. El guion fue escrito con Román Gubern a partir de las investigaciones del historiador Ian Gibson, lo que era una iniciativa única. La prensa derechista les reprochó una actitud partidista, otra prueba de la resistencia a un relato desmitificador del 18 de julio y de la figura de Franco, 11 años tras su muerte. La autora da ejemplos de otros temas sensibles en la sociedad, la película de Camino, *El largo invierno* (1992), cuenta los enfrentamientos entre republicanos, y no solo la represión y el miedo al final de la guerra en Barcelona, pero son recuerdos en un contexto de paz. *¡Ay Carmela!* (1990) de Carlos Saura muestra imágenes de destrucciones hechas por los nacionalistas y sus aliados, pero insiste sobre la dimensión de desastre colectivo. Mientras tanto, la versión franquista seguía presente en *Memorias del general Escobar* (1984) de José Luis Madrid.

Entre 1985-1987, Luis Berlanga afirmó también una voluntad pacifista, que coincidía con el discurso de reconciliación, en *La Vaquilla* (1985), muy taquillera, que se caracteriza por la deshistorización del conflicto, la pertenencia a un bando resulta más de la geografía que de la ideología como en *Biba la banda* de Ricardo Palacios (1987). En cuanto a la represión, puede aparecer de manera indistinta por parte de nacionalistas y republicanos, como en *El hermano bastardo de Dios* (1986) de Benito Rabal o *La guerra de los locos*, de Manuel Matji (1987), como si los dos campos fueran intercambiables. Otros directores se interesaron por grupos hasta entonces

ignorados, como los guerrilleros, pero no por su combate. Así, Julio Sánchez Valdés, en *Luna de lobos* (1987), solo cuenta la vida difícil de los “huidos”. El cine vasco se enmarca también en la recuperación de la memoria con *A los cuatro vientos “Lauaxeta”* (1987) de José A. Zorrilla, que se centra en el poeta Esteban Urkiagan, comandante del ejército republicano, católico y defensor de la autonomía, y *Vacas* (1992) de Julio Medem, donde la guerra civil repetiría un antiguo conflicto, pero el enfrentamiento y las ideologías permanecen fuera de la pantalla. *Libertarias* (1996) de Vicente Aranda, un “relato utópico”, inspirado de la historia familiar del director y de *Mujeres libres* de la historiadora Mary Nash, se presenta como un reportaje sobre el movimiento anarquista en Barcelona en 1936, poco evocado con anterioridad salvo en documentales de la CNT. La película propone un discurso anticlerical que Aranda justifica por ser la Iglesia enemiga del pueblo. La prensa derechista, en particular, fue crítica pero la película fue tercera en el *box office* en 1996.

La tercera parte está dedicada a “La Guerra de las memorias bajo los Gobiernos del PP” (1996-2004, 345-434). Tras perder las elecciones, el PSOE encabezó las reivindicaciones memoriales de los vencidos. El interés por el pasado culminó con la creación en 2000 de la Asociación para la Recuperación de la Memoria Histórica por Emilio Silva y Santiago Macías, la generación de los “nietos”. En un contexto de cuestionamiento de la transición modélica, el número de películas dedicadas a la guerra bajó. Algunas, como *La lengua de las mariposas* (1999) de José Luis Cuerda y *El viaje de Carol* (2002) de Imanol Uribe hicieron descubrir la guerra a través de la mirada de un niño o de una niña, al margen de las ideologías, y fueron bien acogidas por el público. Entre 2002-2003, predominan las películas que se construyen a partir de una rememoración de la guerra: *El pianista* (1999) de Mario Gas, *El mar* (2000) de Agustí Villaronga y *La luz prodigiosa* (2003) de Miguel Hermoso. La descontextualización se acentúa en *Soldados de Salamina* (2003) de David Trueba, con la ambigüedad que resulta de la falta de convicciones políticas de Miralles, el antiguo soldado republicano exiliado en Francia y del protagonismo de Sánchez Mazas, uno de los fundadores de Falange. Pretende reivindicar la memoria de los vencedores y de los vencidos, pero en la pantalla se ve más la represión republicana que la nacionalista.

El balance final pone de relieve cómo en la producción cinematográfica se fue imponiendo también un discurso consensual evitando los temas conflictivos. Recordar la Guerra civil podía ir en contra de una transición basada en el consenso y recordar la República podía interpretarse como un rechazo de la monarquía considerada como uno de los pilares de la democracia. Se impuso la idea de que la guerra pertenecía al pasado con escasas referencias ideológicas salvo al anarquismo y al republicanismo que ya no existían en el ajedrez político. En el último período, se ha impuesto la figura de la víctima, pero este discurso de victimización oculta finalmente el compromiso político de los combatientes.

Marie-Claude Chaput
Catedrática emérita - Université Paris Nanterre
mc.chaput@gmail.com