

sentación de determinadas creaciones, aunque se tratara de escritores afines a la ideología respectiva. Se trata de un programa de teatro de la representación por parte del grupo Nueva Escena de *Al amanecer*, Rafael Dieste, *La llave*, de Ramón J. Sender y *Los salvadores de España*, de Rafael Alberti (Teatro Español 20-10-1936), y de una solicitud de octubre de 1939 para montar una obra de contenido falangista, *Bajo alas del Imperio*, de Ángel del Castillo López, rechazada en dos ocasiones por los censores del bando nacional. Su estudio permite colegir asimismo la evolución del optimismo inicial de los republicanos hacia un creciente pesimismo debido a la evolución de la contienda.

Los dos apéndices que cierran el ensayo resultan de especial interés para ilustrar los términos analizados sobre la aplicación de la censura y su significación en ese proceso de construcción de la identidad colectiva española. En el primero, se ofrecen fragmentos relativos al ámbito escénico del Reglamento de Policía de Espectáculos Públicos de 1935, así como las principales medidas legislativas llevadas adelante por ambos bandos entre 1936 y 1939. En el segundo, se incluyen dos textos que fueron sometidos a la censura. Se trata de *Los salvadores de España*, de Rafael Alberti, del que se seleccionan varios fragmentos que difieren de la versión posterior, concebida ya como una obra de títeres, y *Bajo alas del Imperio*, de Ángel del Castillo López, transcrito en su totalidad. Una útil “Cronología de la censura teatral durante la Guerra Civil española” presenta los acontecimientos políticos y culturales más relevantes acaecidos durante los tres años de la Guerra Civil española, así

como algunas de las medidas relacionadas con la práctica de la censura que fueron emprendidas durante este período. Sería aconsejable de cara a una futura reedición una variación del título de este apartado, pues no se circunscribe solo a la aplicación de la censura.

*La censura del teatro durante la Guerra Civil española* constituye una aportación indispensable para el conocimiento de la práctica de la censura y de las complejas relaciones entre el Estado y la cultura en España. Hay que elogiar el trabajo de síntesis sobre lo ya escrito en relación con el tema, pero, sobre todo, esa exhaustiva investigación realizada para la localización y estudio de los expedientes y los textos representados durante esos años; una tarea ardua por las circunstancias en las que se gestaron y la gran cantidad de material destruido. Sin duda, la publicación de este volumen sobre los cambios en el proceso de censura y sobre lo que las autoridades consideraban prudente censurar permite, como pretende su autora, transmitir “una imagen más holística y abarcadora de un pasado que dejó profundas marcas en España y del rol del teatro como impulsor de una diversidad de posturas ideológicas” (p. 9).

FRANCISCA VILCHES-DE FRUTOS  
(CONSEJO SUPERIOR  
DE INVESTIGACIONES CIENTÍFICAS,  
CCHS-ILLA, MADRID)

**Marie-Soledad Rodríguez:** *La Guerre Civile dans le cinéma espagnol de la démocratie*. Toulouse: Presses universitaires du Midi 2020 (Collection Hespérides). 484 páginas.

Dado el ininterrumpido interés de que el tema de la Guerra Civil goza en el cine español (ejemplo más reciente: *Madres paralelas*, 2021, de Pedro Almodóvar), difícilmente se hubiera podido sospechar que todavía no haya habido un estudio a la vez detallado y completo de la representación de la Guerra Civil en el cine desde el final de la dictadura franquista. Por supuesto, existen las importantes monografías de Kathleen M. Vernon (1990), Peter Monteath (1994), Marcel Oms (1986), Magí Crusells (2003) y Vicente Sánchez Biosca (2006), o antologías como la de Wolfgang Martin Hamdorf y Clara López Rubio (2010). Sin embargo, la publicación de estos libros ya se remonta a algún tiempo atrás y también cada uno de ellos es selectivo a su manera.

