

TESIS DOCTORAL

PROGRAMA DE DOCTORAT EN HISTÒRIA CONTEMPORÀNEA (R.D. 99/2011)



VNIVERSITATIS VALÈNCIA

REPRESENTACIONES DE LA CLASE TRABAJADORA EN EL
CINE ESPAÑOL (1939-1992)

Presentada por:

Javier Ramírez Riquelme

Dirigida por:

Aurora Bosch Sánchez

Marta García Carrión

Enero 2024

ÍNDICE

INTRODUCCIÓN	6
Presentación.....	6
Marco teórico.....	8
Posmodernidad, neoliberalismo y clase trabajadora	8
Representaciones, esfera pública e identidades sociales	20
Metodología	25
La representación cinematográfica: campos de estudio	25
Fuentes y aspectos metodológicos	29
La representación de clase obrera en el cine: un estado de la cuestión	32
Estructura de la tesis	38
 1. SIN HAMBRE NI MISERIA: ARMONÍA EN EL TRABAJO, CRIADAS Y LOS PELIGROS DE LA CIUDAD (1939-1951).....	41
1.1. Historias alejadas de <i>los años del hambre</i>	47
1.1.1. Ausencias	47
1.1.2. La miseria y la conflictividad como problemas del pasado	48
1.1.3. Tímidas excepciones	52
1.1.4. <i>Surcos</i> : la gran excepción y sus consecuencias	59
1.2. La armonía en el trabajo.....	61
1.2.1. Buenos amos, buenos jefes y leales empleados	63
1.2.2. Amor interclasista y religiosidad	70
1.3. Aprendizajes, criadas, sirvientas.....	73
1.4. Contraste entre un mundo rural idealizado y un mundo urbano demonizado	79
1.4.1. Rescatando el pasado.....	82
1.4.2. ¡Abajo los camiones!.....	85
1.4.3. La ciudad como espacio de embrutecimiento y corrupción: <i>Surcos</i>	90
 2. EN LOS LÍMITES DE LO POSIBLE: LA CLASE OBRERA ENTRE MIRADAS CRISTIANAS Y MIRADAS DISIDENTES (1951-1961)	97
2.1. El <i>Tío Sam</i> tiende la mano	97
2.2. Algo se mueve en España	101
2.3. La clase trabajadora en el cine (1951-1962)	105
2.3.1. El problema de la vivienda	106
2.3.2. Pobreza, marginalidad y delincuencia	114
2.3.3. Pobreza, marginalidad y caridad cristiana.....	125
2.3.4. Mineros de ayer y de hoy.....	132

2.3.5. El cine de Juan Antonio Bardem.....	140
3. LA CLASE OBRERA DURANTE EL DESARROLLISMO: EMPLEADAS DEL HOGAR, EMIGRACIÓN Y LA BÚSQUEDA DE «UN PORVENIR» (1962-1975)	153
3.1. El apogeo de la clase obrera en Europa	153
3.2. ¿Paz?, desarrollismo y disidencia en la España del segundo franquismo	156
3.2.1. El discurso de la Paz	156
3.2.2. Cambios estructurales	157
3.2.3. Asturias 1962	159
3.2.4. Nuevos espacios, nuevas solidaridades	162
3.3. El cine español (1962-1975)	163
3.3.1. El «aperturismo» de José María García Escudero	163
3.3.2. El Nuevo Cine Español y la Escuela de Barcelona	165
3.4. La clase obrera en el cine español (1962-1975).....	166
3.4.1. La vuelta de las criadas.....	168
3.4.2. La experiencia de la emigración	181
3.4.3. La búsqueda de un futuro mejor	201
3.4.4. Cine histórico: conflicto político y lucha de clases	221
4. CUANDO TODO PARECÍA POSIBLE (1976-1982)	234
4.1. El principio del fin de una era	234
4.2. España entre dictadura y democracia	236
4.3. Un nuevo marco cultural y cinematográfico en España	239
4.4. Representaciones de la clase obrera en el cine de la Transición (1976-1982)	241
4.4.1. La clase obrera en conflicto	242
4.4.2. Entre el desclasamiento y el desencanto	261
5. LA «MODERNIZACIÓN» Y SUS MIRADAS (1976-1992).....	278
5.1. Reestructuración económica y respuesta sindical.....	278
5.2. Una «reestructuración» cultural.....	280
5.3. Historia, memoria y cine (1976-1992).....	284
5.3.1. La clase obrera del pasado: primer tercio del siglo XX.....	288
5.3.2. La clase obrera del pasado: la dictadura franquista	301
5.4. La clase obrera en el presente: Gloria y Alou	313
CONCLUSIONES.....	330
CONCLUSIONI	346

RIASSUNTO	361
FUENTES Y BIBLIOGRAFÍA	399
FUENTES	399
Archivos consultados	399
Publicaciones, periódicos y revistas.....	399
Fuentes filmicas.....	400
BIBLIOGRAFÍA	405

AGRADECIMIENTOS

Durante los años en los que se ha desarrollado esta tesis son muchas las personas a las que agradecerles su apoyo. En primer lugar, quiero agradecer a mis directoras Aurora Bosch y Marta García, su confianza, su respaldo, sus consejos y su ayuda. Agradezco también el apoyo y los consejos de María Cruz Romeo, a quien hemos tenido la suerte (mis compañeros/as y yo) de tener como coordinadora del Programa de Doctorado en Historia Contemporánea durante estos años.

Más allá del programa de doctorado cabe resaltar que esta investigación no hubiese sido posible sin contar con un contrato predoctoral FPU del Ministerio de Universidades. Sin la dedicación completa que permite este contrato laboral resulta imposible abordar una investigación de este tipo, al menos para aquellas personas que necesitamos trabajar para vivir. Este contrato predoctoral me ha permitido hacer del Departament d'Història Moderna i Contemporània de la Universitat de València mi segunda casa durante una parte de este tiempo. Digo una parte solamente y no todo el periodo porque la pandemia de covid-19 llegó a España a los cinco meses de iniciar la investigación y estuvo presente en mayor o menor medida hasta hace poco más de un año. En este contexto, tengo que agradecer a todas las personas del departamento que me han ayudado y apoyado en diferentes momentos. Empezando por Carmen Rodríguez y María José Yllera, de Secretaría, quienes han puesto orden donde muchas veces no lo había. Al profesor Ferran Archilés le agradezco sus magníficas clases durante la carrera y sus reflexiones sobre cuestiones teóricas después. Del mismo modo, quiero agradecer el compañerismo y la amabilidad que han mostrado las personas con las que he compartido docencia: Nuria Tabanera, Ana Quílez, Sergio Valero, Inmaculada Verdú e Isabel Benavent (las dos últimas compañeras de «Despatx»). Asimismo, quiero destacar también mi agradecimiento a otras personas del departamento que, sin compartir docencia ni tema cercano de investigación, me han apoyado y animado durante estos años como Jorge Ramon Ros, Toni Morant y Mélanie Ibáñez. Mención aparte merece Ester García Moscardó, a quien nunca podré agradecerle lo suficiente su amabilidad, apoyo y ayuda durante la realización de esta investigación.

Por otro lado, el «Despatx PIF» de la planta 6 de la facultad ha sido el «ecosistema» en el que hemos convivido y también sufrido durante estos años. Este espacio lo hemos compartido con Mari Carmen Balaguer, cuya labor venía siempre acompañada de una conversación agradable y muestras de apoyo. Agradezco también a los compañeros y compañeras del despacho (Inma, Isabel, Jacobo, Miguel Ángel, Elena) y especialmente a Borja Pérez, con quien he compartido charlas, más allá del trabajo y de la tesis, que han servido para poder hacerlo todo más llevadero.

Por último, agradezco a mis familiares y amigos que me han apoyado y, a veces, han sufrido los inconvenientes de esta tesis. Su apoyo y su cariño ha sido una válvula de escape que me ha permitido salvar la cordura en muchas ocasiones. Muchas gracias a Olivia, Ismael, Fernando y Gala. Debo agradecerles también a mis amigos torrentinos Ruben, Zamora, Sánchez, Voro, Pablo y Bartual. Y, muy especialmente, muchas gracias a María, sin cuyo cariño, apoyo y comprensión todo hubiese sido imposible.

INTRODUCCIÓN

Presentación

La tesis doctoral que aquí se presenta tiene como objeto el análisis de las representaciones de la clase trabajadora en el cine español entre 1939 y 1992. Este tema de investigación surgió a partir de la preocupación por dos cuestiones. En primer lugar, del interés por algunos debates en torno a la izquierda política que vienen dándose desde mediados de los años setenta, como es el de la presunta desaparición de las referencias a la clase trabajadora en los discursos políticos y, en general, en los discursos proyectados en la esfera pública. Esta reelaboración de discursos vino precedida por el impacto global de la crisis de 1973 y se acentuó a partir del inicio de la década de los ochenta con la implementación de las políticas neoliberales: primero en Estados Unidos y Reino Unido, y después en otros países europeos, entre ellos España. En segundo lugar, me interesaba analizar cómo se manifestaba esta supuesta desaparición —o estos cambios en la manera de entender la clase— en el ámbito del cine, dado su carácter de producto cultural de masas y su importancia en la construcción de identidades colectivas¹.

Hace unos dos años, en el marco de un encuentro académico en el cual presentaba una comunicación relacionada con el tema de investigación de esta tesis, tuve una breve charla con un compañero de la mesa temática en la que participaba. Esta persona me dijo: «es que claro... tú analizas las representaciones de algo en un periodo en el cual ya no existe. Me parece muy interesante». Mi sensación fue una mezcla de incredulidad por sus palabras y de duda respecto a si en mi intervención no había logrado explicarme bien. Mi estudio no asume el apriorismo de que a partir de los años setenta del siglo XX la clase trabajadora ha ido desapareciendo en los países de occidente, en este caso España. Eso es muy distinto que decir que a partir de esas fechas se hayan producido una serie de transformaciones de distinta índole, como cierto abandono de la referencia a las clases sociales a la hora de interpretar la

¹ HALL, Stuart: «Cultural identity and cinematic representation», *Framework*, 36 (1989), pp. 68-81.

sociedad. Pero este abandono no se deriva del hecho de que la clase trabajadora dejara de existir en algún momento.

La crisis global de 1973 fue el punto de referencia en estos cambios, pero para establecer un marco comparativo en la investigación, primero se decidió echar la mirada atrás para analizar también cómo se representaba la clase obrera en el cine español desde finales de los años cincuenta, es decir, a partir de lo que se conoce como segundo franquismo (1959-1975). Al inicio de ese periodo se pusieron en marcha una serie de medidas económicas que modificaron la *morfología* de la clase trabajadora española, dando pie a otros escenarios dentro y fuera del mundo del trabajo y, a su vez, a nuevas formas de conflictividad². Pero si en los países de Europa occidental la clase obrera comenzó a perder en los años setenta la referencialidad que tuvo décadas atrás y en España la clase obrera organizada había formado parte de los *enemigos* del régimen de Franco, una nueva pregunta volvió a modificar el inicio de la cronología: ¿cómo se había representado entonces a la clase trabajadora en el cine español durante la dictadura? Teniendo en cuenta esta pregunta añadida se decidió retrasar la fecha de inicio de la cronología de la tesis doctoral. El punto de partida cronológico, por tanto, ya no lo situamos en década de los setenta ni a finales de los cincuenta, sino en el inicio de la dictadura, momento en el que se produce una clara fractura en todas las esferas con respecto al periodo de la República, incluido el mundo del cine. Respecto al punto cronológico de llegada, lo situamos en 1992 por ser el año en el que se da por culminado el proceso «modernizador» que tuvo lugar en España durante los años ochenta, coincidiendo con la firma del Tratado de Maastricht y con multitud de eventos celebratorios que presentaban internacionalmente la modernidad de la España democrática³.

A partir del análisis de las representaciones de la clase trabajadora en el cine español se busca obtener una visión más compleja de un problema más amplio como es el de la reelaboración de los discursos de clase en España en el marco de una serie de transformaciones en el mundo del trabajo a partir de las crisis

² DOMÈNECH, Xavier: «La otra cara del milagro español: clase obrera y movimiento obrero en los años del desarrollismo», *Historia contemporánea*, 26 (2003), pp. 91-112.

³ El periodo posterior a las olimpiadas de Barcelona, según Cristina Moreiras, estaría caracterizado por la ausencia de un proyecto colectivo y la falta de mirada utópica en contraste con la euforia celebratoria que se organizó para culminar el proceso «modernizador». Véase MOREIRAS, Cristina: *Cultura herida: literatura y cine en la España democrática*, Madrid, Ediciones Libertarias, 2002, p.18.

de 1973, de la transición a la democracia, de las reconversiones industriales de los años ochenta y de conflictividad social que se mantuvo a lo largo de esa década⁴. De igual modo, se considera necesario ahondar en la manera de entender y representar a la clase obrera durante las distintas etapas de la dictadura. No sólo para establecer un marco comparativo entre el antes y el después de los cambios acaecidos a partir de la década de los setenta, sino también por la excepcionalidad que supone la dictadura de Franco con respecto a la mayoría de países de su entorno. Estos cambios en la manera de referenciar y/o representar a la clase obrera forman parte de un proceso variable y multifactorial que se manifiesta en diversos ámbitos, siendo uno de ellos el ámbito cultural, dentro del cual se encuentra el cine. Las fuentes a analizar manifiestan y al mismo tiempo construyen lecturas, relatos e imágenes polifacéticas sobre la clase trabajadora, en relación dinámica con su contexto.

Marco teórico

Posmodernidad, neoliberalismo y clase trabajadora

Teniendo en cuenta que la pregunta inicial aborda cómo se manifiesta la presunta desaparición de las referencias de clase en la cinematografía española dentro de un contexto marcado por la reelaboración de discursos sobre las clases sociales, y considerando que dicha pregunta todavía se mantiene, será preciso tratar algunas cuestiones teóricas sobre aquello que se ha definido como posmodernidad, sobre el «neoliberalismo» o sobre la crisis de la izquierda. Si bien estas tres cuestiones están lejos de ser equivalentes resultan de interés en la medida en que guardan relación con un aspecto que afecta directamente a esta tesis doctoral, esto es, la crisis del análisis de clase a la hora de interpretar la sociedad. Una crisis que se manifestaría en diversos ámbitos, entre ellos también en el cine.

El término *posmodernidad* ha sido utilizado a menudo como un cajón de sastre en el cual tienen cabida multitud de procesos, cambios y dinámicas de

⁴ GÁLVEZ, Sergio: *La gran huelga general: el sindicalismo contra la «modernización socialista»*, Madrid, Siglo XXI, 2017, pp. 52-53.

distinta índole. El sociólogo Dick Hebdige hacía referencia en 1994 a la inexactitud del término y a su uso indiscriminado:

«Cuando es posible que la gente describa con el término «posmoderno» la decoración de una habitación, el diseño de un edificio, la diégesis de una película, la realización de una película o de un vídeo, un anuncio de televisión, [...] una nueva fase en el fetichismo de bienes de consumo, una fascinación por las imágenes, los códigos y los estilos, un proceso de fragmentación y/o crisis cultural, política o existencial, el «descentramiento» de un tema, una «incredulidad hacia las metanarrativas», [...]; cuando es posible describir todas estas cosas con el término «posmoderno» (o incluso utilizando una abreviación corriente, «post» o «muy post»), entonces está claro que nos encontramos frente a una expresión de moda»⁵.

Más allá de modas, de lo antiguo que pueda ser el debate sobre la posmodernidad⁶ o de las respuestas hostiles que ha obtenido este fenómeno⁷, la primera gran obra de referencia que encontramos sobre el particular es *La condición postmoderna: informe sobre el saber* de Jean-François Lyotard. Para el filósofo francés esta condición viene marcada, entre otras características, por una crisis en el estatus del conocimiento en las sociedades occidentales expresada como una incredulidad hacia los metarrelatos⁸. El autor hace referencia a la deslegitimación de tres grandes relatos universalistas: cristianismo, liberalismo y marxismo. Según Lyotard, la ciencia, que hasta entonces había asumido un estatus de metanarrativa, sufría un proceso de deslegitimación desde el final de la Segunda Guerra Mundial. Lyotard aseguraba que la ciencia —y también su enseñanza en la educación superior— lo que buscaba ahora era la adquisición de habilidades porque ambas (ciencia y educación) serán juzgadas por su rendimiento y no por tratar de encontrar

⁵ HEBDIGE, Dick: «Posmodernism and 'the other side'», en STOREY, John (ed.): *Cultural Theory and Popular Culture. A reader*, Edinburgh, Pearson Education Limited, 2006, p. 410. Se muestra aquí tan sólo un fragmento para dejar clara la idea; no obstante, la enumeración que realiza Hebdige es mucho más extensa.

⁶ John Storey sitúa a finales de la década de 1950 el inicio del uso del término «posmoderno» en un sentido similar a como se entiende en la actualidad, aunque el uso de la palabra en el mundo de la cultura se remonta, según indica, al menos hasta la década de 1870. Véase STOREY, John: *Teoría cultural y cultura popular*, Barcelona, Octaedro-EUB, 2002, pp. 238-239.

⁷ CALLINICOS, Alex: *Contra el posmodernismo*, Bogotá, El Áncora, 1993 [primera edición en inglés de 1989].

⁸ LYOTARD, Jean-François: *La condición postmoderna: informe sobre el saber*, Madrid, Cátedra, 1987 [primera edición en francés de 1979], p. 10.

respuestas a grandes preguntas o por contribuir al progreso de la humanidad a través del conocimiento⁹.

Si tenemos en cuenta que el contexto del que está hablando Lyotard es el occidente capitalista, se podría decir que ciencia, educación y conocimiento serán juzgados por sus contribuciones al mercado. Lo cual nos lleva a sugerir que la crisis de las grandes narrativas a la que hacía referencia el filósofo francés afecta más a unos relatos que a otros. Dicho de otra forma: algunos postulados derivados del liberalismo se mantienen todavía en la práctica como narrativas universales. Democracia liberal y libre mercado siguen operando como valores universalizantes.

Siguiendo con la *posmodernidad*, resultan interesantes las reflexiones de Fredric Jameson quien la resitúa en una perspectiva histórica. Este marxista estadounidense concibe el posmodernismo como la pauta cultural dominante de la lógica del capitalismo tardío¹⁰. De acuerdo con Jameson, David Harvey fechaba el inicio de la *posmodernidad* en los primeros años de la década de 1970, puesto que estos cambios culturales coincidían con la ruptura del modelo de desarrollo económico capitalista de posguerra. Como respuesta a los efectos de la crisis global de 1973 emergió, según Harvey, un nuevo régimen de «acumulación flexible» caracterizado por la flexibilidad de los mercados de mano de obra (más contratos temporales y sobreexplotación de la mano de obra), por la flexibilidad de los productos y de las pautas de consumo y por unas operaciones financieras desreguladas en un solo mercado mundial de dinero y crédito¹¹.

En cualquier caso, lo que nos interesa de todos estos debates sobre la posmodernidad son dos cuestiones. En primer lugar, tomar la posmodernidad como un período cronológico caracterizado por una serie de características descritas en párrafos anteriores. En ese sentido y, al hilo de algunos debates estériles que a menudo tienen lugar en la actualidad o en los últimos años, *posmoderno* ni se es ni se deja de ser. Sencillamente en la posmodernidad estamos: se quiera o no se quiera. En segundo lugar, interesa otro fenómeno

⁹ *Ibid*, pp.

¹⁰ JAMESON, Fredric: *El posmodernismo o la lógica cultural del capitalismo avanzado*, Barcelona, Paidós, 1995, pp. 15-22.

¹¹ HARVEY, David: *La condición de la posmodernidad. Investigación sobre los orígenes del cambio cultural*, Buenos Aires, Amorrortu Editores, 1998, pp. 164-195.

que coincide en el tiempo con la posmodernidad: la crisis de la vigencia del pensamiento marxista. No entraremos a dirimir qué tipo de vínculo exactamente se puede establecer entre posmodernidad y crisis del marxismo o si existe una causalidad directa. No obstante, parece claro que, de una forma u otra, no sólo coinciden en el tiempo, sino que tienen diversos puntos en común¹². Y el aspecto concreto que nos interesa para esta tesis doctoral son las consecuencias que pudieron derivarse de esta crisis en lo que respecta a la presencia de alusiones a la sociedad de clases, a la lucha de clases o a la clase trabajadora en general como referente. En palabras de Terry Eagleton, «no debería sorprendernos, pues, que el capitalismo avanzado engendre imágenes engañosas de una supuesta ausencia de clases»¹³.

Como se ha mencionado más arriba, esta referencialidad en la esfera pública se manifestaría en distintos ámbitos, entre ellos el cine español. Por tanto, cabe preguntarse por la presencia de los trabajadores y trabajadoras en las historias y relatos de las películas: ¿se produce un descenso cuantitativo de este tipo de historias? ¿Observamos cambios en la manera de representación fílmica o en el contexto en el que estas aparecen? Estas son algunas de las preguntas a las que atenderá el análisis de las representaciones en las fuentes de los capítulos cuarto y quinto de la tesis, que coinciden cronológicamente con dicho período.

En una entrevista al diario *El País* en 1985, seis años después de la publicación de su texto de referencia, Jean-François Lyotard hablaba sobre la actualidad de aquel momento en estos términos:

«El universo tecnocientífico en el que vivimos y que caracteriza a la sociedad posmoderna ha demostrado que el único valor vigente está en aquello que sea capaz de ofrecer un resultado. Ello nos obliga a cuestionar la propia utilidad del pensamiento, que es una disciplina que lleva tiempo, no puede garantizar sus resultados y, además, no suele ser muy operativa»¹⁴.

¹² Para profundizar en los debates sobre la crisis del marxismo y su relación con la posmodernidad véase PALTÍ, Elías: *Verdades y saberes del marxismo. Reacciones de una tradición política ante su «crisis»*, Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica, 2010. Otra referencia, más centrada en el impacto de esta crisis en el campo historiográfico, es la de ERICE, Francisco: *En defensa de la razón. Contribución a la crítica del posmodernismo*, Madrid, Siglo XXI, 2020.

¹³ EAGLETON, Terry: *Por qué Marx tenía razón*, Barcelona, Península, 2011, p. 158.

¹⁴ IRIART, Carlos: «Jean-François Lyotard: “El posmodernismo es acostumbrarse a pensar sin moldes ni criterios”», *El País*, 22 de octubre de 1985. Consultado online el 1/02/2023 en https://elpais.com/diario/1985/10/23/cultura/498870004_850215.html

De nuevo Lyotard señala la primacía de los criterios *mercantilistas* sobre cualquier otro elemento. Unos criterios que, desde el punto de vista de «las necesidades del mercado», sintonizarían perfectamente con otro fenómeno que comienza también en la década de los setenta: *el neoliberalismo*. De nuevo nos encontramos ante un concepto para el que no existe una definición académica consolidada. Sin embargo, existen ya diversos estudios que han analizado el fenómeno desde diversas ópticas, señalando las distintas dimensiones que abarcaría. Podemos decir que el *neoliberalismo* surgió como respuesta política a las crisis globales que se iniciaron a partir de los inicios de la década de 1970 y que pusieron fin a la llamada «edad dorada», marcando la economía y la política en la mayoría de países occidentales durante las décadas posteriores¹⁵.

Otros autores como Pierre Rosanvallon son un tanto reacios a usar el término neoliberalismo para referirse, por ejemplo, a la competencia generalizada que caracteriza el mercado de trabajo de las sociedades occidentales. Dicha competencia generalizada, dice Rosanvallon, implica una radicalización perversa de la noción de igualdad de oportunidades, pero no se trata sólo del arrollador triunfo de la economía de mercado, sino que es también una ideología y una forma social¹⁶. Para Friedrich A. Hayek, sigue Rosanvallon, el orden de mercado era el único que instauraba un verdadero «gobierno» de la generalidad, mientras que el poder político está condenado a mantenerse siempre limitado y parcial, ya que es incapaz de abarcar todas las variables que constituyen la interacción social. El mercado sería el *orden invisible* que deslegitima las pretensiones de cualquier poder humano a instalarse en el puesto de mando de lo que sería la sociedad¹⁷. La competencia generalizada sería, por tanto, una forma radicalizada de mercado y de orden de mercado y esta no habría sido impuesta por un golpe de mano o presiones de grupos de *lobbies* «neoliberales», sino que se fue consolidando a medida que el desencanto democrático se extendía por el mundo desarrollado. Prosperó en el caldo de cultivo del vacío político, pero no lo creó; y cobró importancia porque, frente al controvertido interés general, proporcionó consistencia al hecho tangible y cotidiano de una

¹⁵ JUDT, Tony: *Postguerra. Una historia de Europa desde 1945*, Madrid, Taurus, 2006, p. 664.

¹⁶ ROSANVALLON, Pierre: *La sociedad de los iguales*, Barcelona, RBA, 2012, pp. 283-284.

¹⁷ ROSANVALLON, Pierre: *La sociedad...*, p. 286.

mayor capacidad de libre elección de los individuos, aunque sea en el terreno del consumo¹⁸.

Por otro lado, otros autores sí han adoptado el término «neoliberalismo» y se han ocupado de esta cuestión en particular. La primera obra de referencia es la de David Harvey titulada *Breve historia del neoliberalismo*. Harvey realizó una síntesis de los principales hitos que han configurado el neoliberalismo desde la década de los setenta y repasó las experiencias neoliberales en distintos países. Para Harvey

«el neoliberalismo es, ante todo, una teoría de prácticas político-económicas que afirma que la mejor manera de promover el bienestar del ser humano consiste en no restringir el libre desarrollo de las capacidades y de las libertades empresariales del individuo dentro de un marco institucional caracterizado por derechos de propiedad privada fuertes, mercados libres y libertad de comercio. El papel del Estado es crear y preservar el marco institucional apropiado para el desarrollo de estas prácticas»¹⁹.

El término *neoliberalismo* ha sido usado para hablar de figuras como Ronald Reagan, Margaret Thatcher, Bill Clinton, Tony Blair, Augusto Pinochet o George W. Bush, sin que ninguna de ellas se haya inscrito dentro de esta etiqueta. Sin embargo, todas ellas comparten en común la aplicación de una serie de políticas, como pueden ser la desregulación de las economías nacionales, la liberalización del comercio internacional o la creación de un mercado global único²⁰. Manfred B. Steger y Ravi K. Roy proponen tener en cuenta tres manifestaciones principales del neoliberalismo, interconectadas entre sí, a la hora de conceptualizar el término: neoliberalismo como ideología, neoliberalismo como forma de gobierno y neoliberalismo como paquete de medidas económicas. Como ideología ha sido codificado por las élites del poder mundial formadas por directivos y ejecutivos de grandes multinacionales, por *lobbies* empresariales, por periodistas de prestigio, por intelectuales que se proyectan hacia públicos amplios, por gente del mundo del espectáculo y por políticos. Estos individuos saturan el discurso público con imágenes idealizadas

¹⁸ *Ibid*, pp. 289-290.

¹⁹ HARVEY, David: *Breve historia del neoliberalismo*, Madrid, Akal, 2007, p. 6.

²⁰ STEGER, Manfred; ROY, Revi K.: *Neoliberalismo: una breve introducción*, Madrid, Alianza, 2011, p. 11.

de un mundo de libre mercado y consumista²¹. Todos ellos formarían parte de quienes Daniel Stedman Jones ha llamado los *amos del mundo*²².

Siguiendo con Steger y Roy, en segundo lugar, el neoliberalismo como forma de gobierno se basa en valores empresariales como la competitividad, el interés y la descentralización y el aumento del poder individual frente al poder del Estado. En tercer lugar, como paquete de medidas económicas, el neoliberalismo se manifiesta bajo la *Fórmula D-L-P*: Desregulación de la economía – Liberalización del comercio y de la industria – Privatización de las empresas estatales. Sin embargo, a partir de estas conceptualizaciones se llega a la asunción de que los teóricos neoliberales buscan socavar el papel de los Estados con el fin de desregular la economía de acuerdo a unos postulados que equiparaban *más libertad* con *menos Estado*. Frente a esto, Quinn Slobodian ha señalado que los neoliberales «no proponían ni la destrucción de la política por parte de la economía ni la disolución de los Estados en un mercado mundial, sino un acuerdo entre ambos que estuviera estructurado y regulado con esmero»²³. Descartando la opción de un gobierno a escala mundial, lo que sí que había que regular era un conjunto de normas que no pusieran en peligro su proyecto de capitalismo, gobernase quien gobernase. En este sentido la soberanía nacional y la democracia podían suponer un obstáculo, por lo que, si bien es un error considerar a los neoliberales como críticos del Estado *per se*, «es un acierto verlos como eternos escépticos con respecto al Estado *nación*»²⁴.

Volviendo a Harvey, el autor británico señala también que el neoliberalismo se ha convertido en hegemónico como forma de discurso, de manera que se incorporado de forma *natural* a la forma en la que interpretamos, vivimos y entendemos el mundo²⁵. Sobre esta dimensión del neoliberalismo, entendido no desde el punto de vista solamente de la adopción de una serie de políticas monetaristas, sino también como modelo antropológico de sociedad, reflexionaba Pierre Bourdieu a finales del siglo pasado. Para este autor, el

²¹ *Ibid.*, pp. 29-35.

²² Stedman Jones ha analizado cómo el neoliberalismo llegó a convertirse en hegemónico a partir de los gobiernos de Reagan y Thatcher. Para este autor, la victoria de las políticas neoliberales no era un resultado inevitablemente lógico tras las crisis de los setenta. Véase JONES, Daniel Stedman: *Els amos del món. Hayek, Friedman i el naixement de la política neoliberal*, Valencia, Institució Alfons el Magnànim, 2018.

²³ SLOBODIAN, Quinn: *Globalistas. El fin de los imperios y el nacimiento del neoliberalismo*, Madrid, Capitán Swing, 2021, p. 32.

²⁴ *Ibid.*, pp. 24-41. Cita textual en página 36.

²⁵ HARVEY, David: *Breve historia...*, pp. 7-8.

movimiento hacia la utopía neoliberal de un mercado puro y perfecto es posible gracias a la política de desregulación financiera, y se logra a través de la acción transformadora y destructiva de todas las medidas políticas que pretendan conservar las estructuras colectivas que podrían servir de obstáculo a la lógica del mercado puro: la nación, cuyo margen de maniobra disminuye continuamente; las empresas, mediante la individualización de los salarios y de las carreras en función de las competencias individuales, con la consiguiente atomización de los trabajadores; y la familia, que pierde parte de su control sobre el consumo mediante la constitución de mercados por grupos de edad.

De esta manera, dice Bourdieu, surge un mundo darwiniano en el que se produce una lucha de todos contra todos en todos los niveles de jerarquía y se sostiene a través de aquellos que se aferran a su trabajo y organización en condiciones de inseguridad, sufrimiento y estrés²⁶. En esta línea escribió Richard Sennett sobre el fin del trabajo estable en las sociedades avanzadas y sus efectos en la identidad personal de los trabajadores, que basaban ésta —en cierta medida— en certezas como una rutina estable, un sueldo mensual o la utilidad de los conocimientos adquiridos a lo largo una profesión. Como consecuencia de la pérdida de estas certezas, el carácter de los individuos se *corroe*. Un régimen basado en la flexibilidad laboral, señala Sennett, no puede dar para llevar una vida corriente ni proporciona a los seres humanos ninguna razón profunda para cuidarse entre sí, por lo que no puede preservar por mucho tiempo su legitimidad²⁷. Frente a esto, André Gorz había propuesto «trabajar menos para trabajar todos»²⁸. En la dimensión del neoliberalismo como modelo antropológico de sociedad han centrado también su análisis Christian Laval y Pierre Dardot. Estos autores entienden el neoliberalismo como una *razón-mundo*, cuya principal característica es imponer y extender la lógica del *capital* a todas las relaciones sociales. Esta lógica no hace sino erosionar la democracia y constituir un reto político para quienes la rechazan que debe ser afrontado de forma distinta de la que proponen aquellos que conciben —erróneamente, según

²⁶ BOURDIEU, Pierre: «The essence of neoliberalism», *Le Monde diplomatique*, diciembre de 1998. En <https://mondediplo.com/1998/12/08bourdieu> [consultado el 3/02/2023].

²⁷ SENNETT, Richard: *La corrosión del carácter. Las consecuencias personales del trabajo en el nuevo capitalismo*, Barcelona, Anagrama, 2000, pp. 154-155.

²⁸ GORZ, André: *La metamorfosis del trabajo. Búsqueda del sentido. Crítica de la razón económica*, Madrid, Sistema, 1995 [primera edición en francesa de 1988], pp. 243-253.

Laval y Dardot—, el neoliberalismo como una vuelta al liberalismo clásico o una rehabilitación del puro y simple *laissez-faire*²⁹.

En última instancia, la importancia de las políticas neoliberales reside tanto en el hecho de que ocuparon la agenda de los gobiernos conservadores como en el hecho de que estas ideas permearon también en la socialdemocracia europea. De modo que muchas de las medidas tomadas por gobiernos de izquierda a partir de la década de los ochenta fueron dirigidas a la liberalización de la economía y a la flexibilización del mercado laboral, lo cual tuvo un especial impacto negativo en la capacidad de negociación de los sindicatos y en la pérdida de poder adquisitivo de la clase trabajadora, derivada del aumento del paro y la precariedad.

La supuesta desaparición de la clase obrera desde los años setenta ha sido un lugar común entre aquellos historiadores que, como Tony Judt, utilizaban una noción muy reducida de la clase trabajadora, que se limitaba a obreros de fábrica, mineros, estibadores y otro tipo de trabajadores manuales. Como un gran número de estos trabajadores se estaban jubilando en los años setenta, al tiempo que se iniciaba una nueva era de la industria de servicios, consideraban que la clase trabajadora estaba desapareciendo. Además, Judt parecía señalar el «error» de los comunistas de la época por perseverar en la idea de que su base de apoyo fuera todavía la «clase trabajadora»³⁰. Pero esta concepción cerrada sobre la composición de la clase trabajadora ha sido criticada desde hace décadas por diferentes historiadores. Destacaremos dos ejemplos: uno «clásico» y una más reciente.

En *Historia del siglo XX*, Eric Hobsbawm afirmaba que, a escala planetaria, la idea de que la vieja clase obrera industrial agonizaba era un error desde el punto de vista estadístico. Pero, aún centrándonos en Europa, al final de «la edad de oro» había muchos más obreros industriales en cifras absolutas. Con respecto a los países que se industrializaron más tarde (como España), el número de trabajadores industriales siguió en aumento hasta casi la década de 1990. A esto hay que añadir que la clase trabajadora va más allá de los obreros industriales. Hobsbawm hablaba de «espejismo» para referirse al presunto

²⁹ LAVAL, Christian; DARDOT, Pierre: *La nueva razón del mundo: ensayo sobre la sociedad neoliberal*, Barcelona, Gedisa, 2013; LAVAL, Christian; DARDOT, Pierre: *La pesadilla que no acaba nunca: el neoliberalismo contra la democracia*, Barcelona, Gedisa, 2017.

³⁰ JUDT, Tony: *Posguerra...*, pp. 590-591.

hundimiento de la clase obrera y defendía que éste se produjo debido a los cambios internos dentro de la misma y en el proceso de producción³¹. Además, recuerda que, salvo excepciones como Gran Bretaña, la clase obrera industrial siempre ha sido una minoría de la población activa. Insiste también en que, a finales del siglo XIX, se vieron a sí mismas como clase obrera multitud de personas variopintas y nada homogéneas, que se ganaban la vida vendiendo su trabajo a cambio de un salario. Uno de los aspectos fundamentales del cambio que se estaba produciendo a partir de la década de los setenta fue que se empezó a deshacer la cohesión que se había forjado. La nueva situación no generaba concentraciones de población de una sola clase social en la misma magnitud que antes³².

A esto hay que añadir la diversificación étnica y racial de la clase obrera. El debilitamiento de los movimientos socialistas tradicionales que se habían opuesto a la discriminación racial evitó poner freno o atenuar el racismo latente que afloró con mayor intensidad en muchos barrios obreros de Europa. Desconcentración geográfica, problemas raciales y el hecho de que cada vez era más débil la frontera entre lo que era y no era trabajo manual «difuminaron y disolvieron los contornos, hasta entonces nítidos, del ‘proletariado’»³³. Por lo tanto, la clase obrera no desapareció, sino que fue cambiando, como había lo había hecho en etapas anteriores. En palabras de Eagleton, «la clase cambia de composición continuamente. Pero eso no significa que se disipe sin dejar rastro»³⁴.

El otro ejemplo de concepción más amplia sobre lo que es la clase trabajadora lo expone Selina Todd en *El pueblo: Auge y caída de la clase obrera (1910-2010)*. Durante este recorrido de cien años de historia de la clase obrera británica aparecen estibadores, metalúrgicos, mineros o jornaleros, pero también criadas, obreras de fábrica, costureras o dependientas. No sólo en su composición se aprecia la diversidad y heterogeneidad de la clase trabajadora, sino que también se aprecia la transformación de la misma en relación con el paso del tiempo, marcados en mayor o menor medida por los cambios que se han ido

³¹ HOBSBAWM, Eric: *Historia del siglo XX*, Barcelona, Crítica, 1998, pp. 304-305.

³² *Ibid*, pp. 307-311.

³³ *Ibid*, p. 312.

³⁴ EAGLETON, Terry: *Marx...* p. 157.

produciendo en Inglaterra y por sus propias experiencias³⁵. Todavía en 1991 más de la mitad de la población británica estaba compuesta por mineros, estibadores, criadas, obreros siderúrgicos y oficinistas de bajo nivel. Eso sin contar a otros trabajadores y trabajadoras como enfermeros, oficinistas de mayor cualificación o técnicas. Éstos últimos grupos se identificaban a sí mismos como clase obrera, a veces en virtud de su historia familiar y también porque se concebían más cercanos a otros asalariados que a los jefes o a los líderes políticos³⁶. Esto habla también de una noción de clase que tiene en cuenta su dimensión cultural, más allá de criterios de definición puramente economicistas.

Estas referencias ayudan a una mejor comprensión de lo que entendemos por clase trabajadora en esta tesis. Teniendo en cuenta la importancia que puede tener el cine y sus representaciones —proyectadas en la esfera pública— en la conformación y reelaboración de identidades sociales, y puesto que el objeto de esta tesis es analizar la manera en la que se ha representado la clase trabajadora en el cine español, sería conveniente señalar de qué hablamos cuando nos referimos a la *clase trabajadora*. A las contribuciones citadas de Hobsbawm y Todd podemos añadir los valiosos conceptos del sociólogo Anthony Giddens, quien defendió ya en 1973 la trascendencia de los conceptos de *clase* y de *conflicto de clases* para el análisis de las sociedades industrializadas frente a los planteamientos que mantenían, por un lado, los sociólogos de la nueva izquierda —influidos por Marcuse— y, por otro, la sociología académica.

Giddens se interesó por los procesos mediante los cuales las *clases económicas* se convierten en *clases sociales*. En la medida en que las clases se fuesen convirtiendo en una realidad social, se manifestarían unas pautas comunes de conducta y actitud, es decir, unos estilos de vida comunes en el interior de la clase. En cuanto a cómo afectaría todo esto a la *conciencia de clase*, el autor distingue entre *reconocimiento de clase* y *conciencia de clase*. Lo primero se daría porque entre los miembros de un grupo existirá la tendencia a un *reconocimiento* común y a aceptar unas actitudes y creencias similares, ligadas a un estilo de vida común. Pero eso no implica necesariamente una aceptación de que esas actitudes y creencias signifiquen una afiliación particular a una clase o de que existan otras clases, caracterizadas por

³⁵ TODD, Selina: *El pueblo: auge y caída de la clase obrera (1910-2010)*, Madrid, Akal, 2015.

³⁶ *Ibid.*, pp. 7-8.

actitudes, creencias y estilos de vida diferentes. Por el contrario, la «conciencia de clase» implica ambas³⁷. Esto situaría al *reconocimiento* como paso previo a la *conciencia*.

El debate en torno a la vigencia de la *clase* como categoría de análisis en las sociedades industriales tuvo repercusiones en el campo de la historiografía, especialmente en la historia social, que había estado muy influida por la disciplina sociológica. Dada la centralidad explicativa que ocupaban las estructuras económicas y sociales dentro del estructuralismo clásico, se entendía la *clase* como un fenómeno definido por características objetivas y determinado por la posición socioeconómica de sus miembros. La inclusión de las perspectivas culturales en los estudios históricos permitió trascender el estudio de la clase o el estudio de los trabajadores más allá de la perspectiva de la historia social tradicional. Por otro lado, la crisis del análisis materialista permitió también una renovación del concepto de *clase*. Joan Scott redefinió el concepto de experiencia propuesto por E. P. Thompson. Para Scott la experiencia no es el resultado de una interiorización de una realidad objetiva, sino que es el efecto de la construcción de significados de la realidad mediante el lenguaje disponible en cada situación histórica³⁸.

Por otro lado, Geoff Eley y Keith Nield han propuesto una visión más flexible del concepto de clase, abierta al análisis de su dimensión cultural. Para estos dos autores, la *clase trabajadora* no quedaría definida meramente por criterios economicistas, aunque tampoco obvian la importancia de las condiciones materiales de vida en la articulación de las identidades de clase³⁹. Eley y Nield, considerando las aportaciones sobre esta cuestión desde E. P. Thompson hasta Joan Scott, toman la *clase* como un proyecto siempre inacabado y en formación a través de las formas y acciones realmente existentes. Una perspectiva en la que también se insertan las investigaciones de Selina Todd, entre ellas la citada anteriormente.

³⁷ GIDDENS, Anthony: *La estructura de clases en las sociedades avanzadas*, Madrid, Alianza, 1979 [Primera edición inglesa de 1973], pp. 119-126.

³⁸ CABRERA, Miguel Ángel: «Lenguaje, experiencia e identidad. La contribución de Joan Scott a la renovación teórica de los estudios históricos» en BORDERÍAS, Cristina (ed.) *Joan Scott y las políticas de la historia*, Barcelona, Icaria, 2006, pp. 233-257.

³⁹ ELEY, Geoff; NIELD, Keith: *El futuro de la clase en la historia: ¿qué queda de lo social?*, Valencia, PUV, 2010, pp. 192-195.

Eley y Nield sugieren que «no puede existir una explicación general de la manera en la que grupos de diversos tipos, en diferentes lugares, alcanzan formas de acción colectiva de alcance y eficiencia política»⁴⁰. Asimismo, es necesario tener en cuenta que la identidad de clase, tal y como señaló Manuel Pérez Ledesma, es sólo una de las posibles identidades colectivas, pero no la única, es decir, puede o no desarrollarse y converger (o no) con otras identidades como el género o la raza. La *conciencia* no aparecería de forma automática a partir de las condiciones materiales, sino que podría desarrollarse o no, dependiendo del sentido que los individuos le dieran a su experiencia. Es necesaria, por tanto, la percepción compartida de pertenencia a un grupo que persigue unos objetivos comunes y dispuesto a llevar a cabo una movilización continuada. La identidad de clase ha sido desplazada en no pocos casos por otras identidades como la nacional, la racial o la de género, entre trabajadores que compartían la misma situación sociolaboral⁴¹.

Por tanto, la noción de *clase trabajadora* que se adopta en esta tesis no estará encorsetada en las clásicas interpretaciones economicistas que establecían una relación causal entre las condiciones materiales y la clase social, sino que se tendrá en cuenta una perspectiva más abierta proveniente de la historia sociocultural, siguiendo las propuestas de Geoff Eley y Keith Neil. Se tendrán también en cuenta las transformaciones que afectaron a la clase trabajadora, al hilo de obras como las de Eric Hobsbawm o Selina Todd. Asimismo, se consideran útiles las reflexiones de Anthony Giddens, especialmente por la noción de *clase* como pauta de comportamiento en la que sus miembros se reconocen, aunque ello no implique una conciencia.

Representaciones, esfera pública e identidades sociales

Puesto que esta tesis aborda el análisis de representaciones cinematográficas y sus posibilidades en la configuración de la identidad de clase, se considera necesario reflexionar en torno a conceptos como *representación*, *esfera pública*

⁴⁰ *Ibid.*, p. 199.

⁴¹ PÉREZ LEDESMA, Manuel: «Los nuevos movimientos sociales y la historia del tiempo presente», en DÍAZ BARRADO (coord.), *Historia del tiempo presente: teoría y metodología*, Badajoz, Universidad de Extremadura, 1998, p. 68.

e *identidades sociales*. En este sentido, no podemos considerar las películas como meros objetos comerciales, sino también como productoras y reproductoras de imaginarios sociales, conformadas a partir de múltiples factores que tienen que ver con los debates intelectuales y su proyección en el mundo de la cultura o con la propia industria cultural y la cultura cinematográfica. Por ello, estas películas no pueden ser abstraídas del contexto histórico en el que se realizan.

Según Roger Chartier, las producciones intelectuales y estéticas están regidas siempre por mecanismos y dependencias desconocidas para los propios sujetos. Bajo esta premisa, su concepto de *representación* permite enlazar y designar tres grandes realidades. En primer lugar, las representaciones colectivas, que hacen que los individuos incorporen las divisiones del mundo social y que organizan los esquemas con los que éstos perciben el mundo y a partir de los cuales juzgan y actúan. En segundo lugar, las formas de exhibición del ser social o del poder político, que utilizan los signos y actuaciones simbólicas. En tercer lugar, la representación por parte de un representante de una entidad social o de un poder dotado a sí mismo de continuidad y estabilidad. Por otro lado, la fuerza de un poder o la identidad de un grupo dependen de la aceptación o del rechazo de las representaciones que se proponen de sí mismos⁴². El planteamiento de Chartier se inserta en la renovación de la historia social hacia una paulatina flexibilización del vínculo entre determinación y contexto social, dándole una autonomía relativa a la esfera cultural en la atribución a los individuos de un papel activo en la producción de significados. Desde otro punto de vista, Miguel Ángel Cabrera propone otra noción de *representación* que no habla tanto de esa referencialidad como de una construcción de significados sociales en el discurso. Es decir, el discurso no interpreta una realidad dada, sino que construye su significado en el propio acto de enunciarlo⁴³. En este sentido, cabe considerar que las películas son discursos acerca de la realidad —leída de una determinada manera— que se proyectan hacia la esfera pública. Asimismo, Chartier señaló que el individuo —ya sea creador o receptor de una obra— se encuentra «inscrito en el seno de las dependencias recíprocas que constituyen las configuraciones sociales a las

⁴² CHARTIER, Roger: *Pluma de ganso, libro de letras, ojo viajero*, México, Universidad Iberoamericana, 1997, pp. 91-92.

⁴³ CABRERA, Miguel Ángel: *Historia, lenguaje y teoría de la sociedad*, Madrid, Cátedra, 2001, pp. 47-76.

que él pertenece»⁴⁴. Por tanto, la noción de *representaciones* que usaremos para esta tesis doctoral parte de la conceptualización de Chartier, en cuanto representación colectiva, sin ignorar que las fuentes filmicas, como productos culturales, proponen un discurso acerca de la realidad que también la construye significativamente.

Entre las fuentes principales contamos con una serie de películas en las que aparecen unas determinadas representaciones de la clase trabajadora que se proyectan hacia la esfera pública. Geoff Eley reflexionó sobre el carácter plural de la esfera pública en relación con el concepto de hegemonía gramsciano, subrayando la presencia de otras visiones, lecturas, discursos *de y sobre* la realidad que contestan al lenguaje hegemónico. Para Eley, la esfera pública tiene más sentido como un escenario estructurado en el que se puede producir la impugnación y la negociación⁴⁵. En un sentido similar, Mikhail Bakhtin subrayó la dimensión irremediamente social del lenguaje que, además, estaría ideológicamente saturado e impregnado por los poderes y las fuerzas políticas, culturales y estéticas de cualquier momento histórico. De manera que una comunidad lingüística puede dividirse en diversos lenguajes *socio-ideológicos*, según estatus, generación o profesión, lo cual hace del lenguaje un lugar de conflicto, que incorpora la oposición entre el discurso *oficial* y el *no oficial*. La cultura, por tanto, está constituida por complejas redes de discursos que interactúan, que están localizadas socialmente e impregnadas por fuerzas de conflicto y poder⁴⁶. Del mismo modo, las representaciones cinematográficas de *clase* constituyen una serie de discursos que pueden articularse desde distintas visiones del mundo, más o menos impregnadas por los poderes y las fuerzas políticas, culturales y estéticas de cada momento o en oposición a ellas. Y estas representaciones ayudan a generar puntos de identificación que pueden contribuir a construir, reforzar o reelaborar *identidades sociales*.

Desde el punto de vista etimológico, la *identidad* está compuesta por dos significados potencialmente opuestos, aunque también complementarios. El

⁴⁴ CHARTIER, Roger: *El mundo como representación: estudios sobre historia cultural*, Barcelona, Gedisa, 1992, p. X.

⁴⁵ ELEY, Geoff, «Nations, publics and political cultures: placing Habermas in the Nineteenth Century», en DIRKS, Nicholas B., ELEY, Geoff & ORTNER, Sherry B. (eds.): *Culture/Power/History. A reader in contemporary social theory*, Princeton, Princeton University Press, 1994, pp. 297-335; ELEY, Geoff: «Politics, Culture, and the Public Sphere», *Positions vol. 10*, n°1 (2002), pp. 219-236.

⁴⁶ BAKHTIN, Mikhail: *The Dialogic Imagination*, Austin, Texas Press, pp. 270-275, citado por GUNN, Simon: *Historia y teoría cultural*, Valencia, PUV, 2011, pp. 88-89.

primero se refiere a la identidad como aquello que es singular en un individuo o grupo, es decir, aquellos rasgos de una persona que la distinguen de otras. A su vez, la identidad también hace referencia a aquellos rasgos que son comunes en un grupo y que les diferencian de otros. Por otro lado, la identidad tiene también una dimensión temporal, puesto que necesita una continuidad en el tiempo para ser reconocible como tal. Esto contempla la posibilidad, por tanto, de adquirir o perder la identidad⁴⁷. Asimismo, la identidad puede formarse a la vez desde el interior y desde el exterior de un mismo grupo. Anthony Giddens describió que la idea de la identidad propia como *proyecto vital* en el que los individuos son invitados a construir sus propios relatos lleva formando parte de las sociedades occidentales a partir de la modernidad tardía⁴⁸. Igualmente, la identidad puede definirse también desde el exterior, como, por ejemplo, algunos casos de identidades étnicas o de minorías sexuales, definidas por factores tales como los prejuicios populares. Además, aunque muchas identidades de grupos han mantenido su denominación a lo largo del tiempo —por ejemplo «la clase trabajadora» o «las mujeres»—, lo que ha ido variando es el significado de *ser mujer* o *ser de clase trabajadora* en distintas épocas. En este sentido, Joan Scott enfatizó el carácter histórico de las identidades, de la que se deriva su naturaleza creativa y su plasticidad, por lo que están abiertas a cambio y subversión⁴⁹.

Siguiendo con Scott, resulta de utilidad su concepto de «eco de la fantasía» en relación con la potencialidad de la ficción en la creación o reelaboración de identidades sociales. A partir de la propuesta de *invención de la tradición* de Eric Hobsbawm, Joan Scott toma la identidad como una *invención*. Esto lo aplica a la identidad feminista, que sería el efecto de una estrategia política retórica —y estética— invocada de forma diferente en distintas épocas por distintas feministas. En consecuencia, la historia del feminismo no podría ser continua, sino una historia discontinua que fue *suturada* por las feministas de los siglos XVIII y XIX, *inventando* una sucesión lineal ininterrumpida. Por tanto, la identidad femenina o feminista no fue tanto un hecho histórico evidente por sí mismo como el esfuerzo de un grupo por identificarse como tal y con ello

⁴⁷ GUNN, Simon: *Historia y teoría...*, p. 159.

⁴⁸ GIDDENS, Anthony: *Modernidad e identidad del yo: el yo y la sociedad en la época contemporánea*, Barcelona, Península, 1997, citado por GUNN, Simon: *Historia y teoría...*, p. 160.

⁴⁹ SCOTT, Joan W.: «El eco de la fantasía: la historia y la construcción de la identidad», *Ayer*, n° 62 (2006), p. 113.

movilizar a una colectividad⁵⁰. Scott propone el *eco de la fantasía* como concepto analítico. Critica las visiones de la imaginación como algo consciente y sujeto a control racional y señala sus dimensiones inconscientes, recurriendo a planteamientos influidos por el psicoanálisis. Por todo ello, el *sentimiento* de identidad común de las mujeres no existe antes de su invocación, sino que es posible gracias a las fantasías que les permiten trascender la historia y la diferencia. La fantasía, según Scott, sería aquel «mecanismo formal para la articulación de escenarios que son históricamente específicos en su representación y detalle y, al mismo tiempo, trascienden la especificidad histórica»⁵¹.

De los tres aspectos formales que propone Scott, para esta tesis doctoral nos interesa particularmente el tercero, por el que la fantasía opera como *narración*. La identidad como un fenómeno continuo, coherente e histórico resulta ser una fantasía que borra las divisiones y las discontinuidades, las ausencias y las diferencias que separan a los sujetos en el tiempo. En este sentido, las fantasías funcionan como recursos a ser invocados como un eco, «resonando de una manera incompleta y esporádica, aunque discernible, en los llamamientos a las mujeres para que se identifiquen como feministas»⁵². Asimismo, el eco de la fantasía no es una etiqueta que explique la identidad, sino más bien un conjunto de operaciones mentales por las cuales ciertas categorías de identidad son construidas para borrar las diferencias históricas y crear continuidades aparentes⁵³. Tomando las aportaciones de Scott de manera flexible, esto no solamente puede aplicarse también a los trabajadores y a la identidad de clase, sino que resulta interesante el tercer aspecto formal de la fantasía que propone la autora, es decir, la fantasía como *narración*. Al mismo tiempo, la capacidad de la narración para generar identificación abre el estudio, en este sentido, a las fuentes ficcionales, como la literatura y el cine, en la medida en que imaginan lo posible en un contexto concreto. Respecto a la literatura, Isabel Burdiel y Justo Serna subrayaron la utilidad de las novelas como fuente para los historiadores y resaltaron el papel de la literatura en la construcción y

⁵⁰ SCOTT, Joan W.: «El eco de la fantasía...», pp. 114-115. La autora se ha ocupado de esta cuestión más ampliamente en SCOTT, Joan W.: *La fantasía de la història feminista*, València, Institució Alfons el Magnànim, 2018.

⁵¹ *Ibid.*, p. 117.

⁵² *Ibid.*, pp. 123-124.

⁵³ *Ibid.*, p. 138.

reconstrucción de las hegemonías e identidades sociales⁵⁴. Este planteamiento puede ser aplicado también a las narrativas filmicas, en la medida en que también pueden tener un papel relevante en la construcción de identidades.

Metodología

La representación cinematográfica: campos de estudio

La representación cinematográfica de identidades sociales y colectivas ha sido estudiada desde diversas disciplinas utilizando diferentes perspectivas de análisis. En ello influyeron una serie de procesos de renovación en las ciencias sociales en un contexto, el de los años setenta del siglo XX, marcado por la influencia de las críticas al estructuralismo y por el auge de los nuevos movimientos sociales. Un contexto en el que, a su vez, pervivían las visiones de algunos de los intelectuales de la llamada Escuela de Frankfurt como Theodor Adorno, Max Horkheimer y Hebert Marcuse.

En 1944 Adorno y Horkheimer acuñaron el término *industria cultural* para describir los productos y procesos de la cultura de masas. Estos autores señalan dos características clave que determinan los productos de esta industria cultural. Por un lado, presentan homogeneidad cultural y, por otro lado, son predecibles: «Se puede captar siempre de inmediato en una película como terminará, quién será recompensado, castigado u olvidado»⁵⁵. Bajo esta perspectiva, los espectadores se convierten en *masas engañadas* que poco pueden hacer para escapar del «círculo de manipulación y de necesidad que la refuerza donde la unidad del sistema se afianza cada vez más»⁵⁶. Esta visión tan encorsetada procede de la asunción rígida que hacen estos autores de la relación entre base económica y superestructura ideológica, conceptos marxistas⁵⁷. Pero sin salirnos de la tradición marxista encontramos ejemplos

⁵⁴ BURDIEL, Isabel; SERNA, Justo: *Literatura e historia cultural o Por qué los historiadores deberíamos leer novelas*, Valencia, Episteme, 1996, p. 2.

⁵⁵ HORKHEIMER, Max; ADORNO, Theodor W.: *Dialéctica de la ilustración. Fragmentos filosóficos*, Madrid, Trotta, 1998, p. 170.

⁵⁶ *Ibid.*, pp. 166.

⁵⁷ Esta relación, al parecer, ni siquiera fue planteada de manera tan rígida por los propios Marx y Engels tal y como explica John Storey a través de la correspondencia de Engels. Véase STOREY, John: *Teoría cultural...*, p. 139.

que contradicen o, cuanto menos, matizan esa visión tan rígida de los ideólogos de la Escuela de Frankfurt con respecto a las producciones culturales. El dramaturgo Bertold Brecht, preguntado sobre el comportamiento de la protagonista de su obra *Madre Coraje*, respondía: «incluso si Coraje no aprende nada más, al menos la audiencia puede, según yo lo veo, aprender algo observándola»⁵⁸. El cerebro del espectador, por tanto, no actúa de forma pasiva y acrítica frente a lo que recibe. Diferentes espectadores procesarán de manera más o menos distinta un mismo relato o una misma representación de determinados personajes. Esto enlaza con lo que Stuart Hall decía para referirse al cine, que tenía la capacidad de generar o reconstruir puntos de identificación en los espectadores a partir de interpretaciones distintas⁵⁹.

Lejos de asumir ese marco encorsetado de análisis de Adorno y Horkheimer, lo que sí que podemos rescatar de aquella visión es una advertencia. Sabemos que la realidad es mucho más compleja y está compuesta por infinitos matices y sutilezas. Asimismo, afirmamos la importancia de los productos culturales en la configuración de identidades sociales y que el abanico en el que tienen lugar las distintas lecturas sobre una película puede ser más o menos amplio. Sin embargo, vale la pena recordar también que estas obras se producen en un tiempo y espacio concreto y que, por tanto, cabe situarlas en su contexto de producción. Y no sólo por lo que se refiere al tiempo y al espacio, sino también desde qué marcos culturales y en qué espacios de poder se producen los filmes. Esta advertencia nos debe servir para no transitar, en una especie de movimiento pendular, de la rigidez *frankfurktiana* a interpretaciones que deriven en un relativismo inoperante que explicaría más bien poco o en un análisis puramente estético.

El sociólogo Armand Mattelart advertía de una deriva de los Estudios Culturales a partir de la década de 1980, especialmente en los Estados Unidos, alejados ya de los años de Birmingham y del Centre for Contemporary Cultural Studies (CCCS) dirigido por Stuart Hall. Al tiempo que estos estudios se expandían hacia el análisis de cada vez objetos más variados, se habría ido abandonando progresivamente el interés por los procesos de producción: «el mejor conocimiento, bien apreciable, que surge del interés por los elementos

⁵⁸ BRECHT, Bertold: *Brecht on Theatre. The development of an aesthetic*, London, Methuen, 1978, p. 229.

⁵⁹ HALL, Stuart: «Cultural identity...», pp. 68-81.

más diversos del mosaico de lo cultural, tiene como contrapartida la obsesión por el pequeño objeto, por la trivialidad de las pequeñas historias en la amnesia de los mecanismos sociales que determinan su producción»⁶⁰. De ahí que resulte importante tener en cuenta aquella información relativa al proceso de producción, no sólo por lo que se refiere a directores y productores, sino también a los marcos legales en los que se desarrollan las películas y los intereses ideológicos que pueden influir en la producción de esos filmes. En el caso concreto de esta tesis hay que tener todo esto en cuenta, ya sea bajo la dictadura franquista o durante el régimen democrático posterior.

Otro campo de estudios desde el cual se ha abordado el análisis de la representación de identidades sociales en el cine ha sido la historia cultural. Podemos situar el inicio de la relación entre estudios históricos y cine hacia principios de los setenta con el artículo de Marc Ferro, publicado en la revista *Annales*, en el que reflexionaba sobre el uso del film como un documento valioso para el contra-análisis de la sociedad⁶¹. Ferro insistió en el carácter del cine como «agente de la Historia». Al ser productos culturales y, por tanto, una red de discursos elaborada, mediatizada por las ideologías y las condiciones estructurales de su época, las películas no aparecen como un elemento neutro en la sociedad que lo produce, sino que pueden intervenir en esa sociedad⁶².

La vía que inició Ferro pronto fue seguida por otros autores franceses como Pierre Sorlin quien, en su *Sociología del cine* (1977), señalaba la necesidad de estudiar los mecanismos de las películas como prácticas significantes, sin aislarlas de su relación con el medio social en el que se insertan y sus

⁶⁰ MATTELART, Armand; NEVEU, Érik: *Introducción a los estudios culturales*, Barcelona, Paidós, 2004, p. 148.

⁶¹ FERRO, Marc: «Le film, ¿une contre-analyse de la société?», *Annales E.S.C.* (1973), recogido y traducido en FERRO, Marc: *Historia contemporánea y cine*, Barcelona, Ariel Historia, 1995, pp. 31-56. Es preciso mencionar que dos décadas antes Siegfried Kracauer había publicado *De Caligari a Hitler, una historia psicológica del cine alemán*, donde analizaba los argumentos, los temas y la puesta en escena de casi un centenar de películas producidas durante las décadas de 1920 y 1930 en la República de Weimar. Para Kracauer, estas películas reflejaban la psicología de la nación alemana del período de entreguerras –sus miedos y sus necesidades–, que anticipaban el ascenso del nazismo al mostrar indicios de la disposición inconsciente del pueblo alemán a aceptar un gobierno autoritario. Pese a que la obra de Kracauer ha sido revisada y sometida a crítica, señalando su carácter teleológico, tiene la virtud de haber abierto campos de análisis hasta entonces inexplorados. No obstante, uno de estos campos –el uso del cine como mero reflejo de una realidad social y política *objetiva*– presenta grandes limitaciones teóricas y metodológicas, puesto que dejaría fuera el papel activo de la propia obra cinematográfica en la explicación histórica, relegando las películas al papel de simple refuerzo de argumentaciones de la historia política o de la historia social. Véase KRACAUER, Siegfried: *De Caligari a Hitler, una historia psicológica del cine alemán*, Barcelona, Paidós, 1985.

⁶² FERRO, Marc: *Historia contemporánea...*, pp. 21-23.

configuraciones ideológicas⁶³. Sorlin considera el cine como un producto cultural del que hay que analizar su proceso de producción —incluyendo tanto la dimensión material como los factores sociales que intervienen en este proceso— y la relación de los espectadores con las películas: sus gustos, la distribución, las prácticas de asistencia al cine, entre otras cuestiones. Además, Sorlin propone un análisis fílmico que tenga en cuenta la organización de los relatos y la génesis del material audiovisual, junto con los argumentos de las películas⁶⁴.

Desde los pioneros como Ferro y Sorlin hasta hoy, la comprensión y el análisis del cine ha ido transformándose, especialmente por el impacto de la nueva historia cultural y por las aportaciones de nuevas perspectivas provenientes de las ciencias sociales. La década de 1970 incorporó el análisis de las películas no como obras de arte juzgadas con criterios estéticos, sino como textos ideológicos cuyo significado se podía descifrar a través de la semiótica⁶⁵. Pero este análisis tendía a separar las películas de sus contextos históricos. A partir de las décadas de los ochenta y los noventa del siglo XX emergieron nuevas propuestas de análisis más flexibles. En este sentido, cabe destacar la contribución de Marcia Landy, incorporando al análisis las nociones de hegemonía y resistencia de Gramsci⁶⁶. Cabe volver a citar la insistencia de Hall en que el cine no debía entenderse como un simple reflejo de una identidad cultural ya existente, sino también como una forma de representación que es capaz de construir puntos de identificación⁶⁷. En esta línea, François Albéra subrayaba la capacidad del cine para estimular el imaginario colectivo de un grupo incluso hasta el punto de inspirar una movilización⁶⁸.

⁶³ SORLIN, Pierre: *Sociología del cine: la apertura para la historia de mañana*, México, Fondo de Cultura Económica, 1992 [Primera edición francesa de 1977], pp. 16-23.

⁶⁴ *Ibid.*, pp. 129-138.

⁶⁵ Una obra representativa de este modelo analítico es la de Christian Metz en METZ, Christian: *El significante imaginario: psicoanálisis y cine*. Barcelona, Paidós, 2001 [Primera edición francesa de 1977].

⁶⁶ LANDY, Marcia: *Film, Politics, and Gramsci*, Minneapolis, University of Minnesota Press, 1994.

⁶⁷ HALL, Stuart: «Cultural identity...», pp. 68-81.

⁶⁸ ALBÉRA, François: «Changer le monde», *Cahiers du cinéma*, hors-série (2000), pp. 44-50.

Fuentes y aspectos metodológicos

A lo largo de esta investigación se han manejado e interpretado como principales fuentes primarias las fuentes filmicas, las fuentes hemerográficas y la documentación de Archivo, fundamentalmente expedientes de censura cinematográfica.

Por lo que respecta a las fuentes filmicas, se ha considerado que la práctica analítica más adecuada era el análisis filmico de las representaciones de clase en las obras seleccionadas. En primer lugar, se parte de la premisa de que, en el análisis filmico, es necesario trascender la literalidad de la obra. Esto implica considerar que el contexto modifica el contenido del mensaje, por lo que el significado de una representación se debe interpretar ligado al contexto en el que se ha realizado el filme⁶⁹. Teniendo en cuenta esto último, el discurso y las *representaciones* se configuran como una trama de significados articulados que median la percepción que los individuos tienen de la realidad, de sí mismos y del lugar que ocupan en ella. El análisis de las películas prestará atención, de forma flexible, a los tres niveles de representación propuestos por Francesco Casetti y Federico Di Chio. El primer nivel, la puesta en escena, se entiende como la preparación del universo representado en el film. A este nivel hay que fijarse en el contenido de la imagen: objetos, personas, paisajes, gestos, palabras, entre otras cuestiones. Elementos que dan consistencia y espesor al mundo representado en la pantalla. El segundo nivel, la puesta en cuadro, define el tipo de mirada y la manera en que ese universo representado en el primer nivel es captado por la cámara: tipos de plano, movimientos de cámara o la duración de los encuadres. Entre estos dos primeros niveles existe una interacción recíproca, por lo que, en el nivel de la puesta en escena, a menudo ya aparecen algunos elementos de la puesta en cuadro. El tercer nivel es la puesta en serie y se refiere al montaje de la película⁷⁰. De modo que las representaciones de clase dentro de estos tres niveles configuran los discursos sobre la clase trabajadora que se proyectan, a través del cine, en la esfera pública. De igual manera, se han tenido en cuenta otras propuestas de análisis filmico como el análisis de secuencias que propone Laurent Jullier⁷¹, así como

⁶⁹ SORLIN, Pierre, *Sociología del cine...*, pp. 44-46.

⁷⁰ CASETTI, Francesco; DI CHIO, Federico, *Cómo analizar un film*, Barcelona, Paidós, 2007, pp. 125-136.

⁷¹ JULLIER, Laurent: *L'analyse de séquences*, Paris, Nathan, 2002.

el análisis de la narración que propone David Bordwell. El teórico estadounidense entiende la narración como el proceso que se da en el cine de ficción mediante el cual el argumento y el estilo de un filme interactúan en la acción de indicar y canalizar la construcción de la historia que hace el espectador⁷².

Se trata de una metodología flexible que toma también elementos de otras disciplinas como la comunicación audiovisual o la crítica cinematográfica. Sin embargo, no hay que olvidar que la de esta tesis es una perspectiva historiográfica, por lo que no se trata de aplicar un análisis sistemático propio del mundo audiovisual, sino de conocer una serie de herramientas y conceptos, como puede ser diferenciar entre música diegética y extradiegética, conocer los distintos tipos de plano y de movimientos de cámara o las principales estructuras narrativas del cine.

A todas estas herramientas cabe sumar las categorías aportadas por Manuel Trenzado o por José Enrique Monterde, Marta Selva y Anna Solà en referencia a las películas de «género histórico» y a su potencial papel como configuradoras de *memoria colectiva*. Del primer autor, se ha considerado útil aquello que llama «tematización del espacio público», esto es, los procesos por los cuales ciertos temas se hacen visibles en el espacio público y reciben una atención continuada por los medios, contribuyendo a la construcción del sentido común sobre un tema⁷³. Con respecto a los otros tres, resulta interesante su clasificación de los filmes «históricos» en distintas tipologías: cine político, adaptación literaria, filme de época o ensayo histórico⁷⁴.

En cuanto a las fuentes hemerográficas, se han utilizado los repositorios y las hemerotecas de diarios como *ABC*, *La Vanguardia*, *El País*, *El Mundo*, *Diario 16* o *New York Times*), así como de importantes revistas dedicadas al cine (*Primer Plano*, *Ateneo*, *Blanco y Negro*, *Film ideal*, *Caiman*. *Cuadernos de cine*, *Cartelera Turia* o *Dirigido por...*). El objetivo en la consulta de este tipo de fuentes ha sido el de realizar una aproximación a la recepción desde el punto de vista

⁷² BORDWELL, David: *La narración en el cine de ficción*, Barcelona, Paidós, 1996, p. 53. Del mismo modo, son tenidas en cuenta las aportaciones del propio Bordwell a la apertura del campo de análisis filmico en BORDWELL, David: *El significado del filme. Inferencia y retórica en la interpretación cinematográfica*, Barcelona, Paidós, 1995.

⁷³ TRENZADO ROMERO, Manuel: *Cultura de masas y cambio político: El cine español de la Transición*, Madrid, Centro de Investigaciones Sociológicas, 1999, p. 3.

⁷⁴ MONTERDE, José Enrique; SELVA, Marta; SOLÀ, Anna: *La representación cinematográfica de la historia*, Madrid, Akal, 2001.

cualitativo. Por ello, se han tenido en cuenta críticas y otras publicaciones relacionadas con las películas, con sus directores o con el contexto cinematográfico y social del momento. Sirviendo a este mismo objetivo (la aproximación a la recepción) se han consultado los expedientes de censura cinematográfica de aquellos filmes que se produjeron bajo la dictadura, localizados en el Archivo General de la Administración (AGA) situado en Alcalá de Henares. Es preciso señalar aquí la complejidad del proceso de recepción. Como señala Robert Stam:

«Las posiciones del espectador son multiformes, presentan fisuras, esquizofrenias, se desarrollan de manera desigual, son discontinuas en lo cultural, en lo discursivo, en lo político y forman parte de un territorio cambiante de diferencias y contradicciones que se ramifican»⁷⁵.

