

UC Merced

TRANSMODERNITY: Journal of Peripheral Cultural Production of the Luso-Hispanic World

Title

Tiempos de guerra: Etnocentrismo y descolonización de género

Permalink

<https://escholarship.org/uc/item/7wx6t3sr>

Journal

TRANSMODERNITY: Journal of Peripheral Cultural Production of the Luso-Hispanic World, 9(4)

ISSN

2154-1353

Author

Corbalán, Ana

Publication Date

2020

DOI

10.5070/T494048549

Copyright Information

Copyright 2020 by the author(s). This work is made available under the terms of a Creative Commons Attribution License, available at <https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/>

Peer reviewed

Tiempos de guerra: Etnocentrismo y descolonización de género

ANA CORBALÁN
UNIVERSITY OF ALABAMA

Abstract

This article analyzes the audiovisual codification of the colonial conflicts between Spain and Morocco as depicted in the TV series *Morocco: Love in Times of War*. The article explores the gender and cultural decolonization that is portrayed in the series, showing a resistance to the ideology promoted by Eurocentrism. It also highlights how the series' female protagonists challenge the social conventions of 1921. However, this subversion of gender expectations can be somewhat problematic because the protagonists are characterized by their self-determination; their professional aspirations are more representative of contemporary Spain than that of the early twentieth century.

Key Words: *Tiempos de guerra/Morocco: Love in Times of War*, eurocentrism, ethnocentrism, contact zones, Spanish nurses in Rif, decolonization, historical series

Resumen

Este artículo reconstruye el conflicto colonial por medio de la codificación visual de las complejas relaciones entre españoles y marroquíes, teniendo en cuenta las zonas de contacto estipuladas por Mary Louise Pratt, que se entienden como espacios donde las culturas se encuentran y chocan a menudo en contextos de relaciones asimétricas de poder. Partiendo del protagonismo conferido en la serie *Tiempos de guerra* a las Damas Enfermeras, analizaré la descolonización genérica y cultural que se recrea en la pantalla y que muestra una resistencia ante las preconcepciones establecidas por la ideología eurocentrista, clasista, sexista y racista. Destacaré asimismo los procesos de rebelión de la mujer ante las convenciones sociales de 1921. No obstante, esta subversión de las expectativas de género puede resultar en cierto modo problemática; los personajes femeninos que aparecen en la serie se caracterizan por su autodeterminación, por sus acciones y aspiraciones profesionales que son más representativas de la España contemporánea que la de principios del siglo XX.

Palabras clave: *Tiempos de guerra*, eurocentrismo, etnocentrismo, zonas de contacto, Damas Enfermeras, descolonización, serie histórica

Verosimilitud histórica

Pierre Sorlin ha propuesto que el cine histórico permite recrear el pasado porque transmite a sus espectadores los temores, esperanzas y pasiones que ocurrieron en otra época al combinar sonidos e imágenes con el ritmo emotivo del montaje. Siguiendo este criterio argumentativo, Robert Rosenstone considera que habitamos un mundo plagado de imágenes, por lo que procesamos nuestra percepción de otras épocas a través del cine y de la televisión. Según indica, la mayor fuente de conocimiento

histórico para nuestra sociedad procede de los medios audiovisuales (31). Por consiguiente, la pantalla ayuda a reconstruir la historia y a difundir eventos a gran escala, impactando de este modo a millones de personas.

No han sido muchas las incursiones televisivas o fílmicas a la vida en las colonias españolas en África, pese a la relevancia sociopolítica e histórica de los años del Protectorado.¹ La ciudad de Melilla, antiguo centro estratégico de la expansión colonial en Marruecos, constituye el enclave geográfico en el que se sitúa *Tiempos de guerra*, una serie que se estrenó el 20 septiembre de 2017 y concluyó el 20 de diciembre de ese mismo año. Fue creada por Ramón Campos, Teresa Fernández-Valdés y Gema R. Neira en un rodaje que duró siete meses y que se emitió en Antena 3 durante el horario de mayor audiencia, constituyendo un éxito al contar con una media de más de 2.300.000 espectadores.² *Tiempos de guerra* recrea la guerra del Rif que comenzó en 1909 al sublevarse las tribus de la región norte de Marruecos contra las autoridades españolas; terminó en 1927 con la rendición del líder rifeño Abd-el-Krim y la reconquista del territorio perdido. La contienda es uno de los sucesos más desconocidos e ignorados de la memoria cultural y que apenas se menciona en los libros de historia. Los trece episodios que componen esta serie suceden tras el desastre de Annual, una grave derrota del ejército español en la que murieron alrededor de 12.000 soldados en julio de 1921. Como señala Antonio Carrasco González: “Serán las campañas militares, y sobre todo la de 1921, la que acerque otra realidad. Hay una toma de conciencia sobre la existencia de un proyecto de Protectorado cargado de sangre y dolor. Y esto produce un choque en la sociedad española que se divide entre los partidarios del abandono y los de la permanencia” (10).³ *Tiempos de guerra* se basa en hechos reales y reivindica la gran tarea humanitaria que ejercieron las Damas Enfermeras de la Cruz Roja. (Un grupo compuesto por jóvenes aristócratas españolas que partieron como voluntarias a Melilla para ayudar a los soldados heridos tras el desastre de Annual y que renunciaron a la comodidad de sus vidas para trasladarse al frente en condiciones deplorables.)