El presente trabajo, escrito en francés, de Marie-Soledad Rodriguez, que imparte docencia como *maîtresse de conférence habilitée* en el Departamento de Estudios Ibéricos de la Université Sorbonne Nouvelle-Paris 3 y que ha adquirido reconocimiento como experta en cine español, es por supuesto también en cierto sentido selectivo, aunque mucho menos. De hecho, se trata del estudio más amplio y preciso hasta la fecha sobre la representación de la Guerra Civil en el ámbito de los largometrajes dirigidos por directores españoles y centrados en los acontecimientos históricos de los años 1936-1939.

El periodo estudiado abarca veintiocho años, concretamente desde 1976 hasta 2004, desde la muerte de Franco y el inicio de la Transición hasta el momento en que se hizo patente por primera vez la posibilidad de integrar oficial y legalmente a las víctimas republicanas en la memoria nacional. El corpus subyacente consta

de treinta y ocho largometrajes, desde *A la legión le gustan las mujeres... y a las mujeres les gusta la legión* (1976), de Rafael Gil, hasta *El lápiz del carpintero* (2003), de Antón Reixa. Entre ellos hay un asombroso número de adaptaciones de obras literarias (dieciocho películas, sobre la base de obras de, por ejemplo, Max Aub, Mercé Rodoreda, Ramón J. Sender, Miguel Delibes, Manuel Rivas, Manuel Vázquez Montalbán, José Sanchis Sinisterra o Javier Cercas).

A partir de este corpus y dentro del periodo de tiempo elegido, la autora persigue la cuestión directriz de cómo se desarrolla el discurso cinematográfico sobre la Guerra Civil. Para ello, distingue tres grandes periodos de tiempo, cuya división se guía por criterios principalmente sociopolíticos y cada uno de ellos está enmarcado por una introducción y una conclusión: 1. la fase de la Transición (1975-1982, doce películas), en la que se está produciendo el desmantelamiento gradual de la dictadura y su legislación; 2. los gobiernos socialistas (1982-1996, quince películas), y 3. los gobiernos del Partido Popular (1996-2004, once películas). Estas tres fases se comparan en función de las continuidades y rupturas que pueden identificarse entre ellas. En concreto, se plantean cuestiones como si las películas solo reflejan la memoria colectiva o también la anticipan, cómo se relacionan el discurso cinematográfico y el historiográfico, si hay preferencias por ciertos temas en determinados momentos, dónde están los límites de lo que se puede mostrar y decir en cada caso, y hasta qué punto la “guerra de las memorias” que tiene lugar en la sociedad se refleja en el cine.

Uno de los principales méritos metodológicos de la obra es que lleva a cabo un análisis muy detallado y preciso de cada una de las películas del corpus, a la vez que las inserta cuidadosamente en los correspondientes contextos de producción y recepción. Entre los factores que se han tenido en cuenta se encuentran la continuidad del discurso político hegemónico del franquismo (la guerra como cruzada o fratricidio) y, hasta 1996, el de la Transición (la guerra como delirio/error colectivo o culpa de todos), así como los nuevos discursos historiográficos y la memoria colectiva de la guerra, en la medida en que se excluye del discurso oficial. Otros factores que se incluyen son los documentos de la censura, que es ejercida por las mismas personas que antes y sigue en vigor hasta el 11 de noviembre de 1977, y las críticas en los órganos de prensa. Para ese fin, Rodríguez ha analizado sistemáticamente veinticinco periódicos y dieciocho revistas que cubren todo el espectro político. Por último, se mencionan cada vez las cifras de audiencia como indicador objetivo del éxito de público de las películas.