En el caso de la presente tesis, los elementos a los que apuntaba Stam abren multitud de combinaciones, todas ellas regadas por la subjetividad. Por un lado, el impacto de una película no va necesariamente vinculado a la calidad cinematográfica de la misma. Por otro lado, las consideraciones de los vocales de censura, de los críticos cinematográficos o de representantes de la autoridad sobre una película o sobre su acogida pueden deberse a sus percepciones personales. Por tanto, a la hora de interpretar los informes, las críticas o este tipo de fuentes, se deben tener en cuenta elementos como los contextos culturales o la afinidad política de quienes emiten un juicio. Al mismo tiempo hay que tener cierta cautela porque se debe recordar que los filmes no poseen un significado unívoco⁷⁶.

En definitiva, el análisis de las fuentes filmicas, puestas en relación con el contexto en el que se produjeron a través de otras fuentes y de la bibliografía citada, proporciona una vía de acceso para la reconstrucción de los marcos culturales en la España durante los distintos periodos mencionados, así como de las narrativas proyectadas desde el cine hacia la esfera pública, en torno a

⁷⁵ STAM, Robert: *Teorías del cine*, Barcelona, Paidós Comunicación, 2001, p. 271.

⁷⁶ Hall planteó tres hipotéticas posiciones de recepción con respecto a la ideología dominante: «dominantes-hegemónicas», «negociadas» o «opositoras». Véase HALL, Stuart: «Encoding/Decoding», en HALL, Stuart; HOBSON, Dorothy; LOWE, Andrew; WILLIS, Paul (eds.): *Culture, Media, Language. Working Papers in Cultural Studies, 1972-79*, Centre for Contemporary Cultural Studies, University of Birmingham, pp. 125-127.

la manera de concebir a los trabajadores, a la clase trabajadora o a sus escenarios de sociabilidad y/o acción. Todo ello entendido como una relación de influencia mutua. Con esto se busca la imbricación de estas producciones culturales en un contexto político y socioeconómico determinado, marcado de 1939 a 1975 por las consecuencias de la guerra y por la represión de la dictadura y, posteriormente, por una serie de cambios que afectaron al mundo del trabajo, a los discursos sobre la clase trabajadora y también a las representaciones culturales de ésta, que a su vez son parte activa en la reelaboración de esos discursos.

La representación de clase obrera en el cine: un estado de la cuestión

Los estudios sobre la clase obrera en el franquismo, en la transición o en la historia reciente de España se han realizado habitualmente desde perspectivas próximas a la historia política o a la historia social⁷⁷. Por otro lado, las investigaciones sobre cine y clase trabajadora en España suelen encontrarse integradas dentro de una investigación más extensa en la que no se pone especialmente el foco en la cuestión de clase, bien como un apartado de grandes obras que abarcan la cinematografía de varios países o bien a través de estudios parciales o centrados en otros elementos convergentes como la cuestión racial, la emigración, la marginalidad o la alteridad. Sobre esas investigaciones hablaremos posteriormente. Antes, vale la pena ver lo que se ha hecho en otros países donde la trayectoria de este tipo de estudios tiene un recorrido más largo.

⁷⁷ Podemos destacar sólo unos pocos: BABIANO, José: *Paternalismo industrial y disciplina fabril en España (1938-1958)*, Madrid, Consejo Económico y Social, 1998; MOLINERO, Carme; YSÀS, Pere: *Productores disciplinados y minorías subversivas: clase obrera y conflictividad laboral en la España franquista*, Madrid, Siglo XXI, 1998; FERNÁNDEZ ASPERILLA, Ana (ed.): *Gente que se mueve. Cultura política, acción colectiva y emigración española*, Madrid, Fundación 1º de Mayo, 2010; RODRÍGUEZ BARREIRO, Óscar (ed.): *El franquismo desde los márgenes. Campesinos, mujeres, delatores, menores...*, Lleida, Edicions de la Universitat de Lleida, 2013; SOTO CARMONA, Álvaro y AROCA, Manuela (dirs.): *Combates por la democracia: los sindicatos, de la dictadura a la democracia (1938-1994)*, Madrid, Editorial Universidad Autónoma de Madrid, 2013; GÁLVEZ, Sergio: *La gran huelga general: el sindicalismo contra la «modernización socialista»*, Madrid, Siglo XXI, 2017; DEL ARCO, Miguel Ángel (ed.): *«Los años del hambre». Historia y memoria de la posguerra franquista*, Marcial Pons, Madrid, 2020; DEL ARCO, Miguel Ángel y HERNÁNDEZ, Claudio (eds.): *«Esta es la España de Franco». Los años cincuenta del franquismo (1951-1959)*, Zaragoza, PUZ, 2020; WILHELMI, Gonzalo: *Sobrevivir a la derrota. Historia del sindicalismo en España, 1975-2004*, Madrid, Akal, 2021; DOMÈNECH, Xavier: *Lucha de clases, franquismo y democracia. Obreros y empresarios (1939-1979)*, Madrid, Akal, 2022.

En el mundo anglosajón son muchas las investigaciones que se han ocupado de este tema, abordando el cine y en ocasiones también ficciones literarias. En 1996 se publicó una obra colectiva, editada por David E. James y Rick Berg, en la que varios autores y autoras se aproximaron a las cinematografías de distintos países, abordando distintos géneros o temáticas⁷⁸. Unos años más tarde, Philip John Gillet examinó el papel de la clase obrera en el cine británico posterior a la Segunda Guerra Mundial hasta mediados de los años cincuenta bajo la premisa de que *la clase* corría el peligro de convertirse en la diferencia social que no se atreve a pronunciar su nombre⁷⁹. Gillett reflexiona, a partir de una gran variedad de películas, sobre las imágenes de clase a partir de cuestiones como la relación con la autoridad, la idea de comunidad, los sistemas de valores, el medio ambiente y los significantes personales de clase, como la forma de hablar, los peinados o la ropa.

Siguiendo con el mundo anglosajón, cabe destacar también los trabajos de Owen Jones y de Keith Gandal. El primero de ellos realizó un análisis sobre la imagen de la clase obrera que se proyecta en los medios de comunicación británicos. Jones, quien se ocupa sobre todo de la televisión, afirma que a partir de la década de los ochenta se puede apreciar el inicio de una clara *demonización de la clase obrera*, al mismo tiempo que se promueve un relato que habla de ciudadanía y no de clases sociales⁸⁰. En segundo lugar, Keith Gandal analizó la representación de la pobreza y de las clases bajas en las ficciones literarias y cinematográficas estadounidenses. Gandal, quien se sirve de las reflexiones teóricas de autores como Michel Foucault, defiende que el énfasis en las cuestiones de raza y género, a menudo oscurece la explotación basada en la clase o incluso contribuye a ella, a través de figuras como Zora Neale Hurston y Henry Miller o las películas más taquilleras de Hollywood⁸¹.

Cabe resaltar también, desde Canadá, la obra editada por Malek Khouri y Darrel titulada *Working on screen: Representations of the Working Class in Canadian Cinema*. Los autores justifican este libro colectivo ante la tendencia

⁷⁸ JAMES, David E.; BERG, Rick (eds.): *The Hidden Foundation: Cinema and the Question of Class*, Minneapolis, University of Minnesota, 1996.

⁷⁹ GILLET, Philip John: *The British Working Class in Postwar Film*, Manchester, Manchester University Press, 2003, p. 2.

⁸⁰ JONES, Owen, *Chavs: la demonización de la clase obrera*, Madrid, Capitán Swing, 2012.

⁸¹ GANDAL, Keith: *Class Representation in Modern Fiction and Film*, New York, Palgrave Macmillan, 2007.

la tendencia dominante en los estudios cinematográficos canadienses de subsumir las historias protagonizadas por la clase trabajadora en la pantalla dentro de la narrativa unificadora de la identidad nacional o regional. Esto lleva implícito, dicen, la ausencia de un análisis sustancial de las relaciones de clase. En su lugar obtenemos un enfoque narrativo y crítico en la trayectoria de los individuos, ya sea como héroes, villanos o el tropo más familiar de los «perdedores». Esta investigación surgió para cubrir ese vacío y abarca el análisis de la clase obrera en el cine, y de otras producciones audiovisuales, desde múltiples enfoques: la militancia política, las relaciones entre trabajo, género y sexualidad o entre identidades de clase e identidades nacionales o regionales, con un capítulo dedicado a Quebec⁸².

Por lo que respecta al caso francés, Tangui Perron propone una historia cruzada del cine y del movimiento obrero, partiendo desde 1895, año en el que nació el *séptimo arte* y el sindicato francés Confédération Générale du Travail (CGT), hasta 1958. Sin embargo, no se ocupa del análisis filmico de películas⁸³. Por otra parte, Michel Cadé analiza las representaciones de la identidad obrera en el cine francés del siglo XX. Cadé describe un mundo obrero ambivalente en el cine donde, por lo general, domina la figura de la aristocracia obrera, destronada después de 1968 por la de la mujer, el trabajador especializado y el inmigrante⁸⁴. Cabe destacar también el trabajo de Jean-Marc Leveratto, desde la microhistoria, sobre la recepción del cine en el territorio de Pays-Haut en la región de Lorena, un entorno industrial y un lugar de memoria de la inmigración italiana en Francia⁸⁵. En cuanto al caso italiano, Carlo Carotti se ocupó de analizar la presencia de la clase obrera en las películas entre el final de la Segunda Guerra Mundial y el año 1992. El autor destaca que el mayor número de películas se concentra a principios de los años setenta, cuando las «luchas» eran un hecho de importancia nacional. Por otra parte, las historias que abordan los filmes de principios de los años sesenta son muy diferentes de las

⁸² KHOURI, Malek; VARGA, Darrell (eds.): *Working on screen: Representations of the Working Class in Canadian Cinema*, Toronto, University of Toronto Press, 2006.

⁸³ PERRON, Tangui: *L'Écran rouge. Syndicalisme et cinema de Gabin à Belmondo*, Ivry-sur-Seine, Éditions Ouvrières, 2018.

⁸⁴ CADÉ, Michel: *L'Écran bleu. La représentation des ouvriers dans le cinema français*, Perpignan, Presses universitaires de Perpignan, 2004.

⁸⁵ LEVERATTO, Jean-Marc, *Cinéma, spaghettis, classe ouvrière et immigration*, Paris, La Dispute, 2010. Desde el país galo, pero ocupándose del cine británico, Anne-Lise analizó la figura del obrero a partir de 1956. Véase MARIN-LAMELLET, Anne-Lise: *Working Class Hero. La figure ouvrière dans le cinéma britannique depuis 1956*, Perpignan, Presses Universitaires de Perpignan, 2022.

del «cine militante» o de las del cine comercial más grosero de quince años más tarde, como las de los obreros de Antonioni y Germi⁸⁶.

Por lo que respecta a España, por un lado, encontramos obras que relacionan cine y movimiento obrero, aunque no desde la óptica del análisis fílmico, sino que se centran en la importancia e influencia de los movimientos sindicales dentro de la industria del cine y la organización de técnicos, actores o guionistas⁸⁷. Por otro lado, cabe mencionar una obra colectiva editada por Carlos Besteiro y Benjamín Rivaya en la que se recopilan análisis de veintidós películas internacionales en su mayoría de temática laboral. En este libro, no obstante, el cine es concebido como una herramienta útil para la docencia y, en concreto, un apoyo para el estudio del mundo del trabajo⁸⁸.

Asimismo, algunas investigaciones han abordado representaciones de la clase obrera en el cine en estudios que ponían el foco en otros elementos. Es el caso de José Enrique Monterde quien publicó en 2008 una obra con la intención, según sus propias palabras, de no ser más que el inicio de una serie de trabajos que aborden las relaciones entre cine e inmigración. En este trabajo, Monterde repasa aquellas películas, realizadas tanto en los países de origen como en los de llegada, cuya temática ha girado en torno a las migraciones desde el llamado *tercer mundo* hasta Europa. Para ello, el autor tiene en cuenta los diversos estados de la industria cinematográfica en cada país de producción, los contextos históricos y socio-políticos que motivan las causas de la emigración en algunos países del *tercer mundo* y las políticas migratorias los países europeos. En términos generales, este tipo de películas se realizan con vocación de crítica y denuncia, aunque no por ello dejan --en muchas ocasiones-- de reproducir diversos estereotipos en la representación de los inmigrantes o, dice el autor, de adolecer de «exceso de buenismo»⁸⁹. Tres años

⁸⁶ CAROTTI, Carlo: *Alla ricerca del Paradiso. L'operaio nel cinema italiano 1945-1990*, Graphos, 1992, p. 7-8. Otros autores italianos se han ocupado concretamente en las representaciones de la clase obrera como sujeto político, aunque la obra abarca un periodo muy extenso y se ocupa de varios países. Véase CALAMITA, Umberto; ZANLUNGO, Giuseppe: *La classe operaia non va in Paradiso, Il cinema di lotta e di protesta*, Alessandria, Edizione Falsopiano, 2010.

⁸⁷ Véase DÍEZ PUERTAS, Emeterio: *Historia del movimiento obrero en la industria española del cine, 1931-1999*, Valencia, Ediciones de la Filmoteca, 2000 y URIS, Pedro, *El trabajo y el movimiento obrero en el cine*, Valencia, Fundació d'Estudis i Iniciatives Sòcio-laborals, 1991.

⁸⁸ BESTEIRO, Carlos; RIVAYA, Benjamín (eds.): *Trabajo y cine. Una introducción al mundo del trabajo a través del cine*, Oviedo, Universidad de Oviedo, 2008.

⁸⁹ MONTERDE, José Enrique: *El sueño de Europa: cine y migraciones desde el Sur*, Madrid, Consejería de Cultura de la Junta de Andalucía y Festival de Granada-Cines del Sur, 2008, pp. 11-18.

antes, Isabel Santaolalla había publicado otro trabajo sobre la representación de minorías étnicas en el cine español⁹⁰. La autora aborda su análisis tratando de identificar aquellos rasgos que sirven para presentar a unas identidades como las normativas y otras como las marginales. Esta alteridad no siempre se refiere a los extranjeros, pues Santaolalla se ocupa también de las representaciones filmicas de la comunidad gitana, a la que llama «el eterno ‘otro’ doméstico»⁹¹. Como Monterde, Isabel Santaolalla también habla de *buenismo* en las representaciones de los inmigrantes en muchas películas, pero matiza que tales historias tienen el valor de tratar de ofrecer representaciones de unas condiciones que, a menudo, suelen ser muy difíciles. Asimismo, la autora subraya que, sea cual sea la intención en la representación o el discurso por parte de los cineastas sobre una determinada minoría étnica, éste se convertirá en susceptible de ser interpretado o apropiado de maneras muy distintas, una vez se proyecte en la esfera pública⁹².

Por lo que respecta a los estudios de la clase obrera en el ámbito del cine español, la primera obra de referencia destacable es la de José Luis Sánchez Noriega. El autor realiza un recorrido, desde los inicios del cinematógrafo, por las películas que se han ocupado del mundo del trabajo y de los trabajadores hasta finales del siglo XX. La perspectiva de Noriega es la del ámbito de la Comunicación Audiovisual, aunque incorpora la perspectiva histórica. No obstante, el libro abarca una amplia cronología y diversos contextos nacionales y cinematográficos, lo cual no permite demasiada profundidad en un espacio y tiempo concreto⁹³. Con la mirada puesta en la conflictividad laboral tenemos, en una línea similar, el trabajo de José Hernández Rubio, quien realiza un

⁹⁰ SANTAOLALLA, Isabel: *Los «Otros»: etnicidad y «raza» en el cine español contemporáneo*, Zaragoza, PUZ, 2005. La representación de colectivos marginados también ha sido estudiada sobre todo desde la óptica del llamado «cine quinquí». Algunos ejemplos recientes son FLORIDO BERROCAL, Joaquín *et al* (eds.), *Fuera de la ley. Asedios al fenómeno quinquí en la Transición española*, Granada, Comares, 2015; WHITTAKER, Tom: *The Spanish quinquí film. Delinquency, sound, sensation*, Manchester, Manchester University Press, 2020. Sobre las representaciones de los emigrantes en el cine destaca la obra de Eduardo Moyano, aunque se ocupa sólo brevemente del cine español. Véase MOYANO, Eduardo: *La memoria escondida. Emigración y cine*, Madrid, Tabla Rasa, 2005. La obra de referencia sobre esta cuestión en España la publicó Marta Piñol en 2020. Destacamos especialmente los capítulos dedicados a la emigración por motivos socioeconómicos, en los que condición emigrante va unida a la condición de clase obrera. Véase PIÑOL, Marta: *Con las maletas a otra parte. La emigración española hacia Europa en el cine*, Vitoria-Gasteiz, Sans Soleil Ediciones, 2020.

⁹¹ SANTAOLALLA, Isabel: *Los «Otros»...*, p. 85.

⁹² *Ibid*, pp. 257-258.

⁹³ SÁNCHEZ NORIEGA, José Luis: *Desde que los Lumière filmaron a los obreros*, Madrid, Madre Tierra, 1996.

«análisis sociolaboral» de 212 películas abarcando también un amplio marco cronológico y multitud de países⁹⁴. Un enfoque similar (amplia cronología y amplitud geográfica) es el de *La fábrica y la oficina* de Juan López Gandía. Lo más resaltable respecto a otras obras es la incorporación de filmes que no tratan historias de lo que se entendía por clase obrera en un sentido *clásico*. El análisis de filmes como *Office spice* o *Smoking room* enmarcan a la clase obrera en escenarios más allá de la fábrica o la mina⁹⁵.

Por último, cabe mencionar dos obras que se han ocupado exactamente de las representaciones de la clase trabajadora en el cine: *De Lumière a Kaurismäki. La clase obrera en el cine*, coordinada por Carlos F. Heredero y Joxean Fernández; y *La imagen negada: representaciones de la clase trabajadora en el cine*, de Enrique Monterde⁹⁶. Ambas obras abarcan, de nuevo, un período amplio —desde los inicios del cine— abordado de forma general sin centrarse demasiado en el caso español, salvo un breve capítulo de Román Gubern sobre el franquismo (11 páginas) en el libro de Heredero y Fernández.

De manera que esta tesis responde a un espacio por investigar: el del análisis de las representaciones cinematográficas de la clase trabajadora en un espacio concreto (España) durante una época concreta (la dictadura, la Transición y los primeros años de la democracia). El caso particular de España resulta doblemente interesante. Por un lado, en el momento en el que el sindicalismo alcanza su cénit en Europa occidental, la dictadura franquista imponía un discurso de armonía social en el que no cabía hablar de clases sociales y, mucho menos de conflicto entre ellas. Por otro lado, la mayor movilización y conflictividad social en España se dio precisamente en el momento que en el resto de países occidentales se iniciaba una reelaboración de los discursos

⁹⁴ HERNÁNDEZ RUBIO, José: *La conflictividad laboral a través del cine. Las adversidades de los trabajadores y la evolución histórica del sindicalismo en la pantalla*, Madrid, Fundamentos, 2020. Centrándose en las luchas sindicales, podemos añadir también la obra colectiva editada por Enrique Pérez y José Manuel González-Fierro. Véase PÉREZ ROMERO, Enrique; GONZÁLEZ-FIERRO, José Manuel (eds.): *La lucha obrera en el cine. Sindicalismo y derechos de los trabajadores en la gran pantalla*, Madrid, Arkadin Ediciones, 2011. Desde el ámbito del Derecho encontramos también el libro de María del Mar Ruiz y Juan Escribano, quienes se ocupan del derecho a huelga en el cine a través de seis filmes, ninguno de ellos producido en España. Véase RUIZ, María del Mar y ESCRIBANO, Juan: *La huelga y el cine. Escenas de conflicto social*, València, Tirant lo Blanch, 2007.

⁹⁵ LÓPEZ GANDÍA, Juan: *La fábrica y la oficina. Una representación del trabajo en el cine*, Valencia, Tirant lo Blanch, 2020.

⁹⁶ HEREDERO, Carlos F.; FERNÁNDEZ, Joxean (coords.), *De Lumière a Kaurismäki. La clase obrera en el cine*, San Sebastián, Patronato Municipal de Cultura, 2014; MONTERDE, José Enrique: *La imagen negada: representaciones de la clase trabajadora en el cine*, Valencia, Filmoteca de la Generalitat Valenciana, 1997.

acerca de las clases sociales, coincidiendo con el inicio de la hegemonía del neoliberalismo. Este auge de las movilizaciones en España se dio en paralelo a unas medidas neoliberales «modernizadoras». Por tanto, esta tesis pretende obtener, a través de las representaciones de la clase obrera en el cine, una visión más compleja de un problema más amplio como es el de la reelaboración de los discursos de clase en España durante la dictadura y la democracia.

Estructura de la tesis

Esta tesis doctoral consta de cinco capítulos y unas conclusiones finales. La organización de los capítulos obedece a una estructura cronológica general, dentro de la cual encontramos divisiones temáticas en función de los aspectos que han sido tratados en cada periodo. Los tres primeros capítulos abordan la dictadura franquista, mientras que los dos últimos están dedicados al periodo de la Transición y del régimen constitucional hasta 1992, año en el que se da por completado el proceso «modernizador» al que hemos hecho referencia anteriormente.

El primer capítulo (1939-1951) se sitúa en los inicios de la dictadura franquista y abarca hasta la fecha de estreno de *Surcos* (José Antonio Nieves Conde). El escándalo que supuso esta película, por diversos motivos, junto con los cambios que comenzaron a verse en la cinematografía española, constituyen ese año en un punto divisorio. Durante la década de los cuarenta solemos encontrar filmes que narran historias alejadas de *los años del hambre*, aunque con algunos matices y la particular excepción de *Surcos*. En gran parte de estas películas las mujeres son las protagonistas, a menudo haciendo el papel de criadas. Generalmente las tramas suceden bajo un paraguas armonioso que cubre las relaciones entre jefes y empleados. El *conflicto de clase* brilla por su ausencia, excepto cuando se trata de demonizar el movimiento obrero en historias que transcurren en el pasado. De igual modo, otro eje que vertebra el argumento de muchas de estas cintas es la contraposición entre el mundo rural idealizado y un mundo urbano como espacio que destruye los nobles códigos morales y corrompe a sus habitantes.

El segundo capítulo (1951-1961) coincide casi de lleno con la década de los cincuenta, alargándose hasta el año 1961. El inicio, como hemos apuntado, lo situamos en 1951 con el estreno de *Surcos* y el final podemos ubicarlo

coincidiendo con la prohibición de la exhibición de *Viridiana* (Luis Buñuel, 1961). Ambos filmes estuvieron directamente relacionados con dos relevos en la Dirección General de Cinematografía y Teatro (DGCT), por diferentes motivos. Las representaciones de la clase trabajadora en el cine durante este periodo estuvieron enmarcadas en diversas historias que abordaron diferentes temáticas. Con multitud de matices, podemos encontrar cuatro ejes temáticos en los que agrupar estas películas. Hablamos de las dificultades de acceso a la vivienda, de la relación entre delincuencia y marginalidad, de la caridad cristiana como solución a los problemas de pobreza y de la situación de los trabajadores de las minas. A estos cuatro ejes temáticos podemos añadir un quinto que merece un tratamiento aparte: el cine del director madrileño Juan Antonio Bardem.

El tercer capítulo (1962-1975) inicia en el año 1962 y termina en 1975 con la muerte del dictador. En el año 1962 se producen dos episodios importantes que se relacionan con el objeto de estudio de esta tesis. Las huelgas de Asturias de ese año abren una dinámica de movilizaciones obreras que ya no pararán hasta el final de la dictadura. Por otro lado, José María García Escudero volvió a ser nombrado director de la DGCT ese mismo año, impulsando un proceso de «apertura» que dio pie a ensanchar los límites temáticos que el cine pudo abordar. Podemos agrupar las representaciones de la clase obrera en el cine a partir de cuatro ejes temáticos: un nuevo *boom* de las criadas en la pantalla; la experiencia de la emigración; la búsqueda de un porvenir individual; y la política y el conflicto de clase en dos películas de género histórico.

El cuarto capítulo (1976-1982) se inicia en el contexto de la inmediata Transición, llegando hasta el cambio de gobierno de 1982, momento de un aumento exponencial de la movilización sindical. Con una salvedad: las películas de género histórico de ese rango cronológico serán analizadas en el capítulo quinto. Si bien es cierto que este tipo de cintas presentan parámetros similares a las que ambientan su trama en el presente de producción, se considera adecuado un tratamiento aparte de las mismas, tanto por su especificidad como por formar parte de un género que es preciso tratar en un recorrido más largo (hasta 1992). Las representaciones de la clase trabajadora en las películas ambientadas en su presente pueden agruparse en dos ejes temáticos. El primero de ellos está constituido por filmes en los que se representa a la clase obrera en el marco de un conflicto sociolaboral. Este tipo

de películas se circunscriben a unos años muy concretos: entre 1977 y 1980. El segundo de ellos está formado por películas en las que encontramos historias en las que los personajes de clase trabajadora se adaptan a la nueva realidad del país, una vez la dictadura ha quedado atrás. A menudo esto incorpora ciertas dinámicas que podrían clasificarse de *desclasamiento*.

Por último, el quinto capítulo (1976-1992) inicia en 1976 por lo que se refiere a las películas de género histórico y a partir de 1982 en cuanto a las películas realizadas en su presente de producción. El punto final es el año 1992, momento en el que se considera completado el proceso de «modernización» llevado a cabo durante la década de los ochenta. La mayoría de las películas producidas en España que incluyeron representaciones de la clase trabajadora como protagonista fueron dramas históricos. Hablamos de quince películas de este género y con estas características entre 1976 y 1990, de las cuales diez se estrenaron después de 1982. Así, encontramos un grupo de filmes ambientados durante el primer tercio del siglo XX y otro durante la República, la guerra civil y el franquismo. Asimismo, durante este capítulo se abordará también el análisis de dos películas ambientadas en su presente de producción que se centran en trayectorias individuales en las que la condición socioeconómica se entremezcla a menudo con el género o la cuestión racial de los personajes protagonistas.

1. SIN HAMBRE NI MISERIA: ARMONÍA EN EL TRABAJO, CRIADAS Y LOS PELIGROS DE LA CIUDAD (1939-1951)

El final de la guerra civil significó el inicio de la dictadura franquista, cuya organización ya se había ido configurando en la zona controlada por el bando golpista a partir de la instauración del gobierno de Burgos de 1938. A diferencia de otras dictaduras como las de Italia y Alemania cuyos gobiernos contaron con la adhesión de una parte notable de su población, el franquismo se impuso gracias a la victoria militar sobre la República. Es por ello que, sobre todo en sus primeros años, la represión fue un factor clave en la estabilización y consolidación del régimen, especialmente en lo que se refiere a la búsqueda del *consenso social*¹.

Paralelamente a la acción represiva, el régimen de Franco colocó en el centro de sus discursos propagandísticos toda una serie de referencias a las políticas sociales, autoerigiéndose en un instrumento capaz de satisfacer aquellas demandas de justicia social que se habían convertido en hegemónicas entre la población durante los años treinta. Sin embargo, las políticas desarrolladas desde el Estado distaban bastante de aquellos discursos y de la imagen que el régimen quería ofrecer². De hecho, el hambre —cuya causa fue principalmente el modelo económico autárquico puesto en marcha por el régimen— fue utilizada por la dictadura para afianzar su poder sobre la población, usando la distribución de alimentos mediante cartillas de racionamiento como un mecanismo de control social. Asimismo, el hambre obligó a las clases más bajas a centrarse en la supervivencia, cercenando así la capacidad de oposición de estos estratos que tradicionalmente habían formado parte del movimiento obrero³. Además, desde 1936 se había puesto en marcha el Auxilio Social,

¹ DEL ARCO, Miguel Ángel: «El secreto del consenso en el régimen franquista: cultura de la victoria, represión y hambre», *Ayer*, 76 (2009), pp. 245-268.

² MOLINERO, Carme: *La captación de las masas. Política Social y Propaganda en el régimen franquista*, Cátedra, Barcelona, 2005, pp. 13-14.

³ DEL ARCO, Miguel Ángel: «Las hambrunas europeas del siglo XX y el lugar de 'los años del hambre'», en DEL ARCO, Miguel Ángel (ed.): «*Los años del hambre*». *Historia y memoria de la posguerra franquista*, Marcial Pons, Madrid, 2020, pp. 42-43.

organismo que sirvió como medio de propaganda en la distribución de ayudas sociales⁴.

Por lo que respecta al sector del espectáculo, el nuevo Estado pronto supo ver la importancia que tenía el séptimo arte como arma capaz de influir en la sociedad y de difundir los ideales políticos del régimen. No había lugar a dudas con respecto a esta capacidad, puesto que el cine había resultado ser una gran arma propagandística en la Italia de Mussolini y en la Alemania de Hitler⁵. De hecho, durante la guerra civil, los golpistas españoles y el gobierno italiano incluyeron en los acuerdos de ayuda mutua —además de armas, aviones o tropas— algunas partidas destinadas a la cultura y la propaganda.

Los cuerpos de combatientes que enviaba Italia llegaban junto con una Oficina de Prensa y Propaganda donde trabajan los reporteros del Instituto LUCE. Las tareas de este organismo en territorio español eran fundamentalmente dos. En primer lugar, se encargaban de producir reportajes y documentales que dieran a conocer en Italia los éxitos militares de sus tropas en España. Al mismo tiempo, se encargaban también de producir reportajes dirigidos a los españoles, con el fin de que éstos conocieran las virtudes y excelencias del fascismo. Pronto esta segunda tarea despertó recelos en una parte del bando golpista y se obligó a que el material cinematográfico que provenía de Italia se sometiera a la Junta Superior de Censura Cinematográfica en lugar de entrar y salir por valija diplomática sin control alguno⁶. Esta relación cinematográfica se formalizó a través de dos acuerdos que firmaron ambos países en 1938 y 1942. De un modo similar, se formalizó también con el III Reich el Acuerdo Cinematográfico Hispano-Alemán de 1940⁷.

⁴ MOLINERO, Carme: *La captación...*, p. 32. Ángela Cenarro ha catalogado este organismo como «la sonrisa de Falange», en alusión a su función amable en contraposición a las políticas de terror y venganza del régimen de Franco. Ver CENARRO, Ángela: *La sonrisa de Falange: Auxilio Social en la Guerra Civil y en la posguerra*, Barcelona, Crítica, 2005.

⁵ CASTRO DE PAZ, José Luis: *Sombras desoladas. Costumbrismo, humor, melancolía y reflexividad en el cine español de los años cuarenta (1939-1950)*, Shangrila, Santander, 2012, p. 17. También resultó ser el principal recurso de propaganda cinematográfica franquista durante la guerra *El Noticiario español*, de inspiración italiana. Sobre este noticiario y la propaganda golpista durante la guerra véase TRANCHE, Rafael R. y SÁNCHEZ-BIOSCA, Vicente: *El pasado es el destino: propaganda y cine del bando nacional en la Guerra Civil*, Cátedra/Filmoteca Española, Madrid, 2011.

⁶ DÍEZ PUERTAS, Emeterio: *Historia social del cine en España*, Fundamentos, Madrid, 2003, pp. 103-105.

⁷ *Ibid.*, pp. 108-113 y pp. 127-132.

A partir del final de la guerra, la administración del nuevo Estado trató de impulsar un *cine nacional* que defendiera y divulgara los valores de lo que falangistas y la Iglesia católica entendían por la España tradicional. Estos valores debían ser fomentados frente a las influencias liberales y democráticas —y por tanto extranjerizantes— del cine de otros países⁸. La victoria franquista, por tanto, otorgaría la capacidad de difundir unas determinadas maneras de entender el mundo⁹, incluida la visión sobre el mundo del trabajo, los trabajadores y la clase obrera. Una visión contrapuesta a la de las culturas políticas que formaron parte del bando republicano. Dentro del régimen, además, había dos visiones que diferían en diversos aspectos en la manera de concebir el mundo y la política: falangistas y nacional-católicos. A los que hay que sumar un tercer actor: los militares.

A lo largo de la década de los cuarenta, la política del régimen con respecto al cine —así como respecto a otras cuestiones— se movió acercándose o alejándose de uno u otro de estos grupos, influida —aunque no siempre— por los cambios que se iban produciendo a nivel internacional. Durante esta década podemos resumir la influencia en el control de la política cinematográfica por parte de los principales sectores de la dictadura en dos etapas. La primera fue una etapa de *auge* del sector falangista entre 1938 y 1941, en la que primero estuvo Manuel Augusto Viñolas como jefe del Departamento Nacional de Cinematografía de la Subsecretaría de Prensa y Propaganda (dirigida por Dionisio Ridruejo y dependiente del Ministerio de Gobernación, en manos de Serrano Súñer) y después tuvo lugar un trasvase de competencias cinematográficas a la Vicesecretaría de Educación Popular de FET y las JONS. La segunda etapa estuvo caracterizada por una paulatina *caída* de este sector que se consumó tras la derrota del nazi-fascismo en la Segunda Guerra Mundial y la constitución de la Junta Superior de Orientación Cinematográfica (JSOC) en 1946, dependiente del Ministerio de Educación Nacional, que estaba en manos de los sectores católicos¹⁰. Durante las primeras dos décadas de la dictadura, los boletines eclesiásticos ofrecieron textos redactados por distintos obispos sobre bailes, playas, modas y cines. En septiembre de 1939 el obispo

⁸ CASTRO DE PAZ, José Luis: *Sombras desoladas...*, p. 19.

⁹ Nos referimos, entre otras cuestiones, a su manera de entender la nación española, los roles que hombres y mujeres debían cumplir en la sociedad o su posición frente al conflicto entre capital y trabajo.

¹⁰ CASTRO DE PAZ, José Luis: *Sombras desoladas...*, pp. 19-21.

de Pamplona, Marcelino Olaechea, escribía que el cine era el gran destructor de la virilidad moral de los pueblos y proponía el incendio de todas las salas de proyección como la mejor solución a este peligro¹¹. Posteriormente, cuando se constituyó la JSOC en 1946, la cuarta disposición de sus normas de funcionamiento decía que

«Los acuerdos de la Junta serán tomados por mayoría. No obstante, el voto del representante de la Iglesia será especialmente digno de respeto en las cuestiones morales. Y será dirimente en los casos graves en los que expresamente haga constar su veto»¹².

Sin embargo, para algunos religiosos, esta junta de *orientación* (censura) resultaba insuficiente. El escritor y sacerdote jesuita Ángel Ayala pensaba que aquel organismo era mejor que nada, pero proponía comprometerse a no asistir al cine como la medida más eficaz para salvaguardar la decencia¹³. La principal herramienta que usaron los diferentes sectores del régimen para ejercer su influencia en el cine de producción española durante la década de los cuarenta no fue exactamente la censura directa —que también—, sino todo un entramado de medidas de apoyo y protección de ciertos tipos a filmes en detrimento de otros. No obtener una buena calificación podía suponer la ruina para muchas productoras, por lo que no iban a arriesgar mucho en sus contenidos. En cuanto a las películas extranjeras, en abril de 1941 se estableció la obligatoriedad de doblar cualquier filme rodado en cualquier idioma que no fuese el castellano y el mercado del cine extranjero en España quedó en manos de grandes productoras foráneas, especialmente estadounidenses¹⁴. A partir de 1943, coincidiendo con el retroceso del Eje en la Segunda Guerra Mundial, las películas estadounidenses pasaron a representar el 46,1% del cine importado. Una cifra que no bajó en toda la década, llegando a alcanzar el 66,4% en el año 1945. Esta relación entre la industria estadounidense y el régimen llevó poco

¹¹ BLÁZQUEZ, Feliciano: *La traición de los clérigos en la España de Franco. Crónica de una intolerancia (1936-1975)*, Trotta, Madrid, 1991, p. 80.

¹² Orden por la que se dictan las normas referentes al funcionamiento de la Junta Superior de Orientación Cinematográfica. Boletín Oficial del Estado, 19 de julio de 1946. En <https://www.boe.es/datos/pdfs/BOE//1946/200/A05716-05716.pdf>

¹³ BLÁZQUEZ, Feliciano: *La traición...*, p. 81.

¹⁴ CASTRO DE PAZ, José Luis: *Sombras desoladas...*, p. 23.

más de un lustro después a la firma del Acuerdo Cinematográfico Hispano-Norteamericano de 1952¹⁵.

Cabe señalar los efectos directos de la persecución y depuración que llevó a cabo el nuevo régimen dentro del ámbito del cine, por la que aproximadamente el 20% de directores y guionistas se exiliaron o sufrieron represión, así como un 9,4% de los actores¹⁶. En este contexto, se produjeron 442 filmes españoles entre 1939 y 1950. Estas producciones corrieron a cargo de más de 155 empresas, entre las cuales destacaron Cifesa con 41 películas y Suevia Films con 38. Ésta última productora consiguió disputarle a Cifesa el predominio del mercado a partir de la segunda mitad de la década. Aun así, nos estamos refiriendo a un mercado muy modesto, limitado a la exhibición en los cines españoles y con posibilidades de exportación prácticamente nulas¹⁷. Por lo que respecta al tipo de películas que se estrenaban durante los primeros años de la dictadura, abundaron las comedias, seguido de las películas de género dramático. Cabe destacar también el cine policiaco, género del que se estrenaron 31 películas entre 1939 y 1951¹⁸. Asimismo, hay que poner de relieve durante estos años el cine patriótico y de cruzada, esto es, películas destinadas a difundir y legitimar la idea franquista de nación española, así como el relato sobre lo que había significado la guerra civil, estableciendo una caracterización maniquea entre unos heroicos vencedores y unos deshumanizados vencidos. El estreno de este tipo de películas coincide con los años en los que el sector falangista tuvo mayor peso dentro del régimen¹⁹.

En cuanto a los directores más importantes de este período destacaron Florián Rey, José Luis Sáenz de Heredia, Edgar Neville, Ignacio F. Iquino, Rafael

¹⁵ DÍEZ PUERTAS, Emeterio: «El acuerdo cinematográfico hispano-norteamericano de 1952», *Secuencias: Revista de historia del cine*, 4 (1996), pp. 9-38. Los porcentajes mencionados están extraídos de la p. 13. El Acuerdo Cinematográfico Hispano-Norteamericano de 1952 se inserta en el marco del reconocimiento diplomático del régimen de Franco iniciado por Estados Unidos en 1950, dejando atrás la condena de la ONU de 1946.

¹⁶ DÍEZ PUERTAS, Emeterio: «El montaje del franquismo: la política cinematográfica de las fuerzas sublevadas», *Cuadernos de historia contemporánea*, 23 (2001), pp. 155-158.

¹⁷ MONTERDE, José Enrique: «El cine de la autarquía (1939-1950)» en GUBERN, Román *et al*: *Historia del cine español*, Cátedra, Madrid, 2009, pp. 204-208. Las cifras de películas estrenadas están extraídas por el autor a partir de los datos oficiales del *Anuario de la Cinematografía Española*, Madrid, 1950.

¹⁸ *Ibid.*, p. 220.

¹⁹ RINCÓN, Aintzane: *Representaciones de género en el cine español (1939-1982): figuras y fisuras*, Centro de Estudios Políticos y Constitucionales, Madrid, 2014, pp. 30-32.

Gil, José Antonio Nieves Conde o Manuel Mur Oti, entre otros²⁰. La clase obrera tuvo una presencia destacada en películas como *Porque te vi llorar* (Juan de Orduña, 1941), *Huella de luz* (Rafael Gil, 1942), *La aldea maldita* (Florián Rey, 1942), *La chica del gato* (Ramón Quadreny, 1943), *Mariona Rebull* (José Luis Sáenz de Heredia, 1947), *Las aguas bajan negras* (José Luis Sáenz de Heredia, 1948), *El último caballo* (Edgar Neville, 1950), *La honradez de la cerradura* (Luis Escobar, 1950), *Cielo negro* (Manuel Mur Oti, 1951), *Esa pareja feliz* (Luis García Berlanga y Juan Antonio Bardem, 1952) y *Surcos* (José Antonio Nieves Conde, 1951).

En este tipo de filmes solemos encontrar historias alejadas de *los años del hambre*, aunque con algunos matices y una particular excepción que más tarde explicaremos. En gran parte de estas películas las mujeres son las protagonistas, a menudo haciendo el papel de criadas. Generalmente las tramas suceden bajo un paraguas armonioso que cubre las relaciones entre jefes y empleados. El *conflicto de clase* brilla por su ausencia, excepto cuando se trata de demonizar el movimiento obrero en historias que transcurren en el pasado. De igual modo, otro eje que vertebra el argumento de muchas de estas cintas es la contraposición entre el mundo rural idealizado y el mundo urbano como espacio que destruye los nobles códigos morales y corrompe a sus habitantes. La moral se vincula a la religión y algunas de estas tramas incorporan historias de sacrificio o redención en el arco dramático de algunas de las personajes protagonistas. A continuación, siguiendo estos ejes temáticos, pasamos a analizar dichos filmes.

²⁰ Encontramos directores que, en mayor o menor medida, eran cercanos a posiciones ideológicas conservadoras (algunos adeptos al régimen de Franco). Podemos incluir aquí, con matices, los casos de Sáenz de Heredia, Florián Rey, Edgar Neville, Rafael Gil o Fernando F. Iquino. José Antonio Nieves Conde, por su parte, simpatizaba con la rama *hedillista* del falangismo. Véase RÍOS CARRATALÀ, Juan A.: *Un franquismo con franquistas. Historias y semblanzas*, Alicante, Publicaciones de la Universidad de Alicante, 2019. Mientras que Manuel Mur Oti y, especialmente, Berlanga y Bardem, se ubicaban muy lejos de posiciones ideológicas franquistas.

1.1. Historias alejadas de los años del hambre

1.1.1. Ausencias

Comenzamos por destacar una ausencia y es que durante la década de los años cuarenta, periodo conocido como *los años del hambre* en España, la escasez o la miseria no formaron parte del motivo principal de ninguna cinta. Al finalizar la guerra civil se puso en marcha la política autárquica, subordinando la economía a la «política del pueblo español», es decir, a la política del régimen que se había constituido. De esta manera, se alcanzarían los objetivos de «devolver a los españoles, de una vez para siempre, la Patria, el Pan y la Justicia» que el nuevo Estado había establecido en el Fuero del Trabajo²¹. Pero la política autárquica devino en un absoluto fracaso, puesto que no sólo no fue capaz de superar la crisis y el hambre de la inmediata posguerra, sino que agravó la situación y contribuyó a que se alargase en el tiempo²².

Estudios como el de Miguel Ángel del Arco, a partir de informes diplomáticos británicos, han arrojado luz respecto a la situación de la población española de aquellos años, especialmente de las clases más bajas. La miseria, la desnutrición, las enfermedades relacionadas con el hambre y las muertes por inanición fueron mucho más comunes de lo que el régimen estaba dispuesto a reconocer públicamente, pese a ser consciente de todo ello²³. Asimismo, el hecho de no variar la política autárquica, pese a sus malos resultados para estos sectores de la población, apunta a un uso político del hambre²⁴. La postura del régimen fue la de negar el hambre y la miseria. El secretario del Consejo de Economía Nacional elevó en septiembre de 1940 un informe a Franco en el que declaraba que «no podemos decir que hay hambre en España». En todo caso, si había algún problema económico en el país, sería por culpa de las «políticas

²¹ Preámbulo del Fuero del Trabajo. Boletín Oficial del Estado, 10 de marzo de 1938. En <https://www.boe.es/datos/pdfs/BOE/1938/505/A06178-06181.pdf>

²² Sobre el fracaso de la política autárquica destacaremos dos obras de referencia sobre historia económica: BARCIELA LÓPEZ, Carlos (coord.): *Autarquía y mercado negro: el fracaso económico del primer franquismo, 1939-1959*, Barcelona, Crítica, 2003 y el capítulo referente al periodo autárquico en CARRERAS, Albert y TAFUNELL, Xavier: *Del imperio a la globalización: historia económica de la España contemporánea*, Barcelona, Crítica, 2018.

²³ DEL ARCO, Miguel Ángel: «Morir de hambre». *Autarquía, escasez y enfermedad en la España del primer franquismo*, *Pasado y Memoria. Revista de Historia contemporánea*, nº 5 (2006), pp. 241-258.

²⁴ DEL ARCO, Miguel Ángel: «Las hambrunas europeas del siglo XX...», pp. 42-43.

liberales del pasado»²⁵. Más allá de informes en las altas esferas, la propaganda difundía también una versión por la que se cargaba las culpas de aquella situación a la acción de los dirigentes republicanos antes de que las tropas franquistas *liberaran* aquellas ciudades que resistieron hasta el final de la guerra. Además, a partir de la década de 1960 —en pleno crecimiento económico— el relato sobre aquellos años se reinterpretó como un sacrificio que había que pasar para alcanzar esas mejoras que muchos españoles estaban empezando a percibir²⁶. La situación fue agonizante para la economía. Los niveles de producción de 1936 no se recuperaron hasta principios de la década de los cincuenta. En el mundo rural la situación fue todavía peor, especialmente en el sur del país. El poder adquisitivo de los jornaleros agrícolas a la altura de 1953 era la mitad del que habían alcanzado en 1936²⁷.

Como venimos diciendo, la miseria, el hambre y la consecuente desesperación de la población no ocuparon el argumento de ninguna de estas películas. No lo ocuparon de manera explícita, aunque sí se atisban algunas tímidas y breves referencias a la forma de vida austera y las carencias de las clases populares en alguno de estos filmes. Del mismo modo, el mercado negro y las prácticas estraperlistas tampoco fueron representadas generalmente, a excepción de *Surcos*.

1.1.2. La miseria y la conflictividad como problemas del pasado

Con frecuencia, la situación de miseria era representada en filmes cuya trama transcurría en el pasado histórico. Es el caso de *La aldea maldita*, cuya historia sucede en una aldea castellana entorno al año 1900²⁸. La miseria llega a la aldea

²⁵ CAZORLA, Antonio: *Miedo y progreso. Los españoles de a pie bajo el franquismo*, Madrid, Alianza Editorial, 2016, p. 112. El autor cita el *Informe de Higinio París Eguilaz sobre los fallos de la política económica...*, 20 de septiembre de 1940. Archivo de la Fundación Francisco Franco 27070.

²⁶ HERNÁNDEZ BURGOS, Claudio: «El discurso de la miseria: relatos justificativos y percepciones populares del hambre durante la posguerra», en DEL ARCO, Miguel Ángel (ed.): *Los años del hambre...*, pp. 156-169.

²⁷ CAZORLA, Antonio: *Miedo y progreso...*, pp. 131-132. El autor cita un informe de Acción Católica: *Los problemas sociales del campo andaluz*, Madrid, Acción Católica, pp. 204-207.

²⁸ Cabe resaltar que inicialmente Florián Rey pensaba ubicar la historia en 1930, trazando una continuidad respecto a la versión del filme que se había estrenado ese mismo año. Sin embargo, finalmente se optó por ubicar la historia en un pasado más lejano todavía. Hubo otras modificaciones respecto a la versión anterior que tienen que ver con limar la historia para desproveerla de conflicto social. Sobre Florián Rey y las distintas versiones de *La aldea maldita*,

como consecuencia de varios años de malas cosechas y gran parte de sus habitantes se ven en la necesidad de emigrar a la ciudad de Salamanca. Las casas humildes y las carencias se justifican encuadradas en una historia que tiene lugar cuarenta y dos años antes del estreno del filme. Se trata de un contratiempo temporal, causado por inclemencias meteorológicas, por lo que esa gente volverá a la aldea tras pasar un tiempo buscándose la vida en la ciudad.

También el conflicto entre clases se ve representado como algo que ocurría en el pasado. Algunas veces un pasado muy reciente y que se pretendía dejar atrás. En *Porque te vi llorar* el conflicto entre clases toma forma de representación maniquea de unos milicianos exaltados que irrumpen la noche del 18 de julio de 1936 en la finca de verano de una familia de *respectables* marqueses en el momento en el que se celebraba la fiesta de compromiso de su hija María Victoria con un ingeniero. La casa de la finca es prácticamente un palacete. Antes de la llegada de los milicianos, un movimiento panorámico nos muestra todo el salón, ocupado por más de 25 personas. Todos con trajes elegantes. La prometida canta mientras un hombre toca el piano. La casa está decorada con lujos: lámparas, jarrones, escalones de acceso al salón, cuadros, etc. El fin de la panorámica llega hasta la posición de una criada que contempla la escena a unos metros de distancia. Se muestra encantada con la situación y con la canción. Un niño llama a la puerta de la finca para decirle al mayordomo que avise a los señores de que vienen a por ellos. Los milicianos cortan la luz de la casa y entran apuntando con pistolas a los invitados. Se llevan al ingeniero y un dinero que le exigen pagar al señor marqués. Además, otro grupo se lleva a María Victoria. Finalmente, algunos de los invitados encuentran al prometido muerto y a María Victoria viva, pero habiendo sido violada por un miliciano.

La mujer violada por milicianos fue una idea recurrente en el cine de cruzada como metáfora de la nación ultrajada por unos soldados del bando republicano caracterizados prácticamente como bárbaros. Un relato que resultaba muy efectivo a la hora de provocar rechazo en el espectador hacia aquellos que perpetraban el doble delito sexual y nacional²⁹. Un par de planos

entre otros filmes véase GARCÍA CARRIÓN, Marta: *Sin cinematografía no hay nación. Drama e identidad nacional española en la obra de Florián Rey*, Zaragoza, Institución Fernando el Católico, 2006.

²⁹ RINCÓN, Aintzane: *Representaciones...*, pp. 36-37. Esta idea formó parte también del argumento de dos grandes cintas de referencia del «cine de cruzada» como *Rojo y negro* (Carlos Arévalo, 1942) y *Sin novedad en el Alcázar* (Augusto Genina, 1940). Román Gubern habla de

inmediatamente posteriores hacen referencia a la guerra y a la victoria de los franquistas. A continuación, unas mozas cantan mientras unos hombres pasean a hombros la estatua de la virgen por el pueblo. Se había restablecido el *orden*. La nación ya no estaba, por tanto, en peligro.

El conflicto entre clases volvió a aparecer en *Mariona Rebull*, ambientada en la Barcelona de 1908, desde la que el empresario Joaquín Rius narra su historia personal que se remonta más de quince años atrás. El informe positivo de la JSOC, consideraba la película «una exaltación de la industria textil catalana con un tema muy dramático, de pasiones intensas que hacen la película algo repelente [...] con un excelente resultado cinematográfico»³⁰. De nuevo se muestran espacios de sociabilidad propios de la burguesía que se ven perturbados por acciones de crueles sindicalistas. En este caso se representa el atentado en el Teatro Liceo de Barcelona en 1893. Ya en una escena anterior aparecía una mujer vendiendo un diario en la calle. Entre las principales noticias se habla de una bomba, pero la música extradiegética enmascara la voz de la señora en la parte en la que explicaba el contexto. Veladamente se hace referencia a alguna bomba anarquista. Además, es la segunda referencia que se hace sobre este tema. La anterior había sido a través de una conversación entre empresarios industriales preocupados por la acción de los anarquistas. A través del montaje, utilizando estas referencias reiteradas, se proyecta una sensación de cotidianidad de estos sucesos, que además son representados como problemas de la sociedad en su conjunto. Es decir, una preocupación que tienen fundamentalmente los empresarios se extrapola al conjunto de la sociedad desde su propio punto de vista.

En este contexto, Joaquín Rius recibe cartas amenazantes: «También a ti te llegará muy pronto la hora. Entérate de lo de Llopis. Uno que tiene una pistola». La nota aparece en primer plano durante siete segundos y en mayúsculas. Llopis es otro empresario textil amigo de Rius al que habían disparado. En una escena posterior, Rius tiene una conversación con otro amigo suyo en el

tres objetivos del cine propagandístico franquista conocido como «cine de cruzada»: 1-legitimar la sublevación como imperativo patriótico ineludible para hacer frente al desorden revolucionario; 2-establecer una dicotomía ética radical entre ambos bandos, sin matices; 3-predicar un espíritu de venganza, por el cual los enemigos no debían ser perdonados sino exterminados sin compasión. Véase GUBERN, Román: «La Guerra Civil vista por el cine del franquismo», en JULIÁ, Santos (dir.): *Memoria de la guerra y del franquismo*, pp. 163-196.

³⁰ «Mariona Rebull. Número de Expediente: 06997», *Informe de la Junta de Censura*, 24 de marzo de 1947, Expedientes de censura cinematográfica, Caja 36,03284, AGA.

intermedio de un espectáculo en el Liceo. «Y esto de Llopis no es el final, sino el principio, que es lo espeluznante. Compadezco a los que tenéis fábricas», dice su amigo. «Pero don Raimundo, ¿por qué es usted tan pesimista siempre?», responde Joaquín Rius. «¿Pesimista dices? ¿Tú es que no sabes que esa organización obliga a los que se inscriben a pagar la cuota y a matar a un industrial?», replica el amigo. «Creo que exagera don Raimundo» prosigue Rius. «Te digo que he leído los estatutos [...] te digo que hasta que no tengamos un gobierno enérgico, peligramos todos [...] Hazme caso y cambia de negocio... y ¡piensa en los terroristas!», insiste don Raimundo. Enseguida cambian de tema y se ponen a comentar la ópera que acababan de presenciar. Podemos ver aquí una referencia velada al gobierno *enérgico* que se esperaba y que se instauraría años más tarde con Franco. De nuevo se hace referencia al bando golpista como restaurador del *orden* que se había visto alterado en diferentes aspectos, en este caso el social. Asimismo, se criminaliza a la organización sindical atribuyéndole prácticas y ritos que se asemejan a los del mundo de la mafia.

En la escena siguiente, un terrorista hace estallar la bomba en el Liceo en mitad del espectáculo. Entre el griterío, Joaquín recorre los palcos del teatro buscando a Mariona, su mujer. La encuentra en el palco de un antiguo pretendiente de ella, con quien, al parecer, mantenía un romance clandestino. Ambos yacen muertos en un sillón. Se mezcla el drama personal amoroso con el *drama* de ser empresario textil en un contexto de conflictividad social y movilización sindical creciente. Se omite en todo momento cualquier referencia al pistolerismo patronal. A partir de este instante, la historia del filme se centra en un Joaquín volcado en la dirección de la fábrica.

A través de portadas de diarios como *La veu de Catalunya* se hace referencia a las múltiples huelgas del periodo. En todo momento se omite la palabra «sindicato» en las noticias que aparecen en prensa. Rius propone a sus empleados saltarse el corte de acceso al puerto que habían realizado los huelguistas y descargar un barco con material para abastecer a la fábrica. «¿Y no le parece a usted una temeridad muy grande enfrentarse con los huelguistas?», pregunta uno de los empleados. «Me importan un bledo los huelguistas. Yo me enfrento con un competidor», responde Rius. «¿Pero cree usted que los huelguistas lograrán entenderlo así?», continúa el asistente. «¿Y no cree usted que ya basta de insinuaciones pusilánimes?», replica Rius zanjando el tema. El propio Rius participa en la descarga de material. La policía

les protege para salir del puerto, pero llegando a la fábrica se topan con los huelguistas que les cortan el paso y uno de ellos les dispara. Se muestra aquí al empresario Rius como alguien con el valor suficiente para saltarse la huelga y enfrentarse a los sindicalistas. Además, el argumento para hacerlo es poder seguir siendo competitivo.

En otra escena posterior Rius y su viejo y fiel contable son tiroteados. Éste último muere y Rius le llora. A través del empresario industrial como protagonista de esta historia, el espectador se aproxima al suceso de la huelga como parte de un pasado conflictivo, caótico y peligroso. Este personaje, además, se nos muestra como un hombre bondadoso que quiere continuar el legado de su padre, quien había fundado la fábrica algunas décadas atrás. La aparición de los sindicalistas en pantalla va acompañada de música de tensión que vehicula esta visión criminalizada del sindicalismo. El pistolerismo aparece reducido a un conflicto basado en atentados terroristas contra empresarios moralmente intachables por parte de despiadados sindicalistas.

La conflictividad protagonizada por trabajadores apareció también en *Las aguas bajan negras*, otra película ambientada en el pasado, en este caso años después de la primera guerra carlista, en la aldea asturiana de Rubiercos. La idealización del mundo rural, de la que hablaremos en otro apartado, es el motivo central de este filme. El conflicto se da entre los mineros que explotan las minas cercanas a la aldea y los habitantes de la misma, que trabajan el campo. Los mineros actúan contra los aldeanos defendiendo los intereses de su patrón, que asimilan como propios. Podemos destacar que ninguno de los mineros tiene más de una o dos líneas de diálogo y que aparecen siempre en pantalla o bien trabajando o bien agolpados en grupo detrás de sus jefes mientras éstos hablan con algunos habitantes de la aldea.

1.1.3. Tímidas excepciones

Pese a ser una ausencia generalmente en los filmes de los años de posguerra, el retrato de la miseria aparece en ocasiones de forma velada, aunque siempre tímidamente o directamente asociada a la delincuencia. El inicio de *Huella de luz* retrata el comienzo de un día cualquiera de un joven oficinista. Mientras repara sus zapatos viejos y rotos para ir a trabajar, su madre vuelve del lejano

Mercado de Puerta Vieja. El hijo se queja de que llega tarde a prepararle la comida antes de ir al trabajo. Ella responde que los vendedores bajan los precios a última hora y que vale la pena esperarse. Presume de ser la persona que compra más barato en la ciudad. A continuación, la mujer sorprende a un gato en la alacena comiéndose una sardina. «Siempre lo he dicho: los gatos son la ruina de las familias», dice la mujer. Además, la casa humilde donde viven el joven y su madre contrasta con la lujosa casa vacacional de un balneario donde el hijo pasa unos días, con los gastos pagados, premiado por su paternal jefe por haber acabado exhausto mecanografiando un informe que éste último le había dictado a toda prisa.

El salón principal de la casa del balneario es inmenso y recargado con una decoración lujosa. El joven no para de mirar a su alrededor, impresionado por el escenario en el que se encuentra. Se abre el plano y se nos muestra todo el salón, donde también hay una escalera que lleva a una segunda planta. Todo es lujoso: lámparas, muebles y columnas decorativas inspiradas en la antigua Grecia. El joven, con el sombrero en la mano, acompaña al mayordomo al piso de arriba, sin parar de mirar alrededor mientras avanza. El mayordomo le enseña varios armarios: uno para sombreros, otro para trajes de *sport*, otro para trajes de verano, otro para trajes de calle, otro para corbatas, guantes y cuellos y otro para trajes de etiqueta. «¿Por dónde empezamos?», le dice el mayordomo. La habitación dedicada a guardar, en diferentes armarios, los trajes y las prendas que su jefe había desechado es casi del tamaño de toda la casa donde vive el joven mecanógrafo con su madre. De hecho, la madre llegará a visitar al joven y quedará sorprendida con lo que ve: «desde fuera parece un palacio». «La habitación cuesta 30 duros diarios», contesta su hijo. Allí no entran los gatos, a diferencia de su casa donde entran y les roban la comida. «Ay si tuviéramos esos 30 duros diarios que cobran en el hotel... que digo 30... ¡10! Ya verías. Calcula cuánto costó todo esto», dice la madre. «Cualquiera lo sabe... una fortuna», responde el hijo. La mujer explica el recorrido que hizo para comprar toda la comida que le había traído, recurriendo a las ofertas más baratas que pudo encontrar. Les sorprenden unos jóvenes que también se hospedaban en el balneario y se burlan de Octavio. «¿No es una de las que hacen la limpieza en el hotel?», dice de forma despectiva una de las chicas. Se muestra un contraste entre el carácter soberbio y altivo de muchos de los jóvenes ricos que vacacionan en aquel lugar, por un lado, y el carácter afable y modesto del joven mecanógrafo y su madre, por otro lado.

En otras ocasiones esa leve representación de la miseria se hace asociada a la delincuencia o a personas que viven del fraude y del engaño. Durante la primera parte de *La chica del gato* se muestra la vida de la cual escapará Guadalupe, la joven huérfana protagonista de la cinta. Vive en un humilde pueblo. La cámara nos muestra planos de las calles sin asfaltar, con casas muy humildes y viejas. Alguien silba y aparecen en escena dos señores de traje y sombrero, de los que se esconden varios rufianes que se dedican a robar lo que pueden para sobrevivir. En otra escena aparecen dos señoras del Auxilio Social, que realizan una visita domiciliaria a una familia necesitada. Un hombre mayor (Eulalio) finge que tiene la enfermedad de la gota y su pareja (Eufrasia) le encubre. La ropa de las señoras visitantes contrasta con la de los ocupantes de la casa. El matrimonio pide a las visitantes que les proporcionen mantas. A cambio, las señoritas le mencionan que no están casados a pesar de tener un hijo y otra hija que niegan que sea hija suya, sino una medio sobrina de Eufrasia que acogieron: Guadalupe. «Unos pobres, ¿de qué íbamos a mantenerla? Pues la echamos a pedir para que supiera hacer algo útil», dice Eufrasio.

Se transmite una imagen de esta familia humilde como *vagos* que se aprovechan de las ayudas sociales recurriendo a argucias y a la picaresca. Las señoritas le dan a la madre dos pesetas, un bono para garbanzos y otro para arroz. La acción social de la dictadura durante la posguerra se centró en la beneficencia a través del Auxilio Social. Sin embargo, su impacto fue, en el mejor de los casos, escaso. Eso sí, la propaganda se encargaba de exagerar sus logros, lo que pudo contribuir a reducir la hostilidad popular hacia las autoridades del régimen, a quienes veían como principales responsables de su situación de miseria³¹.

Volviendo al filme, una vez se marchan las señoritas, salen dos hombres que estaban ocultos en la casa y comentan la jugada. «Pos to eso que has oído, por un kilo de arroz y dos pesetas semanales», dice Eulalio. «No diga usted, pues bien rebuenas que son», dice Guadalupe. «Cállate si no quies que te rompa las narices», replica Eulalio. «Pero papá...», contesta Guadalupe. «¡Que no me digas papá! ¡que te quito la cara de un guantazo!», sentencia Eulalio. «Aquí no queremos señoritas del pan pringao», continúa. «Pringao... sin pringar lo quisiea yo anque fuese...», responde Guadalupe. «Si quies pan trabaja, so holgazana,

³¹ ROMÁN RUIZ, Gloria: *Franquismo de carne y hueso. Entre el consentimiento y las resistencias cotidianas (1939-1975)*, València, PUV, 2020, p. 127.

que ya podrías ganarte la vida con lo zanguanga que eres», le dice Eufrasia. Le obligan a robar para ellos desde que la acogieron. Junto con la escenografía que aparece en pantalla (casa sucia, ruinosa y pequeña) hay otros elementos que ayudan a la caracterización de estos personajes humildes: el tipo de lenguaje que utilizan. Suelen omitir algunas letras al pronunciar las palabras, usan continuamente vulgarismos y su entonación podría definirse como chulesca o *castiza*³².

El contraste entre viviendas no sólo se representa a través de imágenes, sino que se resaltan las diferencias entre las casas donde viven estos personajes y aquellas casas a las que van algunas muchachas a servir. Guadalupe habla con su hermanastro sobre las casas del Barrio de Salamanca donde ella había ido a buscar trabajo de sirvienta. «Tengo vistas casas que en to las puertas hay una cortina de arriba abajo pa que no se vea en un cuarto lo que se hace en el otro», resalta. Primi, su hermanastro, acaba de salir de la cárcel: «me echaron 6 meses, pero me cogió un indulto y con 4 meses me han despachao». A la caracterización marginal y picaresca de estos personajes humildes se añade la idea de lo permisivo que estaba siendo el régimen con este tipo de rufianes. Además, cabe destacar también la falta absoluta de códigos morales en la familia adoptiva de Guadalupe, no sólo con respecto a los delitos contra la propiedad o de estafa al Auxilio Social, sino también en el trato hacia ella.

Los padrastros de Guadalupe intentan obligarle a robar en casas de personas pudientes, entrando en ellas como sirvienta. «Tú ya ves nuestra situación. Porque si dijéramos ‘aquí llega un día y se come...’, pero ¿qué se come aquí?», pregunta Eulalio a Guadalupe. «Mu poca cosa», responde Guadalupe. «¿Tú te acuerdas lo que comiste ayer?», dice Eulalio. «Sí señor. Nada», responde la joven. «¿Y antiyer?», insiste el hombre. «Lo mismo, sino que con guisantes», responde Guadalupe. «Aquí nadie estamos pa comernos la sopa boba [...] por lo tanto hay que espabilarse sea como sea, y traer algo pa casita», replica Eulalio. Le propone ir a la calle Serrano 95 a entrar a robar a alguna casa. Como Guadalupe se niega, Eulalio y Eufrasia le zarandean: «¡Mala entraña! ¡alma negra! no quies

³² Cabe resaltar que en la autorización del guión, la JSOC había tachado la palabra «office» en siete páginas, indicando que debía sustituirse por «otra española». Por lo que la forma de hablar de los personajes y el lenguaje utilizado era algo a tener en cuenta por la censura, más allá del contenido *moral* del mismo. «La chica del gato», *Informe de la Junta de Censura*, 5 de junio de 1943, Expedientes de censura previa de guiones cinematográficos, Caja 36,04569, AGA.

trabajar ¿eh?, pues ¡a trabajar! ¡tira palante!». «¿Ande me lleva usted?», pregunta la muchacha. «A ca el señor Benancio», responde Eufrasia. Se trata de una referencia velada a que si no colabora con el robo le llevarán a un prostíbulo. Guadalupe acepta ir a robar, pero esa misma noche se escapa junto a su gato Pablito. La miseria, el hambre y las malas condiciones de vida se representan aquí intrínsecamente relacionadas con delincuentes y rufianes. Las oportunidades de supervivencia de esta chica dentro de aquella pasan por verse obligada a robar o a prostituirse. Finalmente opta por la opción digna: fugarse y buscar trabajo como aprendiz de sirvienta en los barrios del centro de Madrid³³.

Esta descripción de la miseria, aunque de forma tímida, no volverá a repetirse en ninguna película más de la década. No obstante, en los inicios de la década de los cincuenta se representarán, también tímidamente, algunos problemas de dinero en matrimonios de clase trabajadora, como es el caso de *La honradez de la cerradura* y *Esa pareja feliz* o el problema del desempleo y el desgaste que provoca el trabajo en la salud a través de una historia de infortunio protagonizada por Susana Canales en *Cielo negro*.

En *Esa pareja feliz* Juan Granados (Fernando Fernán Gómez) trabaja como electricista en unos estudios cinematográficos. La cinta recibió la calificación de Primera categoría después de pedir la revisión de la JSOC, que le había otorgado la categoría Segunda en una primera evaluación³⁴. El coprotagonista vive en un piso realquilado junto con su mujer —Carmen (Elvira Quintillá)— en un barrio humilde, de clase trabajadora. La pareja tiene la costumbre de acudir al cine, donde muchas veces aprovechan para cenar un bocadillo de mortadela. En el entretiem po ven un anuncio de Jabón Florit, que tiene en marcha un concurso para encontrar a la «la pareja feliz». En la siguiente escena, ya en casa, llega un corte de luz. A oscuras, ambos recuerdan el momento en el que alquilaron el piso. En el *flash-back* se muestran felices y entusiasmados por todo: el vecindario, las habitaciones, la iluminación... Todo esto contrasta con su

³³ Sobre las estrategias de supervivencia durante la posguerra, entre las cuales estaba robar para subsistir cabe resaltar los trabajos de BARRANQUERO TEXEIRA, Encarnación y PRIETO BORREGO, Lucía: *Así sobrevivimos al hambre: estrategias de supervivencia de las mujeres en la postguerra española*, Málaga, CEDMA, 2003 y MURILLO, Irene: *En defensa de mi hogar y mi pan: estrategias femeninas de resistencia civil y cotidiana en la Zaragoza de posguerra, 1936-1945*, Zaragoza, 2012.

³⁴ «Esa pareja feliz. Número de Expediente: 10705», *Informe de revisión de la Junta de Censura*, 29 de julio de 1952, Expedientes de censura cinematográfica, Caja 36,03412, AGA.

situación actual. Juan está estudiando Electrónica por correspondencia en la una academia pensando que esto los diplomas mensuales que le entregan le proporcionarán acceso a un trabajo donde pueda ganar más dinero.

A través del humor y un ritmo desenfadado, los directores plantean el día a día de este matrimonio dejando ver las condiciones precarias en las que vive la pareja y los problemas económicos por los que atraviesan, pese a tener trabajo. A esto hay que añadir el retrato burlón de los sueños aspiracionales de ascenso social que podían tener algunas personas. Juan encarna al *pardillo* que está dispuesto a creer a cualquiera que le proponga algún plan o argucia para conseguir dinero rápidamente. Son recurrentes las alusiones, implícitas o explícitas, a los problemas de dinero que tienen Juan y algunos de sus compañeros de trabajo. Un día, al llegar a casa, le cuenta a Carmen que si sale bien el negocio que ha apalabrado con un compañero «ya no tendrás que coser para nadie». El marido está obsesionado con «tener sentido comercial», frase que a modo de eslogan le venía repitiendo un compañero de trabajo para que entrara en el negocio que llevaba entre manos. Tanto ese negocio como los cursos por correspondencia de Electrónica no resultan ser más que estafas en las que el inocente de Juan ha caído movido por sus problemas económicos.

El giro en la trama se produce cuando la pareja gana el premio del concurso de Jabones Florit y pasan a ser «la pareja feliz». La recompensa consiste en pasar un día entero disponiendo de lujos tales como pasear en una carroza o visitar distintos lugares donde les agasajan y les obsequian diversos regalos. El ascenso social soñado por Juan se vuelve realidad, aunque sólo por un día. Pese a todo, la pareja no deja de pensar en los problemas que tendrán que afrontar a partir del día siguiente, lo cual provoca discusiones entre ellos y con otras personas. En una actuación en el Copacabana, Juan estalla de rabia y le propina un puñetazo un cantante. Acaban detenidos y le entregan el documento por el cual han sido nombrados «la pareja feliz» al comisario de policía cuando éste les pide la documentación. El comisario suelta un sermón antes de dejarles marchar:

«Pero, ¿esto qué es? Esto no sirve para nada. ¿En qué país se creen que vivimos? No es suficiente ser feliz para ir por la calle. Hay obligaciones. Hay que llevar la cédula, o la cartilla, ¡o algo! Algo que sirva para ir tranquilo sin que le molesten a uno los guardias. Me arman un escándalo en un baile y ni siquiera llevan tarjeta de abastecimientos. Es

increíble. Y todo porque se creen que tienen suerte. Si sólo han acertado un concurso sin importancia [...] Venga, váyanse antes de que les meta una quincena».

Observamos aquí otro desahogo cómico para resolver una situación, la cual podría llevar implícita una crítica a los problemas y preocupaciones de muchas personas que sufrían problemas económicos. En la felicidad o en la infelicidad, además, influyen diversos factores que van desde las condiciones materiales de vida a cuestiones de tipo personal. En cualquier caso, en la pareja protagonista, la infelicidad tiene que ver principalmente con su situación económica y la falta de oportunidades laborales para obtener un sueldo más alto.