Mi estudio reconstruye el conflicto colonial por medio de la codificación visual de las complejas relaciones entre españoles y marroquíes. Para ello, utilizaré la definición de zonas de contacto estipulada por Mary Louise Pratt, quien afirma que estos acercamientos interculturales representan espacios donde las culturas se encuentran y frecuentemente chocan en contextos de relaciones asimétricas de poder, tales como el colonialismo (8). Partiendo del protagonismo conferido en la serie a estas enfermeras, analizaré la descolonización genérica y cultural que se recrea en la pantalla y que muestra una resistencia ante las preconcepciones establecidas por la ideología eurocentrista, clasista, sexista y racista. Destacaré asimismo los procesos de rebelión de la mujer ante las

convenciones sociales de 1921. No obstante, la subversión de las expectativas de género que se visualiza en *Tiempos de guerra* puede resultar en cierto modo problemática; sus personajes femeninos se caracterizan por la autodeterminación, por sus acciones y aspiraciones profesionales que son más representativas de la España contemporánea que la de principios del siglo XX. Montserrat Huguet afirma al respecto que: “utilizamos la lectura de la película para cubrir nuestras necesidades presentes, para enfatizar nuestras propias interpretaciones elaboradas a partir de los elementos ideológicos de que nos hemos alimentado” (19). Según Mar Chicharro-Merayo, este tipo de historias gira en torno a modelos femeninos con los que las espectadoras se puedan sentir identificadas, aunque se tenga que alterar la precisión histórica; los conflictos emocionales que a menudo se plantean resultan anacrónicos porque reflejan problemas contemporáneos y no específicos de la época recreada (91). Junto a esta mirada anacrónica cabe añadir que las protagonistas de *Tiempos de guerra* se han construido con gran complejidad psicológica, lo cual contribuye a provocar empatía emocional entre los televidentes y a incrementar nuestro interés hacia los eventos históricos en los que se ambientan los episodios.

Chicharro-Merayo también considera que, en los dramas históricos, se reconstruye de manera adecuada una época por medio de elementos visuales como el vestuario, la escenografía y el decorado. De esta forma, las estrategias narrativas que muestran acontecimientos y figuras históricas reales confieren a la serie un efecto de autenticidad que resulta plausible, aunque sea una interpretación subjetiva del periodo que se reconstruye a través de la cámara (91). Esta aproximación ya la señaló Sorlin, quien ratificó que el pasado que se recrea a través de la pequeña pantalla es menos histórico en el sentido literal, pero más vívido y humano (219). Es así como *Tiempos de guerra* adquiere un gran dramatismo debido a la abundancia de primeros planos, al énfasis en la psicología de sus protagonistas, a la yuxtaposición de imágenes que facilitan la comprensión de los eventos descritos en la trama y a la excelente banda sonora extradiegética cuya intensidad aumenta considerablemente en los momentos de máxima tensión. La serie efectúa un homenaje al cuerpo de las Damas Enfermeras de La Cruz Roja Española que surgió por iniciativa de la reina Victoria Eugenia en 1914 cuando se impartieron las primeras conferencias de formación, aunque el reglamento con su programa oficial no se publicó hasta 1917.⁴ Como explica Josep Carles Clemente: “El origen de las Damas se remonta al iniciarse la Primera Guerra Mundial. La reina Victoria Eugenia pensó en la necesidad de aprovechar el ejemplo edificante dado por las aristocracias de los países beligerantes y, predicando con su propia actitud, intentó despertar en la nobleza española el afán de aliviar los dolores del prójimo con algo más que con el auxilio del dinero, es decir, con el trabajo personal” (61). El resultado fue muy satisfactorio porque el 1 de enero de 1921 se habían diplomado de las escuelas de Enfermería 729 Damas. Seis años después

(el 1 de enero de 1927) esta cifra ascendió a 2.998 (64, 68). En todos los episodios de *Tiempos de guerra* se reivindica la relevancia histórica de estas enfermeras. Incluso el personaje de la Reina Victoria Eugenia (Cuca Escribano) visita el hospital de la Cruz Roja en Melilla y en una secuencia reitera que: “Las damas son un ejemplo para toda España. Ahora nadie dirá que no nos ocupamos de nuestros soldados. Hemos mandado lo mejor de nuestras casas para ocuparnos de ellos”.⁵ De este comentario se infiere que una función primordial de las Damas que partieron a Marruecos consistía en dar una imagen positiva de la Monarquía en tiempos de gran inestabilidad política.

La verosimilitud es fundamental en una serie rodada en veinticinco localizaciones exteriores, cuya escenografía recrea de forma bien lograda la vida en Melilla durante la guerra del Rif y que muestra las tensiones y conflictos de esta etapa histórica. La lejanía del tiempo y espacio se utiliza como telón de fondo para el drama. De hecho, la reflexión histórica está simplificada como en la mayor parte del cine histórico ya que:

Estas realizaciones han incorporado rasgos equiparables de simplificación y condensación y no se han interesado directamente por la explicación de acontecimientos históricos, sino básicamente por la dramatización de los mismos y por su singularización mediante personajes o situaciones. El resultado ha sido, así, una categoría general de productos que pueden ser tipificados inicialmente bajo la etiqueta, sin duda imprecisa, de series de evocación histórica. (Rueda 99)