En su informativa introducción, la autora traza primero las diferentes actitudes hacia el pasado que prevalecieron bajo la dictadura de Franco y en la democracia. Describe el mayor déficit de la democracia española como la falta de integración de las víctimas de la Guerra Civil y la dictadura en la memoria nacional hasta la aprobación de la Ley de Memoria Histórica (2007). Con Javier Cercas, constata la ausencia de un relato unificador sobre la guerra y la dictadura que sea aceptado por el conjunto de los ciudadanos y que represente la memoria nacional que Fran-

cia, Alemania e Italia supieron construir. Además, también reconstruye las transformaciones del discurso historiográfico y el cambio que experimentó el campo discursivo con la fundación de la Asociación para la Recuperación de la Memoria Histórica (2000). Ante el desconocimiento generalizado del pasado, los medios audiovisuales, según la autora, tienen una especial importancia como fuente de información. Aunque Rodríguez no muestra un interés explícito por las películas que analiza desde un punto de vista estético, es decir, como obras de arte, sino como “producciones culturales que construyen representaciones” (pp. 29-30), hay que reconocerle, en cualquier caso, que también trata con gran intensidad y conocimiento los aspectos formales de las películas.

Otro de los méritos del libro se manifiesta inmediatamente en la primera gran sección histórica dedicada a la revisión del relato franquista durante la Transición. Aunque la autora elabora claros rasgos dominantes para cada periodo, también crea un cuadro diferenciado que se niega a aceptar visiones reduccionistas o simplistas. Así, la mayoría de las películas se ajustan al nuevo espíritu de la época o incluso ayudan a evocarlo en un principio. También hay películas que se adhieren a los patrones tradicionales, aunque de forma modificada. La excepción son más bien las películas que se anticipan con audacia a temas tabú que solo serán retomados por los historiadores o discutidos por el gran público años después.

Como era de esperar, el cine de la Transición marca inicialmente una clara ruptura con el cine franquista y provoca una inversión de perspectiva. Por prime-

ra vez, los republicanos aparecen como víctimas de la guerra y se denuncian abiertamente los actos violentos de los nacionalistas. Ejemplos típicos de la moderada reivindicación de la memoria de las víctimas que está a punto de iniciarse son las películas de gran éxito comercial *Las largas vacaciones del 36* (1976), de Jaime Camino, y *La plaza del diamante* (1982), de Francesc Betriu. Poco a poco, la imagen de la Guerra Civil se enriquece con nuevas facetas: *Retrato de familia* (1976), de Antonio Giménez-Rico, y *Gusanos de seda* (1977), de Francisco Rodríguez, recuerdan a los españoles que la Guerra Civil fue también una lucha de clases. Al mismo tiempo, en la primera comedia sobre la Guerra Civil, *A la legión le gustan las mujeres... y a las mujeres les gusta la legión* (1976), de Rafael Gil —la única película que parece complacer a los censores—, la ideología franquista resurge disfrazada con un manto burlesco. Sin embargo, solo en películas más experimentales como *Alicia en la España de las maravillas* (1978), de Jordi Feliu, *Companyys, proceso a Cataluña* (1979), de Josep Maria Forn, y *Tierra de rastrojos* (1980), de Antonio Gonzalo, se aborda la violencia del bando franquista durante el conflicto y —esta es otra novedad— en la posguerra.

La segunda sección, la más extensa, trata de la evolución bajo los gobiernos socialistas, que más o menos continúan el discurso hegemónico del pasado vigente durante la Transición. En contra de lo que afirman algunos artistas y críticos, Rodríguez puede demostrar, basándose en los datos de audiencia, que no se puede hablar de un cansancio del público de cine por el tema de la Guerra Civil

durante este periodo. Por el contrario, muchas producciones de estos años, *Las bicicletas son para el verano* (1984), de Jaime Chávarri, *La vaquilla* (1985), de Luis García Berlanga, *Réquiem por un campesino español* (1985), de Francesc Betriu, *Dragon Rapide* (1986), de Jaime Camino, *¡Ay, Carmela!* (1990), de Carlos Saura, y *Libertarias* (1996), de Vicente Aranda, despertaron gran interés entre los espectadores. Al mismo tiempo, no se trata en absoluto de que esto dé lugar a una imagen uniforme de la Guerra Civil que, por ejemplo, sea propicia para complacer al PSOE en el poder.