La cinta termina con una escena en la que la pareja camina por la calle cargada con los regalos que les habían obsequiado, mientras observan algunos indigentes durmiendo encima de los bancos de la calle. En ese momento toman conciencia de su situación, que en comparación con la de los mendigos no resulta tan desafortunada y deciden repartir los regalos entre éstos. Acaban ahora sí de verdad siendo una pareja feliz de enamorados. Se deja ver, por tanto, los resultados de la miseria mostrando a gente en la mendicidad, aunque la estructura narrativa y la caracterización de la pareja protagonista induce a los espectadores a identificarse con ellos, por lo que una posible lectura de la situación sería que, pese a algunos problemas económicos, «se podía estar peor». Por otro lado, se representa a la clase trabajadora como un sector que está a penas un *escalón* por encima de esa situación de miseria, al tiempo que entre sus preocupaciones existe una obsesión, a menudo ridícula, por ascender socialmente no sólo para librarse de la precariedad, sino también para obtener un mayor estatus simbólico. Sobre esto último parece ser que versa la crítica burlona de los directores. La prensa alabó la película. Desde *ABC* la calificaron de película «amable» y consideraban graciosa y pertinente «la certera crítica de los concursos comerciales, que han llegado a obsesionar a numerosas familias»³⁵. Ante la falta de alternativas por parte del Estado a la precariedad, las esperanzas en los juegos de azar se percibieron como una salvaguarda económica, por lo que el juego se convirtió en una práctica popular en la época, sobre todo a partir de la década de los cincuenta. La prensa y los noticiarios promovieron la esperanza generada por los sorteos y el entusiasmo de los

³⁵ KATIÓN: «Esa pareja feliz», *ABC*, 22 de noviembre de 1953, p. 35.

ganadores de los premios. Frente a esta situación, directores como Berlanga y Bardem, pusieron encima de la mesa una reflexión sobre las condiciones de vida de la clase trabajadora. A su vez, en estas ficciones los juegos son recreados al contrario de lo que se suponía que debían ser: los premios se convertían en casi un castigo. Como señala Ana M. Fernández-Cebrián, de esta manera la lógica del beneficio quedaba completamente dislocada y se ofrecía un discurso alternativo al de los juegos de azar a través de la representación de redes de solidaridad entre los miembros más vulnerables de la sociedad³⁶.

1.1.4. Surcos: la gran excepción y sus consecuencias

El motivo principal de la película *Surcos* es el contraste maniqueo entre el mundo rural y el mundo urbano. Esa cuestión la trataremos en el apartado cuarto. Sin embargo, el director del filme, el falangista próximo al *hedillismo* José Antonio Nieves Conde, incluyó en su imagen del mundo urbano algunos de los elementos que habían caracterizado los años del hambre en España y que habían estado ausentes en el resto de películas de la década. Nos referimos a elementos como la miseria y el hambre, el racionamiento, el hacinamiento de personas en casas pequeñas o las prácticas estraperlistas. Desde la prensa oficialista se hablaba de «la primera película social producida en España» con la cual «el cine español se eleva a cine universal por su realización y su lema»³⁷. La novedad fue que todos estos problemas aparecieron de forma muy explícita. Varios historiadores del cine han señalado, de forma más o menos rotunda, la influencia del neorrealismo italiano en *Surcos*³⁸. En el número 577 de la revista *Primer Plano* se recogía una crítica del *Noticiero Universal* que decía:

³⁶ FERNÁNDEZ-CEBRIÁN, Ana M.: *Fables of Development. Capitalism and Social Imaginaries in Spain (1950-1967)*, Liverpool, Liverpool University Press, 2023, pp. 119-120.

³⁷ MONTES, Eugenio: «Diez notas en torno a 'Surcos'», *Primer plano*, número 578, 11 de noviembre de 1951, pp. 14-15.

³⁸ Algunos ejemplos son CAPARRÓS LERA, José María: *Historia del cine español*, Madrid, T&B Editores, 2007, p. 281 o MONTERDE, José Enrique: «Continuismo y disidencia», en GUBERN, Román *et al*: *Historia del cine español...*, p. 247. Asimismo, Vicente Benet apunta también a la influencia de directores como Jules Dassin en el tratamiento del realismo decorativo. Ver BENET, Vicente J.: *El cine español: una historia cultural*, Barcelona, Paidós, 2012, pp. 272-273.

«Llámesese neorrealismo, naturalismo o como se quiera. Lo cierto es que el tema y sus incidencias adquieren un vigor y una tensión emotiva raras veces vistas en nuestro cine, una crudeza y una violencia que no conocen el menor asomo de concesión a lo acomodaticio, a lo banal»³⁹.

El filme cuenta la historia de una familia procedente de un pequeño pueblo rural que se traslada a Madrid con la intención de encontrar trabajo e instalarse en la capital. Los primeros días comparten camas y espacios muy reducidos, acogidos por unos parientes, en la casa de una corrala de uno de los barrios periféricos de la ciudad. Las mujeres recorren la capital de tienda en tienda buscando trabajo como dependientas y los hombres salen a buscar cada uno la chapuza que encuentre. Por otro lado, Pili —una de las parientes de los recién llegados— lleva a Pepe —el hijo mayor— a conocer a unos amigos. Ella les lleva un paquete de *Luky Strike* de contrabando y le pide al cabecilla del grupo —el Mellao— que consiga trabajo a su pariente. Los negocios en los que suelen estar metidos los miembros de ese grupo tienen que ver con el estraperlo y el robo de camiones. En este retrato de las redes del estraperlo se incluye también la representación de un hombre bien situado en el régimen, conocido como Don Roque o El Chamberlain. Este sujeto actúa como el jefe de la banda de El Mellao y es quien les consigue información valiosa para realizar atracos o para mover la mercancía sustraída.

Al Chamberlain se le representa como un hombre bien situado económica y socialmente. Además, se deja claro que Don Roque debe ser un hombre con cierta influencia política. En una escena Pepe y El Mellao tienen una pelea en plena calle y dos policías intervienen. Cuando se disponen a llevarlos a comisaría como detenidos, Don Roque intercede y lo evita. La policía obedece a este señor sin poner en cuestión en ningún momento sus órdenes. Se representaría aquí, por tanto, una de las piezas clave que formarían parte de las redes de estraperlo que funcionaban durante los años del hambre. En una crítica recogida por la revista *Primer plano*, Jesús Ruiz se lamentaba de la abundancia de este tipo de personas:

³⁹ COMENTADOR: «Surcos», *El Noticiero Universal*. Recogido por *Primer Plano*, número 577, 4 de noviembre de 1951, p. 6.

«Nieves Conde ha conseguido, en resumen, una cinta excepcional que viene a engrosar las excelentes realizaciones desde hace algún tiempo ofrecidas por nuestro cine. Su esfuerzo de realizador se ha visto secundado por un selecto plantel de intérpretes [...] especialmente a Félix Dafauce, en la encarnación de “El Chamberlain”, un tipo desgraciadamente numeroso en nuestros días»⁴⁰.

Estas representaciones filmicas de la pobreza, la marginalidad o las prácticas estraperlistas en la España franquista tuvieron como consecuencia la dimisión forzada de José María García Escudero, director general de Cinematografía y Teatro, sección adscrita al recientemente creado Ministerio de Información y Turismo, a cargo de Arias Salgado. García Escudero había sido nombrado en su cargo poco más de un mes antes del estreno de *Surcos*. Se reafirmó en la decisión de conceder al filme la clasificación de Interés Nacional, pese a abordar todos estos aspectos incómodos de la realidad española del momento. Esta firme decisión, unida a la negativa de conceder esa misma categoría de Interés Nacional a *Alba de América* (Juan de Orduña, 1951), producida por la influyente CIFESA, no le dejaría otra salida que su dimisión forzosa en febrero de 1952⁴¹. De modo que, de alguna manera, la película que constituyó la excepción a estas ausencias en la representación de los problemas propios de los años del hambre, le costó el cargo al director general de Cinematografía y Teatro.

1.2. La armonía en el trabajo

Desde los inicios de la dictadura, el régimen tuvo que conciliar su hostilidad respecto a clase obrera organizada con el discurso de que el régimen había recuperado la armonía nacional gracias al apoyo de *los buenos españoles de a pie*, eufemismo para designar a los trabajadores⁴². Otro eufemismo utilizado fue el término «productores», que ya aparecía en el noveno de los veintiséis puntos

⁴⁰ RUIZ, Jesús: «Surcos», *El correo catalán*. Recogido por *Primer Plano*, número 577, 4 de noviembre de 1951, p. 6.

⁴¹ MONTERDE, José Enrique: «Continuismo y disidencia...», pp. 246-248.

⁴² CAZORLA, Antonio: *Miedo y progreso...*, pp. 84-85.

iniciales de FET de las JONS que decía: «Concebimos a España en lo económico como un gigantesco sindicato de productores»⁴³.

Muchos de los puntos de este programa habían sido desgranados por algunos dirigentes falangistas como Serrano Suñer en diferentes mítines entre 1938 y 1939. En aquellos discursos, Suñer dejaba claras cuáles serían las nuevas relaciones en el mundo del trabajo y los límites de cada *elemento de la producción*:

«Venimos nosotros a poner justicia en todos los órdenes de la riqueza: en el trabajo, en la propiedad y en el capital, y armonía en todos los elementos de la producción: patronos, técnicos y obreros.

[...]

al Gobierno le interesa dejar bien sentada, como principal, esta afirmación: la necesidad del capital como instrumento de la producción, pero sólo admisible y legítima en tanto en cuanto esté sometido a la suprema armonía del interés nacional. En este sentido, el capital puede perder el miedo; en este Estado puede encontrarse más amparado, más protegido y seguro de los que antes se encontraba, libre de huelgas y sabotajes»⁴⁴.

Para el destino de los trabajadores fue decisiva la facultad que tuvieron los dueños de fábricas y empresas de aprobar o reprobar el comportamiento de sus empleados durante la guerra. Desde antes de que acabara la contienda, en aquellas zonas dominadas por el bando golpista, los alcaldes de los municipios tenían la potestad de emitir certificados de buena conducta a petición de personas que necesitaban ese documento para demostrar que su conducta había sido intachable durante *época roja*⁴⁵. Generalmente, estos certificados los solicitaban familiares de presos internados en campos de concentración, desempleados en busca de trabajo o estudiantes que querían ir a la universidad.

⁴³ *Diario Español*, 19-01-1939, p. 4. Biblioteca Hemeroteca Municipal de Tarragona. Acceso online: [http://web.tarragona.cat/pandora/cgi-bin/Pandora?fn=commandselect;query=id:0000317437;command=show_pdf;texto=%20-%20Diario%20Espa%C3%B1ol%20\(none\)%2019/01/1939.%20P%C3%A0gina%204](http://web.tarragona.cat/pandora/cgi-bin/Pandora?fn=commandselect;query=id:0000317437;command=show_pdf;texto=%20-%20Diario%20Espa%C3%B1ol%20(none)%2019/01/1939.%20P%C3%A0gina%204) [última consulta 6 de abril de 2023].

⁴⁴ ALCÁZAR DE VELASCO, Ángel: *Serrano Suñer en la Falange*, Barcelona-Madrid, Ediciones Patria, 1940, p. 108 y p. 109.

⁴⁵ ANDERSON, Peter: «¿Amigo o enemigo? La construcción de la *verdad* franquista sobre el pasado en guerra tras la ocupación», en RODRÍGUEZ BARREIRA, Óscar (ed.): *El franquismo desde los márgenes. Campesinos, mujeres, delatores, menores...*, Lleida, Edicions de la Universitat de Lleida, 2013, pp. 80-82.

En la aprobación de estos certificados las autoridades tenían en cuenta testimonios de ciudadanos de a pie, siempre y cuando el solicitante no hubiera estado adscrito a algún partido o sindicato *enemigo* del nuevo Estado. Cabe destacar los informes que los patronos elaboraban con respecto a sus empleados. A través del ejemplo de la ciudad de Málaga podemos entender cuál era el mecanismo. En 1937, el gobernador civil de la provincia ordenó que todos los empleados juraran una declaración de lealtad al régimen. Esta declaración jurada debía posteriormente ser verificada o refutada por sus patronos en un informe. En estos dossiers, los patronos aprovecharon para denunciar a sus empleados por haber participado en huelgas durante la República cuya consecuencia había supuesto subir los sueldos a los trabajadores de la empresa⁴⁶. Este mecanismo, por tanto, servía para reforzar la sumisión de los empleados a sus jefes, puesto que éste tenía la capacidad de deshacerse de cualquier trabajador declarando en su contra, tuviera o no que ver con su comportamiento durante la guerra civil.

1.2.1. Buenos amos, buenos jefes y leales empleados

Hemos aludido ya a la ausencia de conflicto entre clases entre las temáticas que conforman las películas de los años cuarenta, con la salvedad de las historias que transcurren en el pasado. Esta ausencia de conflicto, además, viene acompañada de la inclusión, dentro de muchas de las tramas de los filmes, de relaciones armoniosas entre jefes y empleados. Frecuentemente, estas relaciones toman un cariz paternalista y *el buen jefe* trata a su *empleado fiel* casi como si de un hijo se tratara.

La aldea maldita se estructura en varios capítulos. El primero de ellos se titula «En el día del patrón de la aldea, el amo sirve a sus criados». La costumbre en ese día es que los amos sirvan en esa fiesta a los habituales criados, intercambiando así los papeles por una noche. El señor de una finca sirve vino a sus criados en un ambiente festivo donde amos y sirvientes brindan felices. A través de varios personajes, se establece también una diferenciación entre el *buen amo* y el *mal amo*. En una escena, un vecino visita la casa donde vive la

⁴⁶ *Ibid*, p. 86.

familia protagonista con sus criados. Juan, el amo de la finca, ofrece al señor Lucas un vaso de vino que le sirve uno de sus criados. El señor Lucas solía prestar dinero a Juan para que éste pudiera hacer frente a períodos de malas cosechas. Pero el señor Lucas agarra el vaso lleno de vino y lo arroja a la cara del sirviente en cuestión, en señal de desprecio a Juan, quien le debe dinero. Para terminar de caracterizarlo como el *mal amo* se alude en un diálogo a que el señor nunca celebra el día del patrón con sus criados.

En contraposición estaría la figura de Juan y también la de su anciano padre, que actuarían como *buenos amos*. Cuando Juan abandona la finca para buscar mejor suerte en Salamanca, acude a despedirse de su padre y a pedir su bendición. El padre aconseja a Juan antes de marcharse acompañado de sus criados: «mira bien por los que han sido nuestros criados. Quiero que seas un padre para ellos y que el honor castellano, única herencia que con estas nobles tierras he podido legarte, sea tu guía». Seguidamente entran los criados a despedirse del padre besando su mano. Esta nueva aventura se concibe colectivamente, pero manteniendo la jerarquía entre amo y criados, condición que seguirá más allá del pueblo. Asimismo, cuando regresen, lo harán todos juntos. Pese a ello, el tercer capítulo de la película extrae como conclusión que «es mejor ser un amo pobre que criado rico», haciendo referencia a la situación de Juan en la ciudad, donde sí se verá obligado a trabajar para otros, aunque siempre como jefe de un grupo de trabajadores formado por sus propios criados. Esta conclusión será la frase que el padre de Juan le dice a él y a su hermano para convencerles de que vuelvan a la aldea.

En *Huella de luz* el protagonista, Octavio Saldaña —el joven administrativo que vive con su madre— tiene una relación especial con su director, el señor Sánchez Bey. Este jefe ve en Saldaña un reflejo de sí mismo cuando era joven. En una reunión con su apoderado, el señor Bey cuenta una historia personal: «Sabe que comencé siendo muy joven y sin un céntimo, pero hoy que tengo una gran fortuna me pregunto muchas veces si vivo mejor y hasta si no he perdido mi vida». El jefe cuenta una historia sobre una joven de la que se enamoró sin ser correspondido. Ella se casó con otro empresario y él trabajó para «triunfar» e igualarse a ese tipo de gente. Todavía no la olvida, aunque ella falleció.

Poco después, el apoderado ordena a Saldaña que vaya inmediatamente al despacho del director a copiar un informe importantísimo. En una transición en la que se intercalan planos de un reloj y las manos del mecanógrafo tecleando

mientras el director va dictando el informe, se nos muestra la tarea del joven. Saldaña, intimidado por la presencia del director, escribe aceleradamente y de manera un tanto torpe. Mientras, a través de la ventana, ve a su madre llegando a la oficina. La señora insiste en entrar en el despacho del director a darle el bocado a su hijo. Al señor Bey, un tipo afable, no le molesta esta interrupción. De nuevo se intercalan planos, por un lado, del mecanógrafo sudando y tecleando todo lo que el director le dicta y, por otro, planos de los pies del director andando por la alfombra del despacho mientras habla. A este montaje se le añade también planos del péndulo de un reloj de pared. Todo ello acompañado de una música trepidante. El mecanógrafo acaba con la vista nublada, exhausto. El señor Bey insiste en mandarle a casa a descansar. Además, generosamente, le ofrece una invitación con todos los gastos pagados en el Hotel de Montoso, donde hay un balneario. «Pero a Montoso no van más que millonarios», dice Saldaña. «No importa, tengo varios trajes que he desechado y que, una vez arreglados, le sentarán muy bien», contesta el director. El joven acepta.

En ese balneario Saldaña se enamorará de la hija del amor perdido en su juventud por el señor Bey. Además del amor, el joven descubrirá la traición que preparaba el apoderado del señor Bey, a quien encuentra reunido con los representantes de la «República de Turulandia»⁴⁷, que había puesto en contacto con el señor Medina, un empresario rival de Sánchez Bey. Además, el señor Medina es el padre de Lelly, la enamorada de Saldaña. El joven Saldaña le cuenta todo a su director en cuanto llega éste al balneario y enseguida acuerda una reunión con los representantes de Turulandia, con los que cierra un trato por escrito que dejaba fuera la opción de que firmaran otro similar con Medina.

Al regresar a la oficina, el señor director Bey reclama a Octavio en su despacho. Le agradece su lealtad como empleado, aunque le reprueba haber enamorado a la hija del señor Medina con mentiras, haciéndose pasar por un hombre rico. Él la quiere, pero tanto Octavio como su jefe saben que es un amor

⁴⁷ A través de los representantes corruptos de este país ficticio se realiza una crítica a los regímenes democráticos como sistemas intrínsecamente corruptos. «Nadie ama el dinero más que un demócrata porque ama el suyo y el ajeno», dirá el encargado de sobornar a los representantes de Turulandia. Sin embargo, el nombre de este país en el primer guión que se envió a la JSOC era «Straperlandia». La película se autorizó a condición de cambiar ese nombre. «Huella de luz», *Informe de la Junta de Censura*, 11 de septiembre de 1942, Expedientes de censura previa de guiones cinematográficos, Caja 36,04561, AGA.

imposible. De alguna manera el señor Bey se siente identificado con el chico por lo que a él le pasó con la madre de la joven. Poco después recibe una carta de Lelly pidiéndole la dirección de Octavio, quien se había marchado del balneario repentinamente. El señor Bey mira la foto de la madre de Lelly Medina y se enternece. En ese momento concierta una cita con su rival, el señor Medina, a la que acude para enseñarle el contrato firmado con Turulandia. Bey se queja de la suerte que ha tenido siempre el señor Medina, sobre todo en lo personal, al casarse con la madre de Lelly. Añade que el contrato que ha conseguido firmar con el país corrupto supondrá la ruina de la empresa de Medina. Sin embargo, le propone un trato: si Medina acepta que su hija se case con Octavio, el señor Bey estaría dispuesto a compartir el succulento contrato con la República de Turulandia.

Lelly se convierte, por tanto, en una moneda de cambio en una transacción entre empresarios. El paternal señor Bey sacrifica la mitad de sus futuras ganancias para ayudar a su fiel empleado Saldaña, a quien asciende convirtiéndole en su nuevo apoderado. El ascenso social no sólo se plantea como posible, sino como resultado de la lealtad y de la fidelidad al jefe. El patrón se representa como un padre para el joven. Durante la dictadura era habitual que en el discurso sobre el mundo del trabajo se comparase a la empresa con una familia. Desde ese prisma el patrón sería protector y bondadoso, pero a la vez severo; aunando las virtudes del padre de familia y las del jefe militar⁴⁸. En el caso de esta película, se omite esa parte severa. La escena final transcurre en una elegante fiesta en casa de Sánchez Bey, con Saldaña y su madre como invitados de honor. Todos lucen felices y la cinta termina con un plano medio de la joven pareja mirando encantados unos fuegos artificiales mientras Lelly le repite a Octavio que no está soñando.

Siendo la armonía y la conciliación lo deseable, el conflicto entre clases con el movimiento obrero organizado como protagonista se concibe como un paréntesis oscuro en *Mariona Rebull*. Si bien en esta cinta el conflicto aparece representado con una caracterización criminalizada de los sindicalistas, también se hace referencia a través de los diálogos de los personajes a la Barcelona del siglo XIX, cuando apenas habían irrumpido las primeras

⁴⁸ BABIANO, José: *Paternalismo industrial y disciplina fabril en España (1938-1958)*, Madrid, Consejo Económico y Social, 1998, pp. 122-123.

máquinas. El empresario Joaquín Rius habla con nostalgia de los tiempos previos al movimiento obrero organizado:

«Conservaba un encanto recogido y parecía como si todos nos conociéramos. Acababa de irrumpir en su recinto el ruido extraño de las máquinas aún con estructura de insectos y, al amanecer, se oía por las calles el rumor de los rezos matinales en los conventos y el de los pasos de los trabadores que se dirigían a los talleres y a las fábricas. De la muralla al mar, despertaba Barcelona el tañido solemne de la campana mayor de la Catedral...»

Seguidamente entra un *flashback* en el que se ve a un trabajador levantándose y preparando su comida para acudir a la fábrica. También de camino a la fábrica, un Joaquín Rius joven y su padre hablan sobre su nueva posición social: «Pero no hay que cuidar únicamente de entenderse bien con ellos, papá. La sociedad la componen todas las clases y hay que procurar entenderse bien con todas y, sobre todo, con los que forman parte de la nuestra». «¿Qué quieres decir, Joaquín?», pregunta el padre. El hijo responde:

«Que me parece muy bien lo que dices, pero no debemos olvidar con ello que hemos alcanzado una posición y que deberíamos vivir más a tono con ella. Por fortuna, ya no somos aquella familia que vivía en la boardilla de la calle de la Paz»

«En tu opinión ya debería hacerme socio del casino y abonarme al Liceo», replica el padre. Se da a entender que el padre tiene orígenes humildes. Plantean el ascenso social como una posibilidad relativamente fácil de conseguir en esa época. Además, el hijo plantea que, una vez alcanzada determinada posición, hay que empezar a actuar como miembro de la clase alta. También proponen «la buena convivencia con otras clases» para evitar el conflicto porque no le conviene a nadie, puesto que «también son parte de la sociedad». Cuando llegan a la puerta de la fábrica, muchos trabajadores saludan a Rius padre. Éste les devuelve el saludo llamando por el nombre a cada uno de sus empleados y preguntando por sus familias. Se proyecta aquí la imagen del buen empresario, paternalista, que cuida y se preocupa por sus trabajadores. El padre va con una

boina y vestimenta más modesta, mientras que el hijo va con un traje, chaqueta y sombrero de copa.

La conversación prosigue en la oficina de la fábrica. Hay un salto generacional y el padre no termina de sentirse y actuar como otras familias de la burguesía barcelonesa. Sin embargo, el hijo ha crecido ya socializando en esos ambientes: «Yo estimo que la vida es superación y que el hombre debe procurar un esfuerzo en todo: en su trabajo, en su inteligencia y en su nivel social», apunta el hijo. Se considera de igual clase que los joyeros Rebull, de cuya hija está enamorado. «Pero cuando ellos ya eran los Rebull tu madre era planchadora y yo emigré a América de pinche en un barco», responde el padre, matizando que son miembros *recién llegados* de la burguesía barcelonesa.

La humildad y bondad del padre contrastan con la actitud del hijo, más preocupado por los números de la empresa y por casarse con la hija de los Rebull. En una escena posterior, Rius padre pasea por la fábrica mientras los empleados manejan la maquinaria. Esta es casi la única de las películas analizadas en las que aparecen planos de una fábrica donde se muestra el trabajo industrial. Eso sí, bajo el ambiente armonioso y controlado que estamos describiendo. Las otras dos películas donde se incluyen escenas de fábrica son *Cielo negro*, cuando la protagonista aparece ensamblando unas piezas en un taller donde encuentra empleo tras ser despedida de la boutique donde trabajaba y *Surcos*, donde aparece una fundición brevemente. De nuevo en el papel de empresario paternalista que cuida a sus trabajadores, el jefe pregunta por un empleado de quien sabía que estaba pasando un mal momento porque su mujer había tenido problemas con el parto. El empleado le dice que el médico le ha recomendado descanso en un clima de montaña. «¿Por qué no la llevas? ¿No tienes cuartos?» pregunta Rius padre. «Usted verá», responde el empleado. Entonces el empresario le dice que luego se pase por su despacho a recibir una ayuda extra. Frente a la situación, su hijo Joaquín propone una subida de jornal para que así los empleados no tengan que depender de ayudas extras cuando tengan problemas de salud: «Si el macho hubiera tenido ahorros, su mujer no estaría ahora así. La vida es dura y el negocio da para mejorarles». El padre aprueba esa medida y ordena a sus asistentes que anuncien una subida de jornal para todos.

Las mejoras salariales se plantean aquí como una medida que parte desde arriba con intención de mejorar las condiciones de vida de los trabajadores.

Todo ello sin conflicto. En otra escena, Joaquín Rius le dice a su contable que ha sido «un gran acierto la prohibición de trabajar los domingos. Los días de fiesta hay que santificarlos porque la alegría es un regalo que nos envía Dios. No trabajaremos hoy ni usted ni yo. Sería el peor pecado». Se atribuye aquí a motivos religiosos el reconocimiento legal del día de descanso sin hacer referencia a ningún tipo de conflicto, que en ese tramo de la película sí estaba teniendo lugar en forma de huelgas y movilizaciones obreras. El periodo anterior a la conflictividad que se explica en este *flashback*, recordado con nostalgia, se presenta como el referente previo al paréntesis oscuro de conflictividad que se inicia después. Un paréntesis que se cerraría a partir de la llegada del nuevo régimen, que restauraría el *orden* y propiciaría la armonía.

Con respecto a la relación armoniosa entre el *buen jefe* y el *empleado fiel*, la manida frase que reza «la realidad supera la ficción» cobra todo su sentido cuando leemos el informe que realizó el dueño de una empresa al gobernador civil de Málaga, en abril de 1937, sobre el comportamiento de sus dos empleados en *época roja*:

«el que suscribe, logró salir de Málaga en los primeros días de octubre, dejando a sus empleados encargados de la administración y cuidado del negocio, debiendo hacer constar para satisfacción de los mismos que desempeñaron su cometido con toda fidelidad, dándose el caso de que a ambos les obligó el Sindicato a cobrar mayores sueldos que los que disfrutaban, no obstante lo cual, ellos buscaron el medio de reintegrar a la casa la diferencia existente con los que les habían sido asignados»⁴⁹.

Hay que incidir, más allá de la relación armoniosa entre estos sumisos empleados y su agradecido patrón, en que éste último es quien tenía la capacidad y el poder para definir, a través de su testimonio en forma de informe, quienes podían ser *amigos* o *enemigos* del nuevo Estado.

⁴⁹ ANDERSON, Peter: «¿Amigo o enemigo?...», p. 89. La cita del informe la extrae el autor del Archivo Histórico Provincial de Málaga (AHPM), Gobierno Civil (GC), 12507, 6-04-1937.

1.2.2. Amor interclasista y religiosidad

Además de la armoniosa relación entre jefe y empleado que trasciende lo laboral, en *Huella de luz* tiene lugar también una historia de amor interclasista, al igual que en otros filmes de la década. La composición de estos romances siempre es la misma. Ellas son de «buena familia», hijas de aristócratas o de algún empresario. Ellos son de familia humilde y trabajadora. Los papeles masculino y femenino se invertían, sin embargo, en la relación interclasista más asimétrica de todos los filmes de la época, por la que un rey se casaba con una campesina en *El rey que rabió* (José Buchs, 1940), adaptación de una zarzuela de Miguel Ramos Carrión y Vital Aza, de la que no se conserva ninguna copia⁵⁰.

Un ejemplo de estos amores interclasista transcurre en *Porque te vi llorar*, donde María Victoria —la hija de los marqueses de Luanco— vivirá un romance con José, un joven electricista a quien su padre llama un día para que le arregle la radio. José se propone hacerse cargo del hijo de María Victoria, fruto de una violación por parte de un miliciano al inicio de la guerra civil.

En su acercamiento hacia ella, José deja que piense que quizá era el padre de su hijo, es decir, el violador. Pero en una escena ella descubre que José sirvió en el bando franquista y, por tanto, no podía ser aquel monstruo. «¿Por qué hizo usted todo esto?» pregunta María Victoria. José le responde:

«Porque te vi llorar. Porque conocí el motivo de tu dolor. Y un día cuando llorabas ante la virgen, sentí el deseo humano de enjugar esas lágrimas. Tú le suplicabas a la virgen y ella me puso en tu camino. [...] ¿Por qué has roto el hechizo en el que vivíamos? Era tan feliz en mi obra paciente y dolorosa... había llegado a creer mi propia mentira y me gustaba más que la verdad. Hubiese preferido llegar al final por el camino de la culpa y del desprecio, limando cada día con una gota de amor toda esa muralla de odio, con una gota de sacrificio irme ganando a pulso la paternidad moral de tu hijo».

«José, Dios te bendiga», responde ella e inmediatamente se dan un tímido abrazo, acabando así la película. En este caso, la historia de amor interclasista toma forma de sacrificio vinculado a la religiosidad. Es el trabajador quien se

⁵⁰ FERNÁNDEZ, Joxean y HEREDERO, Carlos F. (eds.): *De Lumière a Kaurismäki: La clase obrera en el cine*, San Sebastián, Patronato Municipal de Cultura, 2014, pp. 145-146.

apiada de una mujer que había sido violada, suponiendo esto una deshonra para ella y para su familia. En un acto de sacrificio religioso, José está dispuesto a ganarse «la paternidad moral» del niño y *reparar* la situación de madre soltera de hija de los aristócratas. En el imaginario franquista, basado en la asimetría de género, el papel femenino ideal era el de esposa y madre ejemplar, por lo que el acto piadoso del personaje de José, caracterizado como un buen patriota, vendría a posibilitar el rol de esposa de María Victoria⁵¹. Además, José representaba también al héroe de guerra, que se había integrado posteriormente a la vida civil como trabajador. Un superviviente al que había que reconocer su contribución a la patria, al igual que a aquellos «caídos» frente a las «hordas marxistas», es decir, formaba parte de los únicos excombatientes que merecían reconocimiento para el nuevo Estado⁵².

Los actos de redención, sacrificio o perdón funcionaron como cierre de algunas de las películas de esta década. Al cierre piadoso de *Porque te vi llorar* hay que sumarle también dos actos de redención filmados de forma muy similar en otras dos películas. El primero de ellos tiene lugar en *La aldea maldita*. Acacia regresa al pueblo después de haber sido encontrada por su marido en un cabaret de la ciudad. Le permiten vivir en la misma casa a condición de no tener contacto con su propio hijo. Ella, resignada, accede a cumplir el papel de esposa frente a su anciano suegro que desconoce la situación. Al morir éste, la mujer es expulsada de la casa familiar. Después de vagar pidiendo limosna, Acacia acude arrepentida a la iglesia del pueblo implorando el perdón de Dios. En la escena, Acacia camina lentamente mientras es observada por multitud de personas que la ven entrar a la iglesia. Se arrodilla en la entrada y un plano picado nos muestra su rostro iluminado por una luz que procede de la parte de arriba del altar donde se suelen encontrar las estatuas de la Virgen o Jesucristo.

Una escena muy similar será el cierre, nueve años después, de la película *Cielo negro*. En este caso, la protagonista es una humilde dependienta de una boutique que sufre una serie de infortunios personales y laborales. Tras estar a punto de suicidarse saltando desde un puente, la joven Emilia escucha las campanas de la catedral y comienza a correr hacia ese lugar. En una secuencia

⁵¹ Tal y como apunta Aintzane Rincón, el imaginario franquista definió los roles masculino y femenino en clave patriótica. Lo masculino iría asociado a la virilidad y a la guerra, mientras que lo femenino fue definido en clave maternal y doméstica. Ver RINCÓN, Aintzane: *Representaciones de género...*, pp. 29-30.

⁵² CAZORLA, Antonio: *Miedo y progreso...*, pp. 45-48.

que dura más de tres minutos, Emilia recorre bajo la lluvia la ciudad hasta llegar a la catedral. Una vez dentro, continúa avanzando mirando hacia el altar. Su rostro aparece ligeramente iluminado en un plano picado en el que aparece emocionada mirando las estatuas e imágenes de santos. Un coro celestial acompaña la escena hasta que pasa a un segundo plano sonoro cuando Emilia suplica a Jesucristo:

«Señor, yo no sé cómo pude atreverme a tanto. Fueron muchos mis dolores, pero más fueron los tuyos y no te revelaste contra la voluntad de Dios. No olvidé de que el cielo no es negro para los que saben volver los ojos a ti. No olvidé de que tú nos das la vida y de que tan sólo tú eres quien puede disponer de ella. ¡Perdóname Señor!»

Seguidamente, uno de los sacerdotes que allí se encontraba, se gira y pronuncia unas palabras de perdón en latín. A continuación, suena el «Aleluya» mientras Emilia le pide a Dios que le dé la paz. Ella queda totalmente desahogada. De nuevo, por tanto, se cierra una película con una mujer volviendo al «camino de Dios». En este caso, a diferencia de la trama de *La aldea maldita*, aquí no se trata de una mujer que había sido castigada por deshonorar a su familia y a su marido abandonando su función de madre y esposa. En *Cielo negro*, el personaje de Emilia es el de una chica soltera bondadosa e inocente, cuyo único «pecado» es tomar prestado un traje de la tienda donde trabajaba para acudir a una cita con un compañero de trabajo, con la mala suerte de que ese día llueve y se le moja el traje antes de devolverlo. Se toma esto como un acto por el que sufrirá graves consecuencias en su vida personal y también laboral (es despedida). Agobiada por la culpa recurrirá a la iglesia buscando redención y poder volver al «el camino de Dios».

Los censores dejaron en blanco el apartado del informe dedicado a observar algún «matiz político y social». En el apartado de «valor moral y religioso» señalaron que no presentaba graves dificultades, pues era una «obra tipo ‘novela rosa’ que iba «más contra el buen gusto que contra la moral». Sin embargo, en el mismo apartado indicaron que debían repararse ligeramente algunos planos, sobre todo la sugerencia de suicidio considerada «absurda en una muchacha de buenos sentimientos». Finalmente concluían que autorizaban la película con los

reparos mencionados, ya que «si no va a servir para educar el gusto de las gentes al menos no hace daño»⁵³.

Volviendo a *La aldea maldita*, a la escena de la iglesia le seguirá un cierre con el que se pone el broche al carácter bondadoso de Juan, el amo de la finca. El *buen amo* no solamente es bueno con sus criados, sino que es capaz de perdonar generosamente el grave pecado cometido por su mujer, Acacia, quien había abandonado la aldea a escondidas para acabar trabajando en un cabaret en la ciudad. Las criadas y criados, sin embargo, tienen una opinión distinta de lo que se debería hacer con la *descarriada* señora. Conversan sobre la deshonra que supondría que ella volviese a pisar la casa de su amo. «La debías echar a pedradas igual que a un perro rabioso», le dice uno de los criados a Juan. A lo que éste responde preguntando: «¿Cómo estaban las puertas de la iglesia cuando entró esa mujer?». «De par en par abiertas, señor amo», contesta otro criado. «Pues así deben estar las de esta casa si ella quiere entrar. ¿Por qué vamos a tener más orgullo que en la casa de Dios?», replica Juan. El *buen amo*, además, sigue el camino de Dios y tiene la capacidad de perdonar como buen cristiano. Por su parte, los criados, se muestran hostiles frente a la *descarriada* y exhiben rencor como si el agravio hubiera sido directamente contra ellos.

1.3. Aprendizaz, criadas, sirvientas...

El «nuevo Estado» había llegado para restaurar el orden a todos los niveles. El movimiento obrero organizado había sido vencido y por fin el caos y la conflictividad que, a ojos de los vencedores, había sido uno de los grandes males de España durante la República, había sido sofocado. Pero no sólo del obrero industrial y del campesino vivió el sindicalismo de clase. Muchas de las huelgas y movilizaciones laborales fueron organizadas, convocadas, o cuanto menos secundadas, por mujeres trabajadoras entre las que se encontraron también las trabajadoras del servicio doméstico⁵⁴.

⁵³ «Cielo negro», Expedientes de rodaje de películas cinematográficas, Caja 36,04722, AGA.

⁵⁴ DE DIOS FERNÁNDEZ, Eider: «Abnegadas, monárquicas, intelectuales, sindicalistas y delatoras. Las trabajadoras del servicio doméstico, sus representaciones y movilizaciones», *Hispania Nova*, 18 (2020), pp. 538-546.

Estas transgresiones del orden de género y la moral fueron tenidas en cuenta por dictadura franquista y las participantes en aquellas movilizaciones fueron duramente castigadas. Además, se desreguló el sector eliminando todas las leyes que se habían aprobado durante la República y la guerra civil en la zona republicana. La politización de las mujeres del servicio doméstico también fue relacionada con el resentimiento de los pobres y con el *revanchismo* que los franquistas atribuían a los *vencidos*, de ahí a que perviviese la imagen de la sirvienta como *delatora* o como alguien en quien no se podía confiar⁵⁵. En consecuencia, el régimen impulsó su forma de entender el servicio doméstico dentro del imaginario católico tradicionalista, siendo esta actividad una forma de reeducación de las muchachas pobres y/o rojas⁵⁶. El empleo de sirvienta fue uno de los pocos trabajos femeninos que aumentó tras la guerra civil, dando lugar a la «edad de oro del servicio doméstico» entre 1939 y 1959. Las sirvientas fueron el símbolo de la recuperación del orden *natural* de las cosas⁵⁷, constituyéndose en un pilar de la familia y, por tanto, del nuevo régimen⁵⁸.

De entre las películas que estamos analizando, una sirvienta fue la protagonista principal solamente en *La chica del gato*. No obstante, la aprendiz, la sirvienta o la criada constituyó un personaje recurrente, en mayor o menor medida, en muchos filmes durante la posguerra, tales como *Porque te vi llorar*, *La honradez de la cerradura* o *Surcos*.

En la primera de las tres cintas, la criada de los marqueses de Luanco es una señora mayor que, además de realizar funciones de criada, encarna una figura maternal para María Victoria. Durante la fiesta de compromiso de la joven pareja, la cámara muestra el lujoso salón de la familia y los elegantes invitados a través de una panorámica horizontal que termina fijándose en la posición de la criada, quien permanece de pie a unos metros de distancia observando maravillada el ambiente y la canción que la joven María Victoria canta para

⁵⁵ En una de las películas más representativas del cine de cruzada —*Rojo y negro*— aparece una variante de *delatora*, en este caso encarnada por la portera de un edificio donde vivía la familia de la protagonista, quien estaba afiliada a falange.

⁵⁶ DE DIOS FERNÁNDEZ, Eider: *Sirvienta, empleada, trabajadora de hogar*, Málaga, Universidad de Málaga, 2018, p. 394.

⁵⁷ El ideario de las culturas políticas que conformaron la dictadura se basaba en la desigualdad entre sexos y la subordinación de la mujer al marido dentro del matrimonio. Este ideario sublimaba el discurso de la domesticidad decimonónica. Véase ORTEGA, Teresa María: «Conservadurismo, catolicismo y antifeminismo: la mujer en los discursos del autoritarismo y el fascismo (1914-1936)», *Ayer*, 71 (2008), p. 57.

⁵⁸ DE DIOS FERNÁNDEZ, Eider: *Sirvienta...*, p. 85.

amenizar la velada. El ama Remedios —así es cómo se dirige a ella la joven— no puede evitar exclamar: «¡Ay mi niña...!» mientras todo el mundo aplaude a la cantante. La señora marquesa le hace un gesto para que se contenga y guarde el decoro. «Tiéneme que perdonar la señora, escapóseme sin querer», suplica la criada a la marquesa. «Nada, ama Remedios, nada», contesta la marquesa antes de poner en contexto a sus amigas, allí presentes, sobre de quién se trata: «Es el ama de María Victoria, la quiere como una hija».

El lenguaje y la forma de hablar actúa como marcador de clase en muchas de estas películas. En este caso, la criada habla de forma sencilla y con acento y construcciones castellanas propias de la Asturias rural, en contraste con el castellano considerado *neutro* de los personajes de clase alta. Del mismo modo que Guadalupe habla con formas vulgares y entonación *castiza* vinculada con las clases populares de Madrid en *La chica del gato*.

La relación armoniosa entre jefes y empleados se sublima con el papel servicial del ama Remedios hacia la familia para la que trabaja. María Victoria y su prometido proponen a la criada irse con ellos cuando se casen y vivan juntos. El ama Remedios se muestra contentísima de que su María Victoria haya encontrado un joven apuesto y apañado. José Ignacio, el futuro esposo, propone «brindar los tres juntos por nuestra felicidad». «Que buenos son los señores...», contesta agradecida Remedios. «Lo que tú te mereces, ama», apostilla María Victoria. La criada no sólo ve a la hija de los marqueses, a quien ha criado, como su propia hija, sino que incorpora como propios los problemas o las alegrías que tienen lugar en esa familia. Se ubica bajo el paraguas de la familia de acogida, aceptando de buen grado su papel subordinado. Esta integración se confirmará cuando lleguen los milicianos a la residencia de verano donde tiene lugar la fiesta y el ama Remedios se posicione claramente del lado de los aristócratas. El ama Remedios encajaría en la imagen de la *criada santa*, modelo contrapuesto a la *chacha delatora* y a la *chacha sindicalista*. En el imaginario de posguerra, la *santa* simbolizaba la lealtad y el modelo a seguir. Era importante ensalzar un nuevo modelo, el de las mujeres abnegadas, fuertes de espíritu y con capacidades de ahorro y sacrificio. Siempre dispuestas a sacrificarse por sus señores⁵⁹, en aras del mantenimiento del orden *natural*.

⁵⁹ *Ibid.*, p. 99.

Esta relación armoniosa se construye siempre en el caso de las sirvientas de forma asimétrica. A diferencia del buen jefe que cuida y se preocupa por la vida personal de sus empleados —ayudándoles de forma pretendidamente desinteresada— en *Huella de luz* o en *Mariona Rebull*, la infinita lealtad del ama Remedios no tiene ninguna contrapartida por parte de los aristócratas, más allá de permitirle vivir en la misma casa donde desempeña su trabajo. No existe una separación entre vida personal y laboral. La sirvienta carece de autonomía también en ese sentido. En *La honradez de la cerradura*, sin embargo, la criada que trabaja en el piso donde vive la adinerada vecina del humilde matrimonio protagonista del filme, sí tiene una vida personal propia, por lo que acude a trabajar en el piso de la señora a determinadas horas. Esta autonomía con respecto a la dueña de la casa deviene en una relación más fría y de desapego hacia la misma. Además, la dueña desconfía profundamente de su criada.

En una escena de esta película, la señora de la casa —que es prestamista— aparece contando fajos de billetes junto a su administrador. Se nos muestra un salón amplio y decorado con cierto lujo, en contraste con la austera decoración de la casa de sus vecinos, el matrimonio protagonista del filme que atraviesa problemas económicos. Cuando el administrador se marcha la criada entra sigilosamente y doña Matilde —la señora— se sobresalta porque no la había visto llegar. Le manda preparar la cena. Asegurándose de que la criada no le vea, la señora esconde el dinero en el interior de un mueble tocador. Pero no está segura y lo guarda en un cofre que, a su vez, guarda en un baúl. Tampoco lo ve prudente y sale de la casa con el dinero subiendo al piso de arriba donde vive el joven matrimonio. «¿No andará por ahí la criada? No quisiera que nadie se enterase», le dice la señora al joven marido cuando abre la puerta. «No tenemos criada», responde Ernesto. «¿Ah no? Y bien que hacen. Son todas unas pécoras, entrometidas, chismosas... ¡y lo que comen! Y teniendo una esposa como ésta brindando salud...», replica la señora. Se insiste aquí en la imagen negativa de la criada como posible ladrona. Les cuenta que ha subido a dejarles el dinero porque no se fía de pasar la noche sola en su casa con la criada, teniendo el dinero allí. Según el acuerdo, al día siguiente la señora volvería a por el dinero para ingresarlo en el banco.

En un giro dramático de los acontecimientos, la señora aparece muerta al día siguiente y la pareja ve la oportunidad de solucionar sus problemas económicos quedándose con el dinero. La policía detiene a la criada, acusada de robar el

dinero, ya que ella fue a la última persona que el administrador vio entrar a casa de doña Matilde. En la siguiente escena se muestra un armario abierto donde Ernesto guarda el dinero. En una transición en la que el viento se va llevando el dinero del armario, el director nos cuenta que la pareja se pone a gastarlo a toda prisa. Cinco meses después, Marta —la mujer de Ernesto— aparece charlando con una mujer a quien ahora se permite contratar como criada. La decoración del piso ya no es tan austera como antes. Se muestra aquí el ascenso social como posibilidad. No sólo se conforman con solucionar sus problemas económicos, sino que, además, se presenta como una consecuencia lógica del ascenso social el hecho de poder contratar a una criada. Tener criada propia sería, por tanto, un símbolo de estatus social. Desde esta óptica habría escalones entre clases sociales y subirlos se plantea como un *deseo natural*. El conflicto, de nuevo, brilla por su ausencia.

Por otra parte, en *Surcos* el trabajo de criada se concibe como una de las posibles opciones laborales para una muchacha joven recién llegada a la ciudad. Tonia, la hija menor de la familia que emigra a Madrid desde el pueblo, consigue trabajo como criada en la casa de la *querida* de Don Roque. El personaje de Tonia tendrá un arco similar al resto de personajes de la familia recién llegada a la ciudad, en el sentido de que terminará perdiendo los nobles valores rurales, embruteciéndose e intercambiando ropa a cambio de «besos» a Don Roque, sustituyendo así a su antigua *querida*. Incluso acaba protagonizando un espectáculo en un cabaret presentada como «Tonia la campesina», para disfrute de los urbanitas y para deshonra de su padre, quien estaba presente entre el público. La corrupción de Tonia, la hija menor, es la gota que colma el vaso para el padre de la familia, quien acude a la casa que Don Roque mantenía para Tonia y la abofetea. El padre, quien no se había corrompido todavía en este mundo urbano embrutecedor, es quien restaura el orden moral de la familia. Se lleva a Tonia y decide definitivamente que la familia tiene que volver al pueblo.

Como apuntábamos al inicio de este apartado, en *La chica del gato* la protagonista había abandonado el hogar donde unos familiares la acogían a cambio de que colaborase en sus actividades delictivas. Tras huir de la periferia, Guadalupe vaga por la ciudad hasta llegar a una mansión señorial. Toca el timbre y se hace pasar por la aprendiz de una modista que viene a hacer un recado para la señora de la casa. «Lo primero que tienes que hacer pa entrar es limpiarte eso que llevas en los pies», dice el mayordomo. «Son zapatos», contesta

ella. “Que te crees tú eso”, replica el mayordomo. De nuevo otra muestra del vocabulario de aquellos que se dedican a servir, diferente con respecto a los servidos.

Guadalupe entra en la casa y el lujo contrasta con la casa de donde procede. La decoración es moderna. La cámara nos muestra, a través de la mirada de la joven, las columnas, los cuadros, los jarrones y otros elementos decorativos que llaman la atención de la muchacha. Desesperada por no tener cobijo ni dinero, Guadalupe roba un pequeño cuadro con el marco de plata que encuentra en el recibidor. Poco después entra en escena Nena —la hija de la dueña de la mansión— y se apiada de la situación de Guadalupe. Le ofrece un abrigo y unos zapatos mientras ella finge desmayarse de frío porque teme que le pillen el cuadro robado. Poco después, mientras la muchacha trata de devolver el cuadro a su sitio, arrepentida, el mayordomo la descubre y avisa a la señora. Nena ve a Guadalupe llorando, la consuela y le pide que le cuente su versión. Le explica su situación de orfandad y que sus padrastros le obligan a robar y que por eso ha huido.

Paco —el mayordomo—, la cocinera y las dos criadas de la casa cuestionan la inocencia de la joven. Los cuatro conversan en la cocina de la mansión. Este espacio de la cocina cuenta con una mesa para comer, varios muebles e incluso decoración. La cocina, lugar de trabajo del servicio, es mucho más moderna y amplia que la casa entera de la que procede Guadalupe. Nana ordena a las criadas que preparen un caldo para la nueva invitada. Se inicia aquí una relación muy cercana entre Nana y Guadalupe por la que se ayudarán mutuamente. Guadalupe ayudará a Nana a librarse de un matrimonio concertado con Don Sigmundo, un industrial alemán con el que su familia le obligaba a casarse para poder seguir manteniendo la fábrica que poseían. De nuevo, al igual que en *Huella de luz* se plantea la hija de una familia rica como moneda de intercambio entre empresarios. Tras la enésima negativa de Nana a casarse con Sigmundo, éste insiste:

«Tú me agradas. Tú me convienes. Y yo convengo a la fábrica. Sin mí ella se hunde. ¿Tú comprendes las consecuencias *catastrofiales* de esto? Tú dices ‘sí’ y yo siga trabajando. Tú dices ‘no’ y yo marchó incontinentemente y ustedes quedan pobres. ¡Pobres!».

Lupe (Guadalupe) utiliza el coqueteo para conseguir dos objetivos. En primer lugar, logra extraer una información valiosa al mayordomo: Sigmundo mantiene una amante sajona con quien, además, tiene dos hijos. En segundo lugar, en otra escena, coquetea con el propio Sigmundo en el salón de la casa. Cuando éste se lanza a abrazarla, la joven se zafa y pide socorro. En ese momento irrumpe una señora que resulta ser su amante y madre de sus hijos. Paco le había citado en la casa para que descubriera a Sigmundo coqueteando con otra chica. Lupe le propone a Sigmundo como solución que renuncie a casarse con Nena y que se case con su otra novia para salvaguardar su descrédito.

Enseguida van a decirle a la madre de Nena que ya no hace falta que se case con Sigmundo y que no habrá consecuencias para la familia. A cambio, la dueña de la casa contrata a Lupe como cocinera, haciendo caso a su petición de que despidiera a quien realizaba ya esa función. «Pero, ¿tú quieres guisar?», le pregunta Paco, quien había presenciado la conversación. Guadalupe responde: «Yo quiero guisar y quiero tener la llave de la despensa, que es la que abre y cierra los corazones», al tiempo que gesticula poniendo su mano en el pecho de Paco a la altura del corazón.

Narrado en forma de comedia dramática, se cuenta otra historia de colaboración y solidaridad interclasista. Otro intercambio de favores entre una rica benefactora y una humilde muchacha. Las relaciones afectivas y las gracietas vehiculan la historia. No se atisba, por tanto, conflicto de clase. El conflicto, sin embargo, aparece a través de roces y ficciones entre Guadalupe y la cocinera, ambas dedicadas a servir. El puesto de cocinera es visto por Lupe como accesible una vez cuenta con el favor de la señora dueña de la mansión.

1.4. Contraste entre un mundo rural idealizado y un mundo urbano demonizado

La idealización del mundo rural fue una cuestión más o menos transversal a muchas tradiciones intelectuales y culturas políticas al menos desde el siglo XVIII. Desde finales del siglo XIX, los grupos sociales conservadores fueron articulando un discurso *nacional-ruralista* por el que la nación era entendida como un cuerpo cohesionado e imbuido de unos principios espirituales esencialmente rurales. Este discurso marcó la adopción de políticas

regeneracionistas que situaron a la sociedad rural como la quintaesencia de la nación. Además, la figura que encarnaba estos valores de forma más *pura* pasó a ser la mujer campesina⁶⁰. Esta idealización vino acompañada en muchos casos de un rechazo frontal a la modernización, entendiendo la ciudad como un espacio dónde los valores tradicionales tendían a desaparecer, con las implicaciones que eso podía tener en la idea de nación de algunos sectores de la derecha como los católicos reaccionarios, los carlistas o los falangistas. Después de la guerra civil, este discurso *nacional-ruralista* incorporó nuevos elementos que conectaban con otros regímenes como el fascismo italiano. Así, en la España de posguerra la exaltación de las virtudes campesinas y la idealización del mundo rural ocuparon un lugar preponderante que se contrapuso a la visión del mundo urbano, entendido como un espacio corrupto y de degradación moral⁶¹. A diferencia de carlistas o católicos reaccionarios, el falangismo —al igual que el fascismo italiano o el nazismo alemán— no idealizó el mundo rural desde un carácter antimoderno, sino desde la conciencia de que la nación estaba en decadencia, de la cual se derivaba la voluntad de regenerarla por vías modernas⁶².

El 17 de noviembre de 1935, José Antonio Primo de Rivera, en un mitin en el que explicaba la necesidad de una reforma agraria en España decía que

«El campo es España; el que en el campo español se impongan las condiciones de vida intolerable a la humanidad labradora en su contorno español, no es sólo un problema económico; es un problema entero, religioso y moral»⁶³.

No sólo el campo era España, sino que además el campo era el lugar donde se podía ver a los hombres sin la careta que cada uno pudiera llevar en la ciudad:

⁶⁰ ORTEGA, Teresa María; COBO, Francisco: «Guardianas de la raza'. El discurso 'nacional-agrarista' y la movilización política conservadora de la mujer rural española (1880-1939)», *Historia y Política*, 37 (2017), pp. 60-63.

⁶¹ *Ibid.*, pp. 83-85.

⁶² ALARES, Gustavo: «Ruralismo, fascismo y regeneración. Italia y España en perspectiva comparada», *Ayer* 83 (2011), p. 145.

⁶³ TORRENTE BALLESTER, Gonzalo: *José Antonio Primo de Rivera (Antología)*, Barcelona, Ediciones Fe-MCMXL, 1940, p. 84.

«El hombre en la ciudad casi no se ve. Está siempre detrás de su cargo, detrás de su traje. En la ciudad se ve al comerciante, al electricista, al abogado, etc. En el campo se ve siempre al hombre [...] Los que vamos de la ciudad siempre nos sentimos un poco inferiores ante ellos (los del campo), que casi nos encuentran entre la ropa»⁶⁴.

En plena guerra civil, se publicaban soflamas remarcando la dicotomía entre campo y ciudad: «la guerra actual de España se desarrolla bajo el signo de la oposición entre lo rural y lo urbano»⁶⁵. Desde el principio de la dictadura franquista hubo una preocupación, sobre todo desde los sectores falangistas, por captar y adherir a los trabajadores a su causa. Con la misión de seducir a los trabajadores agrícolas nacieron el 21 de diciembre de 1939 las Hermandades Sindicales de Labradores y Ganaderos (HSLG), aunque sus estatutos no se promulgaron hasta 1945. Estas organizaciones se encuadraban dentro del proyecto nacional-sindicalista de Falange para el control social de los trabajadores y campesinos. El objetivo era eliminar el conflicto social y la lucha de clases, sustituyéndolo por un régimen basado en la armonía social⁶⁶. Se puede decir que la HSLG tuvo cierto éxito en la medida en que se ganó algunas simpatías entre los trabajadores agrarios por defender sus intereses económicos mediante acciones puntuales. No obstante, Gloria Román considera que estas hermandades tuvieron ciertos límites para generar un verdadero y activo consenso debido a algunos problemas como la corrupción de sus cargos, el fraude electoral o la obligación de pagar las cuotas⁶⁷.

Por otro lado, desde los aparatos de propaganda del régimen, se apeló en ocasiones al mito del campesino excombatiente como referente conservador, aunque no tuvo tanta relevancia en España como en otros países como la Italia fascista o la Francia de Vichy. El caso paradigmático para el franquismo fue la figura del requeté vasco-navarro, caracterizado por su instinto religioso y

⁶⁴ *Ibid.*, p. 14.

⁶⁵ PERFECTO, Miguel Ángel: «El nacional-sindicalismo español como proyecto económico-social», *Espacio, tiempo y forma*, nº27 (2015), p. 146. El autor cita el siguiente documento: *Obra Nacional Corporativa. Movimiento Nacional Agrario, San Sebastián* que extrae de CASTILLO, Juan José: *Propietarios muy pobres. Sobre la subordinación política del pequeño campesinado*, Madrid, Ed. Ministerio de Agricultura, 1979, p. 398.

⁶⁶ *Ibid.*, p. 148 y p. 157.

⁶⁷ ROMÁN RUIZ, Gloria: *Franquismo de carne...*, pp. 160-164 y p. 173.

tradicionalista, antagonista del jornalero revolucionario⁶⁸. No encontramos referencias al mito del soldado campesino en ninguna de las representaciones filmicas del mundo rural idealizado que tanto se amoldaba al modelo de sociedad rural que deseaba el franquismo durante la posguerra. Sin embargo, el electricista de *Porque te vi llorar* encarna esa mezcla entre el sacrificio del soldado y la abnegación que también caracterizaba al excombatiente-trabajador. Durante la década de 1940, el rol que reservaba el régimen para los excombatientes no era otro que el del trabajo silencioso y conformista⁶⁹.

El retorno del excombatiente al medio rural del que provenía, marcado por el hambre, la represión y el silencio, estuvo lejos del mito del campesino soldado. La experiencia de la guerra y el contacto directo con la violencia facilitó que muchos de estos excombatientes cometieran abusos de poder para apropiarse de algunas tierras de cultivo o propiedades de algún paisano de pasado izquierdista, usando para ello las armas en alguna ocasión. Asimismo, en muchas localidades rurales —especialmente las de menos de 5.000 habitantes— destaca la cantidad de asientos de casas consistoriales ocupados por jóvenes excombatientes. Muchos otros, sin embargo, en ese mismo contexto marcado por los efectos de la política autárquica que provocó un fuerte estancamiento social en el campo, pasaron a engrosar las filas del desempleo nada más retornar a sus pueblos de origen, por lo que algunos se quedaban en la capital de provincia olvidándose de sus pueblos y de su trabajo de campesinos⁷⁰.

1.4.1. Rescatando el pasado

Desde la industria del cine, el progreso y la modernización fueron concebidos como un atentado a los nobles valores rurales en muchos de los filmes de la posguerra. *La aldea maldita* comienza con un travelling vertical que nos permite

⁶⁸ ALCALDE FERNÁNDEZ, Ángel: «Los excombatientes en el mundo rural de la posguerra: del mito del campesino soldado a la realidad social de la España franquista», en RODRÍGUEZ BARREIRA, Óscar (ed.): *El franquismo desde los márgenes. Campesinos, mujeres, delatores, menores...*, Lleida, Edicions de la Universitat de Lleida, 2013, pp. 120-122.

⁶⁹ *Ibid.*, p. 123.

⁷⁰ *Ibid.*, pp. 125-127.

leer el fragmento de un texto que forma parte de un libro antiguo escrito con tipografía gótica que dice:

«Castilla 1900

Cuando la ciudad divorciada del campo que la alimenta, dejaba al campesino desamparado en su lucha contra la inclemencia de los elementos. En su consecuencia, pueblos arruinados, emigraciones y éxodos iban desangrando la vida de la nación»

El guionista de la película —y, por tanto, autor de estas palabras— fue el escritor, periodista y poeta falangista José María Pemán. Con ese mensaje de inicio trata de encauzar la lectura que los espectadores puedan hacer de la película hacia una visión negativa y desconfiada del mundo urbano. Un mundo en el que se situaban las grandes ciudades donde el movimiento obrero organizado, junto con las autoridades leales a la legalidad republicana, habían resistido y presentado batalla al bando golpista durante la guerra civil. Además, se remarca que la historia pertenece al pasado —la Castilla del año 1900—, de manera que los problemas que aparecen representados en el filme, como la miseria o el hambre, quedan vinculados a un tiempo lejano.

Tras la experiencia en la ciudad de Juan y sus criados, la vuelta a la aldea supone la vuelta a una vida sencilla y ordenada donde los hombres y, sobre todo las mujeres, no estarán expuestas a un espacio corrupto y embrutecedor. En el pueblo, los habitantes se reúnen alrededor de hogueras. La región se representa en la pantalla a través de bailes y canciones populares castellanas y a través también de los trajes y las mantillas que portan las actrices que aparecen en algunas escenas. Como parte de la vida cotidiana del pueblo, se muestran también planos de bueyes arrastrando yunques que surcan la tierra, campesinos esparciendo semillas y procesiones religiosas que recorren la aldea encabezadas por el párroco local. Mujeres con mantillas y campesinos agradecen a Dios las buenas cosechas mientras suena un coro eclesiástico en forma de música extradiegética. Todo está idealizado. El discurso ruralista fue más eficaz cuando se expresó en términos y espacios religiosos. El régimen

utilizaba habitualmente referencias propias de la cultura campesina como ritos y símbolos religiosos asumibles de forma sencilla⁷¹.

En *Las aguas bajan negras* nos encontramos con otra historia que transcurre en el pasado (un par de décadas después de la primera guerra carlista). El informe de censura, por el que le otorgaron la calificación de Primera A, resaltaba la temática del filme dedicada al «tema de la tierra y sus hombres, frente a la mina; frente al pantano; frente al ferrocarril y la carretera, tratado con decoro e interés»⁷². En la cinta, la aldea asturiana de Rubiercos se ve perturbada por los ingenieros de la Compañía Minera del Norte, que llegan prometiendo a los campesinos y a las autoridades de la aldea que «nunca más volverán a preocuparse del sol o de la lluvia» si aceptan el trato que le proponen, que consiste en vender sus tierras para que la Compañía pueda llevar a cabo el proceso de extracción de minerales. El Mariscal —máxima autoridad de la aldea—, rechaza la oferta de la Compañía. Los ingenieros aceptan el rechazo y le piden que les permita alojar a los mineros que llegarían al día siguiente para trabajar las minas de un lugar cercano a la aldea, pero también son rechazados.

Se va generando una hostilidad entre los habitantes de la aldea, por un lado, y los ingenieros y mineros de la Compañía que trabajan cerca del lugar, por otro. Los mineros aparecen en la pantalla andando cargados con sus herramientas. Se intercalan planos de hombres talando árboles mientras otros manejan explosivos para abrir brechas en las montañas. Las explosiones asustan al ganado que pasta cerca de allí. En general, la presencia de estos foráneos perturba la vida tranquila y sencilla de la aldea, cuyos habitantes comparan la presencia de la Compañía con el retorno de la guerra.

Un ganadero de la aldea —Nolo— que necesita dinero para poder casarse decide probar como minero y se dirige hacia la zona donde éstos trabajan. Allí, el capataz les dirige autoritariamente. Nolo observa sorprendido el trabajo de los mineros y pide incorporarse. Prefiere el duro trabajo en la mina antes que hacerse campesino debido a que el salario como minero es mayor de lo que podría ganar labrando la tierra. Para sus paisanos, Nolo es un traidor por pasar

⁷¹ CABANA, Ana: «De imposible consenso. Actitudes de consentimiento hacia el franquismo en el mundo rural (1940-1960)», *Historia Social*, n° 71 (2011), p. 103.

⁷² «Las aguas bajan negras. Número de Expediente 08297», *Informe de la Junta de Censura*, 10 de junio de 1948, Expedientes de censura cinematográfica, Caja 36,03330, AGA.

de ser vaquero a ser minero. Goro —el dueño de la finca donde vive Nolo— le expulsa.

En esta escalada de hostilidad entre aldeanos y foráneos, Don Sergio —el ingeniero de la Compañía— propone a su capataz asesinar a Goro, mientras él engaña a Carmina —la prometida de Nolo— para quedarse a solas con ella en el interior de la mina. Cuando ésta se da cuenta, forcejea con Don Sergio en el ascensor, le lanza una piedra y huye. Finalmente, cuando Don Sergio estaba a punto de propasarse con Carmina recibe un disparo y muere aplastado por el ascensor, tras caer justo debajo. La autora del disparo es Felicia, la esposa de Goro, que estaba contemplando la escena.

Tras el incidente, los mineros de la Compañía buscan venganza, acusando a Nolo de asesinar a Don Sergio, hasta que descubren que fue Felicia y sus motivos. Un minero se dirige al Mariscal:

«Escuche señor militar: tampoco yo ni mis compañeros somos lobos. Defendemos nuestro trabajo porque es nuestra vida y la de nuestros hijos, pero no crea que buscamos la sangre por necesidad. Vinimos a hacer justicia con ese hombre que es nuestro enemigo. La cosa ha cambiado. Si esta mujer mató a don Sergio por lo que dice, yo digo que bien está. Y le aseguro que mi mujer dirá lo mismo».

Así exculpan a Felicia y abandonan la casa donde habían ido a buscar a Goro. La nobleza de los mineros está a la altura de la nobleza de los aldeanos, más allá de su capataz. El progreso que llegó a perturbar la aldea termina por ser aceptado en la medida en que los mineros se integran y muestran unos valores similares a los de los aldeanos.

1.4.2. ¡Abajo los camiones!

El proceso de modernización de la ciudad y los cambios que conlleva son tratados en tono humorístico en *El último caballo*. Fernando (Fernando Fernán Gómez) es un joven que ha terminado recientemente el servicio militar en el cuerpo de caballería cuando se entera de que el regimiento va a ser motorizado y de que van a vender los caballos a un contratista taurino. Durante la mili

había cogido cariño a Bucéfalo, su caballo. Entonces decide utilizar los ahorros que tenía reservados para casarse en comprar a Bucéfalo y así librarle de la posibilidad de terminar herido por algún toro. Cuando vuelve a Madrid, la ciudad no es lo que él recordaba. Los vehículos motorizados inundan las calles por donde antes transitaban los coches de caballos.

El filme deja caer algunas críticas —siempre dentro del tono de comedia— con respecto al desfase entre la subida de precios y el nivel de renta de la población. Cuando Fernando vuelve a la pensión donde residía antes de hacer la mili, los precios han subido considerablemente. Le pregunta a la dueña si le han sobrado algunos pedazos de pan de la comida del día. «Usted no conoce a mis huéspedes. Aquí no sobra pan ni para hacer croquetas», responde la señora. Al día siguiente, cuando Fernando se reincorpora a la oficina donde trabajaba, también observa algunos cambios. «¿Ha cambiado el personal?» pregunta. «Sí, todo el personal. Las cosas han cambiado y no van tan bien como antes. Va usted a tener que arrimar el hombro. Somos menos y hay más trabajo», le responde un compañero. «Ha subido todo, la pensión también. ¿Ha habido algún aumento de sueldo?», pregunta Fernando. «¿Aquí aumentos de sueldo? Por pedirlo se marcharon los de antes. Y le aconsejo que no haga ni la más pequeña insinuación...», advierte el compañero.

Comprueba Fernando, por tanto, que todo había subido considerablemente, excepto los salarios. En el Anuario estadístico del INE de 1951 se puede observar el incremento del coste de la vida en las capitales. Entre 1941 y 1950, la alimentación pasa de costar un índice medio ponderado de 300 puntos a 694; la vestimenta pasa de 260,2 puntos a 688,3; la vivienda de 112,2 a 202,9 y los gastos de la casa de 216,7 a 463,7 puntos⁷³. Por otro lado, los salarios no habían tenido la misma progresión. En el período 1942-1950, el salario mínimo por jornada de, por ejemplo, un minero pasó de 9,04 a 14,37 pesetas, el de un albañil pasó de 9,33 a 12,90 y el de una costurera o modista de 3,99 a 8,50 pesetas. En los trabajos que se contemplaban empleados de ambos sexos, como las del sector agrícola, los hombres pasaron de tener un salario mínimo de 7,94

⁷³ INE: *Anuario estadístico de 1951*, Tabla b) Coste de la vida en las capitales. En <https://www.ine.es/inebaseweb/pdfDispacher.do?td=165639&ext=.pdf>

pesetas en 1942 a 10,40 en 1950. Sin embargo, las mujeres en ese mismo período pasaron de cobrar 4,49 a cobrar 6,90 pesetas⁷⁴.

Por otro lado, a Fernando le ha costado mucho encontrar un establo donde poder dejar a Bucéfalo porque muchos de los que había en Madrid habían cerrado o han pasado a ser garajes. En una escena posterior, Fernando va a visitar a su novia Elvirita a su casa. Un plano general del salón de la casa nos muestra ciertos lujos decorativos propios de una familia acomodada, incluyendo un piano. Cuando le cuenta a su novia y a su futura suegra que hay que aplazar la boda porque se ha gastado el dinero en rescatar a su caballo, la suegra le espeta:

«Se pueden tener esos sentimientos cuando se es rico. Cuando se gana mucho dinero, entonces se puede recoger un caballo de la vía pública y darle una buena educación. Pero en el caso de usted, cuando se gana lo justo para vivir con apuros y se pretende casar con una muchacha como es debido, y que también aporta su pequeño patrimonio, hay que renunciar a ello. No creo que mi hija esté dispuesta a compartir su hogar con un caballo»

El ascenso social se acepta, pero no sin exigencias. La diferencia de clase sólo se salva cumpliendo un conjunto de requisitos para ser aceptado por aquellos que están en el escalón superior. Como Fernando no los está cumpliendo, Elvirita acaba buscando a otro hombre con mayor estatus. De nuevo el cine propone otra historia de amor interclasista, aunque esta vez no consumada. Por otro lado, a Fernando le está saliendo muy caro mantener a Bucéfalo y recibe constantemente burlas por meterse en semejante jardín sin ser una persona rica. Su jefe, además, le despide porque le ve descentrado en el trabajo. Sin embargo, en la escena del despido se respira un ambiente ideal de cordialidad: «Lo siento mucho, pero no me queda otro remedio que prescindir de usted. Ahí van tres meses de salario para que tenga tiempo de buscarse otra colocación», le dice el señor Manzano. De nuevo aparece en el cine la figura del *buen jefe*, un tipo cordial, educado y paternalista que le entrega además un sobre por valor de tres meses de trabajo, sin tener por qué hacerlo.

⁷⁴ INE: *Anuario estadístico de 1951*, II. Salario nominal mínimo, por jornada, que corresponde a obreros de tipo profesional corriente, según los distintos grupos de actividad. En <https://www.ine.es/inebaseweb/pdfDispacher.do?td=165644&ext=.pdf>

Pero la crítica jocosa a la vida moderna que estaba apartando a los hombres de sus vínculos con la tierra, con el mundo rural, se escenifica dentro de una taberna donde se reúnen Fernando, Simón —un excompañero de la mili— e Isabel, una mujer florista que habían conocido en la ciudad. Dejan a Bucéfalo en la puerta mientras dentro, estando ya los tres ebrios, Fernando propone un brindis:

«Ahora vamos a brindar por el mundo antiguo [...] el mundo en el que un pobre hombre podía tener un caballo y le podía dar de comer sin grandes dificultades. El mundo en el que se podía vivir tranquilamente sin matarse trabajando. El mundo en el que todo era suave y fácil. Cuando había solidaridad entre los hombres. ¡Y cuando todo lo que se movía tenía sangre caliente! [...] ¡Quiero decir cuando no había tanto motor y tanta máquina y tanto hierro y tanta gasolina y tanto humo y tanta...porquería! Cuando la gente no tenía tanta prisa y vivía con más sosiego, cuando sobaban unas horas al día para pasear en un caballo o en un coche tirado por caballos... cuando no había ese gesto osco que hoy se observa en todas partes porque a la gente le falta siempre la peseta sobrante ¡con la cual se compraba la alegría! Cuando todo valía unos céntimos... diez... diez céntimos [...] hoy se gana más, pero hoy... hoy se tiene sólo para vivir y para comer y eso... eso es poco. Además, no se trata sólo de comer...»