La reconstrucción de la historia se articula en torno a eventos y personas reales, tales como la reina Victoria Eugenia, conocida por sus labores humanitarias entre las que destacan las de la Cruz Roja de España y la apertura de la Escuela Oficial de Enfermeras. Un personaje verdadero de aquel entonces es el doctor Fidel Calderón (Alex García), basado en la figura de Fidel Pagés, que fue el jefe médico del hospital de Melilla e inventó la epidural. Carmen de Angoloti y Mesa, Duquesa de la Victoria (Alicia Borrachero), es otro de los personajes históricos más destacables. Según el estudio efectuado por Clemente sobre la historia de la Cruz Roja, esta duquesa “constituye una de las pioneras de la Enfermería moderna en España. Fue la mano derecha y estrecha colaboradora de la reina Victoria Eugenia en la fundación de la red hospitalaria de la Cruz Roja Española en nuestro país, así como la impulsora de los estudios y de las Escuelas de Enfermeras” (57). En julio de 1921, cuando sucedía el desastre de Annual originado por los rifeños comandados por Abd el-Krim, la reina envió a Melilla una misión de Damas Enfermeras bajo su dirección. Como era la directora del hospital de la Cruz Roja en Melilla, mantuvo una lucha continua de poder frente a los altos cargos militares, los cuales no estaban acostumbrados a tratar con mujeres que tuvieran puestos de liderazgo. Posteriormente, ella se

encargó de todos los hospitales de la Cruz Roja de Melilla hasta la pacificación del territorio. Durante la guerra y tras su finalización victoriosa, la duquesa de la Victoria recibió numerosos homenajes y medallas, levantándose incluso dos monumentos en Cádiz y Madrid en reconocimiento a su intensa labor humanitaria.⁶

La recreación de estos retazos de la historia basados en hechos reales le otorga credibilidad y verosimilitud a la trama y, a su vez, representa valores culturales actuales. La parte emotiva que transmite *Tiempos de guerra* produce una empatía en los espectadores al contribuir a que se interesen en los eventos sucedidos en un pasado lejano que se percibe como palpable y real. Hay muchos aspectos cuestionables sobre la certeza de la historia narrada en esta serie. Pero dicha precisión histórica no es demasiado relevante y sirve como telón de fondo para la diégesis de la serie, cuya intencionalidad es lograr una respuesta afectiva de la audiencia y reconstruir otra época que había sido ignorada durante casi un siglo, subrayando la importancia de las mujeres en la construcción de la historia. Es así como *Tiempos de guerra*, a modo de homenaje al cuerpo de las Damas Enfermeras y para dar más credibilidad histórica, introduce en sus créditos finales una sucesión de fotografías de archivo de aquel entonces que muestran a muchas de estas voluntarias durante su servicio en la Guerra de África.

Etnocentrismo en *Tiempos de guerra*

Sebastian Balfour ha indicado que a consecuencia del desastre de Annual, “la imaginación popular volvió a encenderse con los morbosos mitos que hablaban de salvajismo y crueldad de los moros, mitos que durante siglos habían ido formándose en la cultura española” (146). *Tiempos de guerra* contribuye a esta percepción racista, ya que presenta a la población de Marruecos de forma degradante e inhumana. Por citar algunos ejemplos, los rifeños que aparecen en la puesta en escena roban, asesinan y degüellan indiscriminadamente a sus víctimas españolas. Es más, en ningún momento se cuestiona la invasión colonial, y España se evoca constantemente en el guion televisivo con sentimientos nostálgicos en el sentido estipulado por Svletana Boym porque intenta restaurar y reconstruir el pasado y el futuro nacional (49). Por consiguiente, la presencia militar en el norte de África es legitimada y normalizada en todos los episodios, siendo los habitantes de la región los que se construyen como antagonistas que dificultan la victoria de los españoles en la guerra. Tal y como afirma Mary Louise Pratt, la zona de contacto es otra forma de acercamiento a las relaciones poscoloniales en las que hay una clara hegemonía de un grupo frente al otro; es decir, un espacio en el que “peoples geographically and historically separated come into contact with each other and establish ongoing relations, usually involving conditions of coercion, radical inequality, and intractable conflict” (8). *Tiempos de guerra*

muestra así la intolerancia social y las dificultades de la coexistencia en el territorio ocupado, pero lo hace de forma superficial, sin indagar en los motivos que condujeron a la rebelión de los rifeños contra la ocupación española.

La serie refleja el etnocentrismo y el racismo exacerbado que prevalecía en esa época hacia los musulmanes, puesto que construye a los habitantes del Rif como enemigos y asesinos que nunca dejan prisioneros vivos. Como plantea Pratt, el contacto imperial se suele narrar desde la perspectiva del invasor (8). En sus trece episodios se recrea cómo los españoles se referían a los marroquíes en 1921 y se transmiten los prejuicios que tenían contra los musulmanes, a quienes se les interpela siempre de forma despectiva como “moros”, “rebeldes”, o incluso “ratas”. Solamente se le otorga un rasgo de humanidad a Larbi, un empleado marroquí del hospital que se visualiza en la pantalla como el “buen musulmán”. No obstante, hay una aproximación paternalista hacia él, ya que nadie le habla con el respeto que merece y todos lo consideran el chico de los recados que debe obedecer incondicionalmente a los españoles. Este personaje se ve obligado a sobrellevar de forma constante una serie de insultos, aunque intenta mantener su dignidad en todo momento pese a que en una ocasión lo despiden, en otra le niegan la entrada al hospital y en otra le dan una paliza. La simpatía que se muestra en *Tiempos de guerra* hacia Larbi resulta problemática, puesto que él siempre está infantilizado y acaba siendo culpabilizado por los actos que cometen otros rifeños. Al enamorarse de una Dama Enfermera española subvierte las convenciones sociales y clasistas de la época y refuerza una zona de contacto intercultural, que en palabras de Pratt lleva consigo una co-presencia, una interacción y unas prácticas comunes (8). Aunque este marroquí une su trayectoria vital con una mujer de la clase alta española, su relación de poder es asimétrica y en ningún episodio se le concede suficiente agencia propia ni autodeterminación.