Más claramente que en la fase anterior, se nombra ahora al golpe de Estado militar como factor desencadenante de la guerra. Sin embargo, las verdaderas causas del conflicto permanecen en gran parte en la oscuridad. Las excepciones son *Dragon Rapide*, que afronta directamente la imagen del “caudillo” y el mito del golpe de Estado como acto preventivo, y *Réquiem por un campesino español*, que se centra en las tensiones sociales precedentes a la guerra. Por lo tanto, ambas películas fueron especialmente objeto de la polémica de la derecha. Otras películas aportan una perspectiva regional: la catalana en *El largo invierno* (1992), de Jaime Camino, o la vasca en *A los cuatro vientos “Lauaxeta”* (1987), de José Antonio Zorrilla, y *Vacas* (1992), de Julio Medem. Por primera vez, también se aborda la división del campo republicano, significativamente incluso desde la derecha (*Memorias del general Escobar*, 1984, de José Luis Madrid), aunque el impulso más decisivo para ello vino de fuera, a través de *Land and Freedom* (1995), del británico Ken Loach, que no se ha incluido en el corpus.

En general, se observa una tendencia a diversificar la memoria de la víctima y del victimario, ya que ahora se tiene en cuenta la perspectiva de las mujeres republicanas (*Libertarias*) o de la guerrilla antifranquista (*Luna de lobos*, 1987, de Julio Sánchez Valdés; *Huidos*, 1993, de Félix Sancho Gracia), pero también la violencia perpetrada por los republicanos (*La guerra de los locos*, 1987, de Manuel Martji). En la medida en que la orientación ideológica de los implicados en la guerra pasa a un segundo plano, surge al mismo tiempo una cierta tendencia a la despolitización y deshistorización, de las cuales la muy exitosa comedia *La vaquilla* es el mejor ejemplo.

La tercera y última sección enfoca la “guerra de las memorias” bajo los gobiernos del Partido Popular. En esta fase se profundiza la tendencia al borrado generalizado de las causas y los conflictos de la guerra. La guerra se da por conocida y se utiliza esencialmente como marco histórico, como en *En brazos de la mujer madura* (1997), de Manuel Lombardero. El personaje más retratado del bando republicano es, como en épocas anteriores, el anarquista, pero normalmente no se sabe mucho más de él aparte de este hecho (*La hora de los valientes*, 1998, de Antonio Mercero; *Una pasión singular*, 2002, de Antonio Gonzalo). Para Rodríguez, esta desideologización y decontextualización de los personajes culmina en la figura de Miralles en *Soldados de Salamina* (2003), de David Trueba. Sin embargo, tal como señala la autora, cuando las motivaciones ideológicas desaparecen, la guerra se vuelve incomprensible, y todo lo que queda de ella es el fenómeno de la pura violencia y represión, aborrecible para todos. Como

en la época de la Transición, la guerra aparece como una locura asesina en la que ya no hay nada que entender.

Para Rodríguez, esta es precisamente la razón por la que las escenas de ejecuciones ocupan un lugar tan central en tantas películas de esta época (*En brazos de la mujer madura*; *El mar*, 2000, de Augustí Villaronga; *El viaje de Carol*, 2002, de Imanol Uribe; *Una pasión singular*; *La luz prodigiosa*, 2003, de Miguel Hermoso; *El lápiz del carpintero*, 2003, de Anton Reixa; *Soldados de Salamina*). Estos fusilamientos también pueden afectar a falangistas, como en *Soldados de Salamina*, mientras que a la inversa, en *Una pasión singular*, aparecen por primera vez en el largometraje imágenes de fosas comunes anónimas con víctimas republicanas. Es evidente que la omnipresencia de un discurso centrado en la recuperación de la memoria de la víctima, que incluye a ambos bandos, invita a la reconciliación mutua. En todo caso, esta es la intención que parece prevalecer en las películas del último periodo que se investiga, hasta el año 2004, tal y como afirma la autora en la conclusión general de su libro. Sin embargo, si es realmente esta imagen del pasado la que la sociedad española quiere preservar para el futuro, es bastante cuestionable a la vista de las llamadas a un debate más controvertido que han surgido precisamente en los últimos tiempos.