El discurso llama la atención de otros clientes de la taberna. Fernando prosigue con su mitin anti-moderno: «Y de todo tiene la culpa la vida moderna. ¡Con sus prisas! ¡y sus ordinarieces! ¡Abajo los camiones!». «¡Abajo!» grita Simón. «No levantéis la voz, que os pueden oír», advierte Isabel. «¿Quién?» pregunta Fernando. «Los camiones», contesta Isabel. «Que me oigan. ¡Abajo los camiones!», insiste Fernando. Los tres se levantan y van saliendo del bar mientras gritan «¡Abajo los camiones!» o «Abajo la vida moderna!» hasta que Fernando ve al caballo fuera y le dice cariñosamente: «Bucéfalo, tú eres la vida antigua», mientras le lanza besos. En ese momento pasan varios coches y le increpan.

A la escena de la taberna le sigue la secuencia final de la película que tiene lugar al día siguiente. Fernando y Simón, ambos ya desempleados, se sientan en un banco de la calle y reflexionan sobre su futuro. «Ni lo tuyo es ir en un carro de bomberos ni lo mío estar en una oficina. Deberíamos haber sido otras cosas... marineros, pescadores...todo menos bombero y oficinista», dice Fernando. «Yo hubiese sido labrador, que es por lo que siento inclinación»,

responde Simón. Fernando decide vender el caballo y, en ese momento, conocen a un hombre que vive en una casita en las afueras de la ciudad, rodeado de tierras de labranza. A ese señor tampoco le gusta la vida moderna. Suena una música sinfónica extradiegética que armoniza y contribuye a idealizar las palabras del señor: «Yo aquí he vivido y aquí he de vivir». Se niega a vender sus tierras porque «el dinero se gasta enseguida y esta tierra no para nunca de dar producto [...] Si quieren agrandar la ciudad, que construyan en otra parte sin atropellarme a mí». Entusiasmados, Fernando y Simón le proponen asociarse porque tampoco les gusta la vida moderna. Simón labrará la tierra, Fernando pondría el caballo y con el dinero de su despido comprarían un carro.

Los nobles y sencillos valores de *la vida antigua* afloran para hermanar a estas tres personas en solidaridad frente a la vida moderna. Además, se reparten las tareas y cada uno aporta lo que tiene: medios, dinero y habilidades. Algo que podemos decir que no estaría demasiado alejado del *de cada cual, según sus capacidades, a cada cual según sus necesidades*. Para completar esta especie de *cooperativa anti-moderna*, se les une Isabel, la florista. Simón y el señor cultivarán flores, Fernando las transportará a la ciudad en un carro tirado por Bucéfalo e Isabel se encargará de venderlas. La película concluye con un plano general de un carro tirado por Bucéfalo en el que Fernando e Isabel se dirigen a la ciudad: «Ve tú, tan pronto como nos hemos reunido unos cuantos seres de buena voluntad, hemos acabado con el motor y la gasolina y todas sus barbaridades [...] ¡un labrador, un bombero, un chupatintas y una florista contra el mundo moderno!», exclama Fernando, vestido ya como un jardinero. «Con gente buena, que no falta, venceremos al materialismo y al motor... ¡jarre, Bucéfalo!».

El mundo rural se ensalza como un universo lleno de virtudes, de buenas gentes. Enfrente, como amenaza, está la ciudad consecuencia irremediable de la evolución de la vida moderna. A través de tramas humorísticas y con un ritmo muy entretenido se proyectan estos mensajes que apelan a la nostalgia, a que «antes se vivía mejor y más tranquilos». El conflicto, de nuevo, se produce entre lo rural y lo urbano, entre la vida sencilla y el ritmo vertiginoso, entre un espacio donde abundan las personas con nobles valores y otro en el que para sobrevivir hace falta renunciar a esos mismos valores. Los censores no ordenaron ningún

corte y destacaron el filme como una película «amable»⁷⁵. En ningún caso se plantea el conflicto entre clases.

1.4.3. La ciudad como espacio de embrutecimiento y corrupción: Surcos

Otra cinta que exalta el mundo rural en contraposición con la ciudad es *Surcos*. Algunas páginas atrás hemos hablado de las influencias neorrealistas en esta película. Sobre esta misma cuestión, Carlos F. Heredero apunta a que por encima de estas influencias habría

«una línea de pensamiento acorde con el ideario falangista y afín a los valores de la España agraria, vencedora de la Guerra Civil e interesada en la identificación del progreso con todo tipo de perversiones. Sin duda, una ideologización teórica que ofrece soporte a la reacción frente al germen de un desarrollo proletario contemplado como una amenaza»⁷⁶.

Este pensamiento, como hemos visto, impregna muchas de las películas estrenadas en la posguerra. No es algo que aparezca reflejado en el cine por primera vez durante esta década. La dicotomía entre, por un lado, un mundo rural donde los códigos morales todavía tienen valor y, por otro lado, un mundo urbano como espacio donde esos códigos se corrompen, ya formaba parte de la temática de películas de los años treinta como *La Dolorosa* (Jean Grémillon, 1934) o *La hija de Juan Simón* (José Luis Sáenz de Heredia, 1935). Del mismo modo, este mundo rural había sido idealizado en filmes de Florián Rey como *Nobleza baturra* (1935) y la primera versión de *La aldea maldita* (1929). En estas películas destaca el papel de los personajes femeninos, encargados de guardar la honra vinculada directamente a su comportamiento sexual. Preservar esta honra femenina, además, se muestra como una tarea que trasciende lo

⁷⁵ «El último caballo. Número de Expediente: 09723», *Informe de la Junta de Censura*, Expedientes de censura cinematográfica, Caja 36,03381, AGA.

⁷⁶ HEREDERO, Carlos F.: *Las huellas del tiempo. Cine español, 1951-1961*, Valencia, Filmoteca Valenciana, 1993, p. 296.

individual y se vincula directamente al honor de la familia y a la estabilidad de toda la comunidad⁷⁷.

En cualquier caso, lo que sí parece claro es que, pese a no ser una novedad en la pantalla, estos discursos sobre lo rural y lo urbano se refuerzan durante los años cuarenta. Especialmente en lo que se refiere a la demonización del mundo urbano, que se vincula con un desorden ante el que los golpistas tuvieron que intervenir para reestablecer *su orden*, reprimiendo a todas aquellas personas que, a sus ojos, lo habían alterado.

Los títulos de crédito iniciales de *Surcos* se insertan sobre un plano subjetivo de las vías del tren desde el punto de vista del maquinista. A los lados se pueden observar valles y montañas que componen el paisaje rural. El tren se dirige hacia la ciudad de Madrid. En un texto que aparece en pantalla cuando el tren está llegando a la estación, los autores del filme dejan clara la opinión que tienen sobre el mundo urbano:

«Hasta las últimas aldeas, llegan las sugerencias de la ciudad convidando a los labradores a desertar del terruño, con promesas de fáciles riquezas. Recibiendo de la urbe tentaciones, sin preparación para resistirlas y conducirlas, estos campesinos, que han perdido el campo y no han ganado la muy difícil civilización, son árboles sin raíces, astillas de suburbio, que la vida destroza y corrompe. Esto constituye el más doloroso problema de nuestro tiempo.»

El texto es una cita del escritor y adepto al régimen Eugenio Montes, de quien había sido la idea original del argumento de la película, a partir de la cual Natividad Zaro y Gonzalo Torrente Ballester escribieron el guión⁷⁸.

Una familia de emigrantes, que acaba de llegar a Madrid desde el pueblo, caminan juntos por la ciudad, cargados con sus enseres personales. Dentro del metro se produce un contraste entre ellos y el resto de ciudadanos madrileños.

⁷⁷ GARCÍA CARRIÓN, Marta: «Nobleza baturra, autenticidad nacional. Imaginarios regionales y nacionalismo español en el cine de los treinta», *Archivos de la filmoteca: revista de estudios históricos sobre la imagen* 66 (2010), pp. 96-99.

⁷⁸ RUBIO, Ramón y POTES, Alicia: *Catálogo del cine español. Largometrajes 1951-1960. Volumen F5.2*, Madrid, Filmoteca Española, 2020, p. 461. Rubio y Potes recogen también la versión de Esteve Rimbaud y Casimiro Torreiro en la que afirman que realmente el guión fue cosa de Manuel Suárez Caso. Véase RIMBAUD, Esteve y TORREIRO, Casimiro: *Guionistas del cine español: quimeras, picarescas y pluriempleo*, Madrid, Filmoteca Española, 1998.

Éstos últimos se burlan de los *pueblerinos* que van en el metro con sus maletas y sus cestas donde guardan, entre otras cosas, una gallina viva. El paisaje urbano parece indescifrable para estos recién llegados. La ciudad les resulta inmensa, pero por fin encuentran el vecindario donde viven unos familiares que les acogerán los primeros días. Se trata de una ruidosa corrala donde la gente se agolpa alrededor de los portales y las escaleras. Unos niños agarran la gallina que iba dentro de la cesta y la tiran por el patio interior. La primera noche, los recién llegados mantienen la esperanza de que su situación va a mejorar en la ciudad: «Lo que yo digo es que hay que ganar dinero como sea, porque aquello del pueblo con un jornal es pa morirse [...] En el pueblo siempre será igual. En cambio, en la capital la ganancia le llega a uno a las manos na más querer», dice Pepe, el primogénito de la familia de recién llegados.

Pepe se irá con su pariente Pili, quien le introduce en una banda de estraperlistas, mientras el resto de la familia acude a la Oficina de Colocación en busca de empleo. En la cola, unos hombres se quejan de la gente que está viniendo del campo. «Esta gente no viene más que a reventarnos, por si fuéramos pocos», se queja uno en referencia a la falta de empleo generalizada y el hecho de que cada vez venga más gente del campo a la ciudad, lo cual significa mayor competencia a la hora de conseguir trabajo. Este hombre prosigue diciendo que, aunque él también vino del campo, vino en otros tiempos y «no le sacaba el pan a nadie». En una cinematografía donde la representación del conflicto entre clases brilla por su ausencia, aparecen representadas las fricciones y conflictos dentro de la misma clase obrera. El rechazo de los habitantes de la ciudad a aquellos que vienen del campo, se da incluso por aquellos que habían llegado a la ciudad unos pocos años antes, también procedentes del campo. Para estos personajes recién llegados del pueblo, la hostilidad de la ciudad y sus habitantes será una constante durante toda la película.

En otra escena, el padre de la familia de recién llegados (Manuel) trata de probar, sin éxito, como vendedor ambulante. Su bondad no le permite negarse a regalar caramelos a algunos niños que no tienen dinero, lo cual provoca un efecto llamada de más niños que atrae la atención de un guardia. Éste le pide el permiso de venta y, al no tenerlo, le requisa todos los productos. «Debí dejarte en el pueblo trabajando la tierra para toda la vida», le dice su mujer al llegar a casa. Como resultado Manuel se ve obligado a realizar algunas tareas del hogar,

rompiendo así el rol de género que le correspondería como hombre. Manuel vive esta situación como una humillación. Tanto es así que, al día siguiente, cuando recibe una carta de la Oficina de Empleo con una oferta de trabajo, se quita el delantal y se lo lanza a su mujer diciendo: «Tengo trabajo de hombre. Este mandil te lo pones tú y a la cocina, que ese es tu lugar». Tras superar esta humillación y atentado contra su masculinidad, el viejo Manuel afronta ilusionado su primer día de trabajo como peón en una fundición, pero no dura más que unas horas sin caer al suelo desmayado.

Por su parte, el hijo menor del matrimonio (Manolo) tampoco encaja en la ciudad. El joven pueblerino se distrae y unos niños le roban la mercancía que vendía en la calle, empleado por el dueño de una tienda de ultramarinos. La ciudad se plantea como un lugar hostil y peligroso donde no se puede confiar en nadie. La inocencia de Manolo es incluso mayor que la de cualquier niño criado en la urbe. Al llegar a casa recibe una bronca tremenda por parte de su madre, de su hermano Pepe y de su pariente Pili por haber dejado que le roben la mercancía y haber contraído, por tanto, una deuda con su jefe. Manolo decide marcharse de casa y acaba por acudir a un cuartel donde reparten comida a gente necesitada. Tras una serie de infortunios, Manolo acaba desmayado en un barrio de las afueras de la ciudad. Allí conoce a un hombre y su hija, quienes le acogen en su casa y le dan de comer. Parece ser que la hostilidad es inversamente proporcional a la distancia a la que vivan las personas del centro de la ciudad. En este caso, estos habitantes de las afueras se muestran solidarios con Manolo. Se plantea, por tanto, las afueras de la ciudad como un lugar similar a los pueblos. Allí la moral y la ética cobran sentido. Al mismo tiempo, la experiencia de Manolo le dice que, si no se adapta y, por tanto, acepta delinquir, acabará en la indigencia.

Por todo ello, Manuel y Manolo, padre e hijo, —ambos inadaptados en la ciudad—, serán los encargados de mantener viva la llama de la nobleza y la honra de la familia, que no se apagará para ellos en ningún momento, pese a las tentaciones de la ciudad. Como ya se ha comentado en el apartado sobre las criadas, el padre será quien restaure el orden moral de la familia sacando a bofetadas a su hija Tonia de la casa donde Don Roque la tenía prostituyéndose.

El embrutecimiento y la corrupción moral de la ciudad afectará principalmente a las mujeres. Desde las primeras décadas del siglo XX, las malas condiciones de vida y de trabajo en el campo hicieron más atractivas las

ciudades debido al abanico de posibilidades más amplio que ofrecían. Desde el punto de vista de muchas jóvenes, encontrar empleo en la ciudad era una vía para promocionarse económica y socialmente sin tener necesariamente que casarse. Al mismo tiempo, el éxodo de mujeres jóvenes campesinas a las ciudades fue visto por las culturas políticas conservadoras y contrarrevolucionarias como un fenómeno que amenazaba la supervivencia de viejos valores patriarcales y formas tradicionales de vida⁷⁹. En *Surcos* las mujeres que conforman la familia de acogida, con Pili a la cabeza, son las encargadas de vender el tabaco de contrabando. Destaca precisamente el papel de Pili, quien personifica el atentado que supone la ciudad contra el orden de género. El rol de este personaje es bien distinto al habitual de las mujeres en las películas de esta época. Por un lado, ni su vida ni su acción dependen de la voluntad de ningún hombre. Ni ella lo permitiría. Por otro lado, Pili aparece como una mujer manipuladora que controla la voluntad de los hombres, lo cual les suele traer problemas. Escapa absolutamente del rol que debería tener en la sociedad. Esto se vincula a la concepción de la ciudad como espacio de degradación moral. Allí, hombres y mujeres se embrutecen.

Las mujeres mayores se muestran como avaras, egoístas y carentes totalmente de empatía. Las más jóvenes aparecen también como egoístas y, además, como manipuladoras, usando para ello sus *encantos femeninos*. Asimismo, las mujeres recién llegadas del pueblo, también se corrompen en la ciudad, pero lo hacen todavía desde la inocencia, mostrándose más como víctimas que como personas carentes de toda moralidad. El tiempo que lleva cada cual en la ciudad, en este caso, es directamente proporcional a la pérdida de valores.

Pero sin duda el personaje que peor acaba es Pepe, quien se había adaptado a la ciudad desde el primer momento, entrando a formar parte de una banda de ladrones y estraperlistas. El Mellao le tiende una trampa para asesinarle. Tras un forcejeo en el garaje de la familia, Pepe acaba recibiendo un golpe mortal del Mellao. Pili, quien presenciaba la pelea, escapa. A continuación, llega Don Roque y le dice a un moribundo Pepe: «Ya te advertí a su debido tiempo que si algo salía mal yo me lavaba las manos», mientras ignora sus súplicas de ayuda. Don Roque termina lanzando el cuerpo de Pepe a las vías del tren. En el universo

⁷⁹ ORTEGA, Teresa María; COBO, Francisco: «Guardianas...», pp. 66-68.

que plantea la película, adaptarse a la ciudad lleva implícito estar dispuesto a delinquir y a tomar ciertos riesgos. En este caso, a Pepe acaba costándole la vida. La ciudad, que suponía una oportunidad para prosperar, ha resultado ser un lugar corrupto y sin valores, en el que la codicia le ha arrastrado hasta la tumba. En la siguiente escena sus familiares asisten al entierro y el padre toma con su mano un trozo de tierra y le dice a su mujer: «hay que volver». La ciudad ha destrozado la vida a toda la familia. La solución que plantean es regresar al pueblo donde la vida es tranquila y está regida por unos valores y unos códigos morales adecuados, al contrario que la urbe.

En su informe, los censores de la JSOC aseguraban haber encontrado peligrosidad prácticamente en todo el guión. Consideraban que el cine debía ser «ante todo ponderación y sentido del equilibrio entre lo bueno y lo malo» y ambas cosas las incumplía esta película, según la Junta. Algunos vocales mostraron una opinión similar a la de José María Escudero, es decir, la película les parecía magnífica. Sin embargo, esta no fue la opinión unánime, pues el vocal eclesiástico votó prohibir una película «cuya trama esté formada por una sucesión ininterrumpida de inmoralidades de tal calibre que sobrepasan la capacidad de resistencia de cualquier paladar medianamente educado ni es síntesis ni es humana»⁸⁰. El delegado provincial de Castellón, M. A. Zavala, escribió en su informe que la película había sido «recibida con poco agrado por el público». En opiniones que dijo haber recogido entre los presentes, destacaba que éstas coincidían en considerar que no se adaptaba a la realidad «por presentar una sociedad española totalmente desprovista no ya de virtudes sino de humanidad» y que varios encuestados «hicieron presente su extrañeza de que se la hubiera considerado como de interés nacional». En una segunda parte del informe, expresa la opinión de la Delegación, que coincide en general con las opiniones de los espectadores a los que había encuestado. En esta parte resalta la escena de la oficina de colocación, «a la que hace pasar como irrespetuosa para con los solicitantes, desprovista de seriedad y luego nula en eficacia». Concluye su informe dejando claro que el filme no debió ser autorizado⁸¹.

Por otro lado, el delegado provincial de Salamanca, Luis Plaza Rodríguez, en un informe mucho más escueto, indicaba que la película había sido aceptada y

⁸⁰ «Surcos. Número de Expediente: 10634», *Informe de la Junta de Censura*, 4 de octubre de 1951, Expedientes de censura cinematográfica, Caja 36,03410, AGA.

⁸¹ «Surcos. Número de Expediente: 10634», *Informe de la Delegación Provincial de Castellón*, 10 de septiembre de 1952, Expedientes de censura cinematográfica, Caja 36,03410, AGA.

rechazada por igual. En la segunda parte donde daba su opinión personal, alababa la realización y la parte técnica, a la vez que dejaba claro que «su parte argumental es de tal morbosidad y tan descarnada que se hace altamente repulsiva y disolvente, aparte de no reflejar una verdad». Concluía asegurando que la realidad que supuestamente se ve en la película se la habían sacado guionista y director de su imaginación, pues «en ninguna gran capital tiene por qué recurrirse a la degradación moral para poder vivir, pero mucho menos en una ciudad como Madrid donde no existen los bajos fondos que se pretende en la película»⁸². Como vemos a través de estos dos ejemplos, la película no sentó nada bien a las autoridades del régimen. En sus informes aluden constantemente a la degradación moral que se representa en la pantalla, considerándola inadmisibile. Resulta interesante el *negacionismo* del delegado provincial de Castellón, quien directamente niega la posibilidad de que las personas tengan que tomar medidas desesperadas para sobrevivir. La clase, en forma de representación de las desigualdades sociales, permea todos estos debates sobre la moralidad entre autoridades y censores. La presencia de miseria, *colas del hambre* y desigualdad era inadmisibile moralmente, pero también políticamente incompatible con la propaganda del régimen durante los *años del hambre*.

⁸² «Surcos. Número de Expediente: 10634», *Informe de la Delegación Provincial de Salamanca*, 4 de diciembre de 1951, Expedientes de censura cinematográfica, Caja 36,03410, AGA.

2. EN LOS LÍMITES DE LO POSIBLE: LA CLASE OBRERA ENTRE MIRADAS CRISTIANAS Y MIRADAS DISIDENTES (1951-1961)

2.1. El Tío Sam tiende la mano

Entre el final de la Segunda Guerra Mundial y el inicio de la década de los sesenta, la dictadura de Franco pasó de haber sido condenada por la Asamblea General de Naciones Unidas en 1946 a ser rehabilitado políticamente y a integrarse en los circuitos económicos del occidente capitalista. La visita del presidente estadounidense Dwight D. Eisenhower en 1959 culminaría este proceso de aceptación exterior¹. En dicho proceso fue decisivo el anticomunismo del que hacía gala Franco y con el que lograría seducir a las diferentes administraciones estadounidenses. Desde 1947 la administración del presidente Harry S. Truman había puesto en marcha la llamada «doctrina Truman» como instrumento de contención del comunismo. En la práctica, no sólo se trataba de contener una supuesta expansión de la Unión Soviética, sino que, bajo esta política exterior, se intervino financiando económicamente gobiernos no democráticos de países como Turquía o Grecia, que se enfrentaban a guerrillas comunistas². A su vez, el Plan Marshall funcionó como instrumento para crear una nueva pauta política en la posguerra de Europa Occidental, en

¹ Desde el año 1950 el régimen fue consolidándose en dos sentidos. En primer lugar, a través de *victorias* diplomáticas: en 1950 España ingresa en la Organización para la Alimentación y la Agricultura (FAO); 1951 fue el año del «regreso de los embajadores» y del ingreso del país en el Consejo de la Organización de Aviación Civil Internacional (OACI); en 1952 entra en la Organización Mundial de la Salud (OMS) y en la Organización de las Naciones Unidas para la Educación, la Ciencia y la Cultura (UNESCO) y en 1955, por fin, logra ser aceptado en la Organización de las Naciones Unidas (ONU). Hay que mencionar también el año 1953 en el que se concretaron los Pactos hispano-norteamericanos y la firma del Concordato con la Santa Sede. En segundo lugar, el evidente fracaso de la política autárquica condujo a la búsqueda de nuevas medidas económicas que comenzaron a implementarse a partir de la entrada de los «tecnócratas» del Opus Dei en el gobierno de 1957 que daría lugar al Plan de Estabilización de 1959 cuyo objetivo fue el de estabilizar y liberalizar la economía española, dejando atrás definitivamente la autarquía. Véase MALUQUER DE MOTES, Jordi: *La economía española en perspectiva histórica. Siglos XVII-XXI*, Barcelona, Pasado y Presente, 2014, pp. 243-292.

² FONTANA, Josep: *Por el bien del imperio. Una historia del mundo desde 1945*, Barcelona, Pasado y Presente, 2011, p. 67. El gobierno recibió 345,5 millones de dólares para el ejército y bandas derechistas derrotaran militarmente, tras dos años, a 26.000 guerrilleros. En el país heleno se formó una suerte de estado paralelo integrado por una «red de oscuras organizaciones paramilitares sostenidas clandestinamente por los norteamericanos». Turquía y Grecia fueron las primeras de las múltiples intervenciones que realizaron las distintas administraciones estadounidenses a lo largo de lo que resta de siglo, apoyando siempre al gobierno o a la facción de turno que combatiera a las izquierdas dentro de cada país.

la que el anticomunismo era el factor dominante. De este modo, la ayuda de los Estados Unidos a los sectores derechistas de diferentes países fue clave para socavar la capacidad de acción de los comunistas y de otros sectores que pedían reformas sociales de mayor calado, así como para romper la unidad del movimiento obrero a través de un sistema de relaciones laborales autoritarias³.

Además, la «contención» del comunismo no se circunscribió solamente a Europa o a otras regiones del planeta, sino que afectó considerablemente a los militantes o simpatizantes con ideas más o menos progresistas y/o de izquierdas también en el interior de los Estados Unidos. Se les englobó a todos bajo una visión obsesiva y desquiciada de lo que entendían por comunismo muchos de los congresistas o miembros del gobierno estadounidense. Al comenzar la guerra fría, el «pánico rojo», que había pasado a un segundo plano mientras duró la alianza contra el Eje, se reavivó en el interior del país afectando, como hemos dicho, no sólo al ya por entonces reducido número de militantes comunistas que había en Estados Unidos, sino también a la forma en que la administración Truman abordó la oleada de huelgas que tuvieron lugar en los años 1945 y 1946. Este último año, además, los republicanos se hicieron con la mayoría en las dos cámaras de representación y en 1947 aprobaron la *Taft-Hartley Act*, que redujo la capacidad de negociación de los sindicatos⁴. El anticomunismo resultó ser una herramienta eficaz para anular o dinamitar cualquier medida progresista que el gobierno pretendiese llevar a cabo, como la implementación de seguros médicos nacionales que estaban previstos continuando las reformas del *New Deal*⁵.

En este clima político emergió la figura demagógica del senador republicano Joseph McCarty el 9 de febrero 1950, asegurando públicamente que tenía una lista de 205 miembros del Departamento de Estado que eran «comunistas y homosexuales que habían vendido a cuatrocientos millones de asiáticos a un esclavismo ateo», en referencia al triunfo de la revolución china. Cinco meses y medio después se inició la guerra de Corea y McCarthy ocupó durante tres años las primeras páginas que le reservaron muchos diarios, desde las que lanzaba

³ ELEY, Geoff: *Un mundo que ganar: historia de la izquierda en Europa, 1850-2000*, Barcelona, Crítica, 2003, pp. 302-303.

⁴ BOSCH, Aurora: “Conservadurismo y crisis del liberalismo. ¿Una reacción a los setenta?”, en CRUZ, Juan José (coord), *Textural identities of Identity Politics debates from Afar on recent US cultural texts*, Las Palmas, Publicaciones Universidad de La Laguna, 2009, p. 18.

⁵ FONTANA, Josep: *Por el bien...*, pp. 98-99.

sus exabruptos acusatorios. McCarthy señalaba y John E. Hoover, director del FBI, organizó la investigación de millones de estadounidenses entre 1950 y 1954 que derivó en la persecución de miles de personas acusadas de «desleales», sin importar si se podían probar o no los cargos. Los años de la persecución macartista debilitaron severamente al movimiento obrero estadounidense y las aspiraciones socialdemócratas de los sectores más a la izquierda del Partido Demócrata. Durante las huelgas, los empresarios recurrieron a menudo al comodín del «pánico rojo», acusando a muchos sindicalistas de conspiradores comunistas⁶.

Por descontado, la persecución alcanzó a una industria cultural con tanta influencia como el cine. La caza de brujas en Hollywood afectó sobre todo a directores y guionistas progresistas, que pasaron a formar parte de listas negras al tiempo que algunos oportunistas se convirtieron en delatores como el actor Robert Taylor o directores como Elia Kazan, que aprovechó la situación para medrar profesionalmente en la industria cinematográfica. Este excomunista dirigió en 1954 *On the Waterfront* (La ley del silencio), película en la que justificaba la persecución de los sindicatos de estibadores que se estaba produciendo en esos años. El sindicato se representa como una organización corrupta controlada por la mafia contra la que luchaban honrados agentes de policía. En este filme, que obtuvo ocho Oscar, se pueden entrever paralelismos entre el sindicato controlado por la mafia y la influencia que, según su director, ejercía el Partido Comunista de los Estados Unidos sobre muchos guionistas y directores de Hollywood⁷.

Paralelamente al macartismo, un agente de la CIA, Michael Josselson organizó el *Congress for Cultural Freedom (CCF)* que sirvió como plataforma propagandística anticomunista entre 1950 y 1967 con oficinas en 35 países. La estrategia principal fue la de apoyar y promocionar a intelectuales y artistas de la izquierda no comunista con la finalidad de socavar la influencia y el prestigio del comunismo en la Europa de posguerra, ensalzando los valores de la

⁶ *Ibid.* pp. 107-113.

⁷ SAND, Shlomo: *El siglo XX en la pantalla. Cien años a través del cine*, Barcelona, Crítica, 2005, pp. 203-205. Sobre los realizadores progresistas incluidos en las listas negras y las acusaciones de sus delatores ante el Comité de Actividades Antiamericanas (HUAC) de la Cámara de Representantes véase MCGILLIGAN, Patrick and BUHLE, Paul (eds.): *Tender comrades: a backstory of the Hollywood blacklist review*, Minneapolis, University of Minnesota Press, 2012.

democracia liberal frente al comunismo⁸. En cuanto a España, los Pactos hispano-americanos (convenios de ayuda económica, cooperación técnica y mutua defensa) que se firmaron en 1953 ratificaron la alianza económica y militar que se venía negociando años atrás⁹. Un año antes se había firmado el primer Acuerdo Cinematográfico Hispano-Norteamericano, que se renovó en 1954 y que fue motivo de discordia entre la *Motion Picture Export Association of America* (MPEAA) y el gobierno español que propuso revisarlo en 1955 para reducir la importación de películas estadounidenses y promover la producción nacional. La réplica de la MPEAA fue un boicot del suministro de películas a España que duró hasta marzo de 1958, tras constantes tiras y afloja entre la asociación estadounidense y las autoridades franquistas¹⁰. En ese contexto se llevaron a cabo también en Salamanca las *Conversaciones* de 1955, de las que hablaremos más adelante. Todavía en 1960 la MPEAA solicitó a su gobierno que denunciara formalmente la legislación cinematográfica española ante el Comité de Transacciones Invisibles de la OECE por trato discriminatorio a las películas estadounidenses. De los cuatro aspectos de la legislación que denunciaron (el canon de doblaje, los cánones de importación, los límites cuantitativos a la importación y la política de reparto de beneficios), el gobierno español se vio obligado a modificar únicamente el primero. A partir de ese momento, el canon de doblaje se establecía por metraje de cada filme y no por su nacionalidad¹¹.

Los contenidos de los filmes estadounidenses que se pudieron ver en la España de los cincuenta no distaron demasiado —por lo que a las representaciones de clase se refiere— de lo que solía producirse durante la caza de brujas en Hollywood. Las temáticas sociales debían evitarse, especialmente

⁸ SAUNDERS, Frances Stonor: *La CIA y la guerra fría cultural*, Madrid, Debate, 2001, pp. 13-20. España no fue sede de ninguno de estos congresos. Según Salvador de Madariaga en una carta al periodista estadounidense Melvin J. Lasky en octubre de 1950, los CCF no terminaban sin protestas contra el régimen de Franco en España o el gobierno de Salazar en Portugal. Citado por HOCHGESCHWENDER, Michael: «A Battle of Ideas: The Congress for Cultural Freedom (CCF) in Britain, Italy, France, and West Germany», en DOMINIK GEPPERT (ed.): *The Postwar Challenge: Cultural, Social, and Political Change in Western Europe, 1945-1958*, Oxford, Oxford University Press, 2003, p. 324.

⁹ Sobre el contexto, las negociaciones, los tira y afloja entre el régimen de Franco y los Estados Unidos para la firma de los pactos de 1953 véase VIÑAS, Ángel: *En las garras del águila. Los pactos con Estados Unidos, de Francisco Franco a Felipe González (1945-1995)*, Barcelona, Crítica, 2003, pp. 159-332.

¹⁰ Pese al fin del boicot en 1958 la pugna de intereses entre asociación y autoridades del régimen no se resolverá del todo hasta la década siguiente. Véase LEÓN AGUINAGA, Pablo: *Sospechosos habituales. El cine norteamericano, Estados Unidos y la España franquista, 1939-1960*, Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 2010, pp. 334-365.

¹¹ *Ibid.*, pp. 386-387.

los trabajadores y mujeres contestatarias. Había que dejar paso a historias que glorificasen el patriotismo, epopeyas bíblicas o comedias románticas muy decorosas en las relaciones entre hombres y mujeres¹². No obstante, nada de esto impidió que los valores y estilos de vida que se proyectaban en el cine estadounidense penetraran en el imaginario popular de los españoles y también de las españolas, pese a contrastar profundamente con los modelos dominantes de feminidad nacionales. Las llamadas «chicas topolino» son un ejemplo de imitación, aunque se circunscribió fundamentalmente a la ciudad de Madrid y a chicas jóvenes de clase media-alta hijas de familias de *vencedores* de la guerra civil¹³. Del mismo modo, pese a que el cine hollywoodiense fue predominante en las salas de cine españolas, no existió una preocupación —desde el punto de vista estadounidense— en usarlo como herramienta propagandística, puesto que el éxito de los comunistas en otros países de Europa Occidental como Francia e Italia convirtió a aquellos territorios en prioritarios por lo que respecta a aquel cometido¹⁴. Con el régimen de Franco los norteamericanos estuvieron tranquilos en ese sentido. Tampoco se puede hablar de imposición estadounidense o de sumisión por parte de las autoridades españolas. Más bien se dio una convergencia de intereses, no exenta de fuertes fricciones entre unos y otros. Todo ello en un contexto en el que el éxito del cine estadounidense entre el público español era patente¹⁵.

2.2. Algo se mueve en España

En el año 1951 se produjeron, dentro de las fronteras españolas, dos acontecimientos de diferente naturaleza, pero de suma importancia, cada una en su ámbito. Nos estamos refiriendo, por un lado, a los primeros ensayos de huelga general con el boicot de los tranvías en Barcelona y las huelgas en Guipúzcoa y Vizcaya y, por otro lado, al estreno de la película *Surcos* del director José Antonio Nieves Conde. La defensa de otorgar la calificación de Interés

¹² FONTANA, Josep: *Por el bien...*, p. 132.

¹³ BOSCH, Aurora; DEL RINCÓN, María Fernanda: «Franco and Hollywood, 1939-56», *New Left Review*, 232 (1998), p. 124-125. Sobre la figura de las «chicas topolino» en el cine español véase RINCÓN, Aintzane: *Representaciones de género en el cine español (1939-1982): figuras y fisuras*, Centro de Estudios Políticos y Constitucionales, Madrid, 2014, pp. 77-101.

¹⁴ LEÓN AGUINAGA, Pablo: *Sospechosos...*, pp. 265-266.

¹⁵ *Ibid.*, pp. 432-440.

Nacional a este filme provocaría meses más tarde la dimisión forzosa de José María García Escudero, director general de Cinematografía y Teatro, como vimos en el capítulo anterior.

La siguiente división cronológica que podemos establecer en la historia del cine español coincide casi de lleno con la década de los cincuenta, alargándose hasta el año 1962¹⁶. El inicio, como hemos apuntado, lo situamos en 1951 con el estreno de *Surcos* y el final podemos situarlo coincidiendo con la prohibición de la exhibición de *Viridiana* (Luis Buñuel, 1961). Ambos filmes estuvieron directamente relacionados con dos relevos en la Dirección General de Cinematografía y Teatro (DGCT), por diferentes motivos. A José María García Escudero se le *invitó* a dimitir en 1952 no sólo por reafirmarse en la decisión de conceder a *Surcos* la clasificación de Interés Nacional, sino también por negarle esta misma categoría a *Alba de América* (Juan de Orduña, 1951), producida por la influyente CIFESA. Su sustituto sería Joaquín Argamasilla de la Cerda y Elío, marqués de Santa Clara, quien también sería apartado por otra controversia al permitir que existieran dos versiones de la coproducción hispano-británica *La princesa de Éboli* (Terence Young, 1955), una apta para la censura y otra para su venta en el exterior del país¹⁷.

Por otro lado, en 1961 se cesó fulminantemente al director de la DGCT en ese momento, José Muñoz Fontán, tras el escándalo relacionado con *Viridiana*. Después de pasar los filtros de la censura con algunos cambios menores, el filme recibió la Palma de Oro del Festival de Cannes. Pero al día siguiente un artículo de *L'Osservatore Romano* —periódico del Vaticano— acusó a la película de blasfemia y sacrílega. El régimen reaccionó destituyendo a Muñoz Fontán, prohibiendo la exhibición de la cinta, retirándole la nacionalidad española e incluso intentando la destrucción física del negativo, que se salvó gracias a su

¹⁶ A partir del año 1962 convergieron una serie de procesos y cambios relacionados directamente con el mundo del cine español, siendo esta la fecha de la vuelta de José María García Escudero a la Dirección General de Cinematografía, propiciada por el recién nombrado ministro de Información y Turismo Manuel Fraga. García Escudero favoreció los aires renovadores que se venían reclamando desde las Conversaciones de Salamanca, al tiempo que estableció un código de censura definido frente a la arbitrariedad del sistema anterior. ZUNZUNEGUI, Santos: «Llegar a más: el cine español entre 1962 y 1971», en CASTRO DE PAZ, José Luis; PÉREZ PERUCHA, Julio; ZUNZUNEGUI, Santos (dirs.): *La nueva memoria. Historia(s) del cine español (1939-2000)*, Barcelona, Vía Láctea, 2005, pp. 131-133; BENET, Vicente J.: *El cine español: una historia cultural*, Barcelona, Paidós, 2012, p. 327.

¹⁷ AROCENA, Carmen: «Luces y sombras. Los largos años cincuenta (1951-1962)», en CASTRO DE PAZ, José Luis; PÉREZ PERUCHA, Julio; ZUNZUNEGUI, Santos (dirs.): *La nueva...*, pp. 81-83.

carácter de coproducción¹⁸. Producidas y dirigidas desde coordenadas ideológicas distintas y *castigadas* por diferentes razones, estas dos películas que abren y cierran respectivamente este marco cronológico trazaron en gran medida las fronteras que definieron los límites de lo que fue posible narrar y representar desde el cine español de los cincuenta.

Como hemos visto en el capítulo anterior, la década de los cuarenta había estado marcada en el plano social por *los años del hambre* y por una fuerte represión a los *vencidos*, lo cual obligó a las clases populares a centrarse en su supervivencia, limitando mucho su capacidad de oposición al régimen. En cuanto al cine español, las películas de los años cuarenta que incorporaron en su trama personajes de clase trabajadora se enmarcaban en historias en las que el conflicto entre clases y los problemas sociales propios de la década como el racionamiento, el hacinamiento de personas en casas pequeñas o las prácticas estraperlistas, brillaban por su ausencia. A partir de ese año 1951, por tanto, podemos destacar ya dos respuestas al consenso impuesto por la dictadura, en planos tan diferenciados como el de las producciones culturales con «el escándalo *Surcos*» y el del conflicto social, tomando el boicot de los tranvías en Barcelona como punto de referencia¹⁹.

Poco después de la dimisión de García Escudero en 1951 el gobierno aprobó un decreto-ley que introdujo cambios en la censura. Se creó una Junta de Clasificación y Censura vinculada al Instituto de Orientación Cinematográfica, que se dividió en dos ramas: una dedicada a la censura de las películas en «sus aspectos ético, político y social», y otra de clasificación atendiendo «a sus cualidades técnicas y artísticas y a sus circunstancias económicas». Esta clasificación constaba de seis categorías, a las que iba aparejado un porcentaje de subvención según su calidad: 1-Interés Nacional (50%), 2-Primera A (40%), 3-Primera B (35%), 4-Segunda A (30%), 5-Segunda B (25%) y 6-Tercera, que quedaba sin subvención. A lo que se añadía la posibilidad de solicitar el crédito sindical. A partir de 1957 se suprimieron también las subvenciones para la

¹⁸ MONTERDE, José Enrique: «Continuismo y disidencia (1951-1962)», en GUBERN et al: *Historia del cine español*, Madrid, Cátedra, 2009, pp. 292-293.

¹⁹ La protesta y el boicot a los tranvías de Barcelona, a causa del malestar por una subida de tarifas que se sumaba a las malas condiciones de vida, derivó en una huelga general secundada por entre 250.000 y 500.000 trabajadores en las zonas industriales colindantes a la ciudad condal. Semanas después tuvieron lugar huelgas similares en Vizcaya y Guipúzcoa y más tarde en ciudades tan dispersas como Pamplona, Ourense, Madrid o Cádiz. MOLINERO, Carme e YSÀS, Pere: *Productores disciplinados y minorías subversivas: clase obrera y conflictividad laboral en la España franquista*, Madrid, Siglo XXI, 1998, pp. 38-39.

categoría Segunda B, que además quedaba excluida del crédito sindical junto con la Tercera. A partir de 1958 los filmes calificados con la última categoría no podían estrenarse en Madrid ni en Barcelona²⁰.

Para entender mejor las diferencias respecto a la década anterior es preciso mencionar también la voluntad por parte de muchos cineastas y hombres importantes vinculados a la industria cinematográfica de llevar a cabo una renovación en el cine español. El símbolo de esta renovación fueron las Conversaciones de Salamanca organizadas entre el 14 y el 19 de mayo de 1955 por el Cineclub Universitario de la misma ciudad y en las que se reunieron desde directores oficialistas como Sáenz de Heredia hasta militantes comunistas, cuya militancia no era conocida como Juan Antonio Bardem o Ricardo Muñoz Suay. También participaron notablemente otras personalidades importantes del ámbito cinematográfico como el exdirector la DGCT García Escudero, descontento con la rigidez cultural del régimen. Estas Conversaciones fueron descritas por uno de los organizadores, Basilio Martín Patino, como «aquel contubernio posibilista católico-estalinista-falangista-capitalista»²¹. Estas reuniones con cierto aire *renovador* no pueden entenderse fuera de un contexto en el que el régimen de Franco trataba de alcanzar la estabilidad y la legitimación internacional a través de acuerdos como los ya mencionados pactos con Estados Unidos o la firma del Concordato con la Santa Sede, ambos en 1953, o la inminente entrada en la ONU de España a finales del mismo año en el que tuvieron lugar las Conversaciones.

La exactitud analítica del diagnóstico leído por Juan Antonio Bardem en su famoso pentagrama²² ha sido cuestionada por la historiografía más reciente, siendo incluso contradicho y calificado de «injusto» por algún autor²³. Con respecto a los resultados de aquellas reuniones, la mayoría de autores coinciden en calificarlas —como dijo Martín Patino— de posibilistas, gradualistas y tímidamente reformistas. No obstante, sirvieron para sentar las bases de la

²⁰ MONTERDE, José Enrique: «Continuismo...», pp. 249-253.

²¹ Carta de Martín Patino a Juan Antonio Pérez Millán citada por COMPANY, Juan Miguel y NIETO, Jorge (coords.): *Por un cine de lo real: cincuenta años después de las conversaciones de Salamanca*, Valencia, Filmoteca Valenciana, 2006, p. 419.

²² En su ponencia durante las Conversaciones, Bardem resumió la situación del cine español como «políticamente ineficaz, socialmente falso, intelectualmente ínfimo, estéticamente nulo e industrialmente raquítico». BENET, Vicente J.: *El cine...*, p. 275.

²³ CASTRO DE PAZ, José Luis y CERDÁN, Josetxo: *Del sainete al esperpento. Relecturas del cine español de los años 50*, Madrid, Cátedra, 2011, p. 31.

renovación que se llevará a cabo en la década siguiente, así como para poner en común las inquietudes regeneradoras de muchas de las personalidades que intervinieron decisivamente en la industria del cine español²⁴.

2.3. La clase trabajadora en el cine (1951-1962)

En el contexto de Salamanca, de sus años previos y posteriores y dentro de los límites sociales y de la moralidad permitida marcados por *Surcos* y *Viridiana*, encontramos un amplio abanico de filmes. Algunos de ellos incorporaron en sus historias distintas formas de representar a la clase obrera que contribuyen en la configuración de determinados imaginarios de las trabajadoras y los trabajadores, sobre sus espacios de sociabilidad o acción y sobre sus problemas. La clase trabajadora se vio representada en películas como *Cerca de la ciudad* (Luis Lucia, 1952), *Segundo López, aventurero urbano* (Ana Mariscal, 1952), *Hay un camino a la derecha* (Francisco Rovira Beleta, 1953), *La guerra de Dios* (Rafael Gil, 1953), *Esa voz es una mina* (Luis Lucia, 1955), *Mi tío Jacinto* (Ladislao Vadia, 1956), *Fulano y Mengano* (Joaquín L. Romero-Marchent, 1956), *Amanecer en Puerta Oscura* (José María Forqué, 1957), *Historias de Madrid* (Ramón Comas, 1957), *Las muchachas de azul* (Pedro Lazaga, 1957), *La vida por delante* (Fernando Fernán Gómez, 1958), *El inquilino* (José Antonio Nieves Conde, 1958), *Azafatas con permiso* (Ernesto Arancibia, 1959), *El pisito* (Marco Ferreri, Isidoro Martínez Ferry, 1958), *Sólo para hombres* (Fernando Fernán Gómez, 1960) y *Los golfos* (Carlos Saura, 1960). Mención especial reciben algunas cintas de Juan Antonio Bardem rodadas durante este mismo período como son *Cómicos* (1954), *Felices Pascuas* (1954), *Muerte de un ciclista* (1955), *Calle Mayor* (1956) o *La venganza* (1959).

Las representaciones de la clase trabajadora en el cine durante este periodo estuvieron enmarcadas en diversas historias que abordaron diferentes temáticas. Con multitud de matices que serán expuestos en cada subapartado, podemos encontrar cuatro ejes temáticos en los que agrupar estas películas. Hablamos de las dificultades de acceso a la vivienda, de la relación entre

²⁴ AROCENA, Carmen: «Luces...», p. 84-85; BENET, Vicente J.: *El cine...*, p. 275; MONTERDE, José Enrique: «Continuismo...», p. 283; HEREDERO, Carlos F.: *Las huellas del tiempo. Cine español 1951-1961*, Valencia, Filmoteca de la Generalitat Valenciana, 1993, pp. 354-355.

delincuencia y marginalidad, de la caridad cristiana como solución a los problemas de marginalidad y pobreza y de la situación de los trabajadores de las minas. A estos cuatro ejes temáticos podemos añadir un quinto que merecería un tratamiento aparte: el cine del director madrileño Juan Antonio Bardem.

Pero antes es preciso destacar que algunos grupos de trabajadoras fueron representadas en muchas comedias de enredo durante esta época en un tipo de género que José Enrique Monterde calificó de «comedia profesional»²⁵. Podemos incluir aquí películas en las que el peso de la trama lo sostienen personajes que realizan oficios como el de dependientas de Galerías Preciados en *Las muchachas de azul* (Pedro Lazaga, 1957)²⁶, una secretaria en *Secretaria para todo* (Ignacio F. Iquino, 1958) o ladronas profesionales convertidas en azafatas en *Azafatas con permiso* (Ernesto Arancibia, 1959). Todas ellas con una estructura narrativa similar. Sin embargo, en este tipo de filmes el trabajo no adquiere mayor importancia que la de vehicular historias de amoríos entre chicas jóvenes y sus pretendidos o pretendientes, habitualmente en el ambiente del «Madrid moderno y castizo»²⁷.

2.3.1. El problema de la vivienda

En los años cincuenta se produjo un aumento en la cantidad de viviendas construidas respecto a la década anterior debido al incremento de la inversión pública que hizo posible la puesta en marcha de una política franquista de vivienda cuyas pautas habían sido marcadas en los cuarenta. Por otro lado, la política franquista de construir casas baratas no se diferenció significativamente —en su finalidad político-social— del resto de políticas sociales de vivienda de otros países occidentales, pero al mismo tiempo

²⁵ MONTERDE, José Enrique: «Continuismo...», p. 272.

²⁶ En este filme se introducen personajes que encarnan ya la figura del *paleta* que sería tan popular en el cine de la década siguiente. RINCÓN, Aintzane: *Representaciones...*, p. 167 y p. 200.

²⁷ Así describía José Luis Gómez Tello el ambiente captado por la cámara en *Las muchachas de azul*. GÓMEZ TELLO, José Luis: «La crítica es libre», *Primer Plano*, número 897, 22 de diciembre de 1957, p. 55.

encontramos en ella un especial uso de la propaganda y el culto exacerbado a la familia²⁸.

El acceso a vivienda por parte de la clase trabajadora fue el tema central en películas como *Historias de Madrid* (Ramón Comas, 1957), *El inquilino* (José Antonio Nieves Conde, 1958) o *El pisito* (Marco Ferreri e Isidoro Martínez Ferry, 1958). A finales de los cincuenta, algunas de las películas italianas neorrealistas que trataron problemas relacionados con la vivienda y el chabolismo habían impactado entre diferentes cineastas españoles²⁹. Eso sí, esta temática se trató dentro de los cauces marcados por la dictadura, con sus limitaciones y sus fisuras. Esto implicó, por ejemplo, la ausencia de filmes que centraran su temática en el problema de la *infravivienda*, esto es, en aquellos alojamientos carentes de condiciones mínimas para ser habitados con ciertas garantías de higiene, salubridad y seguridad³⁰. Ya desde inicios de la década, el acceso a la vivienda por parte de la clase obrera había sido motivo de preocupación para los sectores falangistas del régimen. En noviembre de 1950, la Central Nacional-Sindicalista de Madrid emitía un informe donde alertaba sobre el malestar de los trabajadores y sobre el problema de la vivienda señalando que «las casas que se construyen sólo pueden ser pagadas por poderosos» y proponía «ir rápidamente a la construcción de auténticas viviendas para obreros, ya que éstos viven en condiciones infrahumanas para vergüenza y desprestigio nuestro»³¹.

Estas preocupaciones culminaron con la creación del Ministerio de Vivienda en 1957, a cargo del falangista José Luis de Arrese. A partir de este momento la política franquista respecto a la vivienda viró hacia el fomento de hogares en propiedad y el abandono del alquiler, creando para ello un nuevo tipo de

²⁸ LÓPEZ-CARCEDO, Diego: «Marineros, empleados, funcionarios... La política de vivienda del franquismo en la Galicia Urbana de los cincuenta y sus beneficiarios», en DEL ARCO, Miguel Ángel y HERNÁNDEZ, Claudio (eds.): *Esta es la España de Franco. Los años cincuenta del franquismo (1951-1959)*, Zaragoza, PUZ, 2020, pp. 189-190.

²⁹ Ana Fernández-Cebrián se refiere a cintas como *Miracolo a Milano* (1951) o *Il tetto* (1956), ambas dirigidas por Vittorio de Sica. Véase FERNÁNDEZ-CEBRIÁN, Ana M.: «Domesticidad e imaginarios del consumo en *El inquilino* (1957), *La vida por delante* (1958) y *El pisito* (1959)», *Revista Hispánica Moderna*, 69.1 (2016), p.39.

³⁰ DEL ARCO, Miguel Ángel; ROMÁN RUIZ, Gloria: «‘La casa se cae sola’. Infravivienda, hambre y enfermedad durante el franquismo», en LANERO, Daniel (ed.): *De la chabola al barrio social. Arquitecturas, políticas de vivienda y actitudes sociales en la Europa del sur (1920-1980)*, Granada, Comares, 2020, pp. 75-94.

³¹ MOLINERO, Carme e YSÀS, Pere: *Productores...*, p. 37.

vivienda subvencionada³². El ministro resumió sus objetivos en un discurso de 1959: «queremos una España de propietarios, no una España de proletarios». Los falangistas promovieron este discurso basado en la premisa de que la propiedad transformaría la ideología de los trabajadores. En la medida en que tuviesen algo que perder, las posibilidades de conflicto social se irían disipando³³.

Con una estructura similar a las comedias profesionales, pero incorporando una representación tímida de algunos de los problemas propios de la clase trabajadora encontramos el filme *Historias de Madrid* (Ramón Comas, 1957). La película cuenta la historia de una costurera —Mari Pepa (Licia Calderón)— que vive en un edificio de un barrio obrero cuyo casero busca cualquier excusa para desalojar a los vecinos, derribar el edificio y construir uno nuevo que le reporte mayores ganancias. La excusa llega en forma de un pequeño incendio por el que el casero obtiene una orden de desalojo que los bomberos —y no la policía— deberán llevar a cabo. Los vecinos se organizan para repeler una acción que se plantea claramente como injusta: la ejecución del desalojo. Los bomberos combaten a los vecinos a manguerazos desde el exterior del edificio, lo cual resulta ineficaz. Al final de la película, todo se resuelve de manera idealizada: aparece un concejal del ayuntamiento ofreciendo a cada vecino una casa nueva donde reubicarles. Incluso lleva consigo los contratos redactados para que los firmen allí mismo. Todos brindan con cava al grito de «¡Viva el ayuntamiento!». Hay que resaltar dos cuestiones sobre este filme. En primer lugar, el peso de la historia se centra en dos romances entre dos parejas jóvenes, dejando la cuestión del desalojo en un segundo plano. Gómez Tello destacaba en su crítica que «el filme está realizado con el propósito fundamental de distraer sin más complicaciones»³⁴. En segundo lugar, este final idealizado contrasta con el de otros filmes de la década en los que el problema de la vivienda se representa de forma más explícita y crítica.

³² LANERO, Daniel: «La política de vivienda del franquismo en una ciudad de tamaño medio: Santiago de Compostela (1940-1960)», en *De la chabola al barrio social. Arquitecturas, políticas de vivienda y actitudes sociales en la Europa del sur (1920-1980)*, Granada, Comares, 2020, p. 98.

³³ CANDELA OCHOTORENA, José: *Del pisito a la burbuja inmobiliaria. La herencia cultural falangista de la vivienda en propiedad, 1939-1959*, València, PUV, 2019, p. 254.

³⁴ GÓMEZ TELLO, José Luis: «'Historias de Madrid'», *Primer Plano*, número 902, 26 de enero de 1958, p. 23.

El problema de la vivienda fue el tema central de *El inquilino* (José Antonio Nieves Conde, 1958), que cuenta la historia de una pareja formada por Evaristo (Fernando Fernán Gómez) y Marta (María Rosa Salgado) que viven con sus cuatro hijos en un pequeño piso de un edificio a punto de ser derribado, como sucedía en *Historias de Madrid*. La familia trata de buscar otro alojamiento para poder vivir. Evaristo no cuestiona la ley, pero pide a los capataces de los obreros que vienen a derribarlo que les den unas horas más para buscarse otro sitio. Son los únicos inquilinos de todo el edificio que quedan por desalojar. Su búsqueda de un piso asequible se hace interminable. Los alquileres han subido mucho y la familia no puede hacer frente a esos gastos. En una escena, Marta acude a pedir ayuda al propietario de su edificio. Sólo le pide que aplaze el derribo unos días para que su marido y ella puedan encontrar otra vivienda. El señor propietario, que es marqués, ha vendido ya ese solar y no se quiere responsabilizar. «Tengo tantas que no sé cuáles ni dónde están», comenta cuando le preguntan por la propiedad de su vivienda. «Tiene gracia, de tantas casas que tengo tuvo que ser la suya. ¡Pobre mujer!», le dice a su asistente.

A lo largo de este filme y de otros de la época, se representa a los propietarios de vivienda como hombres respetables, y habitualmente muy amables, que sencillamente están cumpliendo la ley y, por tanto, «no pueden hacer nada» por los inquilinos. Se usa la ironía y la comedia para caricaturizar estas situaciones como absurdas, recalcando que «no se cuestiona la ley» y se apela a la buena voluntad de los rentistas, recurriendo estos al argumento circular de que «todo es legal» para desentenderse de esos problemas. En el caso de *El inquilino*, además, el personaje del propietario es marqués, título nobiliario que el director Nieves Conde, falangista *hedillista*, se preocupa de recalcar varias veces en el diálogo.

Durante su filmación, la revista *Primer Plano* realizó un reportaje en el que se reconocía la importancia del «problema de la vivienda» y se resaltaba la localización del rodaje:

«Es una película de ambiente barriobajero. Quiero decir que su tema —un problema social de gran actualidad— se desarrolla entre gentes que viven en los barrios bajos de

Madrid. Esto hace que el rodaje de exteriores tenga lugar en unas calles algo apartadas del centro»³⁵.

Unos años más tarde, Fernando Vizcaíno Casas se lamentaba del abandono del entusiasmo de algunos directores españoles y calificaba *El inquilino* como el último ejemplo de dignidad en el cine de Nieves Conde antes de que este director se lanzase a «las boberías populacheras de ‘Don Lucio y su hermano Pío’»³⁶. La situación que se plantea en el filme es que las familias trabajadoras se topan con una especie de laberinto absurdo a la hora de poder acceder a una vivienda. Un laberinto conformado por señores respetables que cumplen la legalidad y también por un entramado burocrático que hace ineficaz, en la práctica, la obtención de vivienda a través de la vía de las ayudas sociales. Esto se representa en otra escena en la que el matrimonio acude a una Asociación Benéfica a tratar de conseguir un piso. Allí se pueden leer carteles como «Una vivienda propia es la base de una familia», «La especulación sobre la vivienda es un hecho criminal» o «El problema de la vivienda es el más acuciante problema de nuestro tiempo». Lo primero que les preguntan es que si vienen de parte de alguien. Ante su respuesta negativa, les derivan a un despacho donde les atiende una chica que les entrega más de quince formularios que rellenar para abrirles ficha y entrar en la cola de una lista de espera prácticamente interminable.

Se deja entrever que sin contactos influyentes en la administración resulta imposible tener acceso a una vivienda. La pareja protagonista, por su parte, aspira a una situación que posibilite su integración en la sociedad a través de la adquisición de una vivienda en propiedad. Una aspiración inseparable, en aquel contexto, de la idea de hogar y de la imagen de la familia³⁷. Al borde de la indigencia, el único hilo que sostiene a la familia es la solidaridad de los obreros encargados de realizar el derribo de su casa, que han convencido a su capataz de retrasar el derribo de la última parte del edificio donde vive ahora la familia.

³⁵ Sin firmar: «Fernando Fernán-Gómez, ha de estar escondido hasta la hora de rodar», *Primer Plano*, número 885, 29 de septiembre de 1957, p. 20.

³⁶ VIZCAÍNO CASAS, Fernando: «La dimisión de los entusiastas», *Primer Plano*, número 1142, 2 de septiembre de 1962, p. 5.

³⁷ FERNÁNDEZ-CEBRIÁN, Ana M.: «Domesticidad...», p. 40.

El desenlace final del filme que se distribuyó difiere del que había previsto el director y que se incorporó después de la dictadura a partir de un negativo rescatado por el equipo de *Imágenes prohibidas* de RTVE³⁸. Sin embargo, el filme llegó a estrenarse con este final durante unos meses antes de que se interviniera desde el régimen. Uno de los vocales de la JSOC anticipó, tras la primera lectura del guión, que llegarían problemas posteriores desde arriba:

«es tan cruda la exposición, tan amargo el contenido y tan desesperado y desesperante el final, rezuma tanta violencia y tanta crudeza, que se conmoverán las ‘esferas’. Es demasiado cierto todo para que no produzca molestias posteriores. Propongo la prohibición, si bien me parece necesario que el cine español salga ya de una vez a decir algo con crudeza»³⁹.

Efectivamente, los problemas llegaron. José Antonio Nieves Conde lo contaba en una carta dirigida al Ministerio de Cultura en 1992:

«la intervención del Delegado Provincial del Ministerio de la Vivienda en Cáceres provocó que el Ministerio de la Vivienda (entonces) ordenara la retención de la exhibición del film, con la anuencia del Ministerio de Información y Turismo (Parte de Departamento de Censura), que obligó a suprimir planos del film y hacer un cambio del final de dicha película, por lo que hubo que rodar nuevas escenas y de esa forma poder exhibirla de nuevo»⁴⁰.

El final de la versión autorizada por el Ministerio de Información y Turismo consistía en que a los protagonistas se les solucionaba el problema del piso con la aparición inesperada de una camioneta llamada «La Esperanza» donde cargaban los muebles que estaban en la calle, trasladándolos a un nuevo bloque de viviendas. En este final autorizado, además, se incluía un rótulo previo que decía:

³⁸ RUBIO, Ramón y POTES, Alicia (eds.): *Catálogo del cine español. F.5, vol. 2. Largometrajes 1951-1960*, Madrid, Filmoteca Española, 2020, p. 24.

³⁹ «El Inquilino. Número de Expediente: 17976», *Informe de la Junta de Censura*, 22 de julio de 1957, Expedientes de censura cinematográfica, Caja 36,03662, AGA.

⁴⁰ «El Inquilino. Número de Expediente: 17976», *Carta de José Antonio Nieves Conde al Ministerio de Cultura*, 24 de julio de 1992, Expedientes de censura cinematográfica, Caja 36,03662, AGA.

«El problema social de la vivienda es el más universal de los problemas de nuestro tiempo. La sociedad tiene el deber de sentirlo solidariamente, y no confiar, exclusivamente en el Estado, quien, justo es reconocerlo, trata por todos los medios de resolver o aminorar tan grave problema. Esta película intenta sacar simbólicamente a la luz pública alguno de los fallos de la moderna sociedad en torno a este ingente hecho que tanto preocupa a nuestro Estado y a todos los hombres de buena voluntad».

Mientras que en el final que el director rodó originalmente la familia quedaba en la calle. Evaristo, en tono irónico, daba un discurso en mitad de la calle rodeado de sus muebles, ante la mirada de decenas de personas:

«Pasen, señores, pasen, que es gratis. Diviértanse contemplando al ciudadano sin hogar. ¿Lo ven? Yo ya resolví mi problema. Confortable, ¿eh? confortable. ¿No quieren ustedes pasar? Aquí todo es *living*, señores, ¡todo! ¡Esta es la vivienda moderna! ¡sin casero! ¡sin contribución! ¡sin vecinos molestos! ¡y sin una sola gotera!».

El inquilino obtuvo la tercera mejor clasificación posible (Primera B). Sin embargo, no se estrenó en Barcelona hasta cinco años después (marzo de 1963) ni tampoco lo hizo en Madrid hasta pasados seis años (abril de 1964). Su primer estreno fue en Valencia (febrero de 1958), llegando a participar ese mismo año en los festivales de Karlovy-Vary (Checoslovaquia) y de Londres⁴¹. Los cinco y seis años respectivamente de demora del estreno en las dos principales ciudades españolas pareció ser un castigo añadido por el final que el director había previsto. Además, como hemos visto, el Ministerio de Vivienda intervino directamente en la prohibición de dicho final. Esta cinta nos sirve como muestra de que en los años cincuenta comenzaban a representarse en el cine algunos problemas sociales y, al mismo tiempo, para observar las limitaciones que tuvieron los cineastas, incluso el falangista Nieves Conde, a la hora de realizar películas que abordaran estos asuntos de manera más comedida que en *Surcos*.

⁴¹ *Ibid.*, p. 23.

Otro filme que plantea las dificultades para el acceso a la vivienda por parte de un matrimonio humilde es *El pisito*, basada en una novela de Rafael Azcona⁴², donde Rodolfo (José Luis López Vázquez) y Petrita (Mary Carrillo) llevan tiempo postergando su boda porque no son capaces de encontrar un piso donde poder vivir. Para ello, los directores recurren a la comedia en forma de humor negro creando situaciones tan descabelladas como que Rodolfo recurra a casarse con doña Martina (Concha López Silva), una octogenaria delicada de salud que le ha prometido legarle el alquiler del piso donde ella vive. Una situación que «pudiera parecer disparatada si no estuviera tan lógicamente explicada», según señalaba José Luis Gómez Tello desde la revista *Primer Plano*, donde también se reconocía que esta temática, esto es, los problemas para acceder a la vivienda de un matrimonio joven, «hace suponer incluso que más de un caso análogo habrá en la vida real»⁴³. En la película, la argucia es la opción que resulta más viable, puesto que la pareja lleva años buscando pisos y no pueden permitirse ninguno debido a los altísimos precios que han alcanzado los alquileres. No son los únicos: la hermana embarazada de Petrita vive en una habitación realquilada junto a su marido y sus ocho hijos.

La situación de estas familias contrasta con la codicia del casero, quien se frota las manos pensando en derribar la casa de doña Martina cuando muera y construir un edificio nuevo que pueda venderlo por pisos. De nuevo bajo el paraguas del humor, se establece una contraposición entre la joven pareja necesitada de una vivienda donde iniciar su vida conjunta y un personaje codicioso que invita al espectador a posicionarse del lado de los primeros. Ahora bien, no se sugieren más responsables que el rentista codicioso. Mientras que en *El inquilino* se representaba el desamparo de las familias por parte de la administración, que ni puede controlar la subida de los precios ni ofrecer ayudas sociales efectivas, en *El pisito* no se evidencian estos factores. Sin embargo, la propia historia de Rodolfo y Petrita incorpora consigo unas circunstancias descifrables, más allá de lo explícito, para un público general al que no le eran ajenos estos problemas. La cinta recibió inicialmente la categoría de Segunda B, recalificada muy pronto en Segunda A. Por otro lado, no padeció los problemas con la censura y con el Ministerio de Vivienda que sí tuvo *El*

⁴² AZCONA, Rafael: *El pisito. Novela de amor e inquilinato*, Madrid, Taurus, 1957.

⁴³ GÓMEZ TELLO, José Luis: «La crítica es libre», *Primer Plano*, número 976, 28 de junio de 1959, p. 24. En la crítica también se destacaba el toque neorrealista que aportaba el codirector italiano Marco Ferreri.

inquilino, pese a obtener peor calificación incluso después de ser recalificada⁴⁴. De este modo, *El pisito* fue estrenada sin problemas en Madrid y en Barcelona, llegando a acudir al Festival de Cine de Locarno (Suiza) donde recibió el Premio Fipresci y la Mención Especial del Jurado «Por sus cualidades humanas y artísticas»⁴⁵.

2.3.2. Pobreza, marginalidad y delincuencia

Tras el impacto de *Surcos* a principios de la década, la pobreza y la marginalidad siguió representándose en la pantalla en otras cintas, aunque de manera distinta. Un ejemplo es *Segundo López, aventurero urbano* (1952), adaptación de la novela homónima de Leocadio Mejías⁴⁶ y dirigida por Ana Mariscal, quien fuera la actriz protagonista de la película *Raza*. «Mujer al fin, dirige, (*detrás de la cámara*), a los hombres» fue el titular de la entrevista que la revista *Primer Plano* realizó a esta directora, junto con un reportaje sobre el rodaje de la película⁴⁷. Al ser preguntada sobre si estaba filmando cine neorrealista, la directora rehuía de etiquetas afirmando que «si neorrealismo significa deprimente, no»⁴⁸. En esta cinta pervive cierta visión del mundo urbano como un espacio embrutecedor donde las gentes del mundo rural pierden sus nobles valores. En este sentido podemos observar semejanzas con *Surcos*, aunque bajo un paraguas más amable y sainetesco. En la ciudad es fácil encontrarse con granujas de todo tipo dispuestos a estafar o robar a cualquiera, incluso un niño, «Chirri» (Domingo Sánchez)⁴⁹, quien sustrae dinero a Segundo López (Severiano Población), un hombre que roza la cincuentena recién llegado a Madrid desde Cáceres. Noble y comprensivo, el personaje de Segundo López

⁴⁴ *El pisito* no tuvo problemas para ser autorizada, aunque varios censores valoraron negativamente la calidad de la película. Sin embargo, la JSOC autorizó el filme. «El Pisito. Número de Expediente: 17726», *Informe de revisión de la Junta de Censura*, 10 de julio de 1958, Expedientes de censura cinematográfica, Caja 36,03650, AGA.

⁴⁵ RUBIO, Ramón y POTES, Alicia (eds.): *Catálogo...*, p. 307.

⁴⁶ MEJÍAS, Leocadio: *Segundo López, aventurero urbano*, Madrid, Ediciones Rollán, 1947. El propio autor de la novela participó también como guionista en la película.

⁴⁷ LÓPEZ DE LA TORRE, Salvador: «Ana Mariscal, mujer al fin, dirige, (*detrás de la cámara*) a los hombres», *Primer Plano*, número 602, 27 de abril de 1952, p. 12.

⁴⁸ *Ibid.*, p. 13.

⁴⁹ El joven actor que interpretó a Chirri utilizó el nombre artístico Martín Ramírez solamente en este filme. Después pasó a utilizar su nombre real: Domingo Sánchez. Tenía 14 años, vivía en Puente de Vallecas y ya trabajaba como mecánico. CÓRDOBA, Rafael: «‘Segundo López’ La película del momento», *Primer Plano*, número 642, 1 de febrero de 1953, p. 6.

se caracteriza por prestar ayuda a todas las personas que le rodean. Lleva comida a Marta (Ana Mariscal), su vecina enferma en la pensión que se hospeda junto a Chirri, a quien ha perdonado y regalado el dinero «para que no robe».

Pronto Segundo y Chirri se quedan sin dinero y vagan por Madrid buscándose la vida hasta que se topan con el rodaje de una película en la que Segundo encuentra trabajo momentáneo como figurante, mientras malviven en una casa medio derruida en la periferia de la ciudad. La relación con Chirri oscila entre lo paternal —cuidando al niño cuando está enfermo y abasteciéndole de todo lo que puede— y lo fraternal, siendo también compañeros de aventuras y argucias para sobrevivir. En una de ellas, Segundo conoce a una señora adinerada un tanto desequilibrada, a quien el niño y él siguen la corriente con tal de estafarle. Esta señora propone a Segundo que le acompañe a su casa, invitándole a subir a su coche. Pero la señora no quiere que Chirri suba con ellos porque «a mí los golfos me dan asco» y le manda subir en el asiento del copiloto junto al chófer. La mansión de la señora es inmensa: se trata de una aristócrata.

Los escenarios recogidos por la cámara contribuyen a ensalzar los contrastes de clase. A través de planos abiertos del interior de la mansión, en la que se pueden apreciar diversos objetos valiosos como lámparas o candelabros, se remarcan las diferencias con la casa abandonada en ruinas donde dormían los protagonistas y también con la humilde pensión donde se hospedaban. En estos últimos escenarios los planos son más cortos, centrándose muchas veces en la expresión de los rostros de preocupación de Segundo cuando Chirri estaba enfermo. En la casa en ruinas de la periferia, el plano se abre simplemente para indicarnos la ubicación de la casa: en medio de la «nada», rodeada de ruinas y un descampado, aunque relativamente cerca de la ciudad de Madrid.

La señora aristócrata asume que Segundo vivirá con ella realizando tareas de mayordomo: «ráscame la espalda, Segundo». Pero el objetivo del protagonista es volver a la pensión para llevarle a Marta dos jamones que le sustrae a la señora. Sin embargo, cuando Chirri y él vuelven, se enteran de que Marta ha fallecido. Entristecido y sin «nada que hacer en Madrid», Segundo propone a Chirri acompañarle en su regreso a Cáceres. El niño acepta porque tampoco tiene mucho que hacer en Madrid salvo malvivir robando. De forma mucho más moderada que en *Surcos*, encontramos aquí referencias a la pobreza, la marginalidad y la insalubridad que existían en los suburbios urbanos,

contraponiendo este espacio hostil con el mundo rural que no aparece en la pantalla, pero cuya impronta se deja ver en la nobleza del protagonista.