A pesar del protagonismo conferido a una persona musulmana que transgrede la división cultural existente en la época, es importante reiterar que *Tiempos de guerra* refuerza la preconcepción de los espectadores sobre el otro africano, ya que el enfoque de la cámara refleja el etnocentrismo característico del cine europeo en su mirada a África, relegando al Otro a un personaje secundario, subalterno, silenciado, criminalizado y marginal. De hecho, aunque esta serie intente aproximarse de forma verosímil a un evento histórico, también intenta sanear el pasado colonial de España, minimiza las prácticas opresivas que han sido realizadas a lo largo de la historia y solamente considera los logros españoles más notables, aproximándose a los musulmanes “rebeldes” con una mirada etnocéntrica y paternalista que destaca sus deficiencias reales o imaginadas.⁷ Un ejemplo sería la reacción repulsiva de Susana, la prometida del doctor Fidel Calderón, quien desapueba de forma explícita la relación

existente entre su amiga Magdalena y Larbi, expresando su racismo y discriminación de manera continuada al dirigirse al personaje marroquí como si fuera un animal apestado: “¡Aléjate de ella! ¿eh? ¡No te lo voy a repetir! Perteneceís a mundos distintos y eso no se puede cambiar”. Este mismo etnocentrismo se percibe en el tratamiento que Larbi recibe incluso por parte de otra dama enfermera, Pilar, quien lo increpa y amonesta cuando le explica que “Magdalena pertenece a otro mundo. No puede romper con él. No se puede. No es solo su prometido. Es su familia, es su casa, es su entorno, es su vida”. En realidad, este acercamiento problemático a la época colonial demuestra que los personajes que aparecen tras la pantalla televisiva no representan a personas individuales, sino que, como propone Fiske, son codificaciones de una ideología que transmite determinados valores ideológicos (9).

Romance histórico

La escenografía, el decorado, los accesorios y el vestuario están muy bien logrados y consiguen transportar al espectador a Melilla en 1921. Según María Isabel Menéndez, “la televisión influye en la elaboración de imaginarios de la audiencia” (20), lo cual se aprecia en la aproximación presentista a la guerra de África que origina una simpatía hacia las Damas Enfermeras por parte de los televidentes. Como afirma Sorlin, cuando los espectadores miran la pantalla es esencial que tengan una impresión de autenticidad. Por ello, los operadores de cámara intentan enfocar y encuadrar los rostros, ya que cuanto más grande sea la imagen, más se involucra un espectador directamente en la historia que se narra (211). A este respecto, Fiske arguye que la televisión es un medio adecuado para representar la acción humana mediante el enfoque en primeros planos de unas personas que actúan, reaccionan e interactúan (22). Sin embargo, la acción romántica de la trama prevalece sobre la precisión histórica en el subgénero que Rosenstone define como romance histórico. Como propone, este género condiciona al cineasta y a la audiencia y adopta unas convenciones establecidas que incluyen el énfasis en el amor, la acción física, la confrontación personal, el clímax y el desenlace. Dichas temáticas melodramáticas contribuyen a que los historiadores desvalúen y critiquen la poca fidelidad hacia el pasado que presentan las series televisivas (34).

Para Brown, las telenovelas comparten las siguientes ocho características: sus episodios no tienen un final cerrado; cuentan con numerosos personajes y tramas; el uso de la temporalidad recrea una etapa real; se produce una segmentación abrupta entre las diversas partes; se enfatizan los diálogos, se resuelven los problemas y abundan las conversaciones íntimas; los personajes masculinos son sensibles; las mujeres son profesionales y poderosas en la esfera pública; el show tiene lugar en un

espacio doméstico (7). La telenovela histórica que nos ocupa mantiene una trama lógica y romántica que incita a continuar visionando el siguiente episodio. La fragmentación de la serie es relevante para su éxito, porque narra una historia de amor y guerra en “partes”. Asimismo, la cámara codifica la ideología dominante, tanto con la mirada eurocentrista que presenta hacia África como con la prevalencia de las relaciones de pareja heterosexuales. El hecho de que los espectadores acepten estos códigos televisivos, ideológicos y sociales es un aspecto problemático que ya fue criticado por Fiske en *Television Culture*: “in making sense of the program in this way we are indulging in an ideological practice ourselves, we are maintaining and legitimating the dominant ideology, and our reward for this is the easy pleasure of the recognition of the familiar and of its adequacy” (12).

Finalmente, para acentuar el romance que predomina en *Tiempos de guerra* es preciso mencionar su propia página web, en la que se expone el siguiente resumen aplicable a todos los episodios: “Despedimos una serie histórica que ha mostrado como solo el amor es más imprevisible que la guerra”. Incluso el título con que se tradujo al inglés es representativo del énfasis en el amor que prevalece en este romance histórico: *Morocco: Love in Times of War*.