Sea como fuere: aunque probablemente no se lea de un tirón el excelente y exhaustivo estudio de Marie-Soledad Rodríguez, se apreciará como una nueva obra de referencia y se consultará una y otra vez con provecho como fuente fiable de información sobre películas concretas

o determinadas fases de la memoria cultural de la Guerra Civil.

CHRISTIAN VON TSCHILSCHKE  
(WESTFÄLISCHE WILHELMS-UNIVERSITÄT  
MÜNSTER)

**Ignacio Francia / Alberto Martín Expósito (coords.): *Basilio Martín Patino. Pasión por el juego*. Salamanca: Universidad de Salamanca 2020. 841 páginas.**

El catálogo editado con motivo de la exposición sobre el director de cine salmantino Basilio Martín Patino, vista en su provincia de origen en el año 2020, supone el último gran homenaje a este realizador español, fallecido en 2017. La Universidad de Salamanca corresponde así al momento más importante vivido en esta institución relacionado con el cine, las Conversaciones de Salamanca organizadas por este director de cine: jornadas de encuentro de especialistas cinematográficos en el año 1955, de las que salió la recordada declaración del realizador Juan Antonio Bardem: “El cine español es políticamente ineficaz, socialmente falso, intelectualmente ínfimo, industrialmente raquítico”. El propio Martín Patino, en sus años universitarios, fue el creador del Cine Club Universitario de Salamanca, así como de la revista *Cinema Universitario* (publicada entre 1955 y 1963).

La Hospedería del Colegio Fonseca de la Universidad de Salamanca acogió esta exposición, con fechas previstas entre el 12 de febrero y el 20 de septiembre de 2020. La pandemia provocó que se cerrara temporalmente la exposición, lo que causó el retraso de la publicación del catá-

logo hasta finales del año 2020. El resultado es una publicación irregular, la más ambiciosa de las centradas en la figura del director, pero cuyo contenido no supera las otras monografías más relevantes dedicadas al director nacido en la localidad salmantina de Lumbrales en el año 1930. Nos referimos a *Basilio Martín Patino. Un soplo de libertad* de Adolfo Bellido López (editada por la Filmoteca de la Generalitat Valencia en 1996) o *La memoria de los sentimientos. Basilio Martín Patino y su obra audiovisual* de José Antonio Pérez Millán (publicada en el marco de la 47ª Semana Internacional de Cine de Valladolid del año 2002).

Por ejemplo, en *Pasión por el juego*, ya con el director fallecido, no se incluye un listado exhaustivo y definitivo de la filmografía, junto a fichas detalladas del equipo técnico y artístico de sus largometrajes —de ficción o documentales—, argumentos, datos de financiación y espectadores o bien premios recibidos. Recogemos aquí los más relevantes que obtuvo él, independientemente de sus películas: la Medalla de Oro de la Academia de las Artes y las Ciencias Cinematográficas de España (2005) o bien el Doctorado Honoris Causa por la Universidad de Salamanca (2007). Del mismo modo faltan informaciones sobre su abundante producción en vídeo, menos fácil de localizar en bases de datos relacionadas con el cine. No en vano, Basilio Martín Patino fue uno de los realizadores españoles más experimentales, tanto en géneros —recordados son sus (falsos) documentales— como en medios de grabación. Esta monografía no incluye ningún tipo de bibliografía, algo que se echa bastante de menos, pues las monografías mencio-