La película fue calificada como Tercera categoría, recalificada después como Segunda B. Obtuvo también el título de «apta para todos los públicos», tras algunas modificaciones realizadas. En la revisión, la JSOC certificó que las modificaciones habían mejorado moralmente la película, «dándole un nuevo final más de acuerdo con nuestra moral católica»⁵⁰. Asimismo, incluso después de haber pasado el filtro de la censura, la temática de la película mantuvo atentos a los funcionarios del régimen por conocer las reacciones de los espectadores. El delegado provincial de Cáceres reconocía en un informe que «existía verdadera curiosidad y hasta pudiéramos decir que gran ansiedad» por conocer la película y las reacciones del público a la misma. Pero tras asistir a su estreno en un cine de Cáceres calmó esa incertidumbre:

«Ni el guión, ni las fotografías, ni la interpretación, merecieron por parte de los espectadores, unánime entre todas las clases sociales, la más condescendiente aceptación, abandonando el local cabizbajos, como si fueran víctimas de algo doloroso que les afectara personalmente.

De esta cosa tan intrascendente como es el estreno de una película sin pretensiones, se puede sacar en este caso cierta consecuencia de extremada importancia, cual es el juicio del público, al leer lo que dicen los periódicos de la película»⁵¹.

No queda claro si los espectadores salieron de la sala apesadumbrados por el rechazo al filme debido a su baja calidad como parece indicar el delegado provincial de Cáceres o por otros motivos, entre los cuales podría ser la conexión del público con la situación de los personajes. Lo que sí podemos observar es que la crítica cinematográfica no trató nada mal el filme. «Segundo López, la película del momento», titulaba Rafael Córdoba un artículo escrito días antes de su estreno, donde destacaba que la directora había seguido «la línea del más

⁵⁰ «Segundo Lopez Aventurero Urbano. Número de Expediente: 11291», *Informe de revisión de la Junta de Censura*, 1 de junio de 1953, Expedientes de censura cinematográfica, Caja 36,03434, AGA.

⁵¹ «Segundo López», Informe de la Delegación Provincial de Cáceres, 5 de mayo de 1953. Citado por GORET, Léa: *Produire et voir du cinéma en régime autoritaire: censure et spectateurs en Espagne franquiste (1946-1960)*, Tesis Doctoral, Université de Caen Normandie, 2020, pp.738-739.

moderno cine europeo» y que la cinta fue rodada «en escenarios naturales y la mayoría de los intérpretes han sido gente de la calle»⁵². Una vez estrenada, las críticas fueron generalmente positivas. Para José de la Cueva «la fábula es sencilla y en algunos episodios poco convincente; otros, en cambio, tienen hondura y calidad, delicadeza, eficacia trascendente» y consideraba de justicia señalar que «la cinta marca en nuestra producción un momento de mucho interés y de buena orientación»⁵³. Por su parte, Miguel Pérez Ferrero señalaba el filme como infravalorado:

«me choca que jurados oficiales, y extraoficiales, no se hayan detenido a justipreciar la noble ambición de originalidad, la ternura, la poesía, y la certera observación costumbrista, que saltan a las claras, para cualquier aficionado al séptimo arte europeo, que en la actualidad es el que más acusadas inquietudes pone de manifiesto, en la película ‘Segundo López’»⁵⁴.

El más entusiasta de todos fue José Ruiz Ferrón, quien se deshizo en halagos hacia la directora, el guionista y los neófitos actores, destacando como lo más meritorio del filme «la ambición literaria y artística». El crítico aprovechó también para desvincular este filme del «pretencioso y trasnochado neorealismo» ya que, según su criterio, la cinta «nos ofrece realismo (sin el ‘neo’), costumbre y picaresca», insistiendo en que «si esto no es literatura, que venga Dios y lo vea»⁵⁵.

El informe del delegado provincial y las críticas recogidas en la revista cinematográfica *Primer Plano* nos advierten de la dificultad para aproximarnos al impacto de la recepción de las películas por parte de los espectadores. Aquí se abren multitud de combinaciones, todas regadas por la subjetividad. Por un lado, el impacto de una película no va necesariamente vinculado a la calidad cinematográfica de la misma. Por otro lado, las consideraciones del delegado provincial de Cáceres sobre la acogida de la película por parte del público

⁵² CÓRDOBA, Rafael: «‘Segundo López’ La película del momento», *Primer Plano*, número 642, 1 de febrero de 1953, p. 6.

⁵³ DE LA CUEVA, José: «Crítica de cine ‘Segundo López’», *Informaciones*. Crítica recogida por *Primer Plano*, número 644, 15 de febrero de 1953, p. 24.

⁵⁴ DONALD: «Rex: ‘Segundo López’», *ABC*, 6 de febrero de 1953, p. 32.

⁵⁵ RUIZ FERRÓN, José: «‘Segundo López’», *Pueblo*. Crítica recogida por *Primer Plano*, número 644, 15 de febrero de 1953, p. 24.

pueden deberse a sus percepciones personales, quizá erróneas. Otro factor a tener en cuenta es el de la especialización de los críticos frente al resto de personas que, en principio, no tienen tantos conocimientos cinematográficos como los que se presume en estos expertos. Sin embargo, este factor tampoco determinaría exactamente la *calidad* de los testimonios, puesto que lo importante es poder vislumbrar el tipo de representaciones de clase que mostraban las películas españolas, dado el potencial impacto de esto en los espectadores. Dentro de este pequeño espacio, lo que sí podemos constatar es que la película estuvo mejor considerada de lo que algunos sectores presuponían y que la crítica generalmente apreció la película e incluso se deshizo en elogios hacia la misma. Asimismo, a diferencia del caso de *Surcos*, aquí el debate se enmarcó más o menos en lo estrictamente artístico y cinematográfico, pasando muy por encima —o dejando de lado— la cuestión social presente en el filme. En definitiva, la manera de representar algunos de los problemas de marginalidad y pobreza en la España de los cincuenta en *Segundo López, aventurero urbano* se mantuvo dentro de los límites tolerables para las autoridades del régimen de Franco.

Características similares a *Segundo López, aventurero urbano* podemos encontrarlas en otros dos filmes de la década: *Mi tío Jacinto* (Ladislao Vajda, 1956) y *Fulano y Mengano* (Joaquín L. Romero-Marchent, 1956), calificadas como Primera A y Primera B respectivamente⁵⁶. La corta distancia en las calificaciones se amplió considerablemente en cuanto al éxito y al impacto se refiere. Mientras que *Fulano y Mengano* apenas se presentó al Festival de Gijón en 1956, *Mi tío Jacinto* —que fue una coproducción hispano-italiana— fue galardonada con varios premios, entre ellos el Oso de Plata en el Festival de Berlín (RFA) de 1956 por votación popular⁵⁷.

En *Mi tío Jacinto* aparecen representados los suburbios urbanos donde se dan lugar multitud de robos, timos y mucha economía sumergida. La cinta narra la historia de un extorero de nombre Jacinto (Antonio Vico) que, con la ayuda de su sobrino Pepote (Pablito Calvo) —un niño— trata de conseguir el

⁵⁶ Ambas cintas fueron bien vistas por los censores de la JSOC. «Mi Tío Jacinto Pepote. Número de Expediente: 14276», *Informe de la Junta de Censura*, 26 de julio de 1956, Expedientes de censura cinematográfica, Caja 36,03551, AGA.; «Fulano y Mengano. Número de Expediente: 13987», *Informe de la Junta de Censura*, 22 de diciembre de 1955, Expedientes de censura cinematográfica, Caja 36,03540, AGA.

⁵⁷ RUBIO, Ramón y POTES, Alicia (eds.): *Catálogo...*, pp. 161 y 423.

dinero suficiente para alquilar un traje de luces que le permita aceptar la oferta de un promotor taurino de participar en una corrida. Vuelven a aparecer en pantalla condiciones de miseria, al tiempo que suele establecerse una relación entre dicha condición y la delincuencia y, de forma implícita, con *vicios* como el alcoholismo y la holgazanería. En esta culpabilización de la pobreza suelen quedar exentos los niños, como es el caso de Pepote. Exento de culpa, la cámara muestra cómo el sobrino se ve arrastrado a malvivir por culpa de su tío. Esto se aprecia a través de varios planos detalle de la choza cochambrosa encharcada en la que viven y de planos de las reacciones del niño al despertarse. A esto se suma el guión que remarca la inocencia del sobrino, víctima de la holgazanería de su tío.

En una escena, Pepote acude a por leche, pero no tiene dinero para pagarla. «Si es para ti bébetela aquí», le dice el tendero. «Yo no he alimentado nunca a borrachos», añade en referencia a su tío Jacinto. El niño es el único que trabaja en esa casa. Consigue el dinero para pagar la leche haciendo de toro para otros niños que juegan a ser toreros. Todo ello ocurre antes de que su tío se despierte con resaca. Durante la película, este dúo participará en multitud de argucias, timos o servidumbres para poder conseguir dinero. El paro, la miseria y la picaresca se mezclan con el desamparo y la incertidumbre en *Mi tío Jacinto*, donde la delincuencia se muestra más como una opción para ganar dinero que como una forma de vida. No obstante, como hemos dicho, la asociación entre miseria y holgazanería se remarca claramente, aunque esto convive con un carácter gentil y bonachón del personaje principal, por lo que el público puede encontrar matices a partir de los cuales conectar con Jacinto. La crítica destacaba la honradez y la dignidad de este personaje⁵⁸.

Cabe destacar que, una vez más, la discusión sobre las influencias del neorrealismo italiano volvió a preocupar a algunos críticos españoles. Gómez Tello argumentaba que la condición de torero fracasado del personaje principal marcaba la diferencia con respecto a influencias neorrealistas. Pese a que para este crítico el filme poseía «caracteres de fuerte realismo, de áspero realismo inclusive», lo que él encontraba en la cinta, concretamente en los personajes de Jacinto y Pepote, era una «resonancia —sólo de carácter general,

⁵⁸ GÓMEZ TELLO, José Luis: «La crítica es libre 'Mi tío Jacinto'», *Primer Plano*, número 832, 23 de septiembre de 1956, p. 30.

naturalmente— de ‘El lazarillo de Tormes’⁵⁹. Y es que el director, Ladislao Vadja, —aseguraba Gómez Tello— «posee una vigorosa personalidad que le evita todo riesgo de caer bajo el signo de escuelas ajenas a su sentido del cine»⁶⁰.

La cuestión de la delincuencia se repitió también en *Fulano y Mengano*. Ésta y no otra se plantea como la causa de su pobreza, de la que saldrán encontrando un trabajo y así *rehabilitándose* y convirtiéndose en personas honradas. El matiz de esta cinta es que esta condición de delincuentes les viene atribuida a los protagonistas por haber estado en la cárcel acusados falsamente de crímenes que no habían cometido, por lo que este estigma se considera injusto para ellos, a diferencia de otras personas que han pasado por prisión. Eudósio (José Isbert) y Carlos (Juanjo Menéndez) salen de la cárcel tras cumplir sus respectivas condenas y deciden emprender una vida de delincuencia, ya que piensan que es lo que la sociedad espera de ellos. Malviven sin techo hasta que conocen a un hombre que les deja vivir en su casa medio derruida y cochambrosa. «Está muy mal el problema de la vivienda», les dice. No le importa que no le paguen nada por el momento. La solidaridad de este hombre será clave para la evolución del personaje de Carlos, quien al principio actúa como un descreído que desconfía de todo el mundo. No cree en la buena voluntad de las personas. Piensa que deben pasar hambre como mecanismo que les otorgue el valor necesario para poder cometer delitos que les reporte dinero suficiente para poder comer. Llega incluso a rechazar un plato de comida de la hija del señor que les deja vivir en su casa. Eudósio, por su parte, se muestra bondadoso y proclive a confiar y a ayudar a cualquier persona que lo necesite.

Poco a poco, Carlos irá concienciándose de que no se puede vivir con esa actitud de desconfianza y egoísmo respecto a los demás. Ve en el trabajo la mejor manera de poder tener una vida tranquila, pero ahora le resulta muy difícil encontrar uno. La historia plantea que, si todos trabajan, los problemas se solucionan. Implícitamente se vuelve a proponer un escenario en el que las carencias sociales pueden solucionarse a través del trabajo, que sería una garantía para no caer en la pobreza. A esto se añade la voluntad de trabajar de las personas como prácticamente único requisito para completar la ecuación. Por tanto, la voluntad de trabajar es, en última instancia, el factor más determinante para no vivir en la miseria. De manera que, a través de una

⁵⁹ *Ibid.*

⁶⁰ *Ibid.*

historia melodramática, se representan las condiciones de miseria y pobreza en una película ambientada y estrenada a mediados de los años cincuenta, apuntalada a través de los matices mencionados: la mala suerte que llevó a los personajes a la cárcel injustamente y una toma de conciencia que les lleva a cambiar la idea de delinquir por la de trabajar. El conflicto de clase, la crítica social y los factores estructurales que conducen a la pobreza permanecen ausentes.

La delincuencia como opción para sortear la pobreza y la miseria estuvo muy presente en *Hay un camino a la derecha* (Francisco Rovira Beleta, 1953) y en la ópera prima de Carlos Saura, *Los golfos* (1960). La primera, que recibió múltiples premios⁶¹, es un drama policiaco que se desarrolla en Barcelona. Un trabajador portuario, Miguel (Francisco Rabal) y su esposa Inés (Julita Martínez) —una costurera que trabajaba en casa— acaban de ser padres de su segundo hijo. El director, Rovira Beleta, calificaba su filme de neorrealista porque

«tanto su fondo como su forma repudian el plató y la afectación. Su tema [...] envuelve, con una historia personal, un problema genérico: el del hombre que, acuciado por su necesidad, ‘tira por el medio’, sin reflexionar lo que es la moraleja y el título de la película, es decir, que siempre ‘hay un camino a la derecha’ para los hombres que no aceptan su destino y se atreven a ser ellos mismos los intérpretes de su vida, sin dejarse vencer»⁶².

El matrimonio recuerda los malos momentos que pasaron. Un año antes, Miguel era un marinero en paro que, tras buscar trabajo sin éxito, termina encontrando un puesto de muy bajo salario como vigilante en los almacenes del puerto. La situación de la familia era muy precaria. Vivía en una estrecha casa, situada en un barrio de clase obrera, junto a su hijo de diez años, Víctor. Además, necesitaban realquilar una habitación a un artista italiano para poder hacer frente de los gastos. La situación económica contribuía a empeorar las relaciones personales. La pareja, harta de esa vida asfixiante, discutía

⁶¹ Premio a Mejor Actor (Francisco Rabal) y Mejor Actriz (Julita Martínez) en San Sebastián 1953; Premio a Mejor Director en Ciudad de Barcelona 1953. Premio a Mejor Película Española, Mejor Actriz Española y Mejor Actor Español de la Revista *Triunfo* 1954; y *Quijote de Oro* a Mejor Actriz en el Primer Certamen del Cine Español de Málaga 1953. RUBIO, Ramón y POTES, Alicia (eds.): *Catálogo...*, p. 466.

⁶² ROVIRA VELETA, Francisco: «Los directores de cine español, otra vez», *Primer Plano*, número 639, 11 de enero de 1953, p. 6.

frecuentemente. Esto se agravó porque Miguel descubrió y despilfarró unos ahorros que Inés tenía guardados para ir pagando los plazos de su máquina de coser. Al no poder hacer frente al pago, el dueño de la tienda se llevó la máquina. Asimismo, Miguel empeñó también un reloj que el inquilino italiano había comprado para Víctor. Las discusiones entre el matrimonio se agravan, llegando Miguel a agredir a su esposa. A partir de ese momento, el protagonista tratará de resarcirse a través de medios ilegales, permitiendo a una banda de ladrones robar en los almacenes que él vigila a cambio de un buen dinero. Pero una serie de infortunios durante el robo terminaron con Miguel detenido y su hijo mayor muerto en el tiroteo entre la policía y la banda de ladrones.

Inés perdona a su marido y un *flash-forward* nos explica que, después de volver al camino correcto un año después, la vida les ha dado una segunda oportunidad. Tras una transición compuesta por planos en los que aparecen imágenes religiosas, se nos muestra que el matrimonio ha tenido otro hijo, al que llamarán también Víctor. El narrador cierra la historia con estas palabras:

«Ha transcurrido apenas un año, Miguel. Ahora piensas de otro modo. Comprendes que la familia es algo importante. La más importante de las instituciones humanas. El estrecho círculo en el que está encerrada la felicidad. La hubieras obtenido entonces de haber sabido esperar. Es el premio a los pacientes, a los que aceptan con alegría el papel que les ha correspondido en la vida».

El personaje de Miguel recibe el perdón de su fiel y leal esposa tras haberse descarriado y optar por el camino de la delincuencia. El castigo había sido muy alto: perder un hijo. Pero volver a su lugar como honrado padre de familia le sirve para redimirse⁶³.

En *Los golfos*, sin embargo, la delincuencia fue encarnada por un grupo de jóvenes de los suburbios de Madrid que cometían diversos delitos para poder

⁶³ Como ha señalado Francisco Jiménez Aguilar, «el acercamiento a la clase trabajadora del falangismo y la doctrina social de la Iglesia se tradujo en la defensa de la visión del hombre como 'sustentador'». Este punto coincide con un aumento de la demanda, por parte de los españoles, de una paternidad más responsable. Véase JIMÉNEZ AGUILAR, Francisco: *Las masculinidades en el primer franquismo (1936-1959): discursos y subjetividades*, Tesis Doctoral, Universidad de Granada, 2020, p. 294-315.

sobrevivir. La película fue presentada en varios festivales internacionales⁶⁴. Carlos Saura manifestó que el guión, que escribió junto con Daniel Sueiro y Mario Camus, se basó en una serie de artículos que el periodista y escritor Daniel Sueiro había escrito para una publicación gráfica sobre la vida en el mercado madrileño de Legazpi⁶⁵. Una crítica de la revista *Primer Plano* describía así la localización donde se desarrolla la película:

«Ambiente del cinturón de miseria de toda la gran ciudad, donde ésta acaba y comienza el campo donde se arrojan las latas, hozan los cerdos en busca de pitanza, y en las humildes casuchas viven indiferenciadas las gentes que trabajan para vivir y los golfos, los mozos que resuelven las dificultades diarias con pequeños robos...»⁶⁶.

Las esperanzas de este grupo de amigos están puestas en el único de ellos que trabaja: Juan (Óscar Cruz). Pero no es su trabajo como mozo de carga en el mercado de Legazpi lo que piensan que les sacará de la miseria, sino su habilidad para torear. Con música flamenca de fondo, se nos presenta este sueño de Juan que es compartido por sus cinco amigos y compinches, entre los que se encuentra su hermano «el Chato». Observamos aquí cierta representación colectiva de clase en la que la fraternidad y la solidaridad entre aquellos que viven una serie de experiencias compartidas contribuye a la cohesión del grupo que se autorreconoce como diferenciado respecto a las clases altas⁶⁷. Todos colaboran y se esfuerzan para que uno de ellos pueda salir del suburbio. Implícito queda que una vez Juan mejore sus condiciones, tenderá su mano al resto. La delincuencia será el medio a través del cual financiar el aprendizaje de aquello que les servirá como mecanismo de ascensión social: la tauromaquia. Las estafas y otros delitos se conciben como legítimas por el grupo cuando son hacia personas de fuera de su barrio. Dentro de él son hermanos. Comparten cigarros, comida y se ayudan en todo lo que pueden. Para el director

⁶⁴ Festivales de Cannes y Londres en 1960; Festivales de Punta del Este (Uruguay), de Nueva York y de Melbourne en 1961. Pese a la localización de la historia, la película no fue estrenada en Madrid hasta dos años después de su primer estreno (Salamanca) y un año después del estreno en Barcelona. Véase RUBIO, Ramón y POTES, Alicia (eds.): *Catálogo...*, p. 441.

⁶⁵ *Ibid.*, p. 442.

⁶⁶ Sin firmar: «Crónica de estrenos», *Primer Plano*, número 1136, 22 de julio de 1962, p. 49.

⁶⁷ Hacemos referencia aquí al concepto de «reconocimiento de clase» de GIDDENS, Anthony: *La estructura de clases en las sociedades avanzadas*, Madrid, Alianza, 1979, p. 126.

estos jóvenes «ni son buenos ni son malos. Son fruto de un ambiente social determinado»⁶⁸.

Para llevar a cabo su objetivo, la pandilla atraca a un taxista. Poco después, uno de ellos es perseguido por la policía hasta que se esconde en las alcantarillas, con la mala fortuna de que se ahoga y aparece muerto al día siguiente en la orilla del río. A pesar del dolor, la pandilla sigue con el plan establecido. La policía irrumpe en la plaza donde estaba teniendo lugar la novillada en la que participa Juan, aunque permite que éste continúe. A la hora de matar al toro, Juan parece no ser tan habilidoso como se presumía y fracasa en su cometido, siendo silbado y abucheado por el público. El sueño de Juan, y por extensión el de la pandilla, se ha ido al traste. Como le sucedió al protagonista de *Hay un camino a la derecha*, han pagado un alto precio: en su caso, la pérdida de un amigo.

La delincuencia, en ambos casos, constituye un obstáculo y no una solución a los problemas de marginalidad y pobreza. Explícita e implícitamente, en cada filme, el camino *correcto* es el del trabajo honrado y mejor si además los hombres se convierten en padres de familia. El crítico José María Pérez Lozano se mostraba preocupado al considerar que, pese a que «hacer un cine objetivo es laudable»⁶⁹, llevado a estos extremos era peligroso porque el espectador queda «sin saber qué hacer con estos tipos. Si quererlos o aborrecerlos»⁷⁰. En su opinión, esto podría haberse solucionado si no hubiesen eliminado una escena inicial, que le dicen que existía, donde se explicaba la llegada de estos chicos a Madrid, sus dificultades para integrarse y para encontrar trabajo. No queda claro si la escena fue eliminada por razones de montaje artístico o por los censores⁷¹. Paradójicamente, «la peligrosidad» a la que alude este crítico, esto es, que el espectador pueda empatizar con unos delincuentes, parecía derivar de la falta de explicación de problemas estructurales que podían apuntar

⁶⁸ LAMET, Juan Miguel: «Carlos Saura da por terminada su primera película», *Film Ideal*, número 40, 15 de enero de 1960, p. 9.

⁶⁹ PÉREZ LOZANO, José María: «Los golfos, el Madrid de Baroja y de Solana», *Film Ideal*, número 49, 1 de junio de 1960, p. 5.

⁷⁰ *Ibid.*

⁷¹ Carlos Saura cuenta que la JSOC le devolvió la mitad de las páginas del guión dobladas, lo que indicaba que debían volver a escribirse, sin indicar qué había que eliminar exactamente en ellas. ROMERO, Vicente: *Los señores de las tijeras. El cine que la censura nos prohibió*, Madrid, Akal, 2023, p. 203. Tampoco se da mucho detalle en el informe de los censores. «Los Golfos. Número de Expediente: 20776», *Informe de la Junta de Censura*, Expedientes de censura cinematográfica, Caja 36,03765, AGA.

implícitamente al régimen. Queda abierta la posibilidad de que ese tijeretazo a la trama inicial viniera motivado también por la peligrosidad de mantener esa secuencia y que ese recorte fuese llevado a cabo por la censura o, quizá, por la autocensura.

2.3.3. Pobreza, marginalidad y caridad cristiana

Si bien la Iglesia española no participó directamente en la conspiración que dio lugar al golpe de Estado del 18 de julio de 1936, tampoco fue neutral. Desde el primer momento adoptó una postura beligerante en apoyo a los sublevados, a quienes se apresuró a santificar, al tiempo que condenaba a la *España laica*. Legitimó, por tanto, la sublevación, a la que pronto otorgaría el carácter de *cruzada*. El cardenal Pla y Deniel diría en 1949 que la guerra había sido «una cruzada contra el comunismo por salvar la religión, la patria y la familia»⁷². La Iglesia se encargó de construir moral y culturalmente los modelos de comportamiento sociales e individuales en la España de Franco. Las órdenes religiosas controlaban la mayoría de la enseñanza primaria y secundaria en una *nueva España* en la que lo importante no era saber, sino *saber ser católico*. Ser católico y español eran la misma cosa. Franco encomendó a la Acción Católica (AC) la tarea de «recristianizar a esa parte del pueblo que ha sido pervertida, envenenada por doctrinas de corrupción» y afirmaba también que «para hacer esta labor, antes había que luchar contra la obra del gobierno, pero ahora podéis apoyaros en el poder, porque uno mismo es el ideal que nos une»⁷³. Paradójicamente, dos décadas después, uno de los movimientos especializados de la Acción Católica —la Hermandad Obrera de Acción Católica (HOAC)— sería uno de los impulsores de las primeras Comisiones Obreras⁷⁴. En medio queda, por un lado, la firma del Concordato en 1953 y una serie de cambios que

⁷² PLA Y DENIEL, Enrique: *Escritos pastorales, II*. ACE. Madrid. 1949, p. 120. Citado por BLÁZQUEZ, Feliciano: *La traición de los clérigos en la España de Franco: crónica de una intolerancia (1936-1975)*, Madrid, Trotta, 1991, p. 15.

⁷³ Discurso de Franco del 10 de abril de 1940. Citado por BLÁZQUEZ, Feliciano: *La traición...*, p. 55.

⁷⁴ Sobre la presencia de católicos en el origen de las Comisiones Obreras véase BABIANO, José: «Los católicos en el origen de Comisiones Obreras», *Espacio, tiempo y forma. Serie V, Historia Contemporánea*, n° 8 (1995), pp. 277-294.

permitieron el viraje ideológico de algunos sectores católicos a partir de la década posterior, especialmente después del Concilio Vaticano II.

En el contexto del final de la Segunda Guerra Mundial, con un régimen acosado por los Aliados, la Iglesia reivindicó su derecho a crear sus propios ámbitos de influencia en el mundo obrero para evitar la *apostasía de las masas* que había conducido a la guerra civil⁷⁵. El catolicismo español trataba de paliar su escasa implantación en este sector de la sociedad durante los años treinta, en los que carecía de contenido social tanto doctrinal como práctico⁷⁶. Pero la existencia de la HOAC, al preocuparse por la vida material de los trabajadores, llevaba de forma inevitable al planteamiento de la cuestión de la libertad sindical y al empleo de un lenguaje reivindicativo que chocaba con las autoridades políticas del régimen de Franco. En una carta al ministro de Exteriores Martín Artajo en 1949, el embajador ante la Santa Sede, Joaquín Ruiz Giménez, decía que «no sería explicable la existencia de sindicatos católicos porque los sindicatos oficiales tienen verdadera inspiración cristiana» y que «implantar la libertad sindical equivalía a abrir la puerta al enemigo marxista»⁷⁷. En sus inicios, desde las publicaciones de la HOAC se atacaba por igual al marxismo y al capitalismo, frente a los que se proponía un nuevo orden social comunitario basado en la doctrina de la Iglesia. Pero no se llegaba a criticar el orden político, sino que se reivindicaba el cumplimiento de los artículos relativos a la materia social del Fuero de los Españoles⁷⁸.

En el ámbito cinematográfico, si hablamos de caridad cristiana como solución a los problemas derivados de la pobreza o la miseria hay que mencionar especialmente *Cerca de la ciudad* (Luis Lucia, 1952), película que recibió la categoría de Interés Nacional y el quinto premio del Sindicato Nacional de Espectáculos. El film cuenta la historia del joven padre José (Adolfo Marsillach), que llega a una pequeña parroquia situada en los suburbios de Madrid. Allí observa las condiciones de vida miserable y de desamparo en la que viven los

⁷⁵ MONTERO, Feliciano: «El catolicismo social durante el franquismo», *Sociedad y utopía: Revista de ciencias sociales* n° 17 (2001), p. 96.

⁷⁶ TUSELL, Javier: *Franco y los católicos: la política interior española entre 1945 y 1957*, Madrid, Alianza, 1984, p. 210. La HOAC se creó en 1946 como rama especializada de la Acción Católica con el cometido de profundizar en la *recatolización* de la sociedad española, más concretamente entre las masas obreras. Un año más tarde, en 1947, se creó la Juventud Obrera de Acción Católica (JOAC).

⁷⁷ Carta de Ruiz Giménez a Martín Artajo, 27 y 31-I-1949, Archivo Personal de Alberto Martín Artajo. Citado por *Ibid.*, p. 212.

⁷⁸ *Ibid.*, p. 213.

niños. Cabe resaltar que este tipo de historias en las que los sacerdotes ayudaban a salir adelante a jóvenes o niños de los suburbios tenían bastante recorrido ya en la cinematografía estadounidense con títulos tan conocidos como *Angels with dirty faces* (Michael Curtiz, 1938), *Boys town* (Norman Taurog, 1938) o *Going my way* (Leo McCarey, 1944)⁷⁹.

En una escena, el padre José y el sacristán acuden a visitar a un niño enfermo que vive en una cochambrosa casa junto con sus cuatro hermanos. El sacerdote se interesa por el estado de la pierna del niño. «Fíjese en esta pierna, Ramón», le dice al sacristán. «¡Bah, eso no es nada! Si va usted por ahí no encontrará un pulmón medianamente aceptable. La mayoría ya nacen que da lástima, pagando las culpas del padre borracho o el abuelo mujeriego. Créame: aquí lo único que pueden heredar los hijos son enfermedades», responde el sacristán Ramón (Pepe Isbert). José se estremece ante la situación que tiene delante: «Nunca imaginé que criaturas humanas pudieran vivir así. ¡Hay que acabar con esto!». Propone a Ramón ir a Madrid a hablar «con quien sea» para describirle tal miseria. Ramón rebaja las expectativas del joven cura respondiéndole que creerán que exagera y le darán la excusa universal de que «el gobierno tiene la culpa» y el suburbio seguirá. Cuando José dice que irá más allá y acudirá a la prensa, el viejo Ramón le frena argumentando que eso provocará que se diga que «España no es más que esto».

La representación de la pobreza y la miseria se apuntala de dos maneras. Por un lado, se centra fundamentalmente en los niños que todavía son *inocentes* y no tienen por qué pagar los actos delictivos o reprochables de sus padres, muchos de ellos encarcelados. Por otro lado, la solución que se planteará para acabar con esa pobreza será la de apelar a la caridad cristiana de las personas con posibles. Paralelamente, conforme la avanza la película, el joven cura irá consiguiendo llenar poco a poco la iglesia ganándose el respeto y el cariño de las gentes de los suburbios. El padre José se ocupará de salvar a los niños de la pobreza —y de paso, sus almas— a través de la exposición en la prensa de la situación que allí se vive apelando a la caridad de personalidades importantes, quienes en un principio se muestran un tanto reticentes. Además, José predicará con el ejemplo, dedicando al bienestar de los niños todo el dinero que

⁷⁹ COLMENERO, Ricardo: «El cine católico español tras la ruptura de la Autarquía: influencias internacionales y límites del aperturismo», *Investigaciones Históricas, época moderna y contemporánea*, 41 (2021), p. 1226.

consigue de la venta de sus objetos personales. El joven párroco será, por tanto, el descubridor de la situación ante muchas personas a las que les era absolutamente ajena. Por cuestiones de distribución del espacio urbano, aquellos suburbios estaban tan alejados de la vida cotidiana de esas familias ricas *caritativas* como un país extranjero.

Se plantea, por tanto, la miseria como algo muy alejado de la ciudad, especialmente de los barrios adinerados. La miseria estaba oculta a ojos de las gentes de bien y, gracias a la labor de José, pueden reaccionar con caridad y bondad una vez llegan a conocer la situación de estos niños. Porque siempre son niños. No se menciona a ningún adulto en las peticiones de caridad, salvo para explicar que son dados al alcoholismo y a cometer delitos; y que esto es lo que explica que los niños de los suburbios se encuentren en situación de desamparo. El único adulto de los suburbios que tiene cierto papel destacado en la cinta es el padre de los cinco hermanos que, tras salir de la cárcel y descubrir la labor llevada a cabo por José, decide abandonar la delincuencia arrepentido y arrodillado, en una escena de redención que pone fin a la película.

La crítica recibió el filme con gran entusiasmo. Para Domingo Fernández Barreira la cinta «ha de contar entre las mejores realizaciones de nuestro cine de todas las épocas». Veía en ella un nuevo camino diferenciado del neorrealismo italiano y del realismo «sentimental» hollywoodiense pues, según el crítico, «es demostración de que el país que dio al arte universal el realismo no tiene que copiar lo que creó él mismo». Y es que

«la justeza [...] del tratamiento realista de esta gran película española lo demuestra así en un lenguaje de cine moderno [...] puesto al servicio de un tema —de un ideal— nobilísimo; de un tema católico entendido sin morbosidades ni gazmoñerías, sin disfrazar ni alterar su enorme fuerza humana ni su calidad de documento social»⁸⁰.

Con el «escándalo Surcos» todavía reciente en el panorama cinematográfico español, *Cerca de la ciudad* parecía trazar la línea *correcta* que se debía seguir a la hora de realizar un filme de temática social. El informe de la JSOC recoge los halagos y las muestras de agrado hacia el filme por parte de los censores:

⁸⁰ FERNÁNDEZ BARREIRA, Domingo: «La crítica es libre», *Primer Plano*, número 604, 11 de mayo de 1952, p. 25.

«película española ejemplarísima», «desarrollo del asunto llevado con dignidad», «excelente película en todos los sentidos», «película de las que son necesarias en España». Destaca el énfasis del vocal eclesiástico, Juan Fernández: «en el orden moral, sigue la trayectoria de la única doctrina buena y posible que debe ser el catolicismo: una tarea redentora, de apostolado cristiano, pero también de caridad, en el suburbio»⁸¹. El contraste entre este informe y el de *Surcos* parece remarcar cuales eran los caminos posibles y los límites de lo que se podía mostrar y contar en el cine con respecto a la pobreza. En medio de estas dos visiones de los censores sobre la crítica aceptable encontramos la película *Plácido* (Luis García Berlanga, 1961). Los dos vocales eclesiásticos aprobaron la película, aunque con reservas. Pedro Manuel Villares vio en ella «una crítica social sobre la caridad que se hace con fines interesados», aunque podía «aprobarse, tal y cómo está, con las adaptaciones indicadas». Andrés Avelino fue más crítico. Si bien señalaba que la cinta era «una crítica social sobre la falsa caridad», opinaba que todo había quedado en una «crítica ridiculizadora y negativa», puesto que no se había incorporado ningún personaje que interpretara «la auténtica caridad»⁸². Otro vocal, Francisco Ortiz Muñoz, resumía la ambigüedad y la sutileza de la película:

«El enjuiciamiento de esta película depende del cristal con que se mire: Se puede interpretar como una crítica social dura y despiadada de la falsa caridad, y de la falta de espíritu cristiano, y -cabe también enjuiciarla como una caricatura cruel y demoledora de la sociedad burguesa y de sus 'cataplasmas sociales', para remediar la miseria de los humildes. En todo caso le falta a la película el contraste de la verdadera y auténtica caridad. Por consiguiente, social y moralmente la película carece de valores positivos, que solo cabe reconocerle por vías de inducción y raciocinio, cosa que no hará, por supuesto, el gran público»⁸³.

Las modificaciones en cuestión a las que hacían referencia los censores iban en la línea de «aligerar» planos en los que una mujer enseñaba las piernas, «suprimir» el parte de fin de la guerra de otra escena o «sustituir» el santo y seña

⁸¹ «Cerca de la Ciudad. Número de Expediente: 11098», *Informe de la Junta de Censura*, 6 de mayo de 1952, Expedientes de censura cinematográfica, Caja 36,03427, AGA.

⁸² «Plácido. Número de Expediente: 22820», *Informe de la Junta de Censura*, 14 de septiembre de 1961, Expedientes de censura cinematográfica, Caja 36,03843, AGA.

⁸³ *Ibid.*

de «España» por otro en una escena en un cuartel. La cinta narra, de forma satírica, la puesta en marcha de una campaña benéfica por parte de unas señoras burguesas. Una campaña llamada «Siente a un pobre en su mesa» que consistía en que las familias pudientes compartieran mesa y comida durante el día de Nochebuena con los más humildes. La imagen del banquete fue utilizada durante el franquismo como alegoría de la caridad en todo tipo de representaciones relacionadas especialmente con la Navidad, escenificando la confraternización entre ricos y pobres que debía tener lugar durante ese periodo del año⁸⁴. En una entrevista, el director dijo haberse inspirado en una campaña real que tuvo lugar a finales de los años cincuenta en Valencia⁸⁵.

Plácido (Cassen) es un trabajador que ha sido contratado para participar y promocionar dicha campaña en una cabalgata con su motocarro, que también es su herramienta de trabajo de la que debe hacerse cargo pagando la primera letra que vence el mismo día que la campaña benéfica. Plácido lo conduce durante una cabalgata, donde porta una mesa en la que la gente puede ver a un señor rico compartiendo comida con una persona humilde. En la escena, el adinerado, que va ataviado con sombrero y monóculo, se ha comido todo el pavo. Gabino Quintanilla (José Luis López Vázquez), uno de los organizadores, le dice que «simule, ofrézcale los huesos... [...] a simular, ¡a fingir!». La tarea de Gabino es que la campaña sea un éxito desde el punto de vista propagandístico. El personaje de Plácido, por el contrario, se pasa la película suplicando, primero, que le paguen por su trabajo y después poder hacer frente al pago de la primera letra de su motocarro. En ese sentido, la cinta muestra una especie de alocado laberinto burocrático en el que nadie quiere hacerse cargo al principio de pagar el sueldo de Plácido y luego, una vez consigue el dinero, cuesta que le acepten el pago. La película es un desfile disparatado y cómico de actitudes hipócritas por parte de los sectores acomodados de la sociedad, preocupados en la dimensión superficial y simbólica de una campaña que no tiene ninguna voluntad de ayudar realmente a los más necesitados, a quienes se les obliga a participar. El crítico Antonio Martínez escribió desde *La Vanguardia*:

⁸⁴ FERNÁNDEZ-CEBRIÁN, Ana M.: *Fables of Development. Capitalism and Social Imaginaries in Spain* (1950-1967), Liverpool, Liverpool University Press, 2023, p. 163.

⁸⁵ GARCÍA BERLANGA, Luis: «Extras», en *Plácido*. Colección «Un País de Cine». Diario *El País*. Formato: DVD. Año: 2003.

«Berlangu no es propiamente un revolucionario, sino más bien un nihilista, un inconformista que se presenta en desacuerdo con la sociedad en torno, pero sin aspirar a ofrecernos solución a sus males. En 'Plácido' esta sutil segregación de inconformismo que caracteriza su labor se hace más patente. Las conclusiones a que nos lleva su relato son desalentadoras»⁸⁶.

En el número 1101 de la revista *Primer Plano* se incluyó una crítica al filme junto con una breve «autocrítica» del propio Berlangu. La primera recogía los elogios al director dentro y fuera de España y alababa varias virtudes de un filme que, en general, era de su agrado. La única nota discordante era respecto a la crítica hacia la caridad. García Viñolas estaba dispuesto a encajar una crítica más moderada «que nos haga reflexionar sobre ese desvirtuamiento de la caridad que hacemos», pero no esos «latigazos» que la película lanzaba «negando a todo un pueblo la auténtica práctica de tan hermosa virtud»⁸⁷. El director tuvo la oportunidad de responder en la misma página:

«Como siempre, mi primera intención ha sido la de divertir. Me he inventado una historia y la hemos realizado en el cine con el único afán de entretener al espectador durante una hora y media. Más tarde, con la película terminada, han comenzado las interpretaciones. Y, realmente, también yo he empezado a ver una serie de ideas en lo que realicé de una manera casi inconsciente.

Lo primero, que cada cual, yo el primero, va siempre a lo suyo y abandona a los demás en el momento en el que éstos más lo necesitan y, además, que entre los seres humanos no hay por ahora más comunicación que la del amor.

Me dirán, supongo, que en mi película no hay esperanza. No es cierto. La hay, incluso en ese villancico que desde hace siglos se viene cantando con ilusión. Todas las Navidades nos proponemos ceder fuego a quien esté tiritando de frío. ¿Pero por qué las Navidades siguientes volveremos a cantar el villancico y a proponernos lo mismo?»⁸⁸.

⁸⁶ MARTÍNEZ TOMÁS, Antonio: «Windsor Palace. 'Plácido'», *La Vanguardia Española*, 21 de octubre de 1961, p. 32.

⁸⁷ GARCÍA VIÑOLAS, Pío: «'Plácido'», *Primer plano*, número 1101, 19 de noviembre de 1961, p. 48.

⁸⁸ GARCÍA BERLANGA, Luis: «Autocrítica de 'Plácido'», *Primer plano*, número 1101, 19 de noviembre de 1961, p. 48.

Como vemos, Berlanga aprovechaba lo satírico y ambiguo de su forma de contar las cosas para tener la oportunidad de excusarse por si había interpretaciones más allá de la intención «de divertir». Sin embargo, décadas después, el director recordaba la importancia que había tenido para él la película y la describía como «una denuncia, muy de mi tripa»⁸⁹. Esta película, junto a otras de la década, constituye un ejemplo de las maneras de *decir*, dentro de los límites de lo posible, en el contexto de la dictadura.

2.3.4. Mineros de ayer y de hoy

Los mineros fueron representados en dos filmes de la década los cincuenta de forma distinta a la que lo habían sido en películas de la inmediata posguerra: *La guerra de Dios* (Rafael Gil, 1953) y *Esa voz es una mina* (Luis Lucia, 1955). *La guerra de Dios* es una película de género histórico ambientada en 1930 en un pueblo minero ficticio llamado Aldemoz. La historia de esta película tiene una estructura similar a la de *Cerca de la ciudad* y bien podría haber formado parte del apartado anterior. También tienen en común que ambas son las únicas dos películas analizadas durante este capítulo que obtuvieron la calificación de Interés Nacional. En el caso de la cinta de Rafael Gil por constituir

«una exaltación de los valores espirituales y sociales del régimen, a través de una anécdota en la que también y fundamentalmente se pone de relieve los sentimientos de la caridad cristiana y apostolado que desarrolla la Iglesia»⁹⁰.

Recordamos aquí la cuarta disposición de la Orden por la que se dictaban las normas referentes al funcionamiento de la Junta Superior de Orientación Cinematográfica, por la que el voto del representante eclesiástico era

⁸⁹ «Entrevista a Berlanga sobre Plácido»: *Berlanga Film Museum*, Formato Vídeo online. En <https://berlangafilmmuseum.com/filmografia/placido/> [última consulta 10 de diciembre de 2023].

⁹⁰ «La Guerra de Dios. Número de Expediente: 11843», *Carta del Director General de Cinematografía y Teatro al ministro de Información y Turismo*, 30 de junio de 1953, Expedientes de censura cinematográfica, Caja 36,03456, AGA.

«especialmente digno de respeto en cuestiones morales»⁹¹. Más allá del representante de la Iglesia, lo cierto es que no faltaron razones —incluso si nos atenemos a la calidad cinematográfica— para otorgarle la máxima calificación a esta cinta por parte de los otros vocales: «tesis social en aspectos superados por el Régimen. Positiva, por tanto, políticamente y edificante en lo religioso», escribía el secretario Francisco Fernández y González. Por su parte, el director general de cinematografía y presidente de la JSOC —Joaquín Argamasilla— alababa la cinta, que le parecía una «espléndida lección de moral y de sociología» y la consideraba una «buena réplica, en la más estricta ortodoxia ‘española’ a la conocida película ‘El pequeño mundo de don Camilo’» basada en la novela del escritor italiano Giovannino Guareschi. También hubo espacio para alguna voz crítica, como la del censor José María Alonso, quien advertía que era un «tema social peligroso por recordar otros días de las cuencas mineras y las luchas de clases»⁹². Pese a ello, el señor Alonso votó favorablemente, aunque para él había que calificarla como Primera y no como Interés Nacional.

Por lo que se refiere a la historia que cuenta el filme, de nuevo un párroco joven llega a un lugar recóndito, esta vez a un pequeño pueblo donde ejercerá un papel de mediador y salvador de las gentes que allí habitan. La diferencia es que ahora la mediación será entre los mineros y las autoridades locales, entre las cuales se encuentra el dueño de la mina en el marco de reivindicaciones laborales por parte de los primeros. Es decir, la trama incorpora un conflicto directo entre mineros y patronos que cobrará forma de boicot y huelga. Sin embargo, este conflicto se resuelve a través de la caridad cristiana y a través de la mediación del joven padre Andrés (Claude Laydu), quien además de tener éxito como mediador, consigue también incorporar al rebaño de la iglesia a la familia del que podemos atribuirle el papel de líder sindical, quien es representado como el único ateo del pueblo. En una escena, el padre Andrés trata de convencer a las élites locales de que acepten las demandas de los mineros:

⁹¹ La cuarta disposición decía: «Los acuerdos de la Junta serán tomados por mayoría. No obstante, el voto del representante de la Iglesia será especialmente digno de respeto en las cuestiones morales. Y será dirimente en los casos graves en los que expresamente haga constar su veto». Véase Orden por la que se dictan las normas referentes al funcionamiento de la Junta Superior de Orientación Cinematográfica. Boletín Oficial del Estado, 19 de julio de 1946. En <https://www.boe.es/datos/pdfs/BOE//1946/200/A05716-05716.pdf>

⁹² Las opiniones de cada uno de los censores citados aparecen en el mismo informe de la JSOC. «La Guerra de Dios. Número de Expediente: 11843», *Informe de la Junta de Censura*, 5 de junio de 1953, Expedientes de censura cinematográfica, Caja 36,03456, AGA.

«Si alguien debe ceder en esta ocasión son ustedes, que tuvieron ese privilegio tanto tiempo. Por favor, sean comprensivos. No les hagan creer que lo que se les dio de buen grado, lo han conseguido por la fuerza. Si lo toman así, van a acabar creyéndolo [...] Si no se les da algo de cariño, ¿cómo vamos a censurarlos después?».

Se plantea al párroco como mediador que desactiva el conflicto (sobre todo si este incorpora violencia) y trata de integrar a los mineros para que no se sientan rechazados y que esto refuerce su postura y les otorgue mayor legitimidad a su lucha. Además, el padre Andrés ejerce como salvador colocándose en el *justo medio* ante el conflicto violento que «les quitaría la razón». Los anima a poner la otra mejilla porque Dios ayuda a aquellos que sufren injusticias. El sindicalismo y el conflicto sociolaboral explícito aparece de nuevo en un filme que está ambientado en el pasado, tal y como sucedía en la década de los cuarenta en filmes como *Porque te vi llorar* (Juan de Orduña, 1941), *Mariona Rebull* (José Luis Sáenz de Heredia, 1947) o *Las aguas bajan negras* (José Luis Sáenz de Heredia, 1948). En estos filmes el conflicto y, sobre todo, el sindicalismo se representaba como algo superado, que pertenecía al pasado y, a menudo a través de una demonización burda del movimiento obrero organizado. Sin embargo, en *La guerra de Dios* ya no hay una representación tan negativa de los sindicalistas. Ya no son criminales, alcohólicos y violadores como en el *cine de cruzada*. Ahora se exponen sus razones y su situación se representa como injusta, lo cual legitima sus reivindicaciones siempre que transcurran por los cauces que propone el padre Andrés. Existe una crítica a las élites y al dueño de la mina, aunque muy caricaturizada. No se critica la explotación, que se considera legítima, sino algunos excesos como que las familias de los mineros accidentados en el trabajo no obtuvieran ninguna indemnización. Todo ello con un párroco como mediador y con todo tipo de referencias religiosas atravesando toda la historia. Las élites locales, por su parte, rechazan la manera de proceder del padre Andrés, pero le respetan y le tienen en consideración como miembro de la Iglesia.

La catarsis final que hará entrar en razón a las partes sucede en Nochebuena. A través de una experiencia compartida entre mineros y el dueño de la mina (un rescate cuando quedan atrapados juntos) el patrón empatiza con sus empleados y acercan posturas. La armonía se plantea como algo no sólo posible, sino

deseable. La violencia y el conflicto son obstáculos a superar, así como también la injusticia que se circunscribe solamente a ciertos excesos por parte de los patronos. No se cuestiona ni el *statu quo* ni la explotación, sino algunos abusos concretos. Esta visión de los mineros contrasta con la imagen demonizada que tenía el clero sobre los mineros revolucionarios tras los sucesos de Asturias en 1934. Ya durante la República habían proliferado artículos periodísticos y libros donde se relataban los asesinatos de los clérigos y se exigió una represión ejemplar y de largo alcance frente a toda la izquierda laica⁹³. Sin embargo, pese a que encontramos referencias a Asturias por parte de los censores, como hemos apuntado unas páginas atrás, no las hay en ningún momento durante la película. Lo que sí parece claro es que esta forma de entender a los trabajadores de la mina les pareció adecuada y *decente* a los representantes eclesiásticos.

El filme recibió diversos premios entre los que destacan el Primer Premio [*ex aequo* con *Bienvenido Mister Marshall* (Luis García Berlanga, 1953)] en 1953; Mejor Película y Mejor director en los festivales de San Sebastián y Venecia; y la Medalla del Laurel de Oro a la película en los Premios David O'Selznick (EE UU) de 1954. Sin duda, la película tuvo una gran cobertura en las revistas especializadas. Entre reportajes, artículos, críticas y entrevistas *La guerra de Dios* ocupó espacio en diez números de la revista *Primer Plano* durante el año 1953. «Todo el odio de la lucha de clases planteado y resuelto a la manera española»⁹⁴ era el subtítulo de un reportaje previo al estreno. El crítico veía claramente un conflicto potencialmente sangriento entre «los mineros, sucios de carbón y de odio» y «el que los manda, sordo al odio y atento al carbón» y celebraba la labor del joven sacerdote que conseguía apaciguarles «después de jugarse todo lo que es y todo lo que tiene: su fe y su vida»⁹⁵. A través de la intermediación de un representante de Dios, los hombres —minero y patrón— pueden llegar a un acuerdo. Esto es lo que parece querer decir la crítica del filme. Tampoco perdieron ocasión de desmarcarlo del neorrealismo⁹⁶.

⁹³ TRULLÉN, Ramiro: *España trastornada. La identidad y el discurso contrarrevolucionario durante la II República y la Guerra Civil*, Madrid, Akal, 2016.

⁹⁴ G.L.: «La guerra de Dios», *Primer Plano*, número 651, 5 de abril de 1953, p. 7.

⁹⁵ *Ibid.*

⁹⁶ «No es una película neorrealista. Es un tremendo mensaje que estremecerá a todos los públicos» rezaba otro subtítulo sobre la película. Sin firmar: «La guerra de Dios», *Primer Plano*, número 662, 21 de junio de 1953, p. 7.

Si la armonía en el trabajo era lo deseable en *La guerra de Dios*, en *Esa voz es una mina* alcanza un nivel superior. La confraternización entre jefes y empleados en este filme adquiere tintes de caricatura. A lo que hay que sumar las caracterizaciones de los personajes que se nutren de multitud de tópicos regionales. Además, la historia de esta película sí transcurre en el presente de producción de la misma. Tras los títulos de crédito iniciales, el filme comienza con un plano en el que varios toros corretean por una dehesa mientras una *voz en off* va narrando lo que se muestra en pantalla:

«¡Veamos, caballero!, si es usted de profesión paracaidista y al tomar tierra se encuentra con uno de estos simpáticos animalitos, nadie podrá quitarle de la cabeza que ha venido a darse la costalada en el mismísimo corazón de Andalucía».

Inmediatamente después de esta frase el escenario cambia y aparecen, en primer plano, un pico y una pala apoyados encima de unas rocas, mientras el narrador prosigue:

«Pero imaginémonos que no es usted paracaidista, sino sonámbulo. Y que, al despertar de una de sus excursiones nocturnas, su mirada tropieza con este par de artículos para caballero. Usted pensará que ha despertado en cualquier lugar del mundo menos en Andalucía. ¡Pues no, señor! Las apariencias engañan. Estamos en las entrañas de la tierra andaluza a 250 metros bajo el nivel del Guadalquivir. Es cierto que en Andalucía se baila por soleares y fermenta la manzanilla, pero también se trabaja. También el hombre sabe ganarse el pan de cada día».

Durante esta narración en pantalla se suceden varios planos en los que se muestra el esfuerzo de los mineros a través de gestos de cansancio, secándose el sudor o manejando el pico y la pala. Esto se intercala con la llegada de Rafael (Antonio Molina) empujando un carro a través de los raíles de la mina mientras canta un fragmento de la canción principal de la película titulada «Soy minero». Rafael canta y sus compañeros compaginan el duro trabajo con tomarse un momento de descanso para escucharle y jalearlo algún «olé». Tras unos segundos de canción, vuelve a entrar la *voz en off* en primer plano sonoro para recalcar

las particularidades de estos mineros andaluces que contrastan, en este caso, con otros mineros o trabajadores extranjeros:

«Pero Andalucía, siempre Andalucía, que no pierde su personalidad ni siquiera cuando arrima el hombro. Alguna diferencia ha de haber entre un minero andaluz y otro de Liverpool, de esos que sólo abren la boca para pedir la nacionalización de la industria pesada. Los nuestros saben armonizar la grave sinfonía del esfuerzo con la alegre irreverencia que es el cante de la tierra».

Un carácter y manera de ser andaluces —armonioso y alegre— que se colocaría en contraposición a unas reivindicaciones sindicales y políticas de los mineros ingleses, a los que veladamente se le atribuyen también un carácter diferente. Tras la escena inicial, un capataz advierte a los mineros de que quizá al nuevo dueño de la mina no le va a hacer gracia que compaginen cante y trabajo. Don Próspero (José Franco), el nuevo dueño, es un catalán que dice ser «un gran enamorado de Andalucía» y al que le gusta que sus empleados canten mientras trabajan. El nuevo director se declara admirador de Andalucía y además un filántropo. No está allí por los negocios, sino por mantener contacto directo con aquella tierra:

«Yo, a pesar de haber nacido en Manresa y haberme criado en Valladolid, soy un gran enamorado de Andalucía. Dicen que los polos opuestos se atraen. Será por eso. Y claro, yo quiero tener un negocio en esta tierra con objeto de justificar mis viajes. Si encima pesco algún millón, pues a la *butxaca*».

El acento catalán del empresario se exagera, de manera que el espectador percibe un contraste más marcado con respecto al acento andaluz de los mineros. Todo esto viene acompañado de una serie de tópicos sobre ambas regiones en los que se remarcan sus particularidades, al tiempo que éstas son tomadas como diversas maneras de *ser español*. Se establece de nuevo una contraposición explícita entre caracteres andaluz y catalán, aunque en este caso no parece negativa sino más bien complementaria. Esta complementariedad conectaba directamente con la manera de entender España por parte de las culturas políticas que conformaban el régimen, pues el nacionalismo franquista

tuvo una dimensión regional y un discurso regionalista que se articulaba como un relato particularista que sostenía al relato universalista⁹⁷. Podía entenderse como una «exaltación controlada de la variedad» en la que el folklore contribuía a difuminar las diferencias sociales y políticas entre los españoles, al tiempo que exteriorizaba las peculiaridades culturales de cada una de sus partes⁹⁸. Y es que las tradiciones locales y, por tanto, sus particularidades, fueron contempladas por muchos franquistas como «el depósito más auténtico del pasado nacional, la reserva del espíritu popular y, por tanto, base de su regeneración autoritaria»⁹⁹.

Siguiendo con el filme, la política de Don Próspero como director de la mina incluye abrir un centro cultural donde sus trabajadores puedan leer en la biblioteca, ir al gimnasio, a la piscina, jugar al fútbol o cantar en el orfeón. Este nuevo propietario de la mina no para de mencionarle a su capataz la importancia de «la confraternización» entre el jefe y los trabajadores. Le cuenta que su modo de llevar los negocios

«se puede resumir en este principio supremo de la gramática parda laboral: si quieres ganar dinero hazte amigo del obrero. Sí, señor. Hay que tratar al personal como se merece para que nos trate como merecemos».

El papel de don Próspero es el de un jefe bondadoso que confraterniza con sus empleados y éstos pueden sentirse seguros bajo su paraguas paternal. Además, entiende que la mejor manera de desactivar cualquier conflicto antes de que se inicie es la confraternización con los mineros. Como hemos visto en el capítulo anterior, la armonía en el trabajo entre jefes y empleados fue un paraguas recurrente bajo el que tuvieron lugar muchas historias en películas

⁹⁷ GENIOLA, Andrea: «El nacionalismo regionalizado y la región franquista: dogma universal, particularismo espiritual, erudición folklórica (1939-1959)», en ARCHILÉS, Ferran; SAZ, Ismael (eds.): *Naciones y Estado. La cuestión española*, València, PUV, 2014, pp. 222-223.

⁹⁸ NÚÑEZ SEIXAS, NÚÑEZ SEIXAS, Xosé Manuel: *Imperios y danzas. Nacionalismo y pluralidad territorial en el fascismo español (1930-1975)*, Madrid, Marcial Pons, 2023, 216-218.

⁹⁹ NÚÑEZ SEIXAS, Xosé Manuel: «La región y lo local en el primer franquismo», en MICHONNEAU, Stéphane y NÚÑEZ SEIXAS, Xosé Manuel (eds.): *Imaginarios y representaciones de España durante el franquismo*, Madrid, Collection de la Casa de Velázquez (142), 2014, p. 127. El imaginario regional como pieza clave e inseparable de la idea de nación llevaba ya un largo recorrido que se remonta al siglo XIX. Véase ARCHILÉS, Ferran: «Hacer región es hacer patria», *Ayer*, 64 (2006), pp. 121-147.

de los años cuarenta, tales como *La aldea maldita* (Florián Rey, 1942) o *Huella de luz* (Rafael Gil, 1942). A menudo estos filmes incorporaban una historia de amor interclasista entre un *empleado fiel* y la hija de su *buen jefe*. No es este el caso exactamente de *Esa voz es una mina*. Sin embargo, la historia incorpora esta posibilidad, aunque finalmente se resuelve de una manera bien distinta a la de cintas anteriores. La trama avanza y Don Próspero decide ayudar a su empleado cantaor cuando descubre que su mujer tiene una enfermedad que le impide caminar. Rafael se representa como un hombre sensible que después de trabajar atiende y cuida de su mujer, María. Le muestra su afecto con amabilidad y cocina para ella. A diferencia de otras películas, en esta el minero o el obrero no aparece como un hombre rudo y tosco. Rafael es un hombre querido y apreciado por todo aquel que le conoce debido a que él es amable y cuida y ayuda también a los suyos.

En reportajes previos al estreno, *Primer Plano* describía al personaje de Rafael como un «obrero ejemplar, es, al mismo tiempo, hombre completo y ejemplar»¹⁰⁰, destacando su «cristiana alegría» que «contagia a todos con su buen humor»¹⁰¹. Sin embargo, las reacciones de la crítica después del estreno no fueron buenas, resaltando solamente la voz de Antonio Molina dentro de un filme «en el que brilla la vulgaridad»¹⁰². Una opinión similar fue la que emitieron las delegaciones provinciales de Cuenca y Huelva, localidad donde se presume que estaría situada la mina en la película¹⁰³. No obstante, en términos comerciales, la cinta sí fue un éxito¹⁰⁴.

Siguiendo con el filme, el director de la mina organiza una merienda para sus empleados en la que se asegura de que «no falte el vino, ni el jamón ni el queso». El evento transcurre de forma festiva con los mineros totalmente entregados al nuevo jefe: «¡Viva don Próspero! ¡Viva la plaza de Cataluña! ¡Viva el Tibidabo!», gritan mientras brindan con vino. Pero Don Próspero echa en falta a Rafael,

¹⁰⁰ BRUNO, José: «Esa voz es una mina», *Primer Plano*, número 775, 21 de agosto de 1955, p. 9.

¹⁰¹ P.: «'Esa voz es una mina'», *Primer Plano*, número 768, 3 de julio de 1955, p. 23.

¹⁰² GOMEZ TELLO, José Luis: «Esa voz es una mina», *Primer Plano*, número 651, 8 de abril de 1956, p. 30.

¹⁰³ «Producción deplorable, con argumento sensiblero en la que no se libra ninguno de los factores de dirección, interpretación, cámara ni ambientación», decía en su informe el delegado de Cuenca. Mientras el de Huelva diferenciaba entre una buena acogida entre una parte del público «de nivel cultural bajo» y otro sector de espectadores «predispuestos en contra de este género de películas». Informe de la Delegación Provincial de Cuenca, 10 de septiembre de 1956; Informe de la Delegación Provincial de Huelva, 10 de septiembre de 1956. Citado por GORET, Léa: *Produire...*, pp.420-421.

¹⁰⁴ MONTERDE, José Enrique: «Continuismo...», pp. 259.

quien no había podido acudir al no poder abandonar las tareas del hogar. Frente a esta situación, Don Próspero decide ayudarle llevando al matrimonio a Sevilla para que contrasten la enfermedad de María con un prestigioso médico. El diagnóstico no cambia y, poco después, Rafael —tras ganar un concurso en Madrid al que la empresa le había inscrito— será *tentado* por una famosa bailaora. María escucha por la radio la victoria de su marido, al tiempo que el presentador anuncia que esto posibilita que se una como cantaor a la compañía de Consuelo Romero, con quien marchará a hacer las Américas. Frente a esto, María comienza a asumir que se quedará sola, pero al menos su familia alcanzará la prosperidad. Será su sacrificio por la familia. Sin embargo, Rafael rechaza en todo momento la propuesta de la bailaora, tanto artística como amorosa, pese a que ella, su representante y el presentador de radio intentan en varias ocasiones que el minero las acepte.

La trama final incorpora un episodio religioso. Mientras Rafael caminaba por la calle, antes de volver a Andalucía, se encuentra con una chica en silla de ruedas que le pide ayuda para salvar dos escalones y así poder entrar a una iglesia. Rafael toma este encuentro como una señal y agradece «a la providencia» el haber puesto a esta chica en su camino. De manera similar a filmes como *La aldea maldita* o *Cielo negro*, esta iluminación se representa a través de un plano en el que el protagonista queda de pie mirando al altar. Sólo que, a diferencia de los filmes mencionados, aquí el protagonista es un hombre que no entra a la iglesia a redimirse, sino que entra por casualidad y allí refuerza su decisión de renunciar a la gira y volver cuanto antes con su esposa. Rafael vuelve a casa y abraza a María, mientras le dice que ha sido Dios quien le ha traído «a la vera tuya y pa siempre». Esta escena culmina con un plano del matrimonio junto a sus tres hijas que enlaza con el final, en el que aparece el protagonista cantando de nuevo en la mina junto a sus compañeros.

2.3.5. El cine de Juan Antonio Bardem

En el año 2002, unos meses antes de su fallecimiento, se publicaron las memorias de Juan Antonio Bardem bajo el título «Y todavía sigue». En la portada de la primera edición aparece una cita del propio autor que decía: «He querido siempre dar testimonio crítico de un aquí y ahora. Porque el cine, o será

testimonio, o no será nada»¹⁰⁵. En esta cita casi póstuma, Bardem quiso recalcar su visión respecto al cine como una herramienta que tenía que servir para algo más que el placer estético o el mero entretenimiento. Si tenemos en cuenta que, además, estas son las palabras de un militante del Partido Comunista de España —organización a la que pertenecía en la clandestinidad desde antes de iniciar su carrera como cineasta— cabría preguntarse por el modo en el que se representa a los trabajadores o trabajadoras, sus espacios y sus problemas en la filmografía del director madrileño durante sus comienzos, esto es, la década de los cincuenta.

En 1943 un joven Juan Antonio Bardem y dos amigos canarios con los que compartía adhesión a los principios fundamentales del marxismo decidieron, por generación espontánea¹⁰⁶, iniciar su militancia en el PCE fundando una pequeña célula a partir de la cual tratar de ponerse en contacto con la organización clandestina del Partido en Madrid. Durante los años cincuenta el PCE fue abandonado la vía del enfrentamiento armado, como reflejaba la orden de evacuación de los maquis de 1952, pasando a adoptar la estrategia de penetración progresiva de militantes en diferentes ámbitos como podían ser los sindicatos verticales, pero también los sectores intelectuales, académicos o artísticos. El giro oficial se concretará en 1956 con la adopción de la política de «reconciliación nacional» en el contexto de un nuevo ciclo de huelgas y de las primeras manifestaciones estudiantiles en la universidad, que habían tenido lugar ese mismo año.

Por su parte, Bardem comenzó su andadura profesional en el mundo del cine de la mano de Luis García Berlanga, con quien trabajaría en varias películas como guionista, entre ellas *Bienvenido*, *Mister Marshall* (1953). También junto a Berlanga codirigió un cortometraje y poco después el filme *Esa pareja feliz* (1952), que formó parte del análisis en el capítulo anterior de esta tesis. Como director en solitario, entre sus primeros filmes encontramos *Cómicos* (1954), *Felices Pascuas* (1954), *Muerte de un ciclista* (1955), *Calle Mayor* (1956) o *La venganza* (1959).

¹⁰⁵ BARDEM, Juan Antonio: *Y todavía sigue*, Ediciones B, 2002.

¹⁰⁶ Así lo contaba el propio Bardem en sus memorias. *Ibid.*, pp. 32-34.

Cómicos (1954) agradó bastante a los censores. Le otorgaron la calificación de Interés Nacional¹⁰⁷, a lo que hay que sumar el segundo premio del Sindicato Nacional de Espectáculos. También fue presentada en la sección oficial del festival de Cannes de 1954¹⁰⁸, donde según el exdirector de Cinematografía y Teatro —José María García Escudero—, se había desperdiciado una oportunidad al haber recibido un tratamiento inferior a otros filmes de menor categoría que no poseían «lo que tiene ‘Cómicos’ y que alcanzan tan poquísimas películas nuestras: categoría internacional»¹⁰⁹. En el filme, Elisa Christian Galvé da rostro a la protagonista del filme, Ana Ruiz, una actriz que trabaja en una pequeña compañía de teatro donde interpreta pequeños papeles. A través de su *voz en off*, Ana nos presenta al resto de personajes, sus compañeras y compañeros de oficio. Tras una función nocturna, todos viajan en un tren que ha salido a las tres y media de la madrugada y va de camino a la siguiente ciudad para realizar la próxima función. Ana explica las condiciones de trabajo y los sueldos de todos y cada uno de los miembros de la compañía. Además, destaca que «los jefes no van con ellos, viajan por carretera; tienen coche. Hay que dormir... estos viajes... no se puede perder un minuto de trabajo... no se puede perder el sueldo de un día. Cuando se viaja no se come».

Ana necesita adelantos de su sueldo para poder ir viviendo cada semana. Sobrevive como puede, ilusionada con poder interpretar papeles de mayor calado, lo cual supondría no sólo mayor éxito profesional sino también acercarse a cierta estabilidad económica. Tras varias decepciones y la sensación de estar estancada, Ana conoce a un empresario teatral de otra compañía, Carlos Márquez, y retoma la esperanza de triunfar en el teatro. Deja su antigua compañía, pero acabará volviendo a trabajar con ellos porque no está dispuesta a aceptar llegar al éxito siendo la querida de un empresario.

Para llegar a ese punto, Ana vive un proceso de toma de conciencia. Su compañera Marga (Emma Penella) contribuye a esa decisión apelando a su dignidad: «No te busques un... un ‘socio capitalista’... es una manera elegante de llamarlo, ¿no? [...] eso es la peor solución». Ana responde: «¿Qué voy a hacer? ¿seguir esperando? ¿trabajar oscuramente en una compañía cualquiera? [...]

¹⁰⁷ «Comicos. Número de Expediente: 12375», *Informe de revisión de la Junta de Censura*, 17 de marzo de 1954, Expedientes de censura cinematográfica, Caja 36,03476, AGA.

¹⁰⁸ RUBIO, Ramón y POTES, Alicia (eds.): *Catálogo...*, p. 232.

¹⁰⁹ GARCÍA ESCUDERO, José María: «Cine», *Ateneo: las ideas, el arte y las letras*, número 62, 15 de julio de 1954, p. 8.

¿Vivir mal en pensiones malas, en trenes horribles, en pensiones de mala muerte?». «Sí, sí, sí. Todo eso. Es tu oficio. Todo eso. ¡Y además luchar!», replica Marga de forma contundente. A partir de ese momento Ana va adquiriendo cada vez más conciencia de su situación y de la de otras mujeres que habían tomado ese camino para llegar a ser actrices principales de una compañía. En una conversación con Márquez dentro de un coche Ana decide poner fin a la relación: «Espero triunfar. Puedo triunfar. [...] Pero... no sé... sólo hay una cosa que ensucia esta esperanza: llegar al triunfo por ese camino. Ahora me parece que no tengo otro, pero me da asco ser tu querida».

Su antiguo jefe le llama para sustituir a la actriz principal de su antigua compañía —quien está enferma— en la misma obra en la que Ana tenía un pequeño papel. Tras una función, el jefe le comunica que ha actuado muy bien, pero que la actriz principal ya se ha recuperado y que no hará falta que vuelva a sustituirla. Esa conversación la presencia el empresario Márquez, quien aplaude irónicamente antes de decirle: «Has estado extraordinaria. Papá está orgulloso de ti [...] venga, vámonos». Da por hecho que se va a ir con él ahora que sabe que no tiene continuidad como actriz principal en su antigua compañía. Pero la toma de conciencia de Ana no tiene marcha atrás y se niega rotundamente a acompañarle, lo que enfurece a Márquez. Pero ella insiste: «No voy contigo a ningún sitio». Las críticas fueron muy positivas. El enviado a cubrir el Festival de Cannes lamentaba que la película se hubiera proyectado en una sesión matinal porque «los espectadores madrugadores no abundan». Se hizo eco de la petición firmada, por parte de otros críticos de diferentes países, de que se volviera a proyectar a una hora más conveniente¹¹⁰. El mismo crítico volvió a alabar la película tras su estreno en Madrid. Destacaba que mostraba «lo que no se ve» del mundo del teatro: «sus sacrificios y penurias llevadas con dignidad»¹¹¹. Pedro Voltes, desde *La Vanguardia*, consideraba que la cinta planteaba «uno de los temas dramáticos más atrevidos» que abordaba «todos los problemas fundamentales» que se daban «en todos los teatros del mundo»¹¹². Como vemos, no se pensaba en la situación de los actores y actrices de teatro desde el punto de vista de la denuncia de las malas condiciones de vida y trabajo

¹¹⁰ La petición de volver a exhibirla no fue aceptada. Sin embargo, los pocos enviados que la vieron alabaron la cinta. DONALD: «'Cómicos', la película que no ha visto el público del festival», *ABC*, 7 de abril de 1954, pp. 29-30.

¹¹¹ DONALD: «Callao: 'Cómicos'», *ABC*, 29 de junio de 1954, pp. 45-46.

¹¹² VOLTES, Pedro: «Windsor: 'Cómicos'», *La Vanguardia Española*, 18 de mayo de 1954, p. 18.

en la España franquista, sino como una situación de un sector muy particular, el de los comediantes, que viven así no sólo en España sino en cualquier lugar del mundo.