Reivindicación de la agencia femenina

Una de las características más destacables de *Tiempos de guerra* es la rebelión que muchos personajes femeninos ejercen contra las convenciones sociales, dejando atrás su familia, su futuro y su posición establecida. El principal logro de la serie es que fomenta la agencia femenina y resalta la importancia de las Damas enfermeras cuya labor humanitaria había sido olvidada por la historiografía tradicional. En la pantalla se visualizan constantemente mujeres independientes y fuertes que rompen con las convenciones sociales establecidas y le dan prioridad a su ámbito laboral, eliminando muchos de los estereotipos de género que las invisibilizaban o relegaban al espacio de lo privado. Pese a que algunos críticos como Fernández, Gil y Segado consideran que en las series españolas “la principal función que se otorga a los personajes femeninos es la responsabilidad del cuidado y educación de los hijos” (131), tal atribución no corresponde a *Tiempos de guerra*, donde no hay ni siquiera una madre entre las Damas enfermeras, lo cual resulta extraño, considerando que hablamos de 1921, cuando la maternidad era la función primordial que caracterizaba a las mujeres. Es así como en la pantalla se visualiza una ruptura de convenciones sociales de la época y se enfatizan los lazos de amistad y solidaridad femenina que sirven como mecanismo para superar los numerosos conflictos socioculturales con los que se enfrentan las protagonistas. Principalmente, la interacción entre Pilar Muñiz (Verónica Sánchez), Magdalena Medina (Anna Moliner) y Julia Ballester (Amaia Salamanca) revela a los televidentes los

deseos, preocupaciones y ambiciones de estas tres enfermeras tanto a nivel personal como laboral. Ellas adquieren funciones emblemáticas en el hospital que las alejan de la maternidad y del matrimonio. Sus relaciones interpersonales así constituyen el eje de la serie. En su página web, se ratifica la importancia de la agencia femenina: “Las chicas de *Tiempos de Guerra* lo tienen todo, son mujeres de los pies a la cabeza. Grandes defensoras del bien, valientes, luchadoras, leales con sus amigas y muy comprometidas con su trabajo”. Podríamos hablar de una descolonización de género, puesto que en todos sus episodios se defiende la igualdad, se subvierte la jerarquía establecida y se concede un gran protagonismo a unas mujeres fuertes que adoptan posiciones de poder en la guerra del Rif y luchan en un mundo de hombres y en una época en la que estaban muy lejos de conseguir la igualdad genérica.

Según la historiadora Mary Nash, “al sostener que las diferencias sociales entre hombres y mujeres y la subordinación femenina eran de orden natural, se dificultaba cualquier cuestionamiento de este argumento, ya que implicaba desafiar a la misma naturaleza. De este modo, cualquier estrategia de resistencia al sistema de género de poder masculino se tildaba de antinatural” (13). Frente a dicha ideología establecida que consolidaba la jerarquía de género patriarcal, *Tiempos de guerra* contribuye a presentar otra mirada diferente y en cierto modo subversiva. Menéndez ha demostrado que muchas producciones televisivas “son discursos de ficción que rompen estereotipos, que se atreven a proponer lecturas de la realidad más arriesgadas y que permiten a las mujeres asumir un protagonismo positivo y autónomo” (23). Al respecto, Nash ha explicado que a principios del siglo XX la sociedad española experimentó un proceso de modernización que cambió los modelos de género:

la representación cultural de la mujer pasó de la tradicional figura de “Ángel del Hogar” o “Perfecta Casada”, a la de “Nueva Mujer Moderna”. La reformulación de un nuevo prototipo de feminidad, basado en la figura de una mujer moderna, instruida y profesional, llegó incluso a constituir un modelo de género de cierto arraigo (63-64).⁸

Las heroínas femeninas de esta serie se sienten realizadas en su vida al ejercer su profesión, como se observa cuando el teniente Andrés Pereda casi muere en el frente y le propone a su prometida Julia Ballester que regresen juntos a Madrid. Sin embargo, ella se sitúa enfocada en el centro de la pantalla con una cámara estática que muestra la seriedad de su rostro mientras rechaza la propuesta de su prometido, debido a su reticencia a abandonar su trabajo: “yo ahora soy enfermera. Mientras siga haciendo falta aquí no puedo abandonar el hospital. Me he dado cuenta que esto es lo que realmente quiero hacer”. Es más, Julia demuestra tal pasión desempeñando su carrera que no quiere renunciar a sus ambiciones profesionales, aunque eso le obligue a relegar su relación sentimental a un segundo plano. En este sentido, Edgerton demostró que el pasado que se recrea en la televisión transmite

conceptos y temas relevantes en el presente, ya que conecta con millones de espectadores y utiliza eventos de la historia para entender las condiciones sociales y culturales contemporáneas (4).

Todas las protagonistas de *Tiempos de guerra* se caracterizan por su autodeterminación. En primer lugar, Carmen Angoloti nunca manifiesta ningún tipo de debilidad y se enfrenta constantemente a los militares y a cualquiera que le dificulte su tarea de regentar el hospital de la Cruz Roja que le ha encargado personalmente la reina. La condesa cuenta con la ayuda de su protectora cuando la situación empeora. Sin embargo, pese a ello, refuerza su autoridad frente al coronel, el jefe de sanidad, a quien le limita el campo de acción fuera de las paredes del hospital. Carmen asume su puesto de responsabilidad como directora del hospital de la Cruz Roja, rompiendo con el techo de cristal y enfrentándose a cualquier persona que cuestione sus decisiones. Es una protagonista fuerte que no se deja abatir por la adversidad, a pesar de vivir al borde del precipicio, arriesgándose la vida y la de su equipo de enfermeras por una causa humanitaria que establece como prioridad absoluta las necesidades del hospital por encima de sus intereses personales.

Igualmente, Julia Ballester es el personaje que demuestra más persistencia. Toma un tren pretendiendo ser enfermera para buscar a su prometido y a su hermano, a quienes se les perdió el rastro en Melilla. Ella es rebelde y consigue siempre lo que se propone. Incluso, se dirige al Coronel a darle órdenes: “¿Es que no va a hacer nada? ¡Hay que ir a Batel, no pueden abandonarlos así!”. Este alto cargo del ejército reconoce muy a su pesar la fuerza que caracteriza a Julia: "no va a parar hasta decirnos a todos y cada uno de nosotros lo que tenemos que hacer". Dicha protagonista encarna la resolución: quiere escaparse con el capitán médico Fidel Calderón, rompe su compromiso matrimonial, intenta asesinar al jefe de los rebeldes y decide hacerse enfermera a pesar de los obstáculos con los que se encuentra. Su familia no aprueba sus acciones, pero aunque ella se encuentra señalada por la sociedad de la época, la cual no era flexible con la ruptura de parejas, manifiesta una agencia y fuerza femenina que no tenía cabida en estos años. De nuevo observamos que este empoderamiento de las figuras femeninas hace que la serie adopte patrones del siglo XXI y no se ajuste completamente a la realidad social de los años 20. Es más, Fidel, el capitán médico del hospital, la admira por su inteligencia y autodeterminación. Por ese motivo, cuando pelea con su prometido a causa de ella, le reitera a Andrés que "Julia decide ella sola lo que hace". Pese a estas reivindicaciones, es importante reiterar que la agencia sexual femenina que se visualiza en la serie no tenía cabida en la década de los 20. Según Fiske, el poder de la sexualidad femenina en las telenovelas es una fuente positiva de placer en una relación, es decir, un medio de empoderamiento en un mundo patriarcal

(187). Este mismo crítico propone que al negociar un espacio femenino se consigue legitimar el valor de las mujeres y se cuestiona el poder del patriarcado:

It is a feminine culture in constant struggle to establish and extend itself within and against a dominant patriarchy. While it may not challenge that patriarchal domination in any direct or radical way, at the very least it constantly whittles away at patriarchy's power to subject women and at best it provides both a masculine-free zone from which a direct challenge may be mounted and the self-esteem that such a challenge would require. (197)

Un ejemplo destacable del poder que ejercen estas protagonistas radica en la rebelión efectuada por la carismática Magdalena que, pese a estar prometida, se enamora de un musulmán y se rebela contra las convenciones sociales. Este personaje recibe constantes críticas tanto por romper su compromiso como por unirse a una persona de otra cultura y religión: “no tiene problema de estar rodeada todo el día de moros”. La misma joven reconoce que su relación intercultural no va a ser fácil; sin embargo, a pesar de esta adversidad, muestra una increíble entereza en el último episodio cuando le dice a su novio marroquí que las cosas “son muy difíciles y más que nos lo van a poner. Pero ya no tengo miedo, Larbi. He aprendido a pelear por lo que quiero”. Aunque la repudian en la alta sociedad, su madre la deshereda y la reina le prohíbe trabajar en el hospital, Magdalena consigue ser readmitida en su puesto de enfermera e incluso asiste a la boda de Susana con su pareja musulmana, estableciendo y reforzando una relación intercultural que resultaba inadmisibles en la época. Si se retoma el pensamiento de Pratt, la zona de contacto “invokes the space and time where subjects previously separated by geography and history are co-present, the point at which their trajectories now intersect” (8). La intencionalidad emancipadora de la serie se refleja a varios niveles al considerar la posibilidad de una coexistencia positiva entre diferentes culturas y una relación de amor intercultural entre una mujer de clase alta española y un hombre pobre musulmán, eliminando así estereotipos y subvirtiendo todas las normas sociales establecidas.

En realidad, *Tiempos de guerra* se puede interpretar como un homenaje a la labor humanitaria realizada por las Damas Enfermeras de la Cruz Roja. En el guion se reitera constantemente que ellas están realizando una labor extraordinaria y están escribiendo una página en la historia de la sanidad militar. Mediante la reconstrucción del pasado a través del énfasis en la vida de estas damas enfermeras, se corroboran los argumentos establecidos por Spike Peterson, ya que el protagonismo femenino contribuye a deconstruir modelos androcéntricos, reivindicar la visibilidad de las mujeres e incorporar sus experiencias y perspectivas en el estudio de la historia (48).

Problematización de la descolonización de género

Mi lectura de la descolonización de género en *Tiempos de guerra* resulta problemática porque, si bien los televidentes llegan a conocer a unos personajes femeninos fuertes, independientes y profesionales con características similares a las de las mujeres del siglo XXI, esta independencia y agencia emancipadora se encuentra en cierto modo condicionada por las convenciones sociales y las expectativas de las telenovelas. Conuerdo con M^a Isabel Menéndez quien señala que “El problema es que final feliz y discurso patriarcal suelen ir de la mano” (153). Para Menéndez, en este tipo de series se limitan

las expectativas del personaje hasta que éste “elige” un itinerario vital mucho más convencional que, como sabemos, en el caso de las mujeres implica el matrimonio y/o la maternidad. Es un problema todavía poco superado, sobre todo porque toda la cultura popular funciona alrededor de la ideología romántica, así que se considera un drama que la protagonista termine sola, aunque feliz. (155)