En *Felices Pascuas* (1954) los protagonistas son un matrimonio cuyos miembros trabajan cada uno como empleados en una peluquería distinta. El marido, Juan (Bernard Lajarrige), escucha por la radio que el número que había jugado en Lotería Nacional de Navidad había sido premiado. Entusiasmado, se despide del jefe no sin antes decirle todo lo negativo que piensa de él. Al llegar a casa, se entera de que Pilar (Julia Martínez), su mujer, había revendido el número en participaciones y el único premio que obtiene el matrimonio es un corderito blanco. El corderito será el hilo conductor a partir del cual Bardem cuenta una historia navideña. La familia protagonista decide que sea su cena en Nochebuena, pero acaban encariñándose de él. El animal se pierde o es robado varias veces. De esa manera se nos va mostrando en pantalla distintos estratos sociales. En una escena unos niños gitanos roban el corderito para comerlo junto con su familia, pero la policía les encuentra y dejan el animal en la puerta de un convento de monjas. Las religiosas, antes de cocinarlo, lo utilizan en una función teatral para niños y un soldado que presenciaba la obra roba el cordero. Ya en el matadero, poco antes de que un matarife le clave un cuchillo en el cuello, Juan y su familia lo rescatan y termina la película sentado en una silla como uno más de la familia en la cena de Nochebuena. La JSOC estimó que la calificación del filme no debía pasar de Primera B¹¹³. La crítica fue dispar. *ABC* elogió «de corazón» el filme, destacando su buen ritmo y un «neorrealismo sonriente, luminoso, travieso»¹¹⁴, mientras que en *Primer Plano* no gustó «la imitación del realismo italiano» que «empequeñece lo que debió ser, ante todo [...] espontaneidad y frescura». En general, a Gómez Tello no le gustaron las similitudes de la película con otras cinematografías porque aumentaban «esa impresión de extranjera que tiene toda la película»¹¹⁵.

En la siguiente película, *Muerte de un ciclista* (1955) una pareja atropella por accidente a un trabajador que iba en bicicleta, resultando muerto este último. María José (Lucía Bosé), quien conducía, decide no socorrer al ciclista para que

¹¹³ «Felices Pascuas. Número de Expediente: 12639», *Informe de la Junta de Censura*, 27 de julio de 1954, Expedientes de censura cinematográfica, Caja 36,03485, AGA.

¹¹⁴ DONALD: «Paz y Calatravas: 'Felices Pascuas'», *ABC*, 15 de diciembre de 1954, p. 55.

¹¹⁵ GÓMEZ TELLO, José Luis: «'Felices Pascuas'», *Primer Plano*, número 740, 19 de diciembre de 1954, p. 30.

no se descubra la relación ilícita con su acompañante, Juan (Albert Closas). Ella está casada con Miguel de Castro (Otello Toso), un acomodado hombre de negocios. Juan es soltero y profesor adjunto de Geografía Analítica en la universidad y amigo del matrimonio. Durante el filme, un amigo de su marido que conoce la infidelidad trata de chantajear a María José. La culpa por lo sucedido se manifiesta de forma distinta en cada uno de los implicados. Para Juan, la gravedad del asunto reside en que un hombre inocente ha muerto por no haberle prestado socorro, mientras que para María José el problema es que el chantajista conoce la infidelidad y su matrimonio con un hombre bien situado en el régimen se puede venir abajo. En consecuencia, perdería el tren de vida al que está acostumbrada.

A lo largo de diferentes escenas se muestran los espacios de sociabilidad de las élites afines al régimen: casas muy grandes, salones amplios con piano donde celebran fiestas, decoraciones lujosas, salones de bodas o el hipódromo. Como contrapunto a estos espacios, en una escena se muestra la corrala donde vivía el ciclista atropellado. Juan visita el barrio buscando información preocupado por lo ocurrido. El cargo de conciencia pesa cada vez más sobre él. El estado de las calles, de los edificios y la ropa de las personas que lo habitan contrastan con lo visto anteriormente en los espacios burgueses. Los niños corretean por las mismas calles sin asfaltar donde las mujeres lavan la ropa. Hablan a gritos entre ellas para comunicarse. La viuda del ciclista no está, pero Juan habla con una vecina que le informa de la situación de la familia del fallecido, quien trabajaba en la metalurgia con su marido.

Siguiendo la dirección de la mirada de Juan asomado al patio de la corrala donde vive la familia del ciclista, un movimiento de cámara acompaña una transición hacia otro escenario que contrasta de nuevo con ese lugar. Se trata del marido de María José ataviado con un elegante traje, caminando junto al chantajista y a un religioso perteneciente a la alta jerarquía de la Iglesia. Al lado, pasea también un militar con traje de gala. Son los asistentes a la boda de una persona importante. En el banquete se muestran mujeres con mantilla y caros abrigos junto a militares de gala o empresarios vestidos con elegantes trajes. Se muestra aquí una representación de los pilares principales que sostenían la dictadura: ejército, iglesia y empresarios, algo que Bardem volvería a hacer de forma similar en *Siete días de enero* (1979).

Juan y María José se reúnen en un hostel donde continúan su relación clandestina. Hablan preocupados por lo sucedido con el ciclista: «Si nos descubren [...] perderemos todo. [...] tu mundo, tu casa, tu marido, tu posición en sociedad, tu estupenda vida, tu bienestar...», le dice él a ella. María José tiene mucho miedo de perder todo aquello. Juan le propone aguantar hasta que todo pase ya que nadie sabe nada.

Paralelamente a la trama de la infidelidad ocurre otra subtrama en la que tiene lugar una manifestación estudiantil en solidaridad con una alumna a la que Juan había suspendido injustamente. En medio del alboroto, la alumna acude a hablar con Juan para arreglar las cosas. Ella se disculpa por todo lo que está ocurriendo. «¿Que lo lamenta? ¿De verdad? ¿Pero no se da cuenta de que es maravilloso? [...] Esta falta de egoísmo entre todos ustedes, esa unión, esa solidaridad [...] su problema, esa injusticia mía es ahora el problema de todos ellos», dice Juan mientras observan la manifestación por la ventana. Continúa diciendo: «me han hecho sentirme joven y bueno y sin egoísmos, como cuando yo rompía cristales y corría delante de los guardias. Me han hecho sentirme como ellos. Yo también grito ‘¡fuera, fuera, fuera!’». Juan ve en la manifestación un ejemplo de solidaridad, de algo «verdadero» que hacía tiempo que no veía y que acoge con entusiasmo en contraste con las mentiras que forman parte de su vida en particular (infidelidad) y del mundo que le rodea en general (gente bien posicionada).

Con Juan dispuesto a entregarse a la policía por el atropello, María José confiesa lo ocurrido a su marido para que actúe librándole de la cárcel. Él está dispuesto a perdonarla, siempre que haga lo que le ordene para resolver el problema. Ante esa situación María José decide atropellar a Juan para poder solucionar su problema de raíz. Primero intentó solucionar el problema con dinero, realizando una donación anónima a la viuda del ciclista, pero luego, al ver que no era suficiente para Juan, recurre al asesinato para salvaguardar su estatus y su nivel de vida. Después de atropellar a Juan, María José cae con su coche por un puente, al evitar atropellar a otro ciclista. Sobre este final, el director señaló que fue idea de una amiga suya. Los adúlteros tenían que morir en pantalla para no tener problemas con la censura¹¹⁶. En la revisión del guión por parte de la JSOC prácticamente todas las escenas y planos que proponen

¹¹⁶ Juan Antonio BARDEM: *Y todavía...*, pp. 203-204.

eliminar son por cuestiones morales y tienen que ver con la pareja infiel: abrazos, frases «cariñosas», permanecer los dos solos en una habitación, etc. Pero la escena que más molestaba era el final que tenía pensado Bardem para los dos protagonistas¹¹⁷. La JSOC otorgó la calificación de Primera A¹¹⁸. El productor, Manuel José Goyanes, escribió una carta al director general de Cinematografía y Teatro solicitando que el filme fuera declarado de Interés Nacional¹¹⁹, pero no lo consiguió. Parece ser que entre los consejos de su amiga y que los censores se centraron en cuestiones que tienen que ver con la mojigatería, la idea principal del director salió hacia adelante y las lecturas sociales y políticas del filme quedaron casi intactas, salvo algunas reducciones en escenas como la manifestación estudiantil.

En la prensa encontramos reacciones dispares. Para *La Vanguardia* la película representaba para el cine español «un radical cambio de perspectiva» del que el director ya había dado muestras en películas anteriores como *Cómicos*. Respecto al argumento, el crítico de este diario resaltaba que la visión de la sociedad que se muestra «podrá ser parcial o no, podrá estar deformada o no estarlo, pero nadie podrá negarle vigor en la exposición». Sin dar ningún detalle más, consideraba que la historia del adulterio era sólo «un pretexto para montar la estremecida filípica social»¹²⁰. Desde *Primer Plano*, fueron más allá y sí dieron detalles sobre una película que, a su juicio, había levantado «la bandera de la demagogia». Gómez Tello se mostraba molesto por el trasfondo que en el filme se muestra detrás del adulterio:

«Podríamos ir señalando este juego: discursos, el diálogo en el campo de deportes, la escena de la casa de vecinos, el ambiguo contraste entre unos niños y otros, la atribución clasista de vicios y virtudes. Pero esto es, simplemente, incitación a la demagogia, al rencor, al odio social, sea la que sea la forma en que se presente [...] Esta elección de una facilidad

¹¹⁷ «Muerte de un Ciclista. Número de Expediente: 13415», *Informe de la Junta de Censura*, 25 de octubre de 1954, Expedientes de censura cinematográfica, Caja 36,03516, AGA.

¹¹⁸ «Muerte de un Ciclista. Número de Expediente: 13239», *Informe de revisión de la Junta de Censura*, 20 de abril de 1955, Expedientes de censura cinematográfica, Caja 36,03509, AGA.

¹¹⁹ «Muerte de un Ciclista. Número de Expediente: 13239», *Solicitud de Manuel José Goyanes al director de Cinematografía*, 4 de junio de 1955, Expedientes de censura cinematográfica, Caja 36,03509, AGA.

¹²⁰ SÁENZ GUERRERO, H.: «Montecarlo: 'Muerte de un ciclista'», *La Vanguardia Española*, 14 de octubre de 1955, pp. 20-21.

para obtener el aplauso por caminos distintos de los artísticos es el segundo error de la película»¹²¹.

Mientras la censura se centraba en cuestiones morales que tenían que ver con el adulterio, el periodista falangista José Luis Gómez Tello supo ver la crítica a la burguesía y el contraste implícito con los valores que representaba respecto a los de la clase trabajadora. Bardem llevaba ya un tiempo bajo sospecha respecto a sus simpatías políticas. Unos días antes de publicarse la crítica de *Primer Plano*, Luis Gómez Mesa del diario *Arriba* había instado al director madrileño a definirse políticamente¹²². Coincidiendo con el rodaje de su siguiente película, *Calle Mayor*, Juan Antonio Bardem fue detenido y encarcelado por la Brigada Político-Social sin una razón concreta salvo su condición de comunista¹²³. En *Calle Mayor* (1956) encontramos también una crítica a los valores burgueses. En boca de uno de los personajes del filme, la película narra «una broma de señoritos de casino», cuya víctima es una mujer soltera de 35 años ilusionada con casarse. La broma consiste en que uno de los señoritos consiga que ella se enamore de él y piense que realmente va a casarse. De nuevo aquí se representa a la burguesía como una clase ociosa y falta de moral. Se dedican a jugar con el prójimo, en este caso con la ilusión de una mujer por casarse. En este filme la clase trabajadora no aparece representada. El contraste entre los valores de ambas clases se podría entender como implícito, en todo caso.

Por el contrario, si hay una película de Bardem en la que la clase obrera tuvo todo el protagonismo fue *La venganza* (1959). La historia transcurre en 1931. Después de pasar diez años en la cárcel por un crimen que no cometió, Juan Díaz (Jorge Mistral) vuelve a su pueblo, en la provincia de Jaén. Junto a su hermana Andrea (Carmen Sevilla) planean la muerte de Luis «el Torcido» (Raf Vallone), a quien culpan de la condena injusta de Juan. Sin embargo, estas tres personas, junto con otros tres hombres, comienzan a trabajar como segadores. Van recorriendo pueblos y zonas de cultivo segando y recogiendo el trigo. La

¹²¹ GÓMEZ TELLO, José Luis: «Muerte de un ciclista», *Primer Plano*, número 779, 18 de septiembre de 1955, pp. 20 y 22.

¹²² BARDEM, Juan Antonio: *Y todavía...*, p. 211.

¹²³ Bardem fue detenido en Palencia días después de la primera movilización estudiantil contra el SEU. Véase ROMERO, Eladi: *Juan Antonio Bardem (1922-2002). Un comunista en el cine español*, Barcelona, Laertes, pp. 66-69.

cinta comienza con una *voz en off* sobre panorámicas de paisajes rurales durante los créditos iniciales. Se ven campos, aunque no campesinos. La voz dice:

«Todos los años, cuando el trigo está maduro, llegan hasta las dos castillas hombres de Galicia, Extremadura, Cuenca, de las tierras altas de Andalucía. Es una emigración temporal y lógica. Vieja como nuestra tierra o nuestro pan, que se repite todos los años puntualmente. El trigo es mucho y los brazos pocos. Por eso, las gentes de tierras de pastos, olivar o viña, donde la labor en esta época es nula, vienen a la llanura amarilla, horizontal e interminable y emplean su esfuerzo en uno de los más nobles y antiguos oficios de la tierra. Son los segadores. Vienen hombres y mujeres y chicos en este viaje de ida y vuelta por la meseta bajo el cielo azul. [...] Este film pretende contar, pura y simplemente, los trabajos y los días de una cuadrilla de segadores».

En esta película aparecen representadas las duras condiciones de vida y de trabajo de los jornaleros. Se muestran planos de los hombres segando los campos, de las caras de esfuerzo y del sudor. La cuadrilla duerme muchas veces en el mismo campo, a la intemperie. Los cantos jondos forman parte del día a día de estos segadores. En una escena, uno de ellos se hace una herida en el brazo segando el trigo. Le atienden ahí mismo con sal y vinagre.

La trama principal se complejiza cuando el tendero de un pueblo intenta violar a la hermana de Juan. Toda la cuadrilla acude a vengarse. Le pegan una paliza y lo cuelgan bocabajo con una cuerda en su propio almacén. La escena concluye con un discurso de «el Torcido» en el que habla de la importancia de asumir cualquier problema o afrenta colectivamente. Esta forma colectiva de leer los problemas trascenderá la propia cuadrilla en una escena posterior en la que Juan acude al médico por una herida de escopeta recibida durante la paliza al tendero. Cuando llega al pueblo se da cuenta de que todos los segadores de la zona estaban en huelga. El amo de la finca estaba a punto de aceptar sus condiciones hasta que llegó la cuadrilla y aceptó trabajar a un precio más bajo. En ese momento Juan prefiere abandonar la zona por no perjudicar al resto de segadores. «Nuestra suerte es la de todos. La tuya, la de estos, la de la cuadrilla. Y la de esa gente también», le dice Juan al Torcido. Prosigue: «Yo no puedo segar aquí porque segar aquí es como robar. Sí, como robarle a esa gente». Tras varias

amenazas de los capataces, se resuelve el conflicto de forma rápida e idealizada, sin violencia. El amo de la finca acepta todas las condiciones de los jornaleros.

Poco después se produce un incendio. A las malas condiciones de trabajo de los jornaleros hay que sumar también infortunios como este. Desesperado por la falta de tierras que segar, Santiago, el más viejo de la cuadrilla, se lanza contra una máquina segadora, resultando gravemente herido. Manda a Juan escribirle una carta a su mujer. Con un toque sentimental, se ahonda en la descripción de la situación de un jornalero que tiene que estar lejos de su familia, entre otras penurias. El filme termina con un conato de duelo a navajazos entre Juan y el Torcido que no tiene lugar porque se interpone el resto de la cuadrilla. El mensaje de reconciliación se hace todavía más explícito en palabras de Andrea para cerrar la película: «La tierra es grande. Cabemos todos juntos». Junto al tema de la toma de conciencia que el director abordó también en *Cómicos*, el relato de la *La venganza* se insertaría claramente dentro del marco de la política de «reconciliación nacional» impulsada por el PCE desde 1956. La película obtuvo la calificación de Primera A. Las opiniones de los censores fueron, en general, buenas. El vocal eclesiástico, Manuel Villares, escribió que la película era «extraordinaria con toda la grandeza de las tragedias clásicas» y que el tema de la venganza se resolvía acertadamente, no habiendo reparo «desde el punto de vista moral»¹²⁴. Desde *La Vanguardia*, Antonio Martínez agradecía al director madrileño «la preocupación que le lleva a inspirar su cine en temas genuinamente nacionales». Al mismo tiempo, se mostraba un tanto incrédulo con respecto a la representación de las condiciones de los campesinos:

«Tal vez en este momento las cosas ya no son tan angustiosas ni tan trágicas. Tal vez nunca lo fueron [...] Son demasiados infortunios los que asaltan a estos pobres hombres que ya llevan en sí un oscuro drama, para que no pensemos que al realizador se le fue un poco la mano en las tintas sombrías»

No obstante, disculpaba lo que le parecía una exageración, pues había sabido hacer «un estudio de psicología y sociología, a través del cual nos transmite un

¹²⁴ «La Venganza. Número de Expediente: 17636», *Informe de la Junta de Censura*, 29 de abril de 1958, Expedientes de censura cinematográfica, Caja 36,03648, AGA.

mensaje de amor y una exhortación a la fraternidad y al perdón»¹²⁵. Un mensaje que, junto a su contenido y su «cuidada realización» consiguió que *La venganza* fue la primera película española seleccionada por Metro Goldwyn Mayer para su presentación y distribución en el mundo entero¹²⁶. Menos entusiasta fue Gómez Tello, para quien era una película muy desigual en la que destacaba como interesante «el esfuerzo para calar hondo un tema español y la utilización poética del paisaje»¹²⁷.

La clase obrera fue representada en el cine de los años cincuenta en un mayor número de películas que en la década anterior (11 en el período 1939-1951 y 19 entre 1952 y 1962). Las historias protagonizadas por criadas y sirvientas dejaron paso a otro tipo de protagonistas como las dependientas, las costureras o las azafatas, pero enmarcadas en un tipo de historias en las que todo giraba en torno a sus enredos amorosos. La manera en la que se pudo representar las condiciones de algunos barrios obreros o suburbios estuvo marcada por los límites que consolidó el escándalo *Surcos*. De este modo, la miseria formó parte de diversos filmes con trasfondo religioso como *Mi tío Jacinto* o *Fulano y Mengano* donde esta condición se relaciona directamente con el infortunio, la delincuencia o la holgazanería. Asimismo, en *Cerca de la ciudad* la miseria fue representada como un problema que afectaba sobre todo a los niños, ante el cual la solución propuesta fue la caridad cristiana y el paternalismo. De forma similar en *La guerra de Dios* la solución pasa por el entendimiento, bajo un paraguas cristiano, entre mineros y patronos en el marco de un conflicto sociolaboral. De nuevo, el conflicto aparece en un filme cuya trama transcurre en un pasado pretendidamente ya *superado*, aunque ahora no se demoniza a los trabajadores organizados. Otra película de mineros, *Esa voz es una mina* sublimó casi de manera caricaturesca la «armonía en todos los elementos de la producción».

Por su parte, Juan Antonio Bardem describió en algunas de sus cintas muchos de los problemas de los trabajadores a través de un elemento: la toma de conciencia. En otras, el retrato de la burguesía como una clase ociosa y

¹²⁵ MARTÍNEZ TOMÁS, Antonio: «Coliseum. 'La venganza'», *La Vanguardia Española*, 6 de marzo de 1959, p. 21.

¹²⁶ Sin firmar: «'La venganza' triunfó en su estreno en el cine Rialto», *Primer Plano*, número 958, 22 de febrero de 1959, p. 10.

¹²⁷ GÓMEZ TELLO, José Luis: «'La venganza'», *Primer Plano*, número 958, 22 de febrero de 1959, p. 23.

despiadada podía funcionar, por contraste, como reivindicación de cierto orgullo de las clases más humildes. Este cine, como tantas otras actividades artísticas llevadas a cabo por militantes antifranquistas durante la dictadura, tuvo por necesidad que moverse dentro de los límites de lo posible, esto es, dentro de lo que la censura era capaz de admitir. Una censura que también afectó a aquellos directores que como José Antonio Nieves Conde plantearon algunos de los problemas sociales del momento como el del acceso a la vivienda.

3. LA CLASE OBRERA DURANTE EL DESARROLLISMO: EMPLEADAS DEL HOGAR, EMIGRACIÓN Y LA BÚSQUEDA DE «UN PORVENIR» (1962-1975)

3.1. El apogeo de la clase obrera en Europa

La divergencia entre la mayoría de países de Europa occidental y la España de Franco fue en aumento en la medida que la Segunda Guerra Mundial iba quedando más lejos en el tiempo. Durante los años sesenta, la clase obrera de la Europa capitalista (exceptuando a Portugal y España) logró alcanzar un nivel de vida que un par de décadas antes estaba sólo reservado a una pequeña élite. Esto fue posible por diferentes razones que se enmarcan en el contexto de la victoria de los Aliados en la Segunda Guerra Mundial y en la nueva distribución geopolítica del mundo que dio lugar a la guerra fría. La democracia tuvo que transformarse con respecto a lo que había sido antes de la guerra, ampliando el sufragio a las mujeres (excepto Suiza y Liechtenstein). La moderación se convirtió en un valor en sí mismo especialmente en Italia o en Alemania. En el país germano se ilegalizaron los partidos neonazis, pero también al Partido Comunista. Generalmente, en las democracias liberales europeas se tomaron medidas para socavar la influencia de los partidos comunistas, ya fuera mediante su ilegalización (Alemania o Grecia) o mediante el acoso y persecución por parte de las fuerzas de seguridad que actuaron en muchas ocasiones en colaboración con la CIA¹.

Por lo que respecta al aumento del nivel de vida, destaca el papel que jugó la clase trabajadora organizada en partidos y sindicatos, que se convirtió en un actor de gran peso en la vida política e institucional de cada uno de estos países². Desde los años cincuenta, las economías occidentales experimentaron un rápido crecimiento y los partidos socialistas y comunistas impulsaron multitud de reformas sociales, extendiendo, a su vez, los derechos democráticos al conjunto de la población. Por su parte, los partidos conservadores no se negaron rotundamente a aceptar dichas reformas, como lo habían hecho

¹ MAZOWER, Mark: *La Europa negra. Desde la Gran Guerra hasta la caída del comunismo*, Barcelona, Ediciones B.S.A., 2001, pp. 319-322.

² STONE, Dan: *¿Adiós a todo aquello? La historia de Europa desde 1945*, Granada, Comares, 2018, p. 85.

sistemáticamente en el pasado, sino que se mostraron abiertos a alcanzar algunos pactos sociales³.

En general, se convirtieron en hegemónicas ideas como que la democracia debía extenderse al conjunto de los ciudadanos de cada país y que éstos debían tener derecho a acceder a una serie de servicios sociales que cubrieran sus necesidades básicas. Incluso desde el punto de vista de muchos empresarios esta situación era ideal para sus negocios. La clase obrera se situaba en el centro del tablero político, atrayendo la atención no sólo de la izquierda, sino también de sectores conservadores⁴. La ausencia de miseria y de hambre reducía considerablemente la posibilidad de grandes conflictos que pudieran derivar en otra guerra. Además, el consumo de productos y servicios que no eran de primera necesidad sólo podía dispararse si la gran mayoría de la población no tenía que preocuparse tan sólo por sobrevivir.

Todo ello ocurría bajo el paraguas general de la guerra fría, en el que cada vez se acentuaba más el anticomunismo en el seno de muchos partidos socialdemócratas. La introducción de medidas de planificación económica y la redistribución parcial de la riqueza repercutió directamente en elevar el nivel de vida de la clase obrera en unos «años dorados» que parecían no tener fin. Los anhelos de alcanzar una sociedad socialista fueron desapareciendo del imaginario de muchas personas que ya no lo veían necesario. Pero bajo la alfombra de este nuevo consenso todavía seguía funcionando a pleno rendimiento la explotación sin paliativos de la mano de obra en los países de la periferia capitalista. Y, en Europa, la división de clases, lejos de desaparecer, persistía e incluso se incrementaba. Muchas familias obreras tuvieron acceso a cierto nivel de vida a través de créditos, lo cual no era un problema siempre y cuando no faltara el empleo o las prestaciones sociales.

En Gran Bretaña, tan sólo seis años después de finalizar la guerra, laboristas y conservadores coincidían en que la pobreza había sido casi eliminada. En

³ PALAZUELOS, Enrique: *Cuando el futuro parecía mejor. Auge, hitos y ocaso de los partidos obreros en Europa*, Madrid, Akal, 2018, pp. 227-228.

⁴ Podemos destacar la creación en 1947 del sindicato *Action Ouvrière* adscrito al movimiento gaullista *Rassemblement du Peuple Français (RPF)*, el vínculo con la clase trabajadora de los democristianos franceses a través del sindicato *Confédération française des travailleurs chrétiens* o del *Mouvement populaire des familles* o la Juventud Obrera Cristiana, que operaba en varios países, entre ellos Francia y España bajo el paraguas del Movimiento Acción Católica vinculado directamente a la Iglesia. Véase VIGNA, Xavier: *Histoire des ouvriers en France au XX^e siècle*, Paris, Perrin, 2012, pp. 164-165.

1957, el primer ministro conservador Harold Macmillan sacaba pecho en un discurso asegurando que «la mayor parte de nuestro pueblo nunca había vivido tan bien». No obstante, esa consigna electoralista enmascaraba algunos de los problemas con los que todavía tenían que lidiar cotidianamente los británicos de clase trabajadora. La pobreza todavía seguía siendo un problema especialmente para ancianos, enfermos y familias numerosas. La desigualdad entre ricos y pobres iba en aumento y muchas familias obreras vivían con la inseguridad de que las nuevas comodidades de posguerra pudieran ser temporales, máxime cuando su acceso a esos bienes que facilitaban la vida era a través de créditos bancarios. Por tanto, se pudo alcanzar «opulencia» a través del endeudamiento y trabajando más que nunca para poder hacer frente al pago. A esto hay que sumar que los fabricantes de productos de consumo, alentados por la eliminación de controles de precios por parte del gobierno conservador, fueron aumentándolos a medida en que aumentaba la demanda. Los precios altos hicieron disminuir las ventas y la primera consecuencia fue el aumento del desempleo⁵.

Dinámicas similares se dieron en Francia, donde las mejoras en el nivel de vida de los obreros se lograron a cambio de muchas horas de trabajo duro en las fábricas o en las minas, a menudo exponiendo la salud a enfermedades o accidentes, a veces mortales. Como recuerda Xavier Vigna, a menudo «resulta un tanto obsceno celebrar el periodo conocido como los ‘Treinta Años Gloriosos’ sin tener nunca en cuenta sus reveses ni pensar en los trabajadores, que también fueron sus víctimas»⁶, aunque a pesar de ello el periodo se caracterizara por una mejora considerable de las condiciones de vida de las y los trabajadores. La clase obrera llegó a convertirse en el centro de la política en Francia a lo largo de los años cincuenta y poco después también en Italia especialmente, aunque en este caso el mundo católico no empezó a interesarse por el mundo obrero hasta los años sesenta⁷.

Cabe añadir que, a partir de las crisis de principios de la década de los setenta, se inició el declive de este consenso en los países de Occidente. Un declive que llegó poco después de que la clase obrera de las democracias

⁵ TODD, Selina: *El pueblo. Auge y declive de la clase obrera (1910-2010)*, Madrid, Akal, 2018, pp. 253-265. Cita de Harold Macmillan en página 253.

⁶ VIGNA, Xavier: *Histoire...*, p. 176.

⁷ SANGIOVANNI, Andrea: *Tute blu. La parabola operaia nell'Italia repubblicana*, Roma, Donzelli, 2006, pp. 106-120.

liberales europeas alcanzara sus cotas más altas de bienestar y nivel de vida. A partir de finales de los setenta este declive continuó empujado por dos procesos complementarios. En primer lugar, la desindustrialización, que trajo consigo la mengua de poder por parte de las organizaciones obreras. Y, en segundo lugar, la implementación de las llamadas políticas neoliberales, que centraron su acción en tratar de dismantelar el Estado de Bienestar bajo el pretexto de reducir el gasto público.

3.2. ¿Paz?, desarrollismo y disidencia en la España del segundo franquismo

3.2.1. El discurso de la Paz

El 1 de abril de 1964 la dictadura, a través del ministro de Información y Turismo Manuel Fraga Iribarne, puso en marcha una operación propagandística por la cual empezaron a celebrarse oficialmente los años de «Paz» que habían transcurrido desde el final de la guerra civil, en lugar de «la Victoria» del bando golpista. De este modo, ese año se celebraban los «25 años de Paz». El discurso de «la Paz» que trajo Franco a España no era nuevo, ya que funcionó paralelamente al discurso de «la Victoria» desde el inicio de la dictadura. De hecho, el mantenimiento de «la Paz» fue publicitado como el motivo por el que Franco se empeñó expresamente en mantener la «neutralidad» primero y la no beligerancia después de España en la Segunda Guerra Mundial. Pero fue al inicio de la década de los sesenta cuando esta narrativa de «la Paz» pasó a ocupar el centro de la propaganda franquista debido al agotamiento del excluyente discurso de «la Victoria» y también como reacción al discurso de la «reconciliación nacional» que el Partido Comunista había puesto en marcha con cierto éxito desde 1956. En ese contexto se planteó la necesidad de cambiar las estrategias de legitimación del régimen en un informe sobre propaganda política redactado en 1958 que sugería abandonar el discurso de la Victoria en favor de la exaltación de la Paz y de los logros del gobierno para «crear un ambiente de favorable disposición hacia el régimen», impulsando para ello la imagen del

«Franco humano» que, según el informe, había quedado un tanto enmascarada por la imagen del «Franco Caudillo»⁸.

Pese a que el informe tenía previsto iniciar la campaña en 1959, coincidiendo con el vigésimo aniversario, finalmente la mayoría de estas ideas conformaron la campaña de los «XXV años de Paz» lanzada en 1964. El discurso de la Paz funcionó en la medida en que contribuyó a asumir o reforzar comportamientos conformistas y obedientes con el poder por parte de amplios sectores de la ciudadanía. Contribuyó también a reforzar el rechazo de la política, la resignación frente a la privación de derechos y libertades y al refugio en la esfera privada, de modo que esta narrativa habría servido para «contener, minimizar y ralentizar la creciente amenaza antifranquista que sufría desde mediados de los años cincuenta»⁹. Una contención que saltaría por los aires en los últimos años de la dictadura en los que las movilizaciones antifranquistas fueron cada vez más numerosas, con un destacado protagonismo de la clase obrera organizada.

3.2.2. Cambios estructurales

En la década de los sesenta situamos también los años del desarrollismo. En 1958 España entró en la OECE (Organización Europea de Cooperación Económica), en el Fondo Monetario Internacional (FMI) y en el Banco Mundial. En el verano de 1959 se adoptaron una serie de medidas características de un plan de estabilización con la finalidad de alcanzar la estabilidad de los precios. Estas medidas vinieron acompañadas de otras encaminadas a la liberalización económica y la apertura al exterior, inspirándose en un plan de estabilización que había adoptado el gobierno francés en 1958. Para alcanzar el equilibrio, se realizó una nueva devaluación de la peseta, se emprendió la liberación gradual de las importaciones de alimentos, materias primas y bienes de equipo y se promulgó una Ley de Inversiones Exteriores para favorecer la entrada de capital extranjero¹⁰. La población crecía, pero lo hacía de manera especialmente rápida en las ciudades, donde al crecimiento vegetativo general había que sumarle la

⁸ FUERTES, Carlos: *Viviendo en dictadura: la evolución de las actitudes sociales hacia el franquismo*, Granada, Comares, 2017, pp. 109-113.

⁹ *Ibid.*, pp. 133-135. La cita entrecomillada aparece en la página 134.

¹⁰ MALUQUER DE MOTES, Jordi: *La economía española...*, pp. 259-261.

cada vez más numerosa inmigración de trabajadores que procedían de zonas rurales. Esto acentuó el déficit de viviendas urbanas, agravando este problema que ya ocurría durante los años cincuenta. Por otro lado, los bajos precios interiores resultado de la devaluación de la peseta en combinación con la acción de promotores privados dieron lugar a un *boom* del turismo¹¹.

Pero las medidas del Plan de Estabilización de 1959 no tuvieron efectos positivos inmediatos y en primera instancia aumentó el desempleo, al producirse el cierre de algunas fábricas, lo cual provocó un aumento de la emigración de trabajadores españoles al extranjero. Es en este momento cuando se inicia la emigración masiva. Sin embargo, a partir de 1961-1962 la economía comenzó a crecer ininterrumpidamente hasta la crisis global de 1973. Además, la emigración produjo dos efectos: reducía el paro y suponía una importante entrada de divisas al país. Durante la década de los sesenta, por tanto, se produce en España un crecimiento económico que se traduce en un proceso de industrialización plena con unos ritmos de crecimiento extraordinarios que acorta las distancias del país con respecto a otras economías europeas. Aunque este acortamiento tuvo lugar fundamentalmente porque la economía española partía de una posición muy baja en la década de los cuarenta. De manera que «el milagro económico español» no fue tal si tenemos en cuenta que, por un lado, se enmarca dentro de «la edad dorada» de la economía mundial capaz —entre otras cosas— de absorber millones de emigrantes y, por otro lado, no llegó a acercarse a los niveles de crecimiento de otros países del occidente capitalista. A esto hay que añadir que cuando llegaron los efectos de la crisis de 1973 a España, el impactó fue mayor y su recuperación se alargaría todavía más¹².

Sobre esta base comenzaron a implementarse los planes de desarrollo, el primero en 1964, el segundo en 1968 y el tercero en 1971. Se produjo una transformación estructural que supuso la modernización de muchas de las actividades productivas. La industria fue la gran protagonista, especialmente la industria química, la metalurgia y la industria del motor. Se produjo un gran proceso de urbanización que implicó un *boom* de la construcción, de los transportes, las comunicaciones y del desarrollo de los servicios financieros¹³.

¹¹ *Ibid.*, p. 285.

¹² *Ibid.*, pp. 299-310.

¹³ *Ibid.*, pp. 316-318.

Los tecnócratas del Opus Dei que habían entrado en el gobierno de 1957, además del Plan de Estabilización y de los planes de desarrollo, implementaron también leyes para racionalizar la administración convirtiéndola en más eficaz de cara a los cambios económicos y sociales que se pretendían abordar. En 1958 el gobierno promulgó la Ley de Convenios Colectivos. Por primera vez desde el fin de la guerra, representantes de los trabajadores y representantes de los empresarios, ambos formando parte del sindicato oficial, podían negociar convenios colectivos. Esto suponía un gran cambio respecto al marco legal anterior. La ley benefició a todas las partes implicadas. Al Estado porque se había visto obligado a hacer frente a diversas manifestaciones durante la década de los cincuenta evidenciando constantemente su cara represiva; al Sindicato Vertical porque pensaban que aumentaría su protagonismo dentro del régimen; y a potenciales militantes de otras organizaciones sindicales porque este nuevo marco permitía que el *entrismo* en el Sindicato Vertical sirviera para algo y porque, en general, abrió una vía para la articulación de reivindicaciones obreras. En 1961 se produjo una cierta liberalización en el terreno sindical, contemplando la existencia de uniones de trabajadores y uniones de empresarios fuera del sindicato oficial. En 1962 se reconoció el conflicto colectivo (que no la huelga, que seguía siendo ilegal), lo cual otorgaba una mayor capacidad de negociación¹⁴.

3.2.3. Asturias 1962

Las grandes huelgas mineras de Asturias de 1962 inauguraron una nueva etapa en la cual los conflictos sociolaborales bajo el franquismo ya no eran episodios puntuales, sino que se abrió una dinámica creciente de movilizaciones relativamente continuas. De manera que estas grandes huelgas del 62 en el norte de España se convirtieron en un punto de inflexión para las movilizaciones obreras. Mientras que el alcance de la huelga de los tranvías de Barcelona en 1951 había sido más reducido, las huelgas de 1962 se extendieron, llegando desde Asturias a Vizcaya, Guipuzcoa, Madrid o Barcelona. Otro precedente – también en Asturias – había sido la huelga de los mineros de La Camocha en 1957, con una importante presencia de militantes cristianos en unas

¹⁴ MOLINERO, Carme e YSÀS, Pere: *Productores...*, pp. 62-66.

movilizaciones que, según algunos autores, darían lugar a la puesta en marcha de las primeras Comisiones Obreras, fundada por militantes de HOAC, de la JOC, por comunistas y socialistas¹⁵.

Las huelgas de Asturias resultaron ser muy importantes por varias razones. En primer lugar, porque inauguraron una dinámica conflictiva que, a partir de ese momento, fue ya constante hasta el final de la dictadura. En segundo lugar, porque supusieron la afirmación de un nuevo movimiento obrero agrupado en torno a Comisiones Obreras, con una marcada presencia de católicos y sacerdotes, junto a comunistas. A estas razones se puede añadir el manifiesto de los intelectuales en defensa de los obreros y contra la represión de los huelguistas, que fue la primera de más de treinta cartas públicas colectivas, registradas entre 1962 y 1969 por el Ministerio de Información, que fueron elaboradas y firmadas por conocidos intelectuales españoles y dirigidas a las autoridades. En las décadas de 1960 y 1970, la voz de los intelectuales, artistas y profesionales liberales contribuyó a extender el disenso hacia el régimen, que había convertido la represión en su único recurso, alimentando, a su vez, el aumento de las críticas y la oposición a la dictadura¹⁶.

La mencionada presencia de católicos responde al hecho de que en el seno de sus principales organizaciones de base enfocadas en la clase obrera se produjo un viraje progresista. El 1 de julio de 1960 se creó la Unión Sindical Obrera (USO) fundada por militantes de la JOC que creyeron que había llegado el momento de pasar a la acción sindical organizada¹⁷. Por otro lado, ante los negativos efectos iniciales del Plan de Estabilización sobre el nivel de vida de los obreros, la HOAC decidió reafirmarse en sus planteamientos, apreciando además la oportunidad que se abría para extender su implantación entre la clase obrera española¹⁸. Se inició aquí la *etapa del compromiso temporal* para la HOAC, término con el que se ha llamado en la década de 1960 al compromiso de los militantes obreros cristianos con el mundo obrero, con sus problemas y

¹⁵ BERZAL DE LA ROSA, Enrique: «Contribución de la Iglesia a la reconstrucción del sindicalismo de clase en España durante el franquismo», *Historia Actual Online*, N.º 35, 2014, p. 124.

¹⁶ YSÀS, Pere: *Disidencia y subversión: la lucha del régimen franquista por su supervivencia, 1960-1975*, Barcelona, Crítica, 2004, pp. 47-74.

¹⁷ BLÁZQUEZ, Feliciano: *La traición...*, p. 131.

¹⁸ VAQUERO IGLESIAS, Julio Antonio: «Huelga e Iglesia: obreros cristianos, sacerdotes y obispos ante el conflicto», en VEGA GARCÍA, Rubén (coord.): *Las huelgas de 1962*, Gijón, Eds. Trea, 2002, p. 219.

con sus aspiraciones¹⁹. A este proceso le siguió el inicio del Concilio Vaticano II (1962-1965), cuyo resultado supuso un duro golpe para el régimen nacional-católico y vino a reforzar y dotar de legitimidad las convicciones de aquellos católicos volcados en la acción antifranquista²⁰. La participación de la HOAC y la JOC en aquellas huelgas fue decisiva. No fueron los organizadores, pero sí activos impulsores de las mismas. La HOAC, y otras organizaciones apostólicas, emitieron un comunicado conjunto de apoyo al conflicto que provocó un gran malestar en el gobierno, desde el que se presionó a la jerarquía eclesiástica para que tomase medidas contra las organizaciones obreras y contra algunos sacerdotes²¹.

Los sacerdotes vinculados a organizaciones obreras dieron su apoyo a los obreros asturianos a través de sermones que les alentaban y defendían su derecho a huelga. Otras formas de apoyo fueron la instalación de comedores para los hijos de los huelguistas, la distribución de alimentos y de dinero entre sus familias o la organización de reuniones de obreros y de miembros de organizaciones cristianas en las iglesias, bajo el amparo del Concordato. También hubo casos, como el de los párrocos y consiliarios de la HOAC en Asturias, que se ocuparon de redactar y difundir octavillas de apoyo a la huelga. A nivel institucional, la HOAC de Asturias presentó un informe al arzobispo-coadjutor sobre los orígenes, la valoración y las responsabilidades en el conflicto minero. Según el informe, las causas profundas de la huelga estaban en la respuesta exclusivamente represiva a las huelgas de 1957 y 1958, sin dar ninguna solución a los problemas planteados. El informe también contenía una acusación velada al arzobispo-coadjutor y a la propia Iglesia que no había impulsado ningún apoyo hacia el apostolado obrero, al que la jerarquía acusaba de tener una mentalidad excesivamente *temporalista* o incluso marxista²².

Por su parte, las organizaciones sindicales y partidos de la izquierda reconocieron la importancia de la participación de católicos en las huelgas, aunque dependiendo de la tradición de una u otra organización, la valoración

¹⁹ LÓPEZ GARCÍA, Basilisa: «Diagnóstico y alternativas al anticlericalismo en Guillermo Roviroso», en NICOLÁS MARÍN, María Encarna y GONZÁLEZ MARTÍNEZ, Carmen (coords): *Ayeres en discusión: temas clave de Historia Contemporánea hoy*, Murcia, Publicaciones de la Universidad de Murcia, 2008, p. 1060.

²⁰ RAGUER, Hilari: *Réquiem por la cristiandad: el Concilio Vaticano II y su impacto en España*, Barcelona, Península, 2006, pp. 22 y 387-391.

²¹ VAQUERO IGLESIAS, Julio Antonio: «Huelga...», p. 223-225.

²² *Ibid.*, p. 226-231.

varió. Anarquistas y socialistas —condicionados por sus tradiciones anticlericales— tendieron a descalificar la actuación de los católicos, sin diferenciar a curas y obreros católicos de la alta jerarquía eclesiástica. El desconocimiento de la actividad de las organizaciones católicas obreras por parte de socialistas y anarquistas influyó en esta cuestión²³. Por otro lado, la política de reconciliación nacional del PCE y su apuesta por una vía democratizadora como medio para avanzar hacia una sociedad socialista, impulsaron su estrategia de promover la unión de toda la oposición para acabar con la dictadura²⁴. Valoraron, por tanto, positivamente la participación de los católicos en la huelga.

3.2.4. Nuevos espacios, nuevas solidaridades

Más allá de Asturias, los cambios en la estructura económica modificaron severamente la *morfología* del conflicto obrero durante aquellos años, dando lugar a un nuevo tipo de conflictividad. A partir de dos espacios centrales —el barrio y la fábrica— se pudo articular una nueva forma de acción colectiva bajo el franquismo, sin que esto fuera una consecuencia únicamente de las transformaciones económicas, sino resultado de la interacción entre estos cambios y las personas que las experimentaron y construyeron un determinado tipo de respuesta colectiva²⁵. Las huelgas de Asturias de 1962 se extendieron muy pronto por Euskadi, llegando a declararse el estado de excepción en ambas regiones. El movimiento huelguístico se extendió también por el cinturón industrial de Barcelona, especialmente en el sector metalúrgico. El volumen de conflictividad en todo el país se mantuvo relativamente alto hasta 1966. No obstante, pese a que las estadísticas muestran un menor número de conflictos y de horas de trabajo perdidas que los años previos, no puede decirse que 1966 no fuese un año conflictivo. Además, fue el año en el que se consolidaron las

²³ *Ibid.*, p. 241.

²⁴ RUIZ, David: «De la guerrilla a las fábricas: Oposición al franquismo del Partido Comunista de España (1948-1962)», *Espacio, Tiempo y Forma, Serie V, Historia Contemporánea*, n° 13, 2000, pp. 121-122.

²⁵ DOMÈNECH, Xavier: *Lucha de clases, franquismo y democracia. Obreros y empresarios (1939-1979)*, Madrid, Akal, 2022, pp. 109-150. Véase también DOMÈNECH, Xavier: «La clase obrera bajo el franquismo. Aproximación a sus elementos», *Ayer*, 85 (2012), pp. 201-225.

Comisiones Obreras gracias al éxito logrado en las elecciones sindicales²⁶. A partir de 1967 la conflictividad volvió a crecer, manteniéndose con altibajos hasta que en 1971 adquirió un carácter mucho más intenso. Las movilizaciones tendieron a extenderse cada vez más y se fueron radicalizando en una dinámica acción-represión-reacción que no se detuvo ya hasta después de la muerte del dictador²⁷.

Asimismo, cabe destacar que, a medida que fueron teniendo lugar reivindicaciones de tipo laboral, la clase obrera organizada fue incluyendo —en las huelgas y movilizaciones de finales de la dictadura y la inmediata transición— reivindicaciones que sobrepasaban lo estrictamente laboral: peticiones de amnistía, demanda de apertura de un proceso constituyente y legalización de los partidos políticos. De esta manera, el movimiento obrero fue confluyendo con otras organizaciones antifranquistas generándose espacios de sociabilidad y redes de solidaridad que permitieron la supervivencia del movimiento ante la dura represión que sufrió especialmente a finales de los sesenta. Y esto permitió que se mantuviera movilizado más allá del fin de la dictadura. De modo que la represión ya no se estaba aplicando a un militante clandestino al que solamente conocía su familia y sus compañeros de célula, sino a un dirigente obrero, a una dirigente vecinal o a una asistente social conocidos por compartir lucha e intereses con aquellos que menos tenían y que de alguna manera reconocían la lucha como suya, estuvieran involucrados en ella en mayor o menor medida. Esto amortiguaba los efectos de la represión, pese a que ésta continuó siendo brutal hasta el final del régimen²⁸.

3.3. El cine español (1962-1975)

3.3.1. El «aperturismo» de José María García Escudero

El por entonces recién llegado ministro de Información y Turismo, Manuel Fraga, nombró a José María García Escudero como nuevo director general de la

²⁶ MOLINERO, Carme e YSÀS, Pere: *Productores...*, pp. 142-154.

²⁷ *Ibid.*, p. 201.

²⁸ DOMÈNECH, Xavier: *Lucha de clases...*, pp. 174-175 y 225-227.

DGCT en 1962, volviendo al cargo después de haber sido *invitado* a dimitir en 1952. Según escribió en su diario personal, durante esos diez años «no se había hecho nada»²⁹. Como participante activo de las Conversaciones de Salamanca de 1955 y en sus artículos en la revista *Ateneo*, García Escudero había apuntado en numerosas ocasiones la necesidad de renovación del cine español. De manera que, una vez en el cargo, el nuevo director puso en marcha una serie de medidas enfocadas en racionalizar el mercado cinematográfico. Además, tratando de sustituir las viejas estructuras del cine por una nueva generación de cineastas, contribuyó a que determinados sectores de oposición al régimen tuvieran un espacio posibilista —y como tal, limitado— en el que moverse³⁰.

En 1962 se publicó el Reglamento del Instituto de Investigaciones y Experiencias Cinematográficas, que pasó a denominarse Escuela Oficial de Cinematografía, con la intención de propiciar que surgiesen nuevos cineastas que impulsaran la revitalización de la industria. Ese mismo año se promulgó la Orden que eliminaba las categorías con las que se clasificaban las películas (Interés Nacional, Primera A, Primera B, etc) y los porcentajes de subvención asignados a cada una de ellas. Se sustituyó por una subvención automática del 15% de la recaudación en bruto para todas las películas de producción española. Este porcentaje se aplicaba a la recaudación en taquilla de los primeros cinco años tras el estreno. Esta medida garantizaba, además, el control y la fiscalización de las taquillas. Asimismo, se estableció la nueva categoría «Especial Interés Nacional» que sería aplicada a las películas que mostraran voluntad de renovación temática o de búsqueda formal pudiendo obtener hasta un 15% más de subvención que se sumaría al preestablecido. En 1963 se promulgaron unas Normas de Censura Cinematográfica que, al menos resultaban menos arbitrarias que el sistema anterior. De ese modo, los cineastas sabían a qué atenerse. No obstante, las películas continuaron siendo sometidas a tres filtros: revisión de viabilidad del proyecto, censura previa del guión y revisión de la censura una vez terminado de rodar el filme³¹. En 1966, el ministro Manuel Fraga aprobó una nueva Ley de Prensa que eliminaba la censura previa, lo cual dio pie a nuevas publicaciones y al tratamiento de

²⁹ GARCÍA ESCUDERO, José María: *La primera apertura. Diario de un director general*, Barcelona, Planeta, 1978, p. 37.

³⁰ ZUNZUNEGUI, Santos: «Llegar a más: el cine español entre 1962 y 1971», en CASTRO DE PAZ, José Luis; PÉREZ PERUCHA, Julio; ZUNZUNEGUI, Santos (dirs.): *La nueva...*, pp. 131-135.

³¹ TORREIRO, Casimiro: «¿Una dictadura liberal? (1962-1969)», en GUBERN et al: *Historia del cine español*, Madrid, Cátedra, 2009, p. 299-307.

nuevas temáticas en la prensa. Con los límites del sistema de sanciones que acompañaba la ley y que se aplicarían ahora *a posteriori*, en general se posibilitó cierto ensanchamiento de los márgenes que constreñían la libertad de expresión, al tiempo que multiplicó el número de artículos y opiniones desde diversos ámbitos³².

3.3.2. El Nuevo Cine Español y la Escuela de Barcelona

El fenómeno de los nuevos cines que se inició con la *nouvelle vague* francesa se extendió a otros países y se desarrolló en España bajo el paraguas de los cambios que introdujo García Escudero. Surgieron dos grandes núcleos, «el Nuevo Cine Español» (NCE) en Madrid y «la Escuela de Barcelona».

El primero de ellos, vinculado a la Escuela Oficial de Cinematografía (EOC) que tenía su sede en Madrid, se centraba más en la cultura española, con películas ambientadas en ciudades pequeñas. Sus principales temáticas abordaban historias que afectaban a la juventud, en ocasiones a estudiantes. Coincide con la primera generación de cineastas que no tienen memoria personal del período anterior a la dictadura. Generalmente reflejaban en su cine la falta de horizonte de posibilidades derivada, en última instancia, de la falta de libertades. Estos cineastas, al formarse en la EOC, tuvieron acceso a filmes que no circularon por las salas de cine españolas, ni mucho menos por la televisión. Este conocimiento de lo que se hacía en el extranjero contribuirá a la renovación temática y a la búsqueda de nuevas formas. Aún así, los filmes del NCE se caracterizaron más por ser atípicos en relación con el resto de películas producidas en España que por la importación de modelos extranjeros³³. Cronológicamente podemos circunscribir el NCE al período 1962-1967 y entre sus películas más destacadas se encuentran *La tía Tula* (Miguel Picazo, 1964), *Nueve cartas a Berta* (Basilio Martín Patino, 1965), *La busca* (Angelino Fons, 1966), *La caza* (Carlos Saura, 1966) o varios filmes del director cántabro Mario

³² HERNÁNDEZ BURGOS, Claudio: *Franquismo a ras de suelo. Zonas grises, apoyos sociales y actitudes durante la dictadura (1936-1976)*, Granada, Universidad de Granada, 2014, pp. 367-368.

³³ TORREIRO, Casimiro: «¿Una dictadura...», p. 309.

Camus como *Los farsantes* (1963), *Young Sánchez* (1963) o *Con el viento solano* (1967).

Por su parte, la Escuela de Barcelona, estuvo compuesta por un grupo heterogéneo de intelectuales, entre los cuales no sólo había cineastas sino también arquitectos, pintores, músicos y publicistas que provenían de familias catalanas adineradas con capacidad económica para viajar a grandes capitales europeas como París o Londres. Esta corriente se asocia más directamente que el NCE a la *nouvelle vague*, realizando un cine más experimental, cosmopolita y con influencias de la cultura *pop*. Cabe resaltar que existió cierta rivalidad entre ambos núcleos. Los adscritos al NCE tildaban despectivamente de *gauche divine* a los catalanes, mientras que éstos, por su parte, se referían al núcleo de Madrid como «cine mesetario»³⁴. Entre los filmes más destacados provenientes de la Escuela de Barcelona encontramos los tres primeros trabajos de Vicente Aranda: *Brillante porvenir* (1965), *Fata Morgana* (1965) y *Los crueles* (1969), así como *Nocturno 29* (Pere Portabella, 1968) y algunos trabajos de Gonzalo Suárez como *Ditirambo* (1969), *El extraño caso del doctor Fausto* (1969) o *Aoom* (1970). Las películas de estos «nuevos cines» convivieron durante estos años con otras muchas de carácter más tradicional, comercial y popular realizadas con un estilo que seguía en los cauces por los que transitaba el cine español previo a estos aires renovadores³⁵.

3.4. La clase obrera en el cine español (1962-1975)

Durante este periodo podemos contabilizar un total de quince películas de ficción con presencia de trabajadoras y trabajadores como protagonistas o en las que este tipo de personajes tuvieran un peso considerable en la historia³⁶.

³⁴ BENET, Vicente J.: *El cine...*, pp. 327-330.

³⁵ Dos ejemplos de este tipo de cine, al que Sally Faulkner califica de Viejo Cine Español contraponiéndolo con el NCE, son *La gran familia* (Fernando Palacios, 1962) y *La ciudad no es para mí* (Pedro Lazaga, 1965). Véase FAULKNER, Sally: *Un cine contradictorio: ocho filmes españoles de la década de 1960*, Madrid, Iberoamericana, 2022, pp. 20-21 y 59-118.

³⁶ Cabe recordar que nos referimos al cine de ficción. Por otro lado, desde la década de los sesenta se realizaron multitud de documentales —muchos de ellos cortometrajes— en los que la situación de la clase trabajadora y de los campesinos solía ser un tema recurrente. Nos referimos a documentales realizados desde espacios de la militancia antifranquista como *Será tu tierra* (1965), *El largo viaje hacia la ira* (1969) o *Seamos obreros* (1970) dirigidos por Llorenç Soler; o *El campo para el hombre* (1975) de Helena Lumberras, cofundadora del «Colectivo de Cine de Clase» formado por un grupo de cineastas que filmaron multitud de documentales de denuncia y agitación política. Véase BERZOSA CAMACHO, Alberto: «Aproximación a un cine proletario

Se apreciaba aquí un ligero freno cuantitativo del aumento que se había producido desde principios de los años cincuenta (19 filmes) y que había supuesto un aumento respecto a la década de los cuarenta (11 filmes). No obstante, pese a que el porcentaje de este tipo de filmes respecto al conjunto del cine español en general era discreto, encontramos películas de estas características dirigidas por cineastas comerciales como Pedro Lazaga, Mariano Ozores y José María Forqué. Estos directores —junto con otros, entre los que destaca Ignacio F. Iquino— fueron de los más prolíficos de los años sesenta y setenta, produciendo filmes que se enmarcaron en el «cine de géneros populares», especialmente comedias. Un tipo de cine de gran repercusión popular, generalmente carente de planteamientos arriesgados con lo que venía siendo el cine hasta el momento y carente también de crítica social. Muchas de estas películas son del estilo «comedia sexy», de estética grosera y planteamientos retrógrados que tenía éxito también por la misma época en Italia³⁷. En España también existió una diferencia notable, desde el punto de vista cuantitativo, por lo que respecta a las representaciones de la clase obrera en el cine si lo comparamos con otros países como Reino Unido e Italia durante el mismo periodo³⁸.

Durante el periodo mencionado, encontramos representaciones de la clase trabajadora en las siguientes películas: *El verdugo* (Luis García Berlanga, 1963), *Llegar a más* (José Luis Fernández Santos, 1963), *Young Sánchez* (Mario Camus, 1963), *La chica del gato* (Clemente Pamplona, 1964), *El espontáneo* (Jordi Grau, 1964), *Brillante porvenir* (Vicente Aranda y Román Gubern, 1965), *La busca* (Angelino Fons, 1966), *La piel quemada* (Josep María Forn, 1967), *Las que tienen que servir* (José María Forqué, 1967), *Como está el servicio* (Mariano Ozores, 1968), *Las secretarias* (Pedro Lazaga, 1968), *Españolas en París* (Roberto Bodegas, 1971), *¡Vente a Alemania, Pepe!* (Pedro Lazaga, 1971), *La cólera del*

español durante el franquismo y la transición», *Historia, Trabajo y Sociedad* n° 7 (2016), pp. 11-34.

³⁷ PÉREZ RUBIO, Pablo y HERNÁNDEZ RUIZ, Javier: «Esperanzas, compromisos y desencantos. El cine durante la transición española», en CASTRO DE PAZ, José Luis; PÉREZ PERUCHA, Julio; ZUNZUNEGUI, Santos (dirs.): *La nueva...*, pp. 216-217.

³⁸ En Reino Unido se estrenaron 42 películas de este tipo entre 1962 y 1975. Véase MARIN-LAMELLET, Anne-Lise: *Working Class Hero. La figure ouvrière dans le cinéma britannique depuis 1956*, Perpignan, Presses Universitaires de Perpignan, 2022. En el caso de Italia, durante el mismo periodo, se estrenaron 23 películas de ficción contabilizando solamente aquellas películas cuya historia giraba fundamentalmente en torno al proletariado industrial. Faltaría contabilizar y sumar aquellos filmes que, como en otros países, narraron historias vinculadas a la clase obrera no industrial o sus espacios de sociabilidad. Véase CAROTTI, Carlo: *Alla ricerca del Paradiso. L'operaio nel cinema italiano 1945-1990*, Graphos, 1992, pp. 38-59. En Francia el número de filmes de este tipo durante el mismo rango cronológico es similar al de España (17). Véase CADÉ, Michel: *L'écran bleu...*, pp. 16-22 y 126-130.

viento (Mario Camus, 1971) y *Pim, pam, pum... ¡Fuego!* (Pedro Olea, 1975). Podemos agrupar estas representaciones en cuatro ejes temáticos: un nuevo *boom* de las criadas en la pantalla, la emigración, la búsqueda de un porvenir individual y la política y el conflicto de clase en películas de género histórico.

3.4.1. La vuelta de las criadas

Las mujeres que se iniciaban en el servicio doméstico en los años sesenta ya no lo hacían, como en las dos décadas anteriores, huyendo de la miseria y de otras consecuencias de la guerra civil. Ahora las razones eran diversas. Algunas mujeres emigraban a las ciudades para promocionarse, esto es, tratar de alcanzar ciertas expectativas de vida que no podían conseguir quedándose en sus pueblos natales. De manera que el servicio doméstico no solía ser un fin en sí mismo o una solución a la miseria, sino un medio, una manera de poder llegar a la ciudad asegurándose un trabajo remunerado que, en muchas ocasiones, se esperaba que fuera temporal. A lo largo de la década, el servicio doméstico fue adquiriendo características de empleo, despojándose parcialmente de ciertas dinámicas por las que se consideraba a la chica que iba a servir como parte de la casa, en un régimen de semiadopción de una familia acomodada a una muchacha de clase obrera. No obstante, como señala Eider de Dios, eso no implicó que se pasara de un régimen paternalista a otro plenamente laboral, sino que se fue transitando a un sistema de relaciones mixtas. Este momento coincide, además, con el abandono progresivo del término «criadas», que se irá sustituyendo por el de «empleada del hogar»³⁹. La consolidación del nuevo término llegó con la aprobación del Régimen Especial de Empleadas del hogar de 1969, por el que pudieron cotizar a la seguridad social, aunque no a través del régimen general sino especial. Esta aprobación supuso una mejora respecto al estatus anterior, aunque todavía quedaban lejos de poder equiparar sus derechos a los del resto de los trabajadores⁴⁰.

Pese a que «la edad de oro del servicio doméstico» en España se situaría en el periodo 1939-1959⁴¹, fue a partir de la década de los sesenta cuando se produjo

³⁹ DE DIOS FERNÁNDEZ, Eider: *Sirvienta...*, pp. 140-141.

⁴⁰ *Ibid*, pp. 258-259.

⁴¹ *Ibid.*, pp. 17 y 29.

un *boom* por lo que respecta a la presencia de criadas, sirvientas o empleadas del hogar en multitud de productos culturales como radionovelas y, por supuesto, el cine⁴². Nos referimos a películas como *La chica del gato* (1964), *Las que tienen que servir* (1967), *¡Como está el servicio!* (1968), *Españolas en París* (1971) o *¡Vente a Alemania, Pepe!* (1971).

En 1964 se estrenó un *remake* de *La chica del gato*. Sería la tercera vez que se llevaba esta historia a la pantalla después de la primera versión muda dirigida por Antonio Calvache y estrenada en 1927 y de la de Ramón Quadreny de 1943, con Josita Hernán como protagonista⁴³. El encargado de dirigir la versión de 1964 fue Clemente Pamplona, un «camisa vieja» de Falange que combatió en la guerra civil y que, antes de ser guionista y director de cine, ejerció como periodista en diferentes medios de comunicación afines al Movimiento⁴⁴. Gracita Morales fue elegida para interpretar a Guadalupe, la protagonista. Gracias a su participación en otros filmes como *Chica para todo* (Mariano Ozores, 1963), *La ciudad no es para mí* (Pedro Lazaga, 1966) o *¡Cómo está el servicio!* (Mariano Ozores, 1968), Gracita Morales se convirtió, durante la década de los sesenta, en el referente de empleada del hogar que se instauró en el imaginario popular. *La chica del gato* de Clemente Pamplona mantiene una estructura y guión similares a la versión de 1943, con los cambios propios de que ambas historias transcurren en su presente de producción, de manera que muchas referencias de 1964 son distintas a las anteriores. Por ejemplo, en varias ocasiones Guadalupe se pone a bailar un *twist*, estilo que se popularizó precisamente a comienzos de los sesenta.

La trama sigue el mismo patrón que el filme anterior. Guadalupe escapa de la casa del matrimonio de delincuentes que la tienen en adopción porque se niega a robar para ellos. Hasta que llega a la casa de una familia adinerada donde se ganará el aprecio de la hija (Nena) —que tiene una edad similar a la suya— por ayudarle a solucionar su situación con su pretendiente —un industrial alemán— que le estaba engañando al no decirle que estaba casado. A cambio, Nena le consigue el trabajo de empleada del hogar en la casa de sus

⁴² Tras *Amarrosa* que fue emitida entre 1959 y 1960, la radionovela más popular fue *Simplemente María* emitida entre 1971 y 1974 y protagonizada por una empleada del hogar que terminará convirtiéndose en *señora*.

⁴³ La versión sonora de 1943 ha sido objeto de análisis en el capítulo 1 de esta tesis.

⁴⁴ DÍEZ PUERTAS, Emeterio: *Historia social del cine en España*, Madrid, Fundamentos, 2003, pp. 265-266.

padres. Dos años más tarde se emitió otra versión de esta misma historia en Radio Televisión Española en el marco del programa *Estudio 1*, que consistía en la grabación de obras de teatro para la televisión. De nuevo la historia se mantiene sin cambios significativos, salvo el hecho de que la protagonista de esta nueva versión fue Lina Morgan quien, al igual que Gracita Morales y otras como Florinda Chico o Rafaela Aparicio estuvieron vinculadas a las «chachas», a quienes interpretaron en diferentes comedias⁴⁵.

Otras dos comedias del género popular tuvieron como protagonistas a empleadas del hogar: *Las que tienen que servir* (1967) y *¡Como está el servicio!* (1968). Ambas fueron adaptaciones de obras teatrales dirigidas por el dramaturgo Alfonso Paso⁴⁶. La primera de ellas, dirigida por José María Forqué⁴⁷, cuenta la historia de Juana (Concha Velasco) y Francisca (Amparo Soler), quienes trabajan como criadas españolas en la casa de la familia Stevens, situada en un barrio residencial de Madrid en el que sólo viven ciudadanos estadounidenses que trabajan en la base militar de Torrejón de Ardoz. La casa está provista de toda una serie de artilugios modernos que automatizan muchas de las tareas del hogar bajo la supervisión de las dos empleadas, quienes han aprendido los conocimientos técnicos necesarios para controlar esa moderna tecnología que se presenta a modo de exageración cómica futurista. A menudo reciben la visita de Antonio (Alfredo Landa) y de Lorenzo (Manolo Gómez), sus respectivos novios. La actitud de estos dos contrastará con la de los hombres estadounidenses que habitan o visitan la casa de los Stevens.

Estos contrastes aparecen vinculados directamente a la nacionalidad y la clase de ambos grupos. Antonio y Lorenzo son presentados como dos trabajadores vagos, especialmente Antonio. Aunque no provenían de zonas rurales como ocurría en otras películas de la época, estos dos personajes

⁴⁵ DE DIOS FERNÁNDEZ, Eider: *Sirvienta...*, p. 168.

⁴⁶ Alfonso Paso, afín al régimen franquista, estrenó en el teatro *Las que tienen que servir* en 1962 y *¡Cómo está el servicio!* en enero de 1968, es decir, el mismo año en el que se estrenaría también la película homónima. También dirigió algunas películas como *Vamos a por la parejita* (1969). Véase PÉREZ RUBIO, Pablo y HERNÁNDEZ RUIZ, Javier: «Esperanzas...», p. 216.

⁴⁷ José María Forqué había debutado en 1951 codirigiendo *Morena Clara* junto a Pedro Lazaga y también codirigió con José Antonio Nieves Conde *La ley del silencio* (1956). Generacionalmente y laboralmente, por tanto, podemos ubicar a Forqué junto a grandes directores afines al régimen. Su mejor filme hasta el momento había sido *Amanecer en puerta oscura* (1957) que narra la historia de un bandolero forajido en la Andalucía del siglo XIX que ayuda a dos amigos, un minero y un ingeniero, que huyen tras asesinar al capataz y al dueño de la mina donde trabajaban.

funcionan como los *paletos* de la película⁴⁸. El contraste se ve en la apariencia física de ambos grupos, pero también en el sofisticado comportamiento de los estadounidenses frente a los simplones españoles.

Por otro lado, Juana y Francisca tratan a sus señores con excesiva confianza, incluso llegando a abofetear cada sábado al señor para despertarle por las mañanas. En una escena, las empleadas del hogar organizan una cena entre los Stevens y un matrimonio amigo de éstos formado por una piloto de avión estadounidense y su marido, un médico catalán. En la escena inmediatamente posterior, el director refuerza el mencionado contraste utilizando un plano en el que aparecen las dos empleadas del hogar cenando con sus respectivos novios en la cocina, mientras, —al fondo— se ve a los señores de la casa y sus invitados disfrutando de la cena. El comportamiento en los respectivos espacios y, sobre todo, los diálogos en clave de exageración cómica, remarcan las diferencias entre unos y otros. Hay que decir que no se trata tanto de una cuestión de clase como de la apelación a unos supuestos valores y costumbres intrínsecamente españolas, que también hacen sentir incómodo al médico catalán que cena en la mesa elegante, puesto que está harto de una sofisticación que, desde su punto de vista, implica demasiada contención en las formas. De hecho, los estadounidenses son caracterizados como personas peculiares, ociosas y un tanto extravagantes.

Esta caracterización adquiere tintes marcadamente racistas y misóginos en los personajes de dos de los vecinos de los Stevens. Se trata de un matrimonio formado por una española (Florinda Chico) y un afroamericano. Aparecen en varios momentos de la película y él apenas habla. Lo único que hace es perseguir a su mujer por el jardín tratando de «cazarla» con una palmeta para sacudir alfombras mientras suenan, de forma diegética, instrumentos de

⁴⁸ La figura del *paleta* en los años sesenta se popularizó gracias al filme *La ciudad no es para mí* (Pedro Lazaga, 1966), protagonizada por Paco Martínez Soria, quien se convertiría en el paradigma del *paleta*, del mismo modo que Gracita Morales o Lina Morgan lo fueron de las *chachas*. Estos *paletos*, generalmente, fueron representados por actores de escaso atractivo físico que encarnaban a personajes recién llegados a la ciudad —normalmente Madrid— procedentes de zonas rurales. En la ciudad vivían situaciones cómicas en las que salían a relucir en ellos características como la ingenuidad, la bondad, pero también la falta de cultura general asociada a cierta mentalidad conservadora que no estaba preparada para la moderna vida de la ciudad. Véase RINCÓN, Aintzane: *Representaciones de género en el cine español (1936-1982): figuras y fisuras*, Madrid, Centro de Estudios Políticos y Constitucionales, 2014, pp. 166-177. Generalmente este tipo de películas no plantean ninguna crítica de la sociedad, ni invitan a una lectura problemática del presente. Véase GUTIÉRREZ, Àlex: «Franquismo, desarrollismo y cultura de masas: El cine de 'paleta' en los años '60», en CASTILLO, Assumpta *et al* (coords.): *Mirar el pasado en tiempos de crisis: historia social, conflicto y cultura de masa*, Barcelona, UAB, 2017, pp. 695-712.

percusión africanos. En una de esas escenas, la mujer pide ayuda a Antonio y Lorenzo:

«Señora: ¡Socorro! ¡Ayúdenme! ¡Mi marido me quiere pegar!

Antonio: Si es su marido... tiene derecho.

Lorenzo: Si fuera un extraño... aquí estábamos nosotros... pero es su marido.»

A continuación, los dos españoles dejan pasar al afroamericano para que continúe persiguiendo a su mujer, lo cual él les agradece. Esto sucede en medio del cumpleaños del señor Stevens, que organizan Juana y Francisca y del que habían sido expulsados sus novios por discutir con dos invitados estadounidenses que trataban de cortejar a las dos empleadas del hogar que, en la fiesta, visten como dos invitadas más. A la celebración habían acudido varios vecinos y amigos del matrimonio, la mayoría estadounidenses que viven en el mismo barrio residencial. Un invitado trata de seducir a Juana explicándole las ventajas de vivir en su país: «si usted viviera en Estados Unidos no sería una criada». Ambas beben, ríen y bailan con dos de los hombres invitados, quienes les agasajan con regalos. En una escena posterior, las dos protagonistas bailan unas sevillanas para todos los invitados, ejerciendo casi como si fueran unas folclóricas contratadas para un espectáculo privado.

Tras unas horas, Antonio y Lorenzo regresan borrachos a la fiesta. «Yo he venido a felicitar a don Johnny», dice Antonio cuando los dos hombres que les habían *invitado a marcharse* le recriminan que hayan vuelto. Por su parte, Lorenzo acusa demagógicamente de supuesto clasismo a los estadounidenses:

«Ahora... si es que hay algún obstáculo pa' tratarse con los obreros... porque pudiera ser que lo que pasa es que no se debe invitar al trabajador... nosotros creíamos que la democracia también se ha hecho pa' los hueveros, pero a lo mejor, ¡no!»

Esto inicia un debate entre los invitados. Algunos dan la razón a Lorenzo y piden que los dos españoles se queden, mientras los dos pretendientes estadounidenses de las protagonistas insisten en que se vayan. La música vuelve a sonar y los invitados vuelven a bailar. La cámara intercala planos de

ambos grupos: los españoles observan malencarados mientras los dos estadounidenses charlan con Juana y Francisca. En un momento dado se inicia una discusión en la que estadounidenses y españoles confrontan sus respectivos valores nacionales⁴⁹. Las palabras «democracia» y «libertad» son pronunciadas repetidas veces por unos y por otros a su favor, llegando a matizar Lorenzo que «tenemos la democracia orgánica»⁵⁰. Como solución, Antonio plantea una votación a mano alzada entre los asistentes a la fiesta. Las dos opciones son «obreros quedar» u «obreros marchar». Gana la opción de que los españoles permanezcan en la fiesta, pero la discusión continúa hasta que se inicia una disparatada y cómica pelea que los dos estadounidenses —claramente superiores físicamente— van ganando hasta que Antonio solicita la ayuda del afroamericano que se encontraba en el jardín. La potencia física de este nuevo aliado decantará la pelea en favor de los dos españoles.

El contraste entre Antonio y Lorenzo con los dos estadounidenses se muestra como una parte de otro contraste mayor: el que existe entre su falta de aspiraciones y las ganas de prosperar y ver mundo de Juana y Francisca. Uno de los estadounidenses le promete a Juana que en Estados Unidos vivirá mucho mejor. Le plantea que la forma más fácil de entrar en EEUU no es conseguir un contrato de trabajo, sino casarse con un ciudadano de ese país. Juana se despide de Antonio creyéndose las promesas del estadounidense: «en América mandamos nosotras y una mujer puede ser *public releison*». Pero la promesa del estadounidense resulta ser un timo y Juana regresa. Finalmente, ambas parejas de españoles se reconcilian y ellas dejan el trabajo como empleadas del hogar de los Stevens. Como nota curiosa, el pequeño papel de la nueva criada que llega a la casa para sustituirles, lo interpreta Lina Morgan.

A través del humor se caricaturizan las diferencias entre estadounidenses y españoles, siendo las mujeres —en este caso dos empleadas del hogar— los objetos de disputa entre ambos grupos de varones. Las referencias de clase quedan en un segundo plano tras las bromas y situaciones disparatadas que

⁴⁹ José Luis Martínez Redondo aludía a la eficacia del enfrentamiento entre «tinto Valdepeñas contra whisky» como tema a la hora de atraer al público. MARTÍNEZ REDONDO, José Luis: «Informaciones cinematográficas. Las que tienen que servir», ABC, 19 de septiembre de 1967, p. 81.

⁵⁰ El crítico de ABC Alfonso Sánchez, en su sinopsis sobre la película, escribió que las dos «deliciosas 'tatas'» atendían el chalet de un matrimonio estadounidense «con el que conviven democrática y abusivamente», refiriéndose al *abuso de libertad* que las protagonistas ejercían dejando entrar a sus novios habitualmente al chalet. SÁNCHEZ, Alfonso: «Las que tienen que servir», ABC, Edición de Andalucía, 12 de octubre de 1967, p. 67.

ponen el foco en una especie de guerra entre los valores nacionales españoles caracterizados por dos hombres simplones y los valores nacionales estadounidenses caracterizados por otros dos hombres sofisticados y modernos, pero con ínfulas de superioridad que ayudan al público a empatizar un poco más con los españoles. En medio quedan Juana y Francisca que son dos mujeres modernas, con una mentalidad abierta y con aspiraciones más allá de lo que hagan sus novios o de su actual trabajo de empleadas del hogar. No obstante, el guión coloca un límite claro a estos anhelos a través de un cierre final que no guarda demasiada verosimilitud con la caracterización de los personajes femeninos a lo largo del filme. Con este límite nos referimos a la vuelta de Juana y a la escena final en la que las dos parejas se marchan juntos.

Un año más tarde se estrenó *¡Cómo está el servicio!* (Mariano Ozores, 1968), otra comedia disparatada del director que se convertiría en uno de los máximos exponentes del «landismo». El filme, a través de la *voz en off* de un narrador, nos presenta a la protagonista, Vicenta (Gracita Morales), de esta forma:

«Este es el último ejemplar de esclavo, la criada, se llama Vicenta Berruguillo Tolomé, natural de Villarrioso, provincia de Cáceres [...] Al llegar a Madrid tuvo ciertas dificultades: al planchar, también tuvo ciertas dificultades para servir la mesa... Vicenta al llegar a la capital sólo sabía las primeras letras, de la 'A' a la 'F'...»

Como hemos señalado, Gracita Morales se convirtió en la referencia de la empleada del hogar en el imaginario popular de la época gracias, entre otros, a este papel. Una actriz de la que, según el crítico de *La Vanguardia*, «estos papeles de chacha de pueblo le van pintiparados», llegando a salvar este filme, devolviendo las ganas de reír al público, tras el «sopor» que resultaban las tramas del personaje interpretado por José Luis López Vázquez⁵¹. Mientras transcurre la narración, la cámara nos muestra a Vicenta, cargada con dos macutos, caminando por una ciudad por la cual parece no saber moverse. No comprende el funcionamiento de los semáforos ni de los pasos de cebra, por lo que casi resulta atropellada. Así, se van intercalando pequeñas escenas que ilustran aquello que el narrador va contando como si fuera un documental:

⁵¹ MARTÍNEZ TOMÁS, Antonio: «¡Cómo está el servicio!», *La Vanguardia Española*, 18 de agosto de 1968, p. 37.

quema un pantalón por no saber usar la plancha y toca un plato de *spaguetti* con las manos mientras trata de servir a unos señores a la hora de la comida. Pero a los tres meses de vivir en Madrid, Vicenta parece haber aprendido todo lo que necesitaba saber.

A través de un cambio de escena con una transición muy rápida, se nos muestra un primer plano de Vicenta atendiendo el teléfono en inglés mientras fuma. La versión femenina del *paleto* que había llegado a Madrid, se convierte en una muchacha moderna en tan solo tres meses. Trabaja en la casa de un matrimonio formado por una señora española y un sargento estadounidense. Como sucedía en *Las que tienen que servir*, en este filme también se contraponen los estilos de vida de las familias estadounidenses (o mixtas) y las casas españolas, resaltando las diferentes formas de entender la moralidad. Las esposas de los estadounidenses, a menudo españolas, son caracterizadas como exprostitutas o mujeres infieles. También con ínfulas de nueva rica, como es el caso de Engracia la Cajetilla, la señora de la casa donde sirve Vicenta, quien le recuerda cómo le tiene que llamar: «el ‘señora’ que suene muy alto». Asimismo, algunas de estas «nuevas señoras» tienen una actitud maternalista con Vicenta, como la señora McNewton —amiga de la señora Engracia—, que le *enseña* que no es una criada, sino una empleada del hogar porque «criada es un término denigrante».

Por otro lado, el primo de Vicenta, Manolo (José Luis López Vázquez), es un mujeriego que tiene a varias mujeres engañadas haciéndoles creer que son «la única» y que van a casarse con él. No sólo las engaña sentimentalmente, sino que tiene en marcha una estafa mediante la cual cada una de ellas se compromete a pagar un piso a medias con él. La forma de apoderarse del dinero de sus novias la explica el propio Manolo:

«lo que tú ganas y lo que gano yo va todo a un fondo común. Pero como la patria potestad la tiene el marido, los gananciales los administro yo que soy el intercepto».

El primo de Vicenta combina a la perfección su falta de ética y escrúpulos con el autoasignado papel de guardián moral de la protagonista porque, según él, «las mujeres no son mayores de edad hasta los cincuenta». En Madrid, Manolo se encarga de controlar que su prima no tenga relaciones con ningún

chico, atribuyéndose la autoridad del padre como familiar más próximo. En este sentido, la película plantea fisuras en el orden de género hegemónico basado en la autoridad masculina⁵², aunque lo hace caracterizando al primo Manolo como un golfo sin demasiada capacidad para hacer efectiva esa autoridad. Así, Vicenta le desobedece constantemente, llegándole a romper una botella de cristal en la cabeza cuando le recrimina que haya salido a una discoteca con un joven médico.

Vicenta va cambiando de casa donde servir casi cada día porque no encaja en ninguna de ellas hasta que por fin consigue trabajo como empleada en el hogar de un médico, el doctor Cifuentes, de cuyo hijo (José Sacristán) Vicenta está enamorada. Tras una serie de disparatados enredos, la película termina con el doctor Cifuentes hijo buscando a Vicenta, quien se había ido a servir a otra casa, para disculparse y pedirle que se case con él. Esta escena se muestra desde la mirada de cinco niños que observan tras la cristalera de la cocina mientras hablan y terminan abrazándose. Los niños ejercen de narradores de este final que el director, parece dejar a elección de los espectadores si creer verosímil la interpretación de los niños o pensar que lo que realmente había sucedido en esa escena era una simple disculpa, pero no una petición de matrimonio. En cuanto a Manolo, finalmente, a través de una confusión, las doce «novias» que mantenía engañadas contactan entre sí y se enteran de lo que está ocurriendo. Deciden acudir todas el mismo día a ver el esqueleto del edificio en construcción que albergará el soñado piso de Manolo. Allí, le rodean cada una con un ladrillo en la mano y le dan una paliza por «golfo», mandándolo al hospital. Mientras entra a la ambulancia, aparecen Vicenta y el doctor Cifuentes hijo y confirman al primo de ésta que se van a casar.

Con este final que incorpora un romance interclasista termina otra comedia en la que las referencias a la clase pasan por la contraposición, no tanto entre las que van a servir y las servidas, sino entre el origen de ambos grupos. Las que van a servir son siempre caracterizadas como ingenuas e ignorantes,

⁵² El ideal basado en la diferencia sexual en el que las mujeres eran concebidas como menores de edad necesitadas de protección y supervisión masculina había sido puesto en cuestión por personajes femeninos en anteriores filmes como *Deliciosamente tontos* (Juan de Orduña, 1943) o *Ella, él y sus millones* (Juan de Orduña, 1944). En estos casos, el pretexto era que los personajes masculinos a los que debían obediencia no cumplían su rol paterno de forma responsable. Véase RINCÓN, Aintzane: *Representaciones...*, p. 100. Sobre la consideración de las mujeres en el ideario conservador, autoritario y fascista véase ORTEGA, Teresa María: «Conservadurismo, catolicismo y antifeminismo: la mujer en los discursos del autoritarismo y el fascismo (1914-1936)», *Ayer*, 71 (2008), pp. 53-83.

especialmente si provienen de zonas rurales y, las servidas se dividen entre más sofisticadas y modernas o más ignorantes dependiendo de si son «nuevas ricas» o provienen de «buena familia». Por otra parte, la misoginia permea en la mayoría de tramas e historias que conforman el filme, especialmente por lo que respecta a aquellas relacionadas con el personaje de Manolo.

Siguiendo la senda de las «comedias sexys» de la época, cabe destacar otro filme que guarda muchas similitudes con las dos recién expuestas, aunque en este caso las protagonistas no fueron exactamente empleadas del hogar. No obstante, las similitudes residen en la estructura del propio género cinematográfico que comparten, la mencionada «comedia sexy» (que en este caso incorpora también tramas dramáticas) y también en los problemas a los que tienen que hacer frente las trabajadoras de otro empleo también *feminizado* como es el de secretaria. Se trata de *Las secretarias* (Pedro Lazaga, 1968) en la que Julia (Sonia Bruno), Paula (Teresa Gimpera) y Loli (Josefa Cotillo)⁵³ son tres jóvenes secretarias que trabajan en la oficina de una compañía de seguros. A los problemas propios del día a día laboral, se le añaden otros propios de su condición de mujeres. Los jefes contratan casi exclusivamente a mujeres jóvenes y atractivas, a las que asumen que tienen acceso sexoafectivamente. En el contexto de una comedia burda, se muestran muchas situaciones en las que el acoso laboral se mezcla con el acoso sexual. A esto hay que sumar las relaciones de poder que se establecen entre jefes y empleadas cuando éstos pretenden que ellas sean también sus *queridas*.

La película comienza con el sonido del tecleo de varias máquinas de escribir que suenan por encima de planos cortos en los que aparecen distintos elementos de una oficina: la propia máquina de escribir, teléfonos o ceniceros. Estos elementos se intercalan con planos de las piernas de las distintas secretarias. A veces es un plano detalle que se centra en las rodillas y otras veces se realiza una panorámica vertical que recorre desde los zapatos hasta el final de una minifalda. A su vez, se incorporan también planos cortos de cintura para abajo de varias mujeres caminando por la calle ataviadas con falda de oficina, medias y zapatos de tacón.

⁵³ Josefa Cotillo Martínez era conocida artísticamente como La Polaca y además de actriz era bailaora.

La primera frase de la película la pronuncia una de las secretarias respondiendo una llamada telefónica y excusando a su jefe mintiéndole a alguien que preguntaba por él. «Qué bien mientes», le dice una compañera. «Estoy tan acostumbrada que la verdad ya no me sale», replica la primera secretaria. Mientras realizan su trabajo, las secretarias hablan entre ellas sobre su vida personal. La cámara va cambiando de una a otra, pero sigue sin mostrar sus caras. Los planos se centran en las piernas fundamentalmente, aunque también aparece algún plano corto que muestra cómo se pintan las uñas o se maquillan los labios. Las jóvenes hablan inglés entre ellas, lo cual hace enfadar a la secretaria más veterana porque ella no entiende ese idioma. Los hombres que trabajan en la oficina, o que acuden a realizar alguna gestión a la misma, realizan constantes comentarios referidos a la belleza y al atractivo de las jóvenes secretarias. En general, la película, podría resultar un ejemplo paradigmático —en su versión más estereotipada y burda— de lo que Laura Mulvey llamó «la mirada masculina». Al menos por lo que se refiere a la «manipulación del placer visual» para convertir a la mujer en objeto de deseo del hombre⁵⁴.

Continuando con el filme, Adela (Mary Carrillo), la secretaria más veterana, siente que su puesto de trabajo está en peligro frente esta nueva generación de *chicas modernas*. Les tiene antipatía porque «han venido a quitarme lo que era mío». Según le recrimina a una de las jóvenes: «Usted llegó con su francés, su inglés y con sus piernas bonitas [...] y con su aire de secretaria importante provocando a todo el mundo». Los jefes organizan fiestas después del trabajo, en la propia oficina, en las que invitan a todo el personal. En esas fiestas socializan con las jóvenes secretarias, a las que agasajan y tratan de ligar con ellas. Los planos se centran de nuevo en las piernas de las secretarias jóvenes y se intercalan con otros planos cortos de miradas de deseo de los hombres más comedidos y miradas lascivas de los menos comedidos.

Una de las secretarias, Lola, mantiene una relación con su jefe, un hombre casado. En un diálogo ella describe lo que podríamos llamar *proceso de captación* de este tipo de empleadas:

⁵⁴ MULVEY, Laura: «Visual Pleasure and Narrative Cinema», *Screen*, n° 3 (vol. 16), 1975, pp. 6-18.

«Cuando empecé a trabajar con usted... bueno, contigo, era casi una niña. Tú siempre fuiste muy amable. Cuando hacía mal las cosas, en lugar de regañarme me ayudabas. Decías que llegaría a ser una buena secretaria [...] Me fui encariñando, ilusionando... Todos los días deseaba llegar a la oficina para verte. Para estar contigo. Tú no te dabas cuenta, pero a mí no me importaba [...] Ya no puedo volver a la oficina. Me moriría de vergüenza».

El jefe contrató a la secretaria desde muy joven, con intenciones claras de poder acceder a ella sexualmente. Se explica una dinámica que mezcla paternalismo con lo pasional. La joven secretaria vive con tristeza y pena esta situación. El hombre casado pretende mantener el matrimonio y también la relación que tiene con Lola, quien para él solamente es su *querida*. La naturaleza política que le atribuía el franquismo a la institución de la familia permitió que ésta no dependiera de la relación afectiva entre los dos miembros del matrimonio que la conforman. Esto era compatible con que un varón pudiera tener *queridas*, siempre y cuando esta segunda relación se mantuviera oculta de cara al resto de la familia. Por su parte, la *querida*, a menudo veía frustradas sus esperanzas de tener una relación plena y pública con el jefe, puesto que la intención de éste solía ser mantenerla en una esfera aparte del matrimonio. Los personajes que actuaron como maridos infieles eran a menudo retratados de manera condescendiente cuando se trataba de la figura del *rodríguez*, que ocupaba su tiempo «liberado» de la familia en tratar de ligar con mujeres⁵⁵. Sin embargo, en este filme se muestra el drama de la joven secretaria quien, ante esta situación, intenta suicidarse tomando unas pastillas. Por otro lado, en contraposición a los otros jefes, existe el personaje del director, que sería el jefe bondadoso que ayuda a su secretaria personal, Paula. Cuando ella se despide para casarse, le agradece haber sido tan buen jefe y éste le entrega una gran cantidad de dinero como regalo de bodas. No solamente es bueno por el regalo, sino porque este hombre no mostró nunca interés sexual por Paula, sino que mantuvieron una relación estrictamente laboral, aunque con tintes paternalistas⁵⁶.

⁵⁵ Estas mujeres eran normalmente extranjeras, por lo que los estereotipos de la Eva pecadora y la María maternal adoptaron significados en clave nacional. Véase RINCÓN, Aintzane: *Representaciones...*, pp. 250 y 346.

⁵⁶ En una escena posterior este *buen jefe* pide a Paula que se reincorpore al trabajo, lo cual provoca un conflicto entre esta y su marido, quien se ve amenazado con quedarse «desatendido» en casa. Como señala Aintzane Rincón, este episodio subrayaba la idea de empleo feminizado a

Por lo que respecta al conflicto de carácter laboral, el filme parece una balsa de aceite hasta que de repente se produce un despido. Hasta ese momento, la historia se centraba más en la vida personal de varias chicas jóvenes modernas de Madrid que trabajan en una oficina, con sus líos y amoríos. Además del espacio laboral, comparten también espacios de ocio y tiempo libre con sus jefes, adinerados. Éstos les invitan, les agasajan, les hacen regalos. Todo ello con intención de acceder sexualmente a ellas. No parecen reconocerse tanto como una clase aparte en el sentido económico-social, sino más bien se reconocen como un grupo que se constituye siendo su condición de mujeres el principal identificador. Conocen el oficio a través de las pautas y dinámicas de género, teniendo que lidiar con una serie de condicionantes que van más allá de lo estrictamente laboral. Reaccionar de forma tajante frente al manoseo de un superior puede suponer la pérdida del empleo.

A partir de ese reconocimiento, en el cual la condición de mujer constituye el principal factor de identificación, se articula una conciencia de grupo que les lleva a apoyar todas a Adela cuando ésta es despedida fulminantemente por su jefe. Se solidarizan con ella y se ponen en «huelga de brazos caídos». El caos reina en la oficina cuando los hombres tienen que ocuparse de atender las tareas que realizaban las secretarias. «Eso es una tontería, cosas de mujeres», dice el director cuando el resto de hombres le comunican que se han puesto en huelga. «Así empezó la revolución francesa», insiste uno de ellos. Todos tratan de convencerle de que readmita a la despedida hasta que finalmente cede: «Me han dado una buena lección», dice el director. Con esta solución en la que todas las partes quedan contentas, se reactiva el ritmo habitual de la oficina, aunque el episodio de la huelga ha traído algunas mejoras extras: las secretarias jóvenes tienen muchos menos reparos en afeitar la conducta de los hombres cuando éstos les miran con lascivia o tratan de provocar una situación en la que puedan apoyar su mano en las piernas. La huelga había servido para establecer esos límites. Un año antes del estreno de la película, en 1967, se produjo un repunte de la conflictividad laboral. El Ministerio de Trabajo cuantificó en 1.887.693 horas de trabajo perdidas por huelgas durante ese año, lo que supuso más de 400.000 horas más perdidas que en 1966⁵⁷. El número de huelgas,

la vez que se planteaba como incompatible con el papel que Paula debía desempeñar en la vida familiar. Véase RINCÓN, Aintzane: *Representaciones...*, pp. 212-213.

⁵⁷ MOLINERO, Carme e YSÀS, Pere: *Productores...*, p. 96.

participantes en las mismas y horas perdidas no paró de aumentar hasta el final de la dictadura. En este contexto, por tanto, podemos aventurarnos a afirmar que la inclusión de una huelga como una de las tramas principales del filme no parece ser casual. Sin embargo, en las críticas de los principales diarios en las que se desglosaba el argumento de la película no se hacía explícito el conflicto huelguístico⁵⁸.

3.4.2. La experiencia de la emigración

La experiencia de la emigración fue el tema principal de varios filmes de la época. Esta problemática pudo verse también en algunos documentales durante el periodo. Destaca la historia que rodea a *Notes sur l'émigration. Espagne 1960* (Jacinto Esteva y Paolo Brunatto, 1961). La cinta estuvo cincuenta años desaparecida porque fue secuestrada en febrero de 1961 por un grupo de neofascistas italianos en mitad de una proyección en Milán. Años más tarde se confirmó que estos sujetos habían sido enviados por sus correligionarios españoles. El hecho de que se recuperase una versión recortada —eliminando las escenas molestas para el régimen— confirmó la conexión⁵⁹. En el documental se muestra la miseria de los barrios chabolistas del cinturón industrial de Barcelona, así como zonas rurales medio despobladas de Granada, Almería y Murcia, de donde muchas personas se veían obligadas a emigrar simplemente para sobrevivir⁶⁰. Pese a la exaltación de las virtudes del mundo rural por parte de las culturas políticas que conformaron el régimen, el Estado no se ocupó de implementar medidas que permitiesen su viabilidad y que, por tanto, frenasen el éxodo de sus habitantes a las ciudades. La otra parte que

⁵⁸ En *La Vanguardia Española* la crítica se centra en las similitudes del filme con un tipo de cine, amable y divertido, «que Hollywood ha sublimado y glorificado», en MARTÍNEZ TOMÁS, Antonio: «Las secretarias», *La Vanguardia Española*, 16 de febrero de 1968, p. 51. Por su parte, ABC destaca la reacción frente a las dinámicas de abuso sexual de «unas mecanógrafas competentes, puntuales, honestas, que saben decir 'basta' a las 'inercias' masculinas», en DE OBREGÓN, Antonio: «Temas de la vida actual», *ABC Madrid*, 12 de febrero de 1969, p. 71.

⁵⁹ PARÉS, Luis E.: *Notes sur l'émigration – Espagne 1960. Apunts per a una pel·lícula invisible*, Barcelona, Projecte d'Investigació Art Jove, 2010, pp. 10-25.

⁶⁰ En el documental de Esteva y Brunatto, el narrador describe las carencias del barrio de la Chanca (Almería) de una forma parecida a la que recogía Juan Goytisolo en su novela *La Chanca*, publicada en 1962. El propio Goytisolo fue quien recomendó a los realizadores del documental grabar en zonas de Almería, Murcia y Granada, lugares que visitó para la preparación de su anterior novela *Los campos de Níjar* (1960). Véase PIÑOL, Marta: *Con las maletas a otra parte. La emigración española hacia Europa en el cine*, Vitoria-Gasteiz, Sans Soleil Ediciones, 2020, p. 49.

completa el documental son entrevistas realizadas a los emigrantes españoles que llegaban a Suiza. Preguntados por el motivo que les ha llevado allí, la respuesta más común y más repetida de los emigrantes es «el hambre».

Este documental constituye otro ejemplo de los límites marcados por la dictadura sobre lo que se podía o no proyectar. Diez años después del «escándalo Surcos», el régimen se tomó la molestia de organizar el secuestro de una película que mostraba las deplorables condiciones de vida de muchas zonas rurales y de la periferia de grandes núcleos industriales. Seguramente la crudeza de las imágenes y el mero hecho de que no fuese una película de ficción hizo reaccionar a la dictadura de aquella forma. Estos límites parecieron relajarse pocos años después con el estreno de otro documental: *El largo viaje hacia la ira* (Llorenç Soler, 1969), que también se centraba en explicar las condiciones de vida de los emigrantes andaluces que llegaban a Barcelona. La poca repercusión de este documental, el hecho de que no hablara de la emigración exterior sino de la interior y, sobre todo, que no llegase a circular por festivales y salas de proyecciones en el extranjero contribuyen también a explicar que la cinta no tuviera el mismo tratamiento que la anterior.

Por lo que respecta a las películas de ficción, la emigración fue el tema central de películas como *La piel quemada* (Josep Maria Forn, 1967), *¡Vente a Alemania, Pepe!* (1971) o *Españolas en París* (Roberto Bodegas, 1971). La primera cinta narra la historia de una familia andaluza que emigra desde un pueblo de Granada hasta la Costa Brava catalana. Tras unos meses trabajando como albañil en Lloret de Mar, José (Antonio Iranzo) reúne los ahorros suficientes para poder comprar un humilde cobertizo en las afueras de la ciudad donde asentarse con su mujer y sus hijos. La película cuenta paralelamente el último día que pasa José antes de la llegada de su familia y el viaje de éstos últimos en tren hasta la localidad catalana.

Durante la década de los sesenta, Andalucía fue la región española con mayor número de emigrantes (843.767), gran parte de los cuales marchó hacia Cataluña que, junto a Madrid, fueron las regiones que más inmigración recibieron. El balance migratorio entre 1961 y 1975 para Andalucía fue de -1.041.545 habitantes, mientras que para Cataluña y Madrid lo fue de +947.137 y +996.681 respectivamente⁶¹. El director general de Cultura Popular y

⁶¹ Después de Andalucía, las regiones con mayor emigración fueron Extremadura, Castilla La Mancha y Castilla León. En el balance se ha contabilizado tanto la emigración interior como la

Espectáculos, Carlos Robles, envió una nota al subsecretario del Ministerio de Información y Turismo, Francisco Sanabria, quien había ayudado a la productora a que la JSOC aprobara el guión en su tercer intento. En la nota, Robles instaba a Sanabria a avisar rápidamente a la productora o distribuidora para que «moderen un poco las exageraciones publicitarias como esta». En la carta se adjuntaba un recorte del diario *Pueblo* en el que en la parte inferior de un cartel promocional del filme decía: «Hace unos años no se hubiera podido rodar en España una película tan valiente y comprometida como ésta»⁶².

El director, Josep María Forn, fue incluido por algunos críticos de la época dentro del grupo de directores del «Nuevo Cine Español», ya que pese a ser catalán y desarrollar su actividad en Cataluña, no se le vinculaba con la Escuela de Barcelona sino con el NCE por su elaborado estilo narrativo con cierta postura inconformista y por incluir una crítica de la sociedad española, aunque más costumbrista que política⁶³. No obstante, en palabras del propio Forn, este NCE no fue más que una etiqueta que expresaba «un deseo vinculado a la gestión de García Escudero»⁶⁴.

Al inicio de la película se intercalan planos de gente en la playa (catalanes y turistas principalmente) con planos en los que se muestra a los trabajadores de la construcción manejando maquinaria, apilando ladrillos o preparando pasteras. Uno de ellos va a refrescarse a una fuente. Un plano muestra que el edificio que están construyendo está al lado de la playa por donde pasan las turistas de camino a broncearse. Los hombres gritan piropos⁶⁵ a las extranjeras. En un descanso, los trabajadores charlan sobre el sueldo y las bonificaciones que cobran según el número de hijos que tienen. Un portugués comenta que ha oído que en Francia con los hijos que tiene no tendría que trabajar, gracias a que recibiría una pensión del gobierno. José no se lo cree. Se muestra este diálogo de una manera casual. Otro les interrumpe para avisarles de que una

exterior. Véase BABIANO MORA, José y FERNÁNDEZ ASPERILLA, Ana: *Emigración y articulación de la clase trabajadora durante la dictadura franquista, Documentos de trabajo*, Madrid, Fundación 1º de Mayo, 2009, p. 4.

⁶² «La Piel Quemada. Número de Expediente: 43706», *Nota del director general de Cultura Popular y Espectáculos al Subsecretario del Ministerio de Información y Turismo*, 15 de febrero de 1968, Expedientes de censura cinematográfica, Caja 36,04377, AGA.

⁶³ CAPARRÓS LERA, José María: *Historia del cine español*, Madrid, T&B Editores, 2007, pp. 120-123.

⁶⁴ CAPARRÓS LERA, José María: «Entrevista a Josep María Forn», *Tele/eXprés* (Barcelona), 9 de febrero de 1970. Citado por CAPARRÓS LERA, José María: *Historia del cine...*, p. 123.

⁶⁵ Ellos lo consideran piropos. Ellas, de entender castellano, probablemente lo considerarían improperios.

turista ha salido al balcón y varios corren a observar a una extranjera en bikini que sale a tomar el sol al balcón de un apartamento cercano.

En otra escena, los trabajadores de la obra aprovechan un descanso antes de la comida para bañarse en la playa. Entran corriendo por la arena irrumpiendo entre los catalanes y los turistas extranjeros, salpicándoles arena mientras toman el sol. Un hombre les insulta en catalán. Estos trabajadores aparecen en la escena como elementos extraños en un mundo que «no les pertenece». La clase se entremezcla aquí con la diferencia de origen. Los obreros andaluces y de otras regiones de la península, irrumpen bruscamente entre turistas extranjeros y catalanes de clase media/alta. De esta manera, el filme nos muestra un doble contraste. Por un lado, el contraste entre trabajadores y personas de cierto nivel económico y, por otro lado, el contraste entre los emigrantes principalmente andaluces de procedencia rural y los representados como sofisticados catalanes de clase media/alta o los turistas extranjeros. Se incluye aquí, dentro de la representación de clase, elementos que se atribuyen a la procedencia geográfica y se resaltan conductas que se atribuyen a lo nacional.

El comportamiento espontáneo y alborotador de los obreros andaluces contrasta con el de los extranjeros y catalanes, entre los que no hay apenas diferencias. En otra escena de la película, los trabajadores andaluces se ponen a cantar y tocar la guitarra en un bar. Un catalán se queja y les insulta: «¡Xarnegos! ¡Murcianos! ¡Xarnegos!». Tras varios empujones se evita la pelea. Un compañero de José habla con el camarero: «Antonio, tú me conoces. Eres catalán y sabes cómo pienso. Por eso me molesta que vengan esos señoritos y me llamen *xarnego*. Yo estoy aquí ganándome el pan con mi trabajo». El camarero responde: «Sí, ya lo sé. ¿Sabes cómo les llamamos aquí? *Gamerusos*. Porque llevan unos cuantos billetes verdes en el bolsillo se creen los amos del mundo». La relación entre los trabajadores andaluces y el camarero catalán, a diferencia de con los catalanes adinerados, es cordial y amigable. Se acentúa, por tanto, más la distinción de clase que la distinción *nacional*.

Paralelamente, se nos muestra a la familia de José a punto de partir del pueblo. Juana (Marta May), la esposa de José, se despide de sus familiares y vecinos. Entre prisas y estrés, Juana se ocupa de todo: los niños, las maletas, los billetes. Manolo (su cuñado) les acompaña. Este hermano de José va a Lloret de Mar a trabajar en la misma obra que él. Las imágenes del pueblo contrastan

con la ciudad de Barcelona: casas muy antiguas pintadas de blanco, calles sin asfaltar y sin empedrado. Las montañas rodean el pueblo. Supone un gran contraste con los apartamentos de Lloret de Mar, hacia donde se dirigen.

Ya en el interior del tren, un hombre mayor que lleva más de veinte años en Cataluña le explica a Juana que no se preocupe por el idioma catalán, que es fácil entender y que la mayoría de la gente hará por entenderse con ellos, salvo algunas excepciones:

«le advierto que yo soy un enamorado de Cataluña. A mí que nadie me hable mal de Cataluña. Porque es lo que yo digo: aquí me moría de hambre; allí encontré trabajo y comida. ¿De dónde es uno? Pues de donde pue' vivir».

Se remarca la idea de confraternidad entre una y otra región española⁶⁶. Ese mismo señor comienza a charlar con el hermano de José. Le cuenta que es de la quinta del año 1918. «Del año que terminó la guerra», dice. «¿Qué guerra, la nuestra?», contesta el hermano de José. «No, hijo. La primera guerra mundial, pero la nuestra también la hice. Estuve 18 meses en el frente [...] primero estuve en el Quinto Batallón y después con Líster. Pero donde lo pasé peor fue en los campos de concentración en Francia», responde el señor. Se muestra aquí a un personaje comentando que combatió en la guerra civil en el bando republicano, aunque sin decirlo explícitamente. Además, lo que remarca al final es que donde peor lo pasó fue en Francia. Esto podría explicar que se mantuviera este diálogo en la película. Veladamente se está diciendo que pasar por Francia fue peor que cualquier posible represalia por parte del bando golpista por haber combatido en el bando republicano⁶⁷.

⁶⁶ Marta Piñol ha señalado la conexión de esta idea de que «uno es de donde come» con las obras del escritor Francesc Candel como *Donde la ciudad cambia su nombre* (1957) y *Los otros catalanes* (1964). En la segunda, el escritor aborda el tema de la integración de los hijos de emigrantes en Catalunya. Véase PIÑOL, Marta: «Els moviments migratoris en el cinema català: identitats i processos d'integració», en RODRÍGUEZ GRANELL, Ana (coord.): *Identitats en conflicte en el cinema català*, Barcelona, Editorial UOC, 2016, pp. 89-90.

⁶⁷ La inclusión de este diálogo en el guión se enmarca en el contexto de *aperturismo* desde el nombramiento de Manuel Fraga como ministro de Información y Turismo en 1962, que permitió cierta *flexibilización* de la censura cinematográfica y una nueva Ley de Prensa en 1966, en un momento de apertura y de promoción de España como destino vacacional para turistas de Europa occidental. Véase CAPARRÓS LERA, José María: *Historia del cine...*, pp. 282-283.

Otros diálogos entre los compañeros de trabajo de José se refieren a la emigración exterior y a las condiciones de trabajo. Comentan la posibilidad de salir a trabajar al extranjero y cuentan las malas experiencias que han tenido conocidos suyos yendo a Alemania a trabajar. «Si yo fuera más joven me iría a la Alemania», dice el portugués. «¿Y cómo trabajas, eh? Allí se trabaja de firme. Echás el hígado por la boca y con el afán de ahorrar no comes; no vives. Y al año al Campo Santo», contesta otro compañero. «No seas imbécil, allí tienen la jornada de 40 horas», replica el portugués. «Yo me tuve que venir de mi pueblo porque me estaba quedando solo. Si aquello se hubiera arreglado', ¿yo de qué iba a irme de allí?», dice otro compañero⁶⁸. Se cierra la escena con varios andaluces arrancándose a cantar mientras uno de ellos toca la guitarra. En un contexto de aperturismo, la emigración externa era una opción que tomaron más de un millón de españoles entre 1962 y 1975. El 95% se dirigieron a Suiza, Alemania o Francia⁶⁹.

A través de varios recuerdos de José en forma de *flashback*, el director nos explica su pasado. Se nos muestran las limitaciones económicas y también el marco sociocultural en el que se desarrollan las relaciones humanas en un pueblo rural durante la posguerra. Respecto a esto último, destacan dos escenas. En la primera el padre de Juana abofetea a José por dejarla embarazada y les obliga a casarse. La segunda muestra el primer encuentro sexual entre José y Juana. Salieron de una verbena y en el campo José obligó a Juana a hacerlo entre gritos de «no, por favor te lo pido José [...] ¡No!». Enmarcada en una narración costumbrista, se nos muestra una violación dentro de la pareja. Sin embargo, este hecho no se cuenta como un trauma para Juana, sino como un proceder que puede tener lugar en el marco de una pareja, más si cabe en el mundo rural. De manera que el director no opta por idealizar a los trabajadores, sino que narra también sus miserias. De hecho, en Lloret de Mar, José tenía una doble vida. Estaba saliendo desde hacía meses con Rosa, una empleada de un hotel. A esta infidelidad hay que sumar otra que José tiene

⁶⁸ Son muchos los testimonios de la época que hacen referencia a la imposibilidad de quedarse en determinados pueblos. En algunos pueblos de la provincia de Granada —de donde procede la familia protagonista del filme— llegaron a emigrar alrededor de la mitad de sus habitantes. Véase HERNÁNDEZ BURGOS, Claudio: *Franquismo...*, p. 277.

⁶⁹ La suma de emigrantes hacia estos tres países, para el periodo 1960-1975 fue de más de 2 millones según datos recogidos por la ONU, mientras que en las cifras que registraba el Instituto Español de Emigración sumaron 1.171.490. Véase SANZ, Gloria: «Un balance de las estadísticas históricas del flujo emigratorio exterior, 1956-1985», en DE LA TORRE, Joseba y SANZ, Gloria (eds.): *Migraciones y coyuntura económica. Del franquismo a la democracia*, Zaragoza, PUZ, 2008, p. 85.

con una turista francesa la noche anterior a la llegada de su familia. José recibirá a sus familiares en la estación de autobús y les acompañará, cabizbajo y avergonzado por sus actos, al cobertizo que había comprado con sus ahorros y donde vivirán todos a partir de ahora. Juana, contenta, agradece a José lo que ha conseguido para la familia⁷⁰.

En otra escena anterior, José se pone a tocar una guitarra y en ese momento entra otro *flashback* en el que recuerda el momento en el que decidió marcharse de su pueblo. La escena muestra un conflicto entre el *señorito* del pueblo y los trabajadores, entre quienes el terrateniente elige para ir a trabajar, descartando también a otros. José queda entre los descartados. Durante la escena se ve cómo habla el terrateniente, pero no se escuchan los diálogos, sino el sonido de la guitarra que toca José en el presente. De esta manera el conflicto aparece de forma no explícita. Es el espectador quien tiene que deducir el contenido de los diálogos a partir de los gestos de los actores. José llega a casa y Juana, al verle, se da cuenta de que no ha conseguido el trabajo. José sale de la casa y se desahoga dando puñetazos a un montón de paja, hasta que acaba llorando. Todo ello con la música de la guitarra como único sonido que escucha el espectador.

En *La piel quemada* se nos muestran unas representaciones de la clase trabajadora enmarcada en un relato costumbrista que hace especial hincapié en el contraste entre las condiciones de vida y las oportunidades de trabajar del lugar de origen de los trabajadores emigrantes y en las del lugar de llegada. Estos espacios no sólo se diferencian por factores materiales, sino que a éstos le acompañan factores que tienen que ver con un tipo distinto de sociabilidad en la Costa Brava, un espacio urbano en el que se interactúa con población catalana y con turistas extranjeros. El conflicto entre empresarios y trabajadores se muestra de manera indirecta y sutil, con recursos musicales que enmascaran diálogos que los espectadores pueden más o menos

⁷⁰ El filme no ahonda en la situación de Juana quien, en ausencia de su marido seguramente debió convertirse en *jefa de familia y sostenedora del hogar*. Esta dimensión no se trata en esta ni en otras películas del período que se centran en el lugar de llegada y no tanto en las que se quedan. Sobre los cambios en los roles de las mujeres en el mundo rural en un contexto de elevada emigración masculina véase ORTEGA, Teresa María; SANTIAGO, Gregorio: «Yo ‘solica’ y él en Alemania’: la mujer del mundo rural andaluz y extremeño frente a la emigración masculina durante el franquismo (1955–1975)», *Rúbrica contemporánea* (2023), vol. 12, n° 23, pp. 251-271.

imaginarse. No obstante, no se explicita ningún elemento que proponga una reivindicación colectiva de los trabajadores como clase.

El filme generó mucha expectación en su estreno en el marco de la IV Semana del Nuevo Cine Español celebrado en Molins de Rei (Barcelona), donde hubo que organizar dos proyecciones consecutivas de la cinta debido a la cantidad de espectadores que quisieron verlo. Antonio V. Kirchner recogió las reacciones del público: aplausos, comentarios aprobatorios y también muestras de desagrado. Para el crítico, la película resultaba una «extraña mezcla de sinceridad y valentía con atavismos plásticos y de construcción pertenecientes a un cine de la década anterior». Sobre la temática, en su opinión, la cinta «se carga un poco a los catalanes extremistas y también a los ultras de otras regiones hispánicas». A esta proyección acudió también el escritor Francesc Candel, interesado por la película al incidir ésta en los problemas que él mismo planteaba en *Els altres catalans*⁷¹.

Otro filme cuya historia gira en torno a la emigración vuelve a ser una comedia de Pedro Lazaga, otro de los pesos pesados de la industria cinematográfica al menos desde mediados de los años cincuenta. Nos referimos a *¡Vente a Alemania, Pepe!* (1971). La película cuenta el periplo de Pepe (Alfredo Landa), vecino de un tranquilo pueblo de Aragón⁷², que emigra a Múnich atraído por las historias sobre Alemania que cuenta su paisano Angelino (José Sacristán), quien lleva un tiempo trabajando allí. Una vez en la capital bávara, Pepe enseguida se da cuenta de que la realidad dista mucho de las historias que contaba Angelino.

Entre 1955 y 1982 llegaron a la República Federal Alemana 807.622 emigrantes españoles, la mayoría de ellos (el 92,7%) entre los años 1960 y 1973, periodo durante el cual el gobierno alemán llevó a cabo una política activa de reclutamiento de mano de obra con tres objetivos: atender la demanda de trabajadores, frenar la subida de salarios y cubrir el reemplazo de trabajadores

⁷¹ KIRCHNER, Antonio V.: «IV Semana del Nuevo Cine Español. Ante la avalancha de público, que desbordó todas las previsiones, se organizaron dos proyecciones consecutivas de 'La piel quemada'», *La Vanguardia Española*, 15 de febrero de 1967, p. 27.

⁷² Se han señalado las similitudes de este tipo de películas con otras cuya temática se centra en la figura del «paleta» que llega del pueblo a la ciudad (como *La ciudad no es para mí* de Pedro Lazaga, 1966), actuando España como el *pueblo* y Alemania como la *ciudad* en *Vente a Alemania, Pepe*. Así, las *bondades* que se le atribuyen a los pueblos serían extensibles a toda España vista desde el extranjero, actuando como *bondades de la patria*. Véase PIÑOL, Marta: *Con las maletas...*, pp. 154-155.

en los sectores laborales menos atractivos. Durante las décadas de los sesenta y setenta, pese a que la emigración española se dirigió a varios países —principalmente Francia, Alemania y Suiza—, en el imaginario colectivo de la época emigrar fuera de España era sinónimo de *marcharse a Alemania*. De todos los emigrados regresaron a España el 86,1%⁷³.

La cinta comienza con la llegada de Angelino al pueblo. Regresa de vacaciones desde Alemania conduciendo un moderno *mercedes* que estaciona en la entrada de la Iglesia y entra a misa saludando a familiares y conocidos. Poco después, mientras cena con familiares y amigos les habla de Alemania, exaltando la tecnología, los sueldos y también la belleza de las mujeres alemanas. A continuación, se intercalan varias escenas de las diferentes familias del pueblo dentro de sus hogares, soñando esa misma noche con cómo sería su vida si emigraran a Alemania. En concreto, Pepe sueña consigo mismo vestido con un elegante traje rodeado de cientos de vacas de su propiedad. La última escena en el pueblo es la despedida de Angelino, que parte con el coche mientras escucha los gritos de sus paisanos: «¡Angelino! ¡Colócanos a tos, hombre!».

En una transición rápida y dinámica, se nos narra cómo Pepe hace la maleta y toma un tren hasta llegar a Múnich para buscar a Angelino en la cervecería en la que éste le había dicho que trabajaba como encargado. Pero Pepe se da cuenta de que su amigo no es el encargado sino un camarero. Además, el *mercedes* tampoco era suyo, sino que lo había alquilado para viajar al pueblo. El caso es que la vida no es tan bonita como Angelino presumía y tras su turno en la cervecería, trabaja pegando carteles publicitarios por la ciudad. En una escena posterior, Pepe acude a «Casa Paco», un bar conocido coloquialmente como «la casa de España», donde un hombre español se ocupa de conseguir trabajo a los inmigrantes que llegan. Pepe le dice que quiere trabajar «en lo que paguen más» y el señor le ofrece empleos de «canteras, hornos de basura, deshollinador, alcantarillas, buzos...», pero esos trabajos no le gustan a Pepe, quien pide otra cosa. Finalmente acaba trabajando como limpia-ventanas en altura.

En la escena siguiente Pepe, compungido por el vértigo, trata de limpiar los ventanales del último piso de un edificio mientras intenta comunicarse sin éxito

⁷³ SANZ DÍAZ, Carlos: «Mercados de trabajo, políticas migratorias y prácticas individuales en la emigración española a Alemania (1955-1982)», en DE LA TORRE, Joseba y SANZ, Gloria (eds.): *Migraciones...*, p. 256-263.

con un compañero alemán. Además de ese empleo fijo, Pepe tiene dos empleos más suplementarios: friegaplatos en la cervecería donde trabaja Angelino y pegando carteles por la noche por la ciudad. Cada noche llega a la pensión agotado, donde dos alemanas ociosas entran a altas horas de la madrugada y juegan a despertarle. Pepe tiene novia desde hace años en el pueblo, pero no duda en intentar tener sexo con las alemanas. Este tipo de comedias, a menudo, suele incorporar o bien un personaje que actúe como «el golfo» o bien actitudes del mismo estilo por parte de muchos de los personajes masculinos. Al igual que ocurría con el personaje de José Luis López Vázquez en *¡Cómo está el servicio!*, la promiscuidad y la infidelidad por parte de los varones suele utilizarse como recurso humorístico⁷⁴.

Pepe se siente decepcionado en Alemania porque lo único que hace es trabajar y, además, no tiene éxito tratando de ligar con las alemanas. En una escena, acude junto Angelino a un club nocturno donde piensa que ha ligado con una mujer alemana. Sin embargo, suben a una habitación de hotel donde descubre que la mujer era un gancho para buscar una persona con mucho vello corporal que posara en ropa interior para un anuncio de un producto de depilación como imagen del «antes». Acepta porque pagan bien y además en Alemania no lo reconoce nadie. Pilar (Tina Sainz), la novia de Pepe en el pueblo, se presenta por sorpresa en Múnich y el primer día le ve en el escaparate. Tras una discusión, ella decide quedarse también a trabajar en Alemania, consiguiendo empleo en un cabaret, lo cual enfada a Pepe. Pero su enfado coincide con la llegada de la *querida* española que Pepe tenía en Alemania. Este encuentro provoca que pierda a ambas.

La censura autorizó el filme sin especiales reparos al «tema de la inmigración española, tratado de forma totalmente positiva»⁷⁵. Por otro lado, el enfoque humorístico del filme fue muy criticado desde *La Vanguardia*. Para Alberto Armengol era inaceptable «bromear con el sino de un millón largo de españoles

⁷⁴ Más allá de las comedias, la infidelidad por parte de los varones se vio también en Manolo (el personaje que deja embarazada a la protagonista de *Españolas en París*) o en José, de *La piel quemada*. Si bien en ambos casos no se representa como algo positivo, no recae en ninguno de los dos personajes ningún castigo, como sí suele ocurrir cuando la infiel es un personaje femenino (véase el capítulo 2 de esta tesis doctoral y el papel de Lucía Bosé en *Muerte de un ciclista*).

⁷⁵ «Vente a Alemania Pepe. Número de Expediente: 62791», *Informe de la Junta de Censura*, 12 de enero de 1971, Expedientes de censura cinematográfica, Caja 36,04213, AGA. No obstante, hubo que eliminar partes menores del guión debido a objeciones relativas al lenguaje soez o diálogos e imágenes consideradas eróticas por los censores, especialmente por los eclesiásticos.

esparcidos por las naciones industriales y capitalistas», más aún cuando «se echa mano del retruécano, la situación equívoca, el chiste fácil [...] con otras palabras: se nos invita a reírnos de nuestros compatriotas»⁷⁶. Durante las semanas posteriores, el diario publicó en su sección «Cartas a 'La Vanguardia'» misivas de lectores que trabajaban o tenían familiares trabajando en Alemania. En ellas felicitaban al señor Armengol por su «valiente crítica», aprovechando además para relatar las malas condiciones en las que tenían que sobrevivir y el dolor de estar separados de la familia: «Lo que hemos encontrado aquí no es, ni mucho menos, lo que habíamos soñado desde España»⁷⁷. A estas cartas respondió otro emigrante que decía llevar 23 años en Alemania saliendo al paso de «sus protestas y voces lastimeras» y recriminaba haber emigrado para vivir en tan malas condiciones, instándole a ahorrar para poder vivir mejor en una nación (la alemana) que «está a la altura de las más adelantadas del mundo en lo que se refiere a la libertad y bien vivir económicamente»⁷⁸.

A partir de estos testimonios recogidos en la sección de cartas al director del diario *La Vanguardia* podemos hacernos una ligera idea de la complejidad que implica rastrear la recepción de una película. En este caso, cabe añadir que las cartas provienen de personas que han visto la película y han leído la crítica del señor Armengol desde el punto de vista de alguien que estaba viviendo en primera persona las vicisitudes que conlleva la emigración al país germano. Aún así, en esta pequeña muestra, encontramos opiniones dispares, aunque el último testimonio era el de una persona que llevaba años consolidada en aquel país, por lo que existía una diferencia considerable entre su situación y la de las primeras cartas provenientes de emigrantes llegados más recientemente. A esto se le puede añadir otro factor. Y es que si leemos la crítica que se realizó en el diario español con más tirada (justo por delante de *La Vanguardia*), no encontramos ningún conflicto con el tratamiento humorístico del filme ni tampoco encontramos un debate sobre la cuestión entre sus lectores⁷⁹.

⁷⁶ ARMENGOL, Alberto: «Vente a Alemania, Pepe», *La Vanguardia Española*, 18 de marzo de 1971, p. 51.

⁷⁷ «Emigrantes españoles en Alemania», firmada por Antonio (Leverkusen, Alemania), *La Vanguardia Española*, 1 de abril de 1971, p. 22. Tres días más tarde, un compañero de Antonio, reiteraba los agradecimientos al diario al mismo tiempo que afirmaba haber hecho patente su repulsa y protesta a «otras Instituciones», en «Emigrantes españoles en Alemania», firmada por Xavier de Eguia, *La Vanguardia Española*, 4 de abril de 1971, p. 30.

⁷⁸ «Emigrantes españoles en Alemania», firmada por Eladio Álvarez, *La Vanguardia Española*, 18 de abril de 1971, p. 30.

⁷⁹ DE OBREGÓN, Antonio: «Variantes del género cómico», *ABC*, 27 de enero de 1971, p. 68.

Siguiendo con la cinta, Pilar regresa a España sin Pepe, que sigue en Múnich en navidades, muy a su pesar. Mientras brinda borracho con Angelino, éste último se entera, por una carta de su madre, de que su novia en España le ha dejado por otro y que además ha gastado todo el dinero que le había ido mandando durante todo este tiempo. El filme combina escenas cómicas con escenas más serias, especialmente relacionadas con el personaje de don Emilio (Antonio Ferrandis), un médico asturiano, quien se queja irónicamente de que cada vez llegan más personas «huyendo del paraíso español y de paso a llevarse los marcos que pueda». Él también viajó a Alemania, pero no por trabajo sino «porque no estaba conforme con todo y sigo sin estarlo». En la pensión también se hospedan otros españoles. A menudo suelen cenar juntos, especialmente cuando alguien ha traído comida de España. La fraternidad y la nostalgia invadían muchos de esos momentos.

Cuando adquiere confianza con el resto de sus compatriotas, don Emilio se revela como un exiliado. En una comida cuenta, apesadumbrado, la derrota de la batalla de Brunete. El hombre se queja de que todos los españoles que llegan allí están sólo un tiempo y regresan a España en lugar de contemplar la posibilidad de desarrollar su carrera profesional en Alemania. «Somos el único pueblo que se muere por ahí de morriña, una enfermedad que hemos inventado nosotros». Emilio siempre había ido donde había españoles, como le recordaba su mujer, presente en sus pensamientos, «para no estar tan solos». Vive con pena su día a día porque quiere regresar a España, pero no parece seguro de poder hacerlo. La evocación frecuente de estos sentimientos resultaba muy habitual debido al tipo de emigración que se solía llevar a cabo por parte de los españoles en Alemania, siendo ésta de carácter predominantemente temporal y estando, por tanto, orientada casi siempre al retorno. Todo ello provocaba que sus estrategias se orientaran principalmente a maximizar los ingresos y el ahorro. El perfil más común inicialmente fue el de jóvenes cuyo objetivo era permanecer en Alemania dos o tres años como máximo. Este perfil fue modificándose hacia una estancia más prolongada, debido a las dificultades para alcanzar estos objetivos económicos⁸⁰. A don Emilio, además, se le suma la incertidumbre que le provoca el desarraigo adquirido durante sus años de exilio.

⁸⁰ SANZ DÍAZ, Carlos: «Mercados de trabajo...», pp. 275-276.

En otra escena, don Emilio atiende el parto de una de las españolas que se hospeda en la pensión junto a su marido. Lo primero que le dice al nuevo padre es que, según lo que él suele ver, lo mejor es que regresen a España porque «si no se van ahora, ese hijo no les dejará irse nunca». Don Emilio entiende que, si se establecen en Múnich con un hijo recién nacido, se generará un arraigo que pondría muy difícil su regreso a España. Un regreso que él anhela desde que tuvo que exiliarse. El personaje de Emilio se representa como un hombre bueno, que ama su país y que tiene que vivir la pena de no poder regresar a él desde hace décadas. No existe ni mucho menos una demonización de alguien que combatió codo con codo con el general Lister, tal y como cuenta en una de las historias que suele narrar al resto de españoles de la pensión durante la cena.

Cerca del día de Navidad, Pepe y don Emilio juegan a las cartas en la pensión mientras recuerdan lo felices que habían sido en sus pueblos de origen. El montaje intercala primeros planos de sus miradas con escenas de sus respectivos pasados en España. Pepe propone a don Emilio regresar juntos a su pueblo, donde podrá quedarse a celebrar la navidad con su familia, pero el médico rechaza el ofrecimiento porque piensa que ya es tarde y en España se sentiría tan extranjero como en Múnich porque a estas alturas se le han muerto todos, «hasta los enemigos». Finalmente, Pepe consigue regresar a España. En la siguiente escena aparece en la aldea hablándole maravillas de Alemania a dos paisanos que están pensando en emigrar a dicho país. El discurso de Pepe contrasta radicalmente con sus vivencias. Pero la vergüenza, el miedo a decepcionar a su familia y al *qué dirán* le lleva a actuar como actuaba su amigo Angelino al inicio de la película.

En el siguiente filme que será objeto de análisis, y que tuvo a las empleadas del hogar como protagonistas, encontramos notables diferencias respecto a las comedias protagonizadas por asistentas que han sido analizadas en el apartado anterior sobre las criadas. En primer lugar, *Españolas en París* (1971) no es una comedia sino un drama. En segundo lugar, su director —Roberto Bodegas— pertenece a una generación diferente a la de los anteriores no sólo porque nació más de diez años más tarde que ellos, sino porque perteneció a la corriente denominada como «tercera vía». El término «tercera vía» para referirse al cine español debe su nombre a José Luis Dibildos, productor de Ágata Films, empresa que produjo la película que nos ocupa. Esta corriente abogaba por un cine a medio camino entre lo comercial, el cine de consumo vulgar y el cine de

arte y ensayo. Fue una tendencia que no se extendió demasiado en el tiempo y siempre estuvo adscrita a la productora de Dibildos. Ana Asión sitúa su inicio precisamente con el estreno de *Españolas en París* en el año 1971 y su final en 1977 con el estreno de *Hasta que el matrimonio nos separe* de Pedro Lazaga⁸¹.

Más allá de etiquetas, el filme dista mucho de lo que se planteaba en las comedias anteriormente tratadas, tanto desde el punto de vista temático como en el enfoque, ya que se centraba en relatar las dificultades que se encontraron muchas mujeres que emigraron al extranjero para trabajar como empleadas del hogar. La emigración de españolas y españoles a Francia, como a otros países, se inició a partir de la segunda mitad de los años cincuenta (9.415 personas emigraron al país galo en 1956), alcanzando su pico más alto a mediados de 1964 (92.849), momento en el que se redujo considerablemente y fue cayendo paulatinamente desde 1965 hasta alcanzar una cifra anecdótica en 1978. En una escena de la película, un turista español se encuentra por la calle con una de las protagonistas a la que le dice: «¿Sabe usted que las remesas de las divisas de los españoles, al año, son cerca de 400 millones de dólares?». A lo que ella responde preguntando haciéndose la sorprendida: «¿De las criadas?». «Sí, también de las criadas», afirma el turista un tanto desconcertado por esa pregunta. A alturas del año 1968 había más de 600.000 españoles censados en Francia, a lo que habría que sumar aquellos que no habían regularizado todavía su situación⁸². Y en el sector del trabajo doméstico, más de la mitad de las empleadas del hogar extranjeras eran españolas⁸³. Por tanto, en 1971 —año de estreno de la película— pensamos que la cuestión de la emigración comenzaba a resultar un tema recurrente, o al menos nada ajeno, en el imaginario colectivo de la población en España. A este imaginario contribuirán películas como la de Roberto Bodegas y también otras que hemos analizado. Es más, la familia del propio director había estado exiliada en París: «En aquella época no había

⁸¹ José Luis Dibildos comenzó a utilizar la etiqueta «tercera vía» a partir de 1974, por lo que algunos autores no incluyen *Españolas en París* en ella. En cualquier caso, sea como precedente inmediato o por contener muchas de las características de dicha corriente, este filme puede insertarse dentro de ella. Véase ASIÓN SUÑER, Ana: *La Tercera Vía: revisión, actualización y debate historiográfico en el cine español del tardofranquismo*, Tesis Doctoral, Universidad de Zaragoza, 2019, pp. 19 y 54-55.

⁸² FERNÁNDEZ, María José: «Entre mercados laborales y fronteras estatales. La emigración de trabajadores españoles a Francia (1955-1982)», en DE LA TORRE, Joseba y SANZ, Gloria (eds.): *Migraciones y coyuntura económica. Del franquismo a la democracia*, Zaragoza, PUZ, 2008, pp. 239-240.

⁸³ BABIANO, José: «El vínculo del trabajo: los emigrantes españoles en la Francia de los treinta gloriosos», *Migraciones y exilios: Cuadernos de la Asociación para el estudio de los exilios y migraciones contemporáneos*, nº 2 (2001), p. 15.

muchos españoles, la mayoría eran emigrados políticos. Sí había chicas de servir»⁸⁴. La película fue galardonada con el premio especial del Festival Internacional de Moscú de 1971⁸⁵.

Españolas en París cuenta la historia de cuatro mujeres que emigran a la capital francesa para labrarse un porvenir. La protagonista, Isabel (Ana Belén), llega a París con el objetivo de conseguir dinero para que su hermano menor pueda costearse los estudios. Allí conocerá a otras españolas emigradas que trabajan en el servicio doméstico y a Manolo (Máximo Valverde), también emigrado español, de quien se enamora, queda embarazada y decide tener el hijo quedándose a vivir en París, pese a que Manolo se desentiende de ella.

Durante los créditos iniciales, la cámara muestra el trayecto de un autobús que llega a la ciudad París. Emilia (Laura Valenzuela), quien ya lleva un tiempo viviendo allí, recibe a Isabel en la estación. En la escena siguiente ambas acuden a casa de una señora adinerada. La señora busca una empleada del hogar y entrevista a Isabel a través de Emilia, que le ayuda con el idioma. Ella se encarga de negociar la contratación de la joven recién llegada, incluso llegando a regatear el sueldo. La solidaridad entre las mujeres españolas que ya llevan un tiempo allí y las recién llegadas se muestra en diversas escenas de la película. Y es que gran parte de las españolas que habían llegado a Francia no contaban con la asistencia del Instituto Español de Emigración. Esto se sustituía por una red migratoria formada por amigos o familiares que acogían y facilitaban contactos para encontrar un empleo. Habitualmente eran los hombres quienes se desplazaban primero en solitario al país extranjero, pero este no era el caso precisamente de la ciudad de París, donde existía un mercado laboral específicamente femenino: el del servicio doméstico. De manera que en la capital francesa existieron redes migratorias formadas fundamentalmente por mujeres⁸⁶.

⁸⁴ Así lo contaba en una entrevista unas décadas después. ROJO, Miguel A.: «El cine español era irreal; un guardia urbano vivía en el barrio de Salamanca», *El Correo*, 8 de mayo de 2008. En <https://www.elcorreo.com/vizcaya/20080508/la-rioja/cine-franquista-irreal-guardia-20080508.html> [Consultado por última vez el 1 de agosto de 2023].

⁸⁵ «Premio Especial del VII Festival de Cine de Moscú, a la película 'Españolas en París', *ABC*, 4 de agosto de 1971, p. 52.

⁸⁶ BABIANO, José y FERNÁNDEZ ASPERILLA, Ana: «Emigración española, asociacionismo y cultura política en Francia», en FERNÁNDEZ ASPERILLA (ed.): *Gente que se mueve. Cultura política, acción colectiva y emigración española*, Madrid, Fundación 1º de Mayo, 2010, pp. 50-51.

Durante sus primeros días, las recién llegadas se muestran fascinadas por la vida allí. Valoran mucho su independencia pese a trabajar sirviendo en una casa. En ese contexto, lejos de España, sienten la liberación propia del anonimato. Allí pueden vivir de maneras que serían conflictivas en España debido a los roles y estereotipos masculinos y femeninos dominantes. No sólo por no estar en una dictadura sino porque allí nadie las conoce y es más fácil no sentirse juzgadas. En una escena, otra española *adaptada* a la ciudad instruye a la recién llegada para que vaya acostumbrándose a situaciones que no se suelen ver en España: «Pero mujer, esto en el metro se ve mucho», comenta Francisca (Tina Sainz) a Isabel cuando ésta se sorprende al ver a una pareja besándose dentro del vagón. En otra escena aparece Emilia tomando el sol en biquini en una máquina de rayos uva (o un artilugio similar de la época).

Pero no es oro todo lo que reluce y el filme precisamente incide en las dificultades que tienen que lidiar las españolas allí emigradas. Por lo que respecta al mundo laboral, las españolas —especialmente las recién llegadas— trabajaban durante muchas horas. A esto hay que sumar que la condición de Isabel era de interna, esto es, vivía en la misma casa que sus empleadores. No obstante, no existe una representación de la toma de conciencia por parte de las empleadas del hogar en un sentido reivindicativo. Lo que sí nos muestra el director es una especie de asociación de señoras francesas que se reúnen frecuentemente en torno a un programa de radio presentado por un emigrante español. Allí tratan de aprender sobre las costumbres y la cultura de sus sirvientas, todo con un enfoque paternalista y xenófobo a partes iguales. En una escena, una de estas señoras lee en voz alta, en español, los resultados de una encuesta que se ha realizado sobre las criadas españolas:

«Las criadas españolas son, fundamentalmente, trabajadoras, pero mal organizadas. Alegres pero escandalosas. Ellas y sus transistores que los ponen a todo volumen. Honradas, pero bastante testarudas. Quieren mucho a los niños, pero reciben demasiadas visitas de familiares y conocidos. Sentimentales, pero caprichosas y arbitrarias. Con ciertas reacciones incomprensibles que, algunas entrevistadas, señalan de posible origen árabe».

Las reuniones de señoras francesas tienen como objetivo mejorar el rendimiento de sus criadas y para ello piensan que interactuar con ellas sobre

su vida personal generará un vínculo que propiciará una mayor productividad de la empleada. El presentador del programa de radio instruye a las señoras sobre el tipo de cuestiones que deben saber sobre sus criadas:

«¿cuándo es el cumpleaños de su criada? [...] ¿por qué viene a París a trabajar? [...] Amigas mías, no olvidéis los detalles humanos, es decir, aprendeos las respuestas a las preguntas que os acabo de hacer. No basta con pagar un salario. Si os desinteresáis de los problemas humanos de vuestras criadas y no sabéis rodearlas de un clima de afecto y comprensión, bajará su rendimiento. Y vuestros hogares se verán llenos de reivindicaciones laborales»

Este paternalismo tenía dos objetivos: mejorar el rendimiento y desactivar una posible toma de conciencia que les llevara a reivindicar mejoras laborales. Algunos testimonios de la época apuntan a que este tipo de relaciones actuaban como un lastre a la hora de mejorar la situación de las trabajadoras. A medida en que se refuerza la identidad de clase de la empleada del hogar en contraposición a la de su patrona, estas actitudes paternalistas dejarían de funcionar, contribuyendo incluso a alimentar todavía más su politización⁸⁷.

En el filme se entremezcla la condición de emigrante con la clase social. Las españolas emigradas, de clase obrera, tienen contacto directo con familias de la burguesía parisina, especialmente con las señoras. Fuera del trabajo, las protagonistas se relacionaban fundamentalmente con otras u otros emigrantes. Es decir, la sociabilidad entre españoles en París fuera del ámbito laboral se daba entre personas de la misma clase social. Otros españoles de clase acomodada que viven allí no muestran ningún interés en juntarse con ellas. En una escena, una pareja de españoles que había acudido a París para realizar negocios con los señores para los que trabaja Isabel, se quejan de la cantidad de empleadas del hogar españolas que hay en la ciudad y el perjuicio que ello

⁸⁷ María Arondo escribía en 1975 sus vivencias como empleada doméstica en París durante los años sesenta en un libro titulado *Moi, la bonne* (Yo, la criada): «Había comprendido por fin la hipocresía que se escondía tras esos pequeños detalles, que no cambiaban nada de nuestra situación de empleadas del hogar, sino que, al contrario, servían para comprarnos. Ser considerada ‘como de la familia’ significaba aceptar todo, no quejarse nunca, no defenderse, resignarse. Y me prometí que nunca más me familiarizaría con ningún patrón, que nunca más saldría de mi categoría, que a partir de ahora comería sola en la cocina. Era una forma de libertad que me permitía reivindicar». Citado por NEGRETE, Rocío: «María Orondo ¿Una voz representativa de las *bonnes* españolas en París? Clase, género, raza y migración», *Kamchatka*, n° 14 (2019), pp. 215-217 (cita textual en p. 215).

supone para gente de su posición: «hay que ser francesa para tener criada española. Allí es cada vez más difícil encontrar servicio. Las que no vienen a París prefieren las fábricas». Algunas de las amigas de Isabel vuelven a España tras trabajar durante un tiempo y ella se siente más sola. El filme resalta la importancia de los lazos personales entre españoles. La vida de Isabel se complica todavía más cuando queda embarazada de un hombre, Manolo, que tiene pareja en España.

La solución que plantea el hombre pasa por el aborto. Para llevarlo a cabo, Manolo lleva a Isabel a la cocina de una casa donde dos señoras mayores, vestidas de negro serán las encargadas de practicárselo. «Esto es lo mejor para ti», le dice Manolo tratando de tranquilizarla. Pero Isabel entra en cólera y echa a todo el mundo de aquella cocina. En la última secuencia, la cámara acompaña a Isabel intercalando escenas cortas donde se nos muestra a la protagonista en diferentes localizaciones. Isabel, ahora empleada de unos grandes almacenes, recorre París en busca de su hijo para llevarlo al registro e incluirlo en su pasaporte y así poder viajar con él. En primer plano sonoro, una canción de Paco Ibáñez acompaña toda la acción⁸⁸. La madre soltera se representa con dignidad y como una mujer que opta por criar sola a su hijo tras haber sido engañada por un hombre que no quiso hacerse cargo de la situación. En el último plano de la película aparece escrita una dedicatoria: «Isabel García Laguna, criada» [la palabra «criada» aparece subrayada en pantalla].

La crítica, en general, alabó la película. Desde *ABC*, Antonio de Obregón, se mostraba aliviado porque «temíamos que la raíz política y social del tema nos llevara a algo discursivo, pero no hay imágenes ni voces engoladas y sólo se juega con la anécdota humana, sentimental, realista»⁸⁹. Según parece, la ausencia de referencias o discursos políticos explícitos fue suficiente para contentar a aquellos que hacían suyo el famoso mantra franquista de «no se meta usted en política». Otros, por su parte, ni siquiera concebían como dignos de ser tratados en el cine algunos de los problemas que planteaba la película como el embarazo de la protagonista, del que se desentiende su novio. Según Antonio Martínez Tomás, este hecho se daba «con harta frecuencia en todas

⁸⁸ Se trata de la canción «Palabras para Julia» que interpreta Paco Ibáñez utilizando un poema de Juan Goytisolo.

⁸⁹ DE OBREGÓN, Antonio: «La crónica de la emigración», *ABC*, 4 de mayo de 1971, p. 87.

partes»⁹⁰. De forma similar a como sucedió con *Vente a Alemania, Pepe*, la película dio lugar a reacciones por parte de emigrantes españoles en el Francia. El delegado provincial del Ministerio de Información y Turismo en Salamanca envió una carta a la Dirección General de Cultura Popular y Espectáculos adjuntando un recorte del diario *El Adelanto* en el que se publicaba una «Carta abierta al director general de la Emigración», firmada por emigrantes españoles en París, en la que demostraban su descontento con la película:

«Alrededor de este argumento se mueven personajes y se encadenan hechos, que ridiculizan la manera de ser del pueblo español. La vida de la mujer emigrada es mucho más seria, más profunda y más compleja que lo que allí se insinúa. Esta película es fundamentalmente falsa y es, sobre todo, injusta con nosotros».

El grupo de españolas y españoles emigrados que firmaba la carta se tomaba como una ofensa los hechos que narra la película, por ser exagerados, frente a «los verdaderos problemas que atenazan nuestra vida». Consideraban que el filme se había quedado corto a la hora de reflejar otro tipo de dificultades:

«La mujer española —y el hombre— tiene que enfrentarse diariamente con dificultades de idioma, cultura, mentalidad, costumbres, alojamiento, horarios de trabajo, soledad, racismo, etcétera, etcétera, que no se resuelven con la ligereza de Bodegas.

[...]

Pretender plantear la situación de las españolas en París, a quienes dedica el film, debía haberle obligado también a exponer las verdaderas causas de la emigración. ¿Qué era difícil hacerlas pasar? Aquí estaría su calidad de cineasta y su compromiso de nuevo cine social...».

El descontento con el filme que muestran al inicio de la carta se va convirtiendo, conforme avanzan las líneas, en una crítica a la industria cinematográfica española, a la censura y, sobre todo, a la situación que llevaba

⁹⁰ MARTÍNEZ TOMÁS, Antonio: «Españolas en París», *La Vanguardia Española*, 22 de septiembre de 1971, p. 45.

a emigrar a una parte considerable de las trabajadoras y trabajadores españoles:

«No hemos dejado nuestro país por gusto propio, ni sólo por fines enternecedores como ayudar al hermano o preparar el ajuar, sino porque allí no hemos podido encontrar ni un puesto en la sociedad, ni un trabajo que nos permitiese desarrollar dignamente nuestra vida.

[...]

A quienes así estamos obligados a contribuir a la economía nacional, se nos ha humillado, permitiendo la proyección en toda España y la salida al extranjero de esta película de Bodegas y de Dibildos. Ya vemos a qué se aplica la censura en España.