En ocasiones, es el personaje masculino el que toma la última decisión en cuanto al futuro de su pareja, como ocurre cuando el doctor Fidel Calderón decide quedarse con Julia, al final del último episodio, al estar ella a punto de morir tras una explosión. En esta secuencia climática, él estaba contrayendo matrimonio con Susana en ese mismo instante, y llega a traicionar y herir tanto a su prometida como a su amante. Es más, la serie no concibe la felicidad de una mujer sin el apoyo de un hombre. De hecho, Pilar, que parecía más agresiva e independiente, establece una nueva familia con Luis, quien curiosamente la había dejado plantada en el altar ocho años antes; en este final feliz se destaca su función maternal al decidir criar al hijo de Luis cuando la madre biológica del bebé muere accidentalmente al caer por un acantilado. Es así como Magdalena sustituye a su prometido por otro hombre. Su subversión de las convenciones sociales simplemente ocurre porque depende emocionalmente de Larbi, por el que decide incluso convertirse al Islam. Si esta persona no se le hubiera cruzado en el camino, Magdalena habría seguido el guion que se esperaba de ella, casándose con un hombre que pertenecía a su misma clase social. Por último, doña Carmen Angoloti, que en su función de directora del hospital parecía ser la más fuerte de todas las protagonistas, cierra la serie con una carta en la que destaca la nostalgia y en una voz en *off* se dirige a su amado esposo narrándole las historias de amor de Julia, Pilar y Magdalena (como si fuera lo más importante que haya sucedido en ese hospital de guerra) y le promete que pronto estarán juntos de nuevo, lo cual remite también a la nostalgia del soldado y al deseo de regresar a casa. En este sentido, son aplicables las palabras de Svetlana Boym sobre la nostalgia restaurativa, ya que el dolor causado por la distancia se compensa

con la experiencia personal y la opción de alcanzar un objeto deseado, mientras que el desplazamiento se cura con el retorno al hogar (44).

En definitiva, resulta paradójico que una serie que se esfuerza por presentar a mujeres profesionales con autodeterminación y capacidad de liderazgo falle en cierta medida al no dotarlas de la autonomía que realmente merecen. Aunque *Tiempos de Guerra* reclama el poder de la agencia femenina, aún sucumbe al modelo patriarcal heterosexual que prescribe la necesidad de tener un hombre para conseguir la felicidad. Por tanto, me pregunto si podemos hablar de la descolonización de género si en este tipo de series televisivas actuales todavía seguimos repitiendo las mismas expectativas y convenciones de antaño para poder llegar a un “final feliz”.

Notas

¹ Entre las series que han contado con un gran número de espectadores, podemos señalar *El tiempo entre costuras*, basada en la novela homónima de María Dueñas, que indagó en el Protectorado a partir de 1936 y *Palmeras en la nieve*, cuya trama gira en torno al proceso de independencia de Guinea Ecuatorial.

² Este equipo, que fundó Bambú Producciones hace una década, se encarga de la dirección, producción y guion de varias series de notable éxito, entre las que destacan *Gran Reserva*, *Gran Hotel*, *Las chicas del cable*, *Velvet*, *Velvet Collection*, *Fariña*, *Bajo sospecha*, *Instinto* y *45 revoluciones*, entre otras.

³ A raíz del desastre de Annual, la opinión pública reclamó el regreso de las tropas y este enfurecimiento fue aprovechado por Primo de Rivera para realizar un golpe de estado auspiciado por el rey Alfonso XIII, desbancando al gobierno y derivando en una dictadura que envió más tropas a África y consiguió la derrota de Abd-el-Krim.

⁴ Juan Enrique Dunant fue el fundador de la Cruz Roja Española en 1862. En el reglamento de las Damas enfermeras se explica la urgencia de crear un grupo representativo de la Cruz Roja: “era de imprescindible necesidad crear un Cuerpo que bajo el nombre de Dama Enfermera de la Cruz fuese un auxiliar útil dentro de la Asociación y supiera administrar a su tiempo bajo dirección facultativa y de manera científica el socorro al herido o al enfermo” (citado en Clemente, 146). Entre los requisitos de las Damas eran necesarios el voluntariado, hacer turnos diurnos y recibir una formación específica. Véase el estudio realizado por Marta Mas, José Siles y Rosa Pulido, especialmente en la página 13.

⁵ La directora de producción y guionista Gema Neira afirma que: “Ha sido un reto a nivel estético, sobre todo la parte referente a la guerra, que ha sido una novedad en Bambú. Además, hay que cuidar la parte histórica. Buscábamos una serie centrada en un grupo de mujeres [enfermeras de clase alta] pero con capacidad para atraer al público masculino a través de personajes importantes. La grabación está siendo bastante dura, necesitamos muchos extras y recrear una época. A nivel de guion parece sencilla pero no lo es, porque hay muchas tramas, una parte de guerra real, historias personales, contexto histórico. . . . Muchas piezas que encajar”.

⁶ Clemente añade que “por su actuación durante la campaña de Marruecos se le otorgaron numerosas condecoraciones, entre ellas la Gran Cruz del Mérito Militar y la Gran Cruz de Beneficencia. El comité Internacional de la Cruz Roja, el CICR, le concedió en 1925 la Medalla Florence Nightingale reservada a las enfermeras que más se distinguen en el cumplimiento del deber” (58).

⁷ Esta mirada etnocéntrica corresponde a lo estipulado por Robert Stam y Ella Shohat en *Unthinking Eurocentrism: Multiculturalism and the Media*. Ambos críticos critican el rol de Europa en la apropiación del resto del mundo: “Eurocentrism sanitizes Western history while patronizing and even demonizing the non-West; it thinks of itself in terms of its noblest achievements—science, progress, humanism—but of the non-West in terms of its deficiencies, real or imagined” (3).

⁸ Otras series televisivas contemporáneas que recrean esta época coinciden en presentar a “la nueva mujer” española. Por ejemplo, *Las chicas del cable*, *Gran Hotel* y *La otra mirada*. Igualmente, muchos libros de la época como *Siete domingos rojos* de Ramón J. Sender (1932), *La venus mecánica* de José Díaz Fernández (1929) y *Señorita 0-3* de Juan Antonio Cabezas (1932) también reflejaban estos cambios en las expectativas de género. De especial relevancia es el ensayo de Carmen de Burgos *La mujer moderna y sus derechos* (1927).

Bibliografía

- Balfour, Sebastian. *Abrazo mortal: De la guerra colonial a la guerra civil en España y Marruecos (1909-1939)*. Traducido por Inés Belaustegui, Península, 2002.
- Boym, Svetlana. *The Future of Nostalgia*. Basic Books, 2001.
- Brown, Mary Ellen. "The Politics of Soaps: Pleasure and Feminine Empowerment." *Australian Journal of Cultural Studies*, vol. 4, no. 2, 1987, pp. 1-25.
- Carrasco González, Antonio M. *La novela colonial hispanoafriicana: Las colonias africanas de España a través de la historia de la novela*. Casa de África 7, Sial, 2000.
- Chicharro-Merayo, Mar. "Spanish History and Female Characters: Representations of Women in Spanish Historical Fiction." *Convergencia*, vol. 25, no. 77, mayo/agosto 2018, pp. 77-98.
- Clemente, Josep Carles. *La escuela universitaria de enfermeras de Madrid: Historia de una iniciativa humanitaria de la Cruz Roja Española (1918-1997)*. Fundamentos, 1999.
- Edgerton, Gary R. "Introduction: Television as Historian: A Different Kind of History Altogether." *Television Histories: Shaping Collective Memories in the Media Age*, editado por Gary R. Edgerton y Peter C. Rollins, UP of Kentucky, 2001, pp. 1-16.
- Fernández Gómez, Erika, Fátima Gil Gascón y Francisco Segado Boj. "Rasgos definitorios de los personajes femeninos en la ficción televisiva española". *Ficciónando. Series de televisión a la española*, editado por Belén Puebla Martínez, Elena Carrillo Pascual y Ana Isabel Íñigo Jurado, Editorial Fragua, 2012, pp. 121-34.
- Fiske, John. *Television Culture*. Methuen, 1987.
- Mas Espejo, Marta, José Siles González y Rosa Pulido Mendoza. "¿Qué sabemos de las Damas Enfermeras de la Cruz Roja Española?" *Metas Enferm*, vol. 18, no. 8, oc. 2015, pp. 12-19.
- Menéndez Menéndez, Maria Isabel. *Discursos de ficción y construcción de la identidad de género en televisión*. Universitat de les Illes Balears, 2008.
- Moral Roncal, Antonio Manuel. "La duquesa Carmen Angoloti, enfermera en el frente y salvada de morir en la Guerra Civil". *El debate de hoy: diario de análisis, reflexión y valores*, 10 abr. 2018. <https://eldebatedehoy.es/historia/carmen-angoloti/> accedido 19 oct. 2018.
- Nash, Mary. *Mujeres en el mundo: Historia, retos y movimientos*. Alianza Editorial, 2012.
- Neira, Gema. "En ALMA necesitamos que se afilien más guionistas, que se afilie todo el mundo". *Audiovisual 451*, 3 de agosto de 2017, <https://www.audiovisual451.com/gema-r-neira-en-alma-necesitamos-que-se-afilien-mas-guionistas-que-se-afilie-todo-el-mundo/> accedido 10 oct. 2017.
- Peterson, Spike. "Gendered Nationalism: Reproducing 'Us' versus 'Them'." *The Women and War Reader*, editado por Lois Lorentzen y Jennifer Turpin, New York UP, 1998, pp. 41-49.
- Pratt, Mary Louise. *Imperial Eyes: Travel Writing and Transculturation*. 1992, 2ª edición, Routledge, 2008.
- Rosenstone, Robert A. "History in Images/History in Words". *The History on Film Reader*, edited by Marnie Hughes-Warrington, Routledge, 2009, pp. 30-41.
- Rueda Lafford, Jose Carlos. "¿Reescribiendo la historia?: Una panorámica de la ficción histórica televisiva española reciente". *Alpha*, no. 29 diciembre 2009, pp. 85-104.
- Shohat, Ella, and Robert Stam, editores. *Unthinking Eurocentrism: Multiculturalism and the Media*. Routledge, 1994.
- Sorlin, Pierre. "Television and Our Understanding of History: A Distant Conversation." *Screening the Past: Film and Representation of History*, editado por Tony Barta, Praeger, 1998, pp. 205-20.
- Tiempos de Guerra*. Primera temporada. Productora, Bambú. Dirigida por David Pinillos y Manuel Gómez Pereira.
- "Tiempos de Guerra". <http://www.antena3.com/series/tiempos-de-guerra/noticias/>