Curiosa coincidencia: en el preciso momento en que Administración. Asociaciones, Sindicatos franceses rivalizan en proyectos para mejorar la condición de los emigrantes, un equipo de compatriotas nuestros presentan una obra de gran difusión que nos rebaja».

La misiva concluía con un mensaje claro: «Queremos volver. Queremos trabajo en España»⁹¹. Antes de publicarse en el diario *El Adelanto*, la carta había sido enviada a la Embajada Española en París y de ahí había pasado a Exteriores hasta llegar al encargado de los asuntos cinematográficos. En la publicación en los medios se omite la parte final de la carta original que exige «que se haga todo lo necesario para retirar del mercado esta película»⁹². De vuelta, la Dirección General de Cultura Popular y Espectáculos elaboró una nota informativa que puso a disposición del Ministerio de Asuntos Exteriores y que ese organismo pudiera hacer «servir de base para la contestación que desea dar». En la nota los argumentos hacían hincapié en el hecho de que una película difícilmente se puede ajustar a las vivencias y opiniones subjetivas de cada persona y en que al productor y director puede reprochárseles «a nivel artístico y de creación, pero ni la Administración ni nadie puede exigirles que hagan un

⁹¹ «Españolas en París. Número de Expediente: 63352», *Carta del embajador español en París al Ministerio de Asuntos Exteriores*, 22 de marzo de 1972, Expedientes de censura cinematográfica, Caja 36,05052, AGA.

⁹² «Carta abierta al director general de la Emigración», *El Adelanto*, 12 de abril de 1972. En «Españolas en París. Número de Expediente: 63352», *Carta del delegado provincial de Salamanca a la DGCPyE*, 13 de abril de 1972, Expedientes de censura cinematográfica, Caja 36,05052, AGA.

film ateniéndose a lo que a nosotros, cada uno de nosotros, nos hubiera gustado»⁹³.

Como vemos, la recepción del filme por parte de grupos de emigrantes en París fue negativa hasta el punto de solicitar la prohibición de su exhibición. Cabe resaltar que el sentido de las críticas fue en una línea similar a la de los trabajadores alemanes respecto a *Vente a Alemania, Pepe*. En este caso tampoco les pareció suficiente que la película fuera un drama y no una comedia. Para los emigrantes españoles, las situaciones que reflejaba el filme se quedaban cortas. Incluso aprovecharon la carta para señalar la mala situación laboral en España como causa de su partida. Asimismo, el asunto preocupó al régimen en la medida en que se ocuparon de elaborar una contestación coherente que pudiera calmar las quejas. Además, la manera en la que se procedió implicó mostrar públicamente la queja a través de los medios y no se recurrió a la censura total del escrito ni las quejas provocaron la paralización de la exhibición de la cinta. De modo que las quejas pudieron ser amortiguadas sin derivar en un escándalo mayor.

3.4.3. La búsqueda de un futuro mejor

En su mensaje de fin de año de 1962, Franco promocionaba las bondades del plan de desarrollo en el que sus ministros estaban trabajando y que entraría en vigor poco más de un año después:

«El plan de desarrollo vendrá a acelerar el proceso de transformación social, constituirá un arma poderosa en la lucha contra las injusticias y desigualdades y no admitirá parcialidades, ya que contempla al pueblo español en su unidad y al hombre en su entera personalidad moral y material»⁹⁴.

⁹³ «Españolas en París. Número de Expediente: 63352», *Carta del director general de CPyE al Ministerio de Asuntos Exteriores*, 18 de abril de 1972, Expedientes de censura cinematográfica, Caja 36,05052, AGA.

⁹⁴ FRANCO, Francisco: «Mensaje de fin de año a todos los españoles», pronunciado a través de los micrófonos de RTVE el 30 de diciembre de 1962, transcrito por la Fundación Francisco Franco. En https://fnff.es/images/carpeta_gestor/archivos/2018/01/16/1962-30_de_diciembre.Mensaje_de_fin_de_ano_1.pdf?r=9 [última consulta el 25 de septiembre de 2023].

Pero lo cierto es que los planes de desarrollo no se implementaron para reducir ni la injusticia ni la desigualdad sino para modernizar la economía española tratando de homologarla lo máximo posible a las economías de otros países del occidente capitalista. Asimismo, dichos planes tampoco fueron la causa última del crecimiento económico, que se explica por una serie de factores, entre los cuales se encuentran la evolución del sector exterior, la moderación salarial o el aumento de la inversión. Esto último fue debido a que la acción del gobierno en materia económica pasó a ser previsible, disciplinada y comprometida con el crecimiento⁹⁵. Lo que sí se percibió a partir de esos años fue el aumento de la aceleración con la que todo estaba cambiando. En un periodo tan convulso y dinámico, marcado por los cambios que estaban teniendo lugar en el marco del desarrollismo, con la incertidumbre y los altibajos que esto provocaba en el mundo del trabajo, las y los trabajadores afrontaban el día a día con la preocupación propia de quien no tiene el futuro garantizado. A la inestabilidad que caracteriza a la clase obrera, en tanto que dependen de un empleo para sobrevivir, se le unió una coyuntura cambiante en la cual había que estar atento a las opciones para prosperar. La emigración fue una de ellas, como hemos visto, pero este fenómeno no sólo fue el tema principal de algunos filmes, sino que sobrevoló implícitamente la trama principal de otros tantos. Labrarse un porvenir, dentro o fuera de España, fue el eje a partir del cual se narraron algunas de las historias de la clase obrera que terminaron convirtiéndose en películas. Son los casos de *El verdugo* (Luis García Berlanga, 1963), *Llegar a más* (José Luis Fernández Santos, 1963), *Young Sánchez* (Mario Camus, 1963), *El espontáneo* (Jordi Grau, 1964) y *Brillante porvenir* (Vicente Aranda, 1965).

El verdugo fue la séptima película de Luis García Berlanga y su segunda junto con el guionista Rafael Azcona. De coproducción hispano-italiana (Naga Films, S.A., Madrid y Zebra Films, Roma), la cinta obtuvo varios premios: premio FIPRESCI en el Festival Internacional de Venecia (1963)⁹⁶, premio de la crítica soviética en el Festival de Moscú y el Premio del Humor Negro de la Academia del Humor francesa (1965). Y es que estamos frente a otra comedia, pero muy

⁹⁵ MALUQUER DE MOTES, Jordi: La economía española..., pp. 317-318.

⁹⁶ «'El verdugo', de Berlanga, Premio de la Crítica Internacional», *La Vanguardia Española*, 10 de septiembre de 1963, p. 26.

distinta a las anteriormente analizadas. Se trata de un tipo de humor, alejado del propuesto por el género de «comedia sexy», que representa problemas sociales envueltos de una crítica sutil en forma de humor negro con referencias a menudo ambiguas, que posibilitaron —en su contexto— sortear algunas de las barreras de los censores. Sin embargo, el filme no logró sortear todas ellas sufriendo varios cortes⁹⁷.

La película puede definirse también como sátira sobre la pena de muerte, incluso puede decirse que *contra* la pena de muerte⁹⁸. La cinta cuenta la historia de José Luis (Nino Manfredi), un empleado de funeraria que tiene previsto emigrar a Alemania para trabajar como mecánico hasta que conoce y se casa con Carmen (Emma Penella), la hija de un verdugo —Amadeo (José Isbert)— al que José Luis había conocido durante un día de trabajo. Frente a la falta de expectativas y recursos económicos de la pareja, Amadeo intenta convencer a José Luis para que ocupe su plaza de verdugo, puesto que él está a punto de jubilarse. De ese modo, José Luis tendría derecho a una vivienda, solucionando sus problemas económicos. Por todo ello, el joven acepta ser el sucesor de su suegro convencido de que nunca se dará la ocasión en la que tenga que realizar una ejecución.

Al inicio del filme se muestra a Amadeo, el señor verdugo, como alguien sorprendentemente «normal», incluso amable y bonachón. Dos empleados de la funeraria se interesan por saber cuánto cobra, sorprendidos por la «normalidad» de este hombre. Uno de ellos, José Luis, acude a casa del señor Amadeo con la excusa de devolverle un maletín que éste había olvidado en el furgón donde trasladaban al difunto al cementerio. Vemos en pantalla una casa humilde

⁹⁷ Luis García Berlanga afirmó en una entrevista que le obligaron a recortar 14 trozos de película (lo cual se ha interpretado, en ocasiones, como que le recortaron 14 minutos de metraje). DEL ARCO, Manuel: «Mano a mano. Berlanga», *La Vanguardia Española*, 15 de julio de 1964, p. 25. De nuevo los censores se centraron bastante en las «escenas de alcoba» o «eliminar la presencia de señoras durante la ejecución». También fijaron su atención en eliminar de la escena de la ejecución «las referencias al afecto al régimen» y en suprimir la fotografía del verdugo entre dos guardias civiles «los dos muy sonrientes». «El Verdugo. Número de Expediente: 30306», *Informe de la Junta de Censura*, 24 de enero de 1963, Expedientes de censura cinematográfica, Caja 36,04054, AGA.

⁹⁸ El contexto previo al estreno contribuyó a ver en la película un alegato contra la pena capital. Cuatro días antes de ganar este premio, durante la proyección de la película en el Festival de Venecia, tuvo lugar una protesta de un pequeño grupo de personas que interrumpieron el pase para repartir octavillas. *La Vanguardia* los calificó de «elementos antiespañoles», no haciendo mención sobre la naturaleza exacta de la protesta. «Presentación del film de Berlanga 'El verdugo'», *La Vanguardia Española*, 6 de septiembre de 1963, p. 25. Sin embargo, es bastante probable que el motivo de aquella protesta tuviera que ver con las recientes ejecuciones de los anarcosindicalistas Francisco Granado y Joaquín Delgado y con la del comunista Julián Grimau unos meses atrás.

dentro de una corrala. Los planos muestran una escasa separación entre habitáculos. La cocina y el salón no tienen puerta que los separe. La mesa del salón sirve de tabla de planchar cuando no se usa para comer. Los utensilios, el mobiliario y algún cuadro de decoración recargan los planos que encuadran al señor verdugo, a su hija Carmen y al joven de la funeraria que ha sido invitado a tomar café y a charlar con ambos. Del mismo modo, entre una vivienda y las otras no existe tampoco demasiada separación. Las vecinas se comunican entre ellas a gritos asomadas a la ventana⁹⁹.

A través de los diálogos de los personajes principales, la cinta plantea debates trascendentales sobre el oficio de verdugo:

«me hacen reír los que dicen que el garrote es inhumano. ¿Qué es mejor, la guillotina? ¿Usted cree que hay derecho a enterrar a un hombre hecho pedazos? [...] Hace falta respetar al ajusticiado... que bastante desgracia tiene. ¿Y qué me dice de los americanos? [...] la silla eléctrica son miles de voltios. Los deja negros, abrasados. ¡A ver dónde está la humanidad de la famosa silla!».

José Luis vive subalquilado con su hermano, la mujer de éste y los dos hijos del matrimonio. La casa es demasiado pequeña para todos y él tiene que dormir en el salón. A menudo, discuten por esos problemas de espacio. Al igual que en otros filmes analizados en el capítulo anterior, la cuestión de la vivienda estuvo presente también en esta cinta, formando parte del conjunto de problemas a solucionar para «labrarse un porvenir». Como solución a todos esos problemas, José Luis tiene pensado marcharse a Alemania a buscar trabajo y, por su parte, Carmen sueña con irse a Francia. Él le propone irse juntos a Alemania¹⁰⁰ y Carmen no duda: «A mí me da lo mismo, el caso es irme. Soy muy desgraciada

⁹⁹ Según Juan A. Ríos Carratalá, Berlanga y Azcona a menudo juegan en sus películas con los límites de lo sainetesco, proyectando personajes marginales o dentro de un proceso de miserabilización, como es el caso del señor Amadeo en *El Verdugo*, un servidor del Estado que sufre marginación debido a la mala fama de su oficio. Los límites a los que se refiere Ríos Carratalá residen en que los oficios de lo sainetesco son siempre populares y se proyectan sobre un «ambiente común, nunca marginales y, ni mucho menos, rechazables desde un punto de vista ético o moral». Véase RÍOS CARRATALÁ, Juan A.: *Lo sainetesco en el cine español*, Alicante, Publicaciones de la Universidad de Alicante, 1997, pp. 61-63.

¹⁰⁰ Emigrar a Francia o Alemania, que fueron los países que recibieron mayor número de españoles, aparece en muchas de estas películas como la opción más deseada para solventar los problemas económicos y prosperar. En el caso del personaje de Emma Penella, tenía previsto irse a Francia «a servir».

[...] ¿no te das cuenta? Cuando los chicos se enteran de que soy la hija del verdugo, me dejan siempre». A José Luis le pasa lo mismo cuando dice que es enterrador.

En la escena siguiente Amadeo entra a su vieja y ruinosa casa entusiasmado porque le han concedido un piso con tres habitaciones y calefacción. Al entrar sorprende a su hija con José Luis y el disgusto del hombre por la deshonra de su hija va en aumento hasta que parece calmarse cuando el joven enterrador le pide la mano de Carmen¹⁰¹. Poco después, la joven pareja descubre que Carmen está embarazada. El proyecto de José Luis de emigrar a Alemania para trabajar como mecánico corre peligro. La joven pareja se casa en la siguiente escena. En poco tiempo, los planes de José Luis cambian radicalmente.

La trama avanza y Amadeo, su hija y su nuevo yerno visitan las obras del piso que le han concedido por ser funcionario público. Pero ha habido una confusión administrativa y han adjudicado el mismo piso a otro funcionario. Como al señor verdugo le quedan tres meses para jubilarse y el edificio no estará terminado hasta después, en la administración dicen que el piso debe ser para la otra familia. Frente a esta situación, la solución que proponen es que José Luis ocupe el puesto de verdugo que ostenta Amadeo. De esa manera, la familia seguirá teniendo derecho a una vivienda nueva. Para ello, se dirigen a la administración a tramitar la solicitud de José Luis para ser verdugo. Le piden varios documentos, entre ellos, dos certificados de buena conducta, uno firmado por un párroco y otro por la guardia civil. Con todo ello, le introducen en una lista de espera en la que ocupa el puesto número 37. La escena recuerda al laberinto administrativo que planteó José Antonio Nieves conde en *El inquilino* a la hora de tramitar una ayuda para acceder a una vivienda. Lo único que le falta ahora a José Luis es conseguir una recomendación de una persona ilustre. Para ello, acuden a la feria del libro donde un afamado escritor, el señor Corcuera, está dispuesto a avalarles con su firma. José Luis aprovecha para pedirle también una recomendación para poderse ir a Alemania. «¡Qué pesados con Alemania!», responde el escritor.

¹⁰¹ Esta escena fue recortada por la censura. Se mandó «suprimir o dejar insinuada, despojándola de todo crudo realismo, esta larga secuencia en la que Carmen y José Luis, aún solteros, hacen vida marital y son sorprendidos por el padre de ella». «El Verdugo. Número de Expediente: 30306», *Informe de la Junta de Censura*, 24 de enero de 1963, Expedientes de censura cinematográfica, Caja 36,04054, AGA.

Finalmente, José Luis consigue el puesto de verdugo y, con ello, el piso nuevo. A diferencia de las casas donde vivían anteriormente, esta tiene las habitaciones y los espacios muy bien delimitados. Allí viven el matrimonio, su hijo y el ahora abuelo Amadeo. José Luis parece haber conseguido solucionar sus problemas de estabilidad económica y la incertidumbre sobre su futuro a través del ascenso social que ha supuesto incorporarse al cuerpo de funcionarios que, en este caso, implica tener acceso a una vivienda gratuita. Pero un tiempo después recibe una notificación de tener que ir a realizar su primera ejecución. Su reacción inicial es presentar la dimisión como verdugo, pero esto implicaría perder el piso. «Pero, ¿qué quieres? ¿Qué sea un asesino?», le dice a Carmen cuando esta le plantea la posibilidad de continuar. Finalmente acuden a Mallorca, donde tiene que realizarse la ejecución. La familia viaja como si fuera un viaje de placer. La estancia de la familia en Mallorca resulta cómica en sí misma. Carmen y su padre disfrutan de la costa en un apartamento vacacional, mientras José Luis se encarga de algunos trámites relativos a la ejecución. Éste acude contento al apartamento porque le han otorgado dietas para un mes. Piensa que podrán disfrutar de un mes a gastos pagados para que todo el asunto de la ejecución termine en un indulto. De manera que la angustia inicial del protagonista se disipa poco a poco dando paso a una pragmática picaresca, mediante la cual se aprovecha e incluso abusa de su posición. Realizan planes que jamás se podrían permitir en Madrid, especialmente antes de conseguir la plaza de verdugo, como pasear en barca. Pero la guardia civil acude a buscar a José Luis porque se le requiere para realizar la ejecución.

A partir de ese momento, la angustia vuelve a inundar a José Luis quien, ya en la cárcel, intenta escabullirse de tener que realizar su cometido. No le importa perder el piso mientras pueda dimitir. Un grupo de altos funcionarios, entre ellos un marqués y el director de la prisión, le intentan convencer de que cambie de opinión. En escena se nos muestra una situación rocambolesca: un párroco con la Biblia en la mano y dos funcionarios de prisiones descorchando una botella de champán —obsequio del señor marqués— que sirven al director de la prisión y a José Luis mientras otro hombre trajeado le ofrece un puro. Todo ello rodeado de patatas recién peladas y utensilios de cocina. Entre todos obligan a José Luis a entrar a realizar su trabajo. Entran todos a una habitación, quedando la cámara fuera. No se muestra lo que sucede dentro. En la siguiente escena, José Luis regresa con su familia, que le espera en el puerto de Mallorca lista para embarcar. El recién debutante verdugo vuelve apesadumbrado. «No lo

haré más», dice. «Lo mismo dije yo la primera vez», responde su suegro. Prosperar económicamente, mejorar las condiciones de vida o acceder a una vivienda nueva habían sido posibles a cambio de la angustia de convertirse en verdugo. Estas promesas del desarrollismo se habían cumplido por la vía del *enchufismo* familiar mediante el cual José Luis obtiene un puesto de funcionario público, al tiempo que la alternativa de emigrar a «labrarse un porvenir» en Alemania se había caído en medio de este proceso.

Las siguientes películas de este apartado son cuatro dramas, dos de ellas realizados por directores adscritos al llamado Nuevo Cine Español (José Luis Fernández Santos y Mario Camus) y las otras dos por cineastas vinculados a la Escuela de Barcelona (Jordi Grau y Vicente Aranda).

La primera de ellas se titula *Llegar a más* (1963) y fue dirigida por José Luis Fernández Santos. Aquí la emigración vuelve a planear sobre la historia que narra el filme, desde el punto de vista del protagonista, Daniel (Manuel San Francisco), un mecánico madrileño cuyas intenciones pasan por emigrar a Alemania como solución al estancamiento que siente que vive en España. El director de la película había conseguido el Premio de la Crítica (literaria) en 1958 por una colección de relatos titulada *Cabeza rapada*. Uno de los relatos, titulado «Llegar a más», sirvió de inspiración para el argumento de la película, aunque no puede considerarse una adaptación de la misma por las diferencias entre ambas. Mientras que en el filme toda la trama transcurre en el mundo urbano, en la obra literaria el personaje principal se veía obligado a regresar al mundo rural¹⁰². Daniel y su hermano Felipe (Manuel Zarzo) salen a jugar a los bolos con un grupo de amigos y sus parejas, entre los que hay uno que les cuenta que partirá a Alemania para trabajar. Al despedirse de sus amigos, Daniel comenta con envidia sana la suerte que tiene el inminente emigrante. Pese a trabajar en un taller reparando coches todos los días, ni Daniel ni Felipe tienen vehículo. Por otro lado, las historias que escuchan sobre los españoles en Alemania siempre incluyen un coche propio, a menudo un *mercedes*. En una escena, volviendo de ver un partido de fútbol en el autobús, Daniel le cuenta a su cuñado por qué anhela emigrar al extranjero para trabajar:

¹⁰² PIÑOL, Marta: *Con las maletas...*, p. 56.

«—Daniel: O sea, si José María se va Alemania está muy bien, pero yo no puedo. Yo estoy loco, por lo visto.

—Felipe: Es distinto.

—Daniel: Pero, ¿por qué es distinto? Explicame.

—Felipe: Porque para hacer dinero allí hay que trabajar de verdad. Y ahorrar hasta la respiración. Vamos, si quieres mandar algo a casa o reunir para casarte.

—Daniel: Mis padres no van a estar peor porque yo me vaya y Amparo, calcula, con el dinero que gano aquí, el porvenir que le espera. Mira, fijate bien. Esa gente sabe lo que es vivir. En cambio ¿nosotros qué? [refiriéndose a la gente que cena en la terraza de un buen restaurante que se puede observar desde el autobús]. Nosotros no lo conseguiremos nunca al paso que vamos. Hay que moverse. ¿te das cuenta? Tú y yo, ¿cuándo vamos a tener coche? A ver, dime ¿qué nos espera? Seguir de pobres toda la vida.

—Felipe: Hombre, no es para tanto. Yo creo que las cosas no están ni tan bien ni tan mal como tú dices»

Los dos mecánicos mantienen esta conversación desde dentro del autobús mientras observan el mundo que anhela Daniel en el exterior del vehículo. El montaje del filme intercala un plano medio de ambos conversando de pie dentro del autobús con planos del exterior en los que se ve el recorrido a través de la ventana: escenas de ocio nocturno de Madrid un sábado por la noche. Las aspiraciones de Daniel quedan lejos y él sólo contempla la posibilidad de alcanzarlas saliendo a trabajar fuera de España. Preferiblemente a Alemania, donde espera desarrollar su oficio de mecánico. Por otro lado, la postura de Felipe es más comedida. Él piensa que poco a poco podrá ahorrar lo suficiente para abrir un taller propio en Madrid y así mejorar su situación. El punto diferencial entre ambos es la prisa y la paciencia. Daniel quiere poder disfrutar de una mejor vida inmediatamente emigrando al extranjero, mientras Felipe considera que su situación mejorará de forma paulatina en España. En el informe de la JSOC que autorizó el filme, una censora, María Sampelayo, escribía que «no pasaría nada si se prohibiese» una película «bastante mala» que «ataca en cierto modo a un sector de la sociedad y en general a la situación del trabajo en España, destacando naturalmente lo bien que están los obreros en Alemania»¹⁰³. Precisamente las referencias en los diálogos a emigrar a Alemania «sin contrato de trabajo» y la dificultad de encontrar empleo «según andan las

¹⁰³ «Llegar a Mas. Número de Expediente: 27673», *Informe de la Junta de Censura*, 12 de julio de 1963, Expedientes de censura cinematográfica, Caja 36,03983, AGA.

cosas en España» habían sido ordenadas suprimir por la JSOC en la revisión del primer guión¹⁰⁴.

Al día siguiente Daniel es despedido del taller porque no se creen que el motivo por el cual se ausentara del trabajo fuese haber acudido a reparar el coche del hijo de un cliente. A partir de aquí la impaciencia de Daniel va cada vez en aumento. En una escena acude, con su novia y amigos, de excursión en autobús al Monasterio del Escorial. El ambiente del bus es festivo: una bota de vino circula entre los asientos del vehículo, pero Daniel no está de humor ni para beber ni para cantar. Observa desde el interior del autobús como un tren se aleja y piensa que le gustaría ir en él porque seguro que va al extranjero. Daniel y su novia Amparo (María José Alfonso), se separan del resto de excursionistas y deciden no regresar a Madrid, sino quedarse a pasar la noche en el pueblo de San Lorenzo de El Escorial para tomar un tren a la mañana siguiente que los lleve a cualquier lugar del extranjero, dejando a sus familias atrás para poder tener la posibilidad de conseguir la vida que anhela Daniel. La pareja discute porque ella prefiere ir cerca de Madrid, mientras él tiene claro que lo que hay que hacer es irse y luego ya se verá dónde encuentra trabajo. Toda la escapada queda en nada porque al final regresan a sus respectivas casas porque Daniel prefiere no irse solo si Amparo no está convencida.

El padre de Daniel abronca a su hijo por esa corta escapada. Le acusa de ser un vago y de no tener la paciencia suficiente para establecerse y prosperar dentro de España. Daniel sigue convencido de que sólo podrá «llegar a más» en el extranjero. La situación de la pareja con sus familias empeora y deciden que la mejor solución es casarse para que vuelvan a aceptarles. El matrimonio funciona en este caso como un compromiso estable que trae consigo la aprobación moral y social de las familias. Si están casados, los padres están dispuestos a ayudarles económicamente en sus inicios. La estabilidad pasa por comprometerse a asumir el rol de marido y esposa, lo cual trae beneficios en diferentes esferas: moral, social y también económica. Pero el matrimonio no parece ser la solución definitiva para Daniel y todavía anda buscando empleo mientras sobrevive trabajando con el taxi de su padre o arreglando algunos coches de antiguos clientes adinerados.

¹⁰⁴ «Llegar a Mas. Número de Expediente: 29026», *Informe de la Junta de Censura*, 7 de mayo de 1962, Expedientes de censura cinematográfica, Caja 36,04021, AGA.

Las noticias positivas que llegan de su amigo en Alemania reavivan su anhelo de emigrar a trabajar fuera e incrementan su impaciencia. Daniel le cuenta a su mujer que está pensando en marcharse a «Alemania, a Francia, a dónde sea, a cualquier parte» para prosperar. Para ello acude a la administración a tramitar su salida del país, donde se encuentra una cola infinita de personas que quieren realizar los mismos trámites. Necesita una recomendación de una personalidad importante o dinero para sobornar a los funcionarios para que agilicen el trámite de su salida del país. Como no consigue nada, decide involucrarse en un negocio ilegal de contrabando de ginebra. La prisa, la precipitación y desviarse del «camino correcto» de la familia y los amigos tendrá graves consecuencias. El recurso a la delincuencia como medio para salir de la precariedad aparece en este filme donde se muestran, además, otras vías que se le cierran al protagonista como la de salir a trabajar en el extranjero. En una escena, Amparo y su tía abren una carta del Instituto de Emigración en la que comunican que la solicitud de Daniel ha sido aprobada, pero se proponen destruirla u ocultarla un tiempo para evitar que se marche al extranjero a trabajar. Sin embargo, finalmente Daniel la recibe y acude a la revisión médica. El entramado burocrático para salir de España parece cada vez más enrevesado. Hay que conseguir toda una serie de requisitos como un certificado médico y otros permisos que cuesta mucho que la administración apruebe. El certificado médico no lo aprueban porque Daniel tiene un pequeño problema en el pulmón.

El montaje de la película remarca un contraste entre la situación del matrimonio que aspira a prosperar y se ha quedado en España y la pareja amiga que está medio establecida en Alemania y había regresado a España temporalmente para casarse. El inconformismo del protagonista se impregna de prisas y precipitación porque todos los intentos mediante cauces legales para «llegar a más» se le cierran. Borracho y frustrado por no poder conseguir el permiso para emigrar, Daniel vuelve a casa y discute con Amparo, llegando a agredirla físicamente. Frustrado, entra en una dinámica autodestructiva por la cual discute con todo el mundo, incluidos sus cómplices en el contrabando de ginebra, llegando a agredir a uno de ellos y robarle todo el dinero de una entrega. Pero a la salida del almacén dos agentes de la policía secreta le esperan dentro de su taxi. Le confiscan el pasaporte y le hacen conducir hasta la Dirección General de Seguridad para detenerle.

En la escena se intercalan primeros planos de la cara de Daniel, mientras conduce frustrado, con planos de las tiendas y locales de ocio nocturno que observa mientras circula por la gran vía: concesionarios de coches, una agencia de viajes, teatros y restaurantes. Todo aquello que Daniel ya no podrá disfrutar ahora que entrará en prisión. Sus anhelos aspiracionales se frustran debido a su impaciencia. Pero, sobre todo, se frustran por haberse apartado del «camino correcto» recurriendo a la delincuencia. El «desvío» de Daniel le ha llevado por una senda en la que se va *degradando moralmente*, frecuentando locales nocturnos en compañía de rufianes e incluso llegando hasta el punto de agredir físicamente a su mujer. La delincuencia, de nuevo, tiene un castigo duro. La impaciencia también. La emigración no es para cualquiera y hay que armarse de paciencia para realizar los trámites que se requieren. Se observa una crítica moderada al sueño de emigrar al extranjero como solución para la clase obrera española. En este caso, la película se centra en la manera de acceder a salir del país. Las críticas fueron generalmente positivas. Asimismo, desde *ABC* destacaron también el exceso de pesimismo que impregna el relato y las vivencias del protagonista, cuya desgracia «cierra inexorablemente su horizonte a toda esperanza»¹⁰⁵.

Sin la emigración de fondo, en *Young Sánchez* (Mario Camus, 1963) se relata otra historia marcada por las prisas y la precipitación por salir de unas condiciones de vida muy precarias. El filme narra la historia del joven Paco Sánchez (Julián Mateos), trabajador de fábrica y boxeador aficionado. Su pericia en este deporte llamará la atención de un promotor de combates conocido por sus malas artes. El joven tendrá que elegir entre el «camino correcto» y un atajo para triunfar. La senda correcta consiste en seguir los pasos que le marcan su entrenador Paulino (Luis Romero), con quien tiene una relación paterno-filial, y «el Conca» (Carlos Otero), un exboxeador y amigo. El atajo para «triunfar» pasa por seguir la propuesta del promotor Rafael Carrasco (Sergio Dore), involucrado en amaños de combates. Como en la historia del filme anterior, las prisas y el ansia por prosperar conducirán al protagonista por caminos que arriesgarán su vida, su libertad y sus relaciones familiares y de amistad.

En la película se muestra una representación espacial del barrio y la humilde casa donde vive el protagonista con sus padres. Paco acude andando a la fábrica

¹⁰⁵ BOLÍN, G.: «Imperial y Benlliure: 'Llegar a más'», *ABC*, 16 de junio de 1964, pp. 88-89.

donde trabaja. Vive en uno de esos barrios que se fueron creando en torno a complejos industriales en ciudades del cinturón de Barcelona, como es el caso de Hospitalet del Llobregat, donde vive el protagonista¹⁰⁶. La escenografía se diferencia claramente de otras historias urbanas que transcurren en el centro de las ciudades como Madrid o Barcelona. En este caso se ven calzadas sin asfaltar, ausencia de aceras y un alumbrado público insuficiente. A través de planos cortos de escenas cotidianas, se remarca el pequeño tamaño de la casa de la familia del protagonista. Paco tiene que lavarse la cara en la cocina, lo que da a entender que no tienen pila en el cuarto de baño.

Después de trabajar, Paco acude a entrenar boxeo en un gimnasio cerca del barrio. Cambia la disciplina de la fábrica por la del gimnasio, al capataz por su entrenador, Paulino, con quien tiene una buena relación. Éste le concierta una cita con un promotor de boxeo relacionado con empresarios de la zona para tratar de concretar su debut como profesional. Debido a la inminencia de su primer combate profesional, Paco acude a visitar a «El Conca», un exboxeador venido a menos debido a su afición por el alcohol y el ocio nocturno. El joven respeta al veterano púgil por su trayectoria. Valora sus consejos, aunque tiene claro que no debe «desviarse» como le pasó al Conca. Por otro lado, otro promotor, conocido por sus malas artes, acude a hablar con Paco con la intención de ficharle. «El que mucho corre, pronto para», piensa en voz alta el entrenador sobre Paco cuando le ve hablar con el nuevo promotor. Piensa que se está precipitando, pero que debe aprender por sí mismo a tratar con este tipo de promotores que intentan sacar la mayor tajada posible del chico, sin importarle lo más mínimo su vida.

Al contrario que los promotores, Paulino conoce a la familia de Paco y se preocupa por él. En una escena el entrenador le dice a la madre del joven púgil: «calcule usted un par de años y tendrá un campeón en casa. Se le acabarán los conflictos económicos». «Dios le oiga», responde ella. El objetivo del entrenador es el mismo que el de Paco. La diferencia es que, por su experiencia, el primero piensa que no hay que caer en precipitaciones, mientras que Paco opta por la

¹⁰⁶ Los barrios de autoconstrucción, partiendo en muchas ocasiones del chabolismo, fueron un fenómeno que se alargó en algunos casos hasta casi los años ochenta, aunque la mayoría de ellos se generaron durante la década de los cincuenta y principios de los sesenta. A esto se le sumaban los barrios de nueva planta, también en esas zonas. Todo ello generó una segregación espacial que contribuía a cierta homogeneidad en términos de clase. Véase DOMÈNECH, Xavier: *Lucha de clases...*, pp. 113-14. Este factor, si bien puede ayudar a la concienciación de clase en un sentido político, parece más claro que constituye un elemento del *reconocimiento* de clase que plantea Anthony Giddens.

vía rápida, aunque ello implique traicionar la confianza de sus seres queridos y arriesgar su carrera a largo plazo aceptando participar en amañados de combates desde muy pronto. La película expone cómo el protagonista busca una solución individual muy concreta para salir de la pobreza: el deporte de élite (boxeo). Sin embargo, las prisas y el ansia por conseguirlo, le llevará a arriesgarse demasiado. En este sentido, el filme guarda cierto paralelismo con *Los golfos* (Carlos Saura, 1960). Aunque *Young Sánchez* muestra al protagonista imbricado en una serie de relaciones personales de la cual forman parte su familia y sus amigos. Todo ello en un entorno, el barrio, donde esta red se amplía más allá de los parientes y amigos cercanos. La solidaridad y el reconocimiento de clase se perciben en el trato cotidiano entre las personas que allí conviven y comparten experiencias similares. La taberna o el gimnasio son lugares de ocio a los que acuden los obreros en su tiempo libre. En muchos casos comparten también empleo en la misma fábrica.

Rafael, el promotor chanchullero, no vive en el barrio. Tampoco trabaja en ninguna fábrica. Acude a «cazar talentos» a estos espacios, pero no pertenece a ellos. En la boda de uno de los chicos que entrenan en el gimnasio, Paulino le echa en cara a Paco que estableciera un compromiso verbal con el promotor, que incluía desligarle de su entrenador de toda la vida. Paco, arrepentido, le promete que deshará ese compromiso. Cuando se lo comunica a Rafael éste no se lo toma nada bien y utiliza sus influencias para cambiar el rival con quien Paco se iba a enfrentar en su debut, que el joven y su entrenador habían acordado con otro promotor más «honesto». Pese al cambio, vence Paco, que queda bastante magullado. Al acabar el combate discute con Paulino y con El Conca porque considera que deberían haberle advertido del verdadero nivel de su rival. En consecuencia, Paco decide abandonarles e irse con Rafael, que acaba por conseguir su objetivo de llevarse a Young Sánchez. Los dos primeros combates que le consigue el promotor tramposo están amañados para que gane Paco.

Al salir del segundo combate, Young Sánchez discute de nuevo con Paulino y con el Conca. No quiere volver con ellos y tampoco está orgulloso de estar con Rafael, pero piensa sacar del boxeo todo lo que pueda:

«Yo quiero prosperar. Salir de este barrio. Ser alguien. Y vosotros sois incapaces de darme lo que quiero. El otro me explota, de acuerdo, ¡pero me da algo a cambio y me largo con él!».

Paco rompe los lazos paternos y fraternales que le unen a su entrenador y a su viejo amigo para poder dejar atrás el barrio. Esto no lo hace sin sentirse mal consigo mismo ni sin pasar por un conflicto moral interior, pero al final pesa más su objetivo de ganar dinero, aunque esto implique un riesgo para él y para su carrera, al introducirse en un circuito de combates amañados. El recurso a las malas artes, en esta película, no se plantea en un contexto en el que se le han ido cerrando otras vías. Lo que sí tiene en común esta historia con la película anteriormente tratada es la desesperación propia de la falta de certidumbre por el futuro. Por otro lado, en esta película se expone un reconocimiento de pertenencia de clase e incluso fraternidad y solidaridad hasta cierto punto, aunque esto no evita que el personaje principal se desligue de todos los lazos afectivos que le atan a sus amistades y al entrenador. De nuevo la prisa por prosperar se sitúa en el centro de los objetivos del protagonista. En este caso no hay un castigo claro, aunque el nuevo círculo en el que se inserta Paco sugiere que tendrá problemas a medio o largo plazo. Lo que sí queda patente en pantalla es la «traición» de Paco hacia los suyos.

El planteamiento de estos conflictos morales seguramente explique que *Young Sánchez* fuera incluida en la IX Semana Internacional de Cine Religioso y Valores Humanos de Valladolid, que se inauguró el 12 de abril de 1964. Fue una de las dos cintas españolas seleccionadas para participar en este evento (la otra fue *Tiempo de amor* de Julio Diamante), entre otras 12 más extranjeras¹⁰⁷. Ocho días antes, en la misma página donde se anunciaba esa semana cinematográfica, encontramos un artículo donde se expresaba la preocupación por la creación en la ciudad de Valladolid de uno de los «Polos del Plan Desarrollo». El chabolismo, dice el autor del artículo, «es el precio que se paga por el desplazamiento de mano de obra del campo a la ciudad» y en Valladolid preocupa que se produzca un desborde, pese a que desde 1950 «se ha ido viendo

¹⁰⁷ ÁLVARO, Francisco: «Hoy se inaugura la IX Semana Internacional de Cine Religioso y Valores Humanos», *ABC*, 12 de abril de 1964, pp. 51 y 53. Entre el jurado de este certamen, se encontraba Jordi Grau, director de *El espontáneo*. «Jorge Grau, jurado en Valladolid», *La Vanguardia Española*, 2 de abril de 1964, p. 34.

cómo se ensanchaba ese cinturón suburbial inexorable»¹⁰⁸. En el artículo también se menciona un estudio sociológico que Cáritas ha elaborado sobre el llamado Barrio de España, conocido por «la precaria situación de sus vecinos» y para el que se han propuesto las soluciones pertinentes. Para ese barrio y para las nuevas zonas que se generarán en la ciudad, apunta el autor, se precisarían «viviendas, escuelas, transportes, iluminación, saneamientos, higienes, zonas verdes, campos de deportes, bibliotecas, centros de recreo, etc., y todo lo que otorga a la convivencia vecinal un sentimiento amable y grato»¹⁰⁹. Como vemos, la preocupación por el rápido crecimiento de las ciudades y por las condiciones de vida de la clase obrera que iba llegando a la periferia no se circunscribía solamente a grandes ciudades como Madrid, Barcelona, Sevilla, Bilbao o Valencia. En la mayoría de capitales de provincia tuvieron estos problemas durante el desarrollismo. La respuesta tomó forma colectiva, desde los años sesenta, a partir de asociaciones de vecinos que se movilizaron para reclamar a la Administración un acondicionamiento y mejora de los barrios (asfaltado de calzadas, aceras, iluminación, escuelas, centros médicos, transporte público...). En esta organización colectiva tuvo como espacio clave al barrio como generador de identidad y conciencia desde la cual se articularon este tipo de reivindicaciones y luchas¹¹⁰.

El tercer drama al que hemos de hacer referencia es *El espontáneo* (Jordi Grau, 1964). La cinta cuenta la historia de Paco (Paco Camino), un joven que trabaja de botones en un lujoso hotel de Madrid. En sus ratos libres, entre otras cosas, se dedica a la reventa de entradas de corridas de toros. Por culpa de un malentendido con unas clientas, el chico acaba despedido y, desde ese momento, buscará la forma de seguir ganando tanto dinero como le permitían las propinas del hotel.

Cuando el joven terminaba su jornada en el hotel, lo primero que hacía era repartir cigarrillos entre varios *buscavidas* que frecuentaban los alrededores, algunos de ellos *sintecho*. Paco cuida a sus contactos y, además de regalarles tabaco, también les paga a cambio de que le guarden sitio en la cola de la

¹⁰⁸ CAMPOY, Carlos: «La depresión de los barrios», *ABC*, 4 de abril de 1964, p. 53.

¹⁰⁹ *Ibid.*

¹¹⁰ QUIROSA-CHEYROUZE, Rafael; FERÁÑDEZ, Mónica: «El movimiento vecinal: la lucha por la democracia en los barrios» en QUIROSA-CHEYROUZE, Rafael (ed.): *La sociedad española en la Transición. Los movimientos sociales en el proceso democratizador*, Madrid, Biblioteca Nueva, 2013, pp. 207-220; DOMÈNECH, Xavier: «Orígenes. En la protohistoria del movimiento vecinal bajo el franquismo», *Historia del Presente*, 16 (2010), pp. 27-42.

taquilla de la plaza de toros. Se saca un sobresueldo revendiendo esas entradas a clientes distinguidos del hotel, que no dudan en pagar el sobrecosto a cambio de la comodidad de obtener las entradas sin salir a la calle. Generalmente son turistas extranjeros. En su día a día, Paco cuida de su madre y de su hermano pequeño entregándoles parte del dinero que gana, al igual que hace su hermana Rosalía, que trabaja en una fábrica textil. Los tres hermanos viven con su madre en una casa humilde en la que salen adelante sin el padre, que falleció hace pocos años. Cuando Paco pierde el empleo en el hotel, a menudo tienen lugar discusiones en su casa con su madre y, sobre todo, con su hermana. Paco se queja de que no sabe otro oficio que el de botones:

«Si viviera padre estaríamos muertos de hambre. Muy honrado, muy digno, sí. Pero no pudo hacer que estudiáramos. Tuvo que meterme en el hotel a ganar propinas [...] ¿y ahora qué se hacer yo? Poner la mano».

A partir de ese momento acude a multitud de pruebas para encontrar empleo. Lo intenta como vendedor de perfumes, pero le rechazan por falta de experiencia. Prueba como mecanógrafo, pero no es lo suficientemente rápido. Acude a una obra que estaba en marcha en un edificio, pero antes de solicitar empleo observa la dureza de ese tipo de trabajo y lo descarta. Hasta que se encuentra con un viejo conocido del hotel que le ofrece trabajo como lavacoches, aunque tampoco se contenta con ese empleo porque gana poco. Se había acostumbrado a recibir una buena cantidad de dinero en propinas y en todos los empleos que encuentra cobra siempre menos. Pero él no se resigna. Con ironía se despide del empleo de lavacoches:

«Claro, claro. Cada uno en su puesto. Y a mí me ha tocado fregar coches por siete duros diarios, ¿verdad? Muchas gracias, don Joaquín. Muchas gracias. Me siento profundamente agradecido».

El objetivo de Paco es conseguir un empleo en el que pueda ganar más dinero en menos tiempo. Las prisas por prosperar, mezcladas con la incertidumbre de no encontrar un trabajo que proporcione cierta estabilidad, vuelven a sobrevolar

una historia. La salida individual a la precariedad que se planteará aquí, como en *Los golfos*, pasará por convertirse en un torero de éxito. Mientras tanto, para ir sobreviviendo, Paco retoma el contacto con la reventa de entradas. Pero ahora no puede venderlas dentro del hotel, sino que tiene que exponerse a una posible detención, al ofrecerlas en los alrededores de la plaza. La película tiene un ritmo muy ágil. A través de diversas transiciones con música swing en primer plano sonoro, se nos muestran diversas argucias que lleva a cabo el joven madrileño. En una de ellas, finge ser reparador de antenas de televisión para colarse en una lujosa casa, propiedad de un veterano pintor, con la intención de cobrarle la reparación, pese a que realiza varios desperfectos en la casa por no saber realizarla.

Tras enfadarse cuando descubre el verdadero propósito de Paco, el pintor se tranquiliza porque ve en el chico una especie de alma libre con la que se identifica como artista. «Sabe a tierra, a barrio bajo», responde el pintor cuando Paco le dice su nombre. El hombre está encantado con el espíritu descarado y atrevido del joven. Le invita a tomar un whisky y en ese momento la cámara queda fijada en el cuadro en el que el pintor está trabajando. Mientras, en *voz out*, se oye la conversación entre ambos. El plano se alarga durante 21 segundos y la conversación acaba con un golpe de Paco al pintor, que pretendía tener relaciones sexuales con él.

Después de una noche de juerga con sus amigos, se pelea con ellos y acaba durmiendo la mona bajo un árbol. Cuando despierta observa a unos jóvenes practicando en la puerta de una escuela de tauromaquia. En la escena siguiente Paco come un bocadillo en un bar mientras ve una entrevista a Curro, un afamado torero, que cuenta que no había practicado nunca antes de realizar su primera corrida. Esto le anima a acudir a la plaza porque piensa que él puede seguir su trayectoria. En la escena siguiente, Paco acude a la plaza como espectador. Se intercalan planos en blanco y negro con planos en color. Imaginamos que por cuestiones de presupuesto sólo se usa color en esta parte final de la película. Se muestran en color algunos planos de la plaza o primeros planos del colorido del traje de luces de los toreros. Los planos en blanco y negro muestran a Paco en la grada observando la corrida y los planos en color son planos subjetivos desde el punto de vista de lo que el joven aspirante a torero está viendo: el público, la plaza llena de banderas, los toreros haciendo el paseíllo, los aplausos, etc. Los anhelos del joven aparecen en color. Al regresar

a casa, se da cuenta de que la situación de su familia ha ido a peor. Observa cómo su madre tiene que distribuir la comida de su plato para que haya suficiente para ella y sus hijos.

Motivado por la necesidad de salir de esa situación de pobreza e inestabilidad, Paco acude a la plaza de toros durante la siguiente corrida. En medio de la faena de un torero, Paco salta a la plaza con un capote tratando de dar unos pases que llamen la atención de algún promotor taurino. Pero el atrevimiento resulta fatal: Paco recibe una cornada mortal. El ruido del gentío de la plaza queda *muteado* de repente en el momento en el que Paco se desvanece mientras es portado en brazos por varias personas que tratan de socorrerle. En absoluto silencio el director nos muestra un plano aéreo de la plaza donde los toreros profesionales se ocupan del toro. En una transición técnicamente similar a las que se habían usado para narrar las diferentes argucias del joven con música swing en primer plano, ahora se narra en mute las diferentes situaciones de la vida de Paco que ya no podrá ver: sus amigos ríen y toman vino en un bar, una chica con la que había quedado después de la corrida mira su reloj mientras espera que Paco acuda a la cita y su madre aparece cosiendo una prenda en su casa. Tras la transición explicada, que dura 45 segundos en silencio, la música swing utilizada en otras partes del filme vuelve a primer plano sonoro coincidiendo con unos planos en color del exterior de la plaza de toros mientras el público sale de la plaza. La prisa otra vez tiene castigo. Aunque esta vez no se paga una desviación moral ni el haber recurrido a la delincuencia, sino la precipitación y la impaciencia propias de la juventud que llevan a Paco a cometer un error fatal, tal y como sucedía en *Los golfos*.

La crítica fue discreta. Desde *ABC* resaltaron la actuación del debutante protagonista como lo único positivo de la película¹¹¹, mientras que desde *La Vanguardia* valoraban el filme tanto cinematográficamente como por plantear «un interesante problema social y moral: el de los muchachos que viven como pájaros del arroyo, de ocupaciones transitorias y temporeras que no los preparan para afrontar la vida»¹¹². Cabe destacar que la película formó parte de los materiales que se proyectaban o leían en jornadas culturales de formación dirigidas a jóvenes en diferentes lugares, como es el caso de las jornadas de los

¹¹¹ BOLÍN, G.: «Estreno de 'El espontáneo' en los cines Pompeya y Palace», *ABC*, 8 de septiembre de 1964, p. 55.

¹¹² MARTÍNEZ TOMÁS, Antonio: «El espontáneo», *La Vanguardia Española*, 6 de agosto de 1964, p. 37.

«Diàlegs de Joventut» que tuvieron lugar en Girona donde, al día siguiente de proyectarse en un cine-fórum, estaba programada una conferencia sobre «El problema de la juventud obrera en nuestro mundo»¹¹³.

Las ganas de prosperar y la angustia por evitar verse *estancado*, unidas a la incertidumbre que trae como consecuencia la precipitación, impregnaron las historias de este tipo de filmes, como hemos podido ver. Las promesas del desarrollismo estuvieron mediadas, en los relatos que se plantearon el cine, por prácticas que no derivaban del aprovechamiento de una reorganización de la economía. La mejora de condiciones de vida y la movilidad social se buscaron a través de un golpe de efecto, del *enchufismo* o del recurso a la delincuencia. De un modo similar al que los juegos de azar o la caridad habían impregnado la cultura popular en la década de los cincuenta¹¹⁴, la búsqueda de un golpe de suerte que solucione los problemas económicos, por la vía legal o ilegal, continuó presente en el cine español.

La cuarta película de género dramático retoma la aspiración de emigrar por parte del protagonista, aunque nunca llega a hacerlo. En *Brillante porvenir* (Vicente Aranda y Román Gubern, 1964), el protagonista es Antonio (Germán Cobos), un joven al que su empresa traslada a la ciudad de Barcelona para trabajar en un despacho de arquitectos. Allí se inserta en un ambiente para él desconocido, el de las clases altas barcelonesas. El filme resulta un retrato de una burguesía ociosa y corrupta. Arquitectos, constructoras, especulación inmobiliaria y ocio repleto de banalidades, recuerdan de alguna manera a la forma en la que Juan Antonio Bardem solía caracterizar a las élites en algunos de sus filmes como *Muerte de un ciclista* (1955) o *Calle Mayor* (1956).

Salvo las camareras de cáterin o los vigilantes de las mansiones donde acuden a elegantes fiestas —que no tienen ningún peso en la trama— Antonio es el único personaje que procede de clase trabajadora. Este cambio de espacio en el que moverse no implica necesariamente un ascenso social, puesto que muchas de las situaciones que llega a vivir son coyunturales y su posición en el trabajo está sujeta siempre a un despido. No obstante, mientras trabaja en el

¹¹³ «Los 'Diàlegs de Joventut', *La Vanguardia Española*, 6 de junio de 1965, p. 10.

¹¹⁴ FERNÁNDEZ-CEBRIÁN, Ana M.: *Fables of Development. Capitalism and Social Imaginaries in Spain* (1950-1967), pp. 115-124.

despacho de arquitectos, Antonio se beneficia de ciertas prebendas que para los otros personajes resultan *naturales* debido a su estatus social.

La película comienza con la *voz en off* del protagonista comentando su vida cotidiana. Un día a día anodino que lleva con desidia trabajando en una oficina hasta que su jefe le comunica que la empresa se acaba de asociar con una importante constructora de Barcelona y que, debido a sus estudios de aparejador, sus servicios pueden ser más que útiles. El cometido de Antonio es el de acudir a las obras que tiene la constructora y supervisar el correcto funcionamiento de las mismas. Luego vuelve a la oficina donde él es el único que trabaja. Lorenzo (Arturo López), su jefe, llega al trabajo borracho y fumando puros habanos, está un par de minutos y luego se marcha a «estar por las obras». Este hombre había estudiado un año de derecho, sin llegar a terminar la carrera. Sin embargo, trabaja como abogado de esa gran constructora porque es el hijo del dueño. Como tiene una edad similar a la de Antonio, Lorenzo le lleva por los lugares de ocio que él suele frecuentar: bares donde toman *campari* o la piscina de un club privado. Ambos recogen a dos muchachas con quienes van a pasar el fin de semana en un apartamento de playa que había construido la empresa.

Se realizan constantes referencias a la holgazanería de los ricos compañeros de aventuras de Antonio: «Lo que es conmigo no contéis. Yo no doy golpe en ningún sentido», dice una de las muchachas advirtiéndoles de que no sabe cocinar. De camino, paran a comprar en una tienda y adquieren solamente productos caros, aunque todo son conservas. No hay ganas ni intención de cocinar, entre otras cosas, porque posiblemente ninguno de los cuatro sepa. Si acaso Antonio. Se aseguran de que no falte vino ni champán.

Una vez en el apartamento, acude a saludarles Raimundo López (Josep María Angelat) un importante y corrupto constructor al que todos adulan excepto Antonio, que no sabe quién es. Unos días más tarde, Antonio recibe una invitación personalizada para acudir a una fiesta en casa del señor López. Allí, los camareros sirven cócteles mientras los hombres hablan de negocios. En ese espacio socializan y establecen acuerdos empresariales, en muchos casos salpicados por corruptelas. Inicialmente reacio a ir a la fiesta, Antonio acude sólo para estar con Montse (Serena Vergano), amiga de su encargado y pretendida por el señor López. Sin embargo, la tarjeta de invitación resultó ser una falsificación de la propia Montse y, una vez descubierto, Antonio es

expulsado de la fiesta. Al día siguiente, el señor López le llama para persuadirle de que debe dejar de ver a Montse. Frente a una respuesta negativa, el constructor entra en cólera porque no está dispuesto a aceptar «una derrota» a manos de alguien de provincias. Por otro lado, Montse propone a Antonio ir juntos a vivir a París, donde ella había vivido previamente, ya que en España le parece «todo muy paleta». En la escena final, Montse conduce hacia París, pero Antonio le dice que se detenga para bajarse del coche, harto de ella y de la forma de ser de las personas que con las que frecuenta. Harto, en definitiva, de los valores de los hijos de la burguesía barcelonesa con los que comparte espacios desde que llegó a la ciudad. En un fragmento final, aparece Montse en primer plano aclarando que «Antonio ha contado su historia con muchas inexactitudes, pero la mayor de todas es este final. Antonio vino conmigo a París. Eso es todo». De esa manera se cierra una película que no se centra en las representaciones de la clase trabajadora sino de una burguesía ociosa que, a ojos del protagonista que sí proviene de clase obrera, resulta inaguantable.

3.4.4. Cine histórico: conflicto político y lucha de clases

La clase obrera estuvo representada en tres filmes del género histórico durante este periodo: *La busca* (Angelino Fons, 1966), *La cólera del viento* (Mario Camus, 1971) y *Pim, pam, pum... ¡Fuego!* (Pedro Olea, 1975). La primera de ellas recibió la calificación de Interés Especial¹¹⁵ y es la adaptación de una novela de Pío Baroja ambientada en el Madrid del año 1900. Un joven proveniente de un pueblo llega a la capital tratando de buscarse la vida. Tras probar con diferentes empleos, su contacto con otras personas que frecuentan los suburbios, le involucrarán en el mundo de la delincuencia.

La película inicia introduciendo el contexto en el cual se desarrolla la ficción. Un narrador lo explica como si fuera un documental de historia:

«Al acabar el siglo XIX, España se despertó del hermoso sueño de la Restauración. Un sueño que había empezado con la coronación de Alfonso XII. Los hombres de la

¹¹⁵ «La busca. Número de Expediente: 40710», *Informe de la Junta de Censura*, Expedientes de censura cinematográfica, Caja 36,04335, AGA.

Restauración creyeron de buena fe haber acabado con las luchas fratricidas que habían durado más de cincuenta años. Creyeron haber garantizado a España un futuro de progreso y felicidad. El llamado ‘desastre colonial’, como un grito, pulverizó todas esas ilusiones. Nuestro país, sin colonias, con una agricultura social y técnicamente atrasada, con una industria débil, con una población en constante aumento; se enfrentaba con el mundo moderno en las peores condiciones que cabe imaginar. Parecía que el mundo avanzaba y nosotros estábamos parados. Los hombres de la Restauración no supieron entender el mundo del trabajo. Los trabajadores pedían salarios más altos, mejoras de sus condiciones de vida, seguros sociales y de paro. Los gobernantes, en sus discursos, replicaron que las laboriosas clases populares eran víctimas de pérfidos engañoso y de ilusiones absurdas. En las calles estalló la que entonces llamaron ‘cuestión social’. Si alguno podía subir desde el mundo del trabajo al mundo de los afortunados, muchos podían caer desde el mundo del trabajo al mundo de la delincuencia. Expulsados de los pueblos por el hambre, de sobra en las ciudades ya ocupadas, miles de migrantes, de desarraigados, formaban un ejército de miseria e ignorancia. Entre los trabajadores y delincuentes había una zona mixta de mendigos, prostitutas, golfos, vagos, raterillos... En este mundo se desarrolla la historia de Manuel, un adolescente que llegó a Madrid, en donde inicia su lucha por la vida. Para él, como para su patria, el futuro era una mezcla de amenaza, incertidumbre y confusión».

La narración va acompañada de fotografías de finales del siglo XIX y principios del XX. Aparecen personajes del mundo de la política, campesinos y campesinas, trabajadores y policías a caballo reprimiendo manifestaciones obreras. En la primera escena, Manuel (Jacques Perrin) llega a la ciudad desde su pueblo para buscarse la vida. Al principio se hospeda y trabaja en una pensión donde su madre ejerce como criada. Los señoritos que allí se alojan le tratan de «paleta», mientras tocan las piernas de señoritas sonrientes. Allí Manuel se fascina observando a las chicas comportarse de una manera bastante distinta que cómo lo hacen las de su pueblo: la forma de vestir, las muestras de afecto en público con otros hombres, etc.

Una vez el protagonista pierde el empleo en la pensión, prueba distintos trabajos, entre ellos como ayudante de zapatero con su tío. Allí, a través de su primo, conoce a la gente de los suburbios que le llevan a conocer a prostitutas. Paralelamente mantiene una relación de noviazgo con Justa (Sara Lezana), una chica que había conocido en la pensión. La estructura de la historia recuerda un poco a *Surcos*. Las nobles gentes del mundo rural llegaban, en este caso a principios del siglo XX, a la ciudad donde, ante la falta de oportunidades

laborales, acababan socializando con delincuentes y prostitutas. Esto llevaba a recurrir también a la delincuencia. La decadencia moral era un peligro palpable.

Esta imagen tan negativa de los suburbios se centra sobre todo en el aspecto moral. Las mujeres que viven allí son prostitutas o infieles a sus parejas. No parece casual que estas historias transcurran en el pasado, de manera que, contrapuesto con el presente de producción, los años sesenta, la actualidad se leyera como significativamente mejor desde el punto de vista social y moral. Pero, al mismo tiempo, gran parte de los espectadores podían identificar en la película muchas de sus vivencias durante la posguerra. Aquí entra en juego un diálogo entre pasado lejano y presente (o pasado inmediato) que, sumado a los límites que planteaba la censura en el contexto de la dictadura, ofrece múltiples posibilidades respecto a la recepción. Ubicar la película en un pasado anterior al régimen permite transgredir las limitaciones a la hora de exponer en pantalla multitud de problemas sociales, pero al mismo tiempo se puede interpelar *silenciosamente* a los espectadores para que reconozcan situaciones que han vivido de cerca o, incluso, en primera persona¹¹⁶. Para complicarlo todo aún más, la lectura o interpretación que hicieran los espectadores de la película no dependían de las intenciones del director. En el filme, la miseria aparece también en forma de *colas del hambre* que guardaban ancianos, mujeres y niños para obtener limosna, sábanas o mantas que regalaba la caridad y que muchas veces acababan revendiendo o cambiándolas por comida. Preguntado por estas imágenes, Angelino Fons afirmó que su intención fue plasmar las vivencias de su niñez durante la posguerra¹¹⁷. A esto hay que añadir que este director estuvo comprometido con las luchas antifranquistas. «Firmaba todo lo que se enfrentara a la dictadura», dijo en relación a un manifiesto que firmó en apoyo a los represaliados por las huelgas de Asturias. También participó en manifestaciones convocadas por grupos de mujeres en Madrid, en solidaridad con las huelgas, llegándole a costar la detención por parte de la Brigada Político-Social¹¹⁸. Sin embargo, volviendo a la cuestión de la complejidad de la recepción,

¹¹⁶ Como señaló Pierre Sorlin, «en el curso de cualquier función, nos encontramos en situación de observador privilegiado; objetos, actores, decorados, se reúnen en una relación perspectiva cuya clave está en nuestro ojo. Esta posición determinante es exterior al filme, y se distingue del lugar (que varía según las épocas, los géneros y los cineastas) que se nos asigna en el interior del filme». Véase SORLIN, Pierre: *Sociología...*, p. 118.

¹¹⁷ PASTOR MARTÍN, Ernesto J.: *Conversaciones con Angelino Fons: la necesidad de la memoria*, Murcia, Universidad de Murcia, 2005, p. 136.

¹¹⁸ *Ibid.*, pp. 139-143.

las coordenadas políticas en las que se ubicaba el director —y su intención— podían allanar el camino a determinadas lecturas, pero no las garantizaban.

Volviendo a la película, Manuel se inserta en ese mundo de delincuencia. El único lazo que mantiene con el «mundo decente» es la relación con Justa. «Lo que tienes que hacer es buscarte un trabajo y olvidarte de lo de tu tío», le dice su novia cuando Manuel le cuenta los conflictos que ha tenido en los suburbios. El protagonista reacciona y busca otro empleo como panadero. Pero tiene que trabajar tantas horas que apenas saca tiempo para dedicarlo a su vida personal, por lo que, paulatinamente, va dejando de ver a Justa. Hasta que un día decide ir a visitarla, pero se da cuenta de que ella ha rehecho su vida con otro hombre. La reacción de Manuel es emborracharse y entrar en una espiral de autodestrucción. Conoce a un niño que vive en la calle y se une a él. Se muestran colas donde reparten comida a gente que vive en condiciones de miseria. Se muestran de forma explícita porque es una película ambientada en el pasado, aunque con la intención a la que apuntaba el director, como hemos visto. Manuel vuelve con su primo y sus amigos porque prefiere la delincuencia a tener que vivir en la calle sin ninguna expectativa. En una escena, se resiste a participar en un robo junto a su primo y al Bizco (Hugo Blanco), lo cual deriva en una pelea contra este último que se salda con el apuñalamiento y muerte del Bizco. La película termina con otra escena en la que Manuel aguarda a dos guardias que se acercan a detenerle, mientras llora por lo que ha hecho. Como hemos observado en multitud de filmes de esta década y de las anteriores, el castigo por transgredir la ley funcionó a modo de redención de los personajes protagonistas que se habían *descarriado* frecuentando espacios moralmente rechazables por el comportamiento de las personas que en ellos habitaban.

La siguiente película, *La cólera del viento* (Mario Camus, 1971), fue una coproducción hispano-italiana rodada imitando la estética y algunas formas del *spaguetti western*, aunque en este caso la historia está ambientada en la década de 1920 en La Fonda, un ficticio pueblo andaluz marcado por la tensión entre terratenientes y campesinos¹¹⁹. Un cacique local, don Antonio (Fernando Rey),

¹¹⁹ La película recibió un 40% de subvención por parte de la DGCPyE. «La Colera del Viento. Número de Expediente: 62387», *Resolución de subvención*, 1 de septiembre de 1970, Expedientes de censura cinematográfica, Caja 36,05340, AGA.; Previamente se le habían realizado advertencias menores sobre el guión, que no cambiaron el sentido de ninguna escena, pese que algún censor hizo alguna observación como la de que había «excesiva condena a los patronos» y «afán de idealizar a los revolucionarios», siendo la carga revolucionaria de este guión «verdaderamente impresionante». Pese a todo, concluía que «no tiene intención subversiva». «La

contrata a dos asesinos a sueldo para que liquiden a un anarquista que ejercía como agitador de la rebelión campesina. Marcos (Terence Hill) y Jacobo (Mario Pardo) realizan el trabajo con cierta rapidez y eficacia, pero el primero se enamora de Soledad (Maria Grazia Buccella), la mesonera. Esta relación llevará a Marcos a posicionarse en contra de los terratenientes, por lo que compartirá cierta afinidad con el grupo contra el que había actuado poco antes.

La película se inicia mostrando la eficacia de los dos asesinos en lo que parece la Barcelona de la época del pistolero, donde ejecutan a un hombre en plena calle. Esa misma noche, un enviado de don Antonio contacta con ellos para solicitar sus servicios. Los títulos de crédito se intercalan con la escena en la que ambos hombres viajan en tren hasta Andalucía, mientras en primer plano sonoro suena la canción principal de la banda sonora del filme¹²⁰. Primero llega Marcos, quien se hospeda en un mesón que regenta la familia de Soledad. La primera noche escucha como Ramón (Máximo Valverde), el hijo de don Antonio, acude al mesón a divertirse. Los hombres, armados y a caballo, se aprovechan de su posición para estar allí comiendo y bebiendo hasta altas horas de la noche. Abusan de su poder hasta llegar al punto de apostar sobre una sirvienta, que deberá prostituirse con quien diga el ganador de un improvisado concurso de tiro.

Al día siguiente, los hombres de Ramón acuden a la plaza del pueblo para seleccionar jornaleros que les trabajen sus tierras. La selección es a ojo y rápida: «tú», «tú», «también tú» es lo único que dicen los empleados de don Antonio mientras señalan a aquellos campesinos que quieren llevarse. El único que planta cara es José (Ángel Lombarte), el herrero, que reclama que dos de los jornaleros que han elegido se tienen que quedar con él para trabajar en la fragua. José es un hombre fuerte y respetado por todo el pueblo por su carácter y su sentido de la justicia. Jamás se posiciona *con* los terratenientes. No tiene un discurso político articulado y a veces recela de las ideas de Tonio (Carlos Otero), el maestro, pero tiene muy claro a qué grupo social pertenece y la

Colera del Viento. Número de Expediente: 62387», *Informe de la Junta de Censura*, 2 de julio de 1969, Expedientes de censura cinematográfica, Caja 36,05340, AGA.

¹²⁰ MARTELLI, Augusto (compositor): «Free – Main Titles – Vocal». Factores como la estética de *western* o la canción inicial con la letra en inglés, que recuerda al inicio de muchas películas de este género, unidos a que la historia de la película transcurre cronológicamente durante la década de 1920, de nuevo funcionan como un envoltorio dentro del cual los límites de lo posible respecto a la censura son mayores.

determinación para enfrentarse a Ramón y sus hombres, sabiendo que cuenta con la legitimidad que le otorga el respeto de sus paisanos¹²¹.

Tonio, anarquista, piensa en la llegada inminente de un hombre que les ayude y les instruya para luchar. Ante su llegada, el maestro piensa que Marcos es ese hombre, pero en realidad está en el pueblo precisamente para asesinar El Agitador¹²² (Carlo Alberto Cortina), quien se reúne con los jornaleros sin tierra en la parte de atrás de la bodega del mesón de Soledad. Allí, trata de concienciarles:

«no he venido hasta aquí para hablaros de miseria ni del trabajo ni del hambre ¿quién sino vosotros sabe en su propia carne lo que es la miseria? ¿quién mejor que vosotros el sudor de los largos días bajo el sol? Conocéis el hambre mejor que a vuestra propia madre. Yo esta noche quiero sacaros de este mundo vuestro y llevaros al mío. En él todos los hombres viven en libertad. En él todo lo que hay sobre la tierra es de todos. No se conoce la autoridad ni la ley y el Estado es una mala palabra que no se pronuncia. En mi mundo se ha acabado el tiempo de las clases que dividen a los hombres en explotadores y explotados; opresores y oprimidos. Allí nadie impide el derecho a vivir una vida digna. Sin obligaciones ni sanciones. Sin premios ni castigos. Yo quiero llevaros a este mundo en el que detrás de cada puerta hay un hombre que os tenderá la mano diciendo: ‘mis humildes bienes son de todos. Somos todos iguales’. Ha empezado una nueva vida para nosotros. Vosotros y yo tenemos la llave de ese mundo en nuestro poder. Abramos esa puerta. Echémosla abajo. Porque nadie será verdaderamente libre hasta que todo el mundo, hombres y mujeres, lo sean también. Mi libertad es la vuestra y la vuestra es la mía [...] ¿Os asusta la muerte? Hagamos una causa común y tendremos la seguridad de que, cuando alguien muera, algo de él quedará prendido en los que aún siguen en pie. Algo que nunca podrá morir porque nadie tiene la fuerza suficiente para destruirlo. Fuimos nosotros quienes construimos en Europa, en América y en todas partes, palacios y ciudades. Nosotros los trabajadores podemos construir ciudades mejores. No nos asustan las ruinas porque nos vamos a convertir en los herederos de la tierra. Los que se nos van a oponer pueden hacer saltar su mundo por los aires antes de abandonar el escenario de la historia, pero nosotros llevamos un mundo nuevo en nuestros corazones».

¹²¹ Este personaje sirve para ubicar las nociones de *reconocimiento de clase* y de *conciencia de clase*. Como la mayoría de los trabajadores de la aldea, José tiende a reconocerse como miembro que comparte estilo de vida con el resto de trabajadores. En principio esto no tiene por qué implicar una afiliación particular a una clase. Sin embargo, a partir de sus vivencias, desarrolla una conciencia que le lleva *leer* otro grupo social (los terratenientes y sus esbirros) como un grupo con unos intereses y valores contrapuestos al que él pertenece. Esta conciencia le llevará a la acción política, esto es, a apoyar la huelga y, en última instancia, al enfrentamiento violento. Un enfrentamiento que se organiza de forma colectiva como respuesta a la represión de los campesinos huelguistas.

¹²² Este otro personaje aparece en los créditos con ese nombre.

Este largo discurso ocupa 4 minutos y 56 segundos. Mientras habla el Agitador, se van intercalando planos de trabajadores realizando las tareas propias del campo con planos del anarquista hablando con grupos de hombres y mujeres en distintas localizaciones del pueblo: la bodega, la cantera, las afueras del cementerio. Se representan así varias reuniones, que siempre tienen lugar en espacios donde los señoritos no pueden verles o escucharles. Los campesinos, conscientes primero de su vida miserable, se van politizando en reuniones como estas en las que el Agitador ejerce como una especie de *mesías anarquista*. Las condiciones de miseria junto con la explotación y los abusos que sufren por parte de los terratenientes reúnen cada vez a más personas en torno al Agitador. En una de ellas, un hombre pregunta qué pueden hacer. Pero el revolucionario pide calma: «en este momento no seríamos más que un pequeño incendio y un poco de agua acabaría con nosotros. Es necesario conocernos, organizarnos un poco más, crear una hoguera gigantesca que nadie sea capaz de apagar». Apela así a la organización colectiva y a construir cimientos que les permitan afrontar una lucha en la que no pueden precipitarse. Son sus últimas palabras en público antes de ser asesinado por Marcos.

La reacción de los habitantes del pueblo ante la muerte del Agitador, liderados por el maestro Tonio, es destrozar todos los barriles de vino de la bodega, tirando así las futuras ganancias de los terratenientes. Ramón y sus hombres acuden al pueblo a *restablecer el orden*. En ese contexto son las fuerzas represivas que buscan al maestro para asesinarle también, aunque es Jacobo quien se encarga de hacerlo. Esta segunda muerte coincide en el tiempo con el romance que se inicia entre Marcos y Soledad. Al día siguiente, en el entierro del maestro, José impide el paso a don Antonio cuando pretendía acercarse al cementerio. Le acusa en público de haber comprado a unos asesinos para matar al maestro y al Agitador. En el funeral, José dedica unas palabras al fallecido:

«Aunque no nació aquí y no era como nosotros supo comprendernos y entender nuestras necesidades. Lo poco que sabemos, él nos lo enseñó. Estamos orgullosos de que fuese nuestro maestro. No le olvidaremos. Ni cómo murió ni quienes le mataron».

José acusa a Marcos de haber asesinado al maestro, pero Soledad confiesa que estuvo con él toda la noche anterior y, por ello, es inocente de esa muerte. A partir de este momento, Marcos sufre un proceso paulatino de concienciación y adscripción con la causa de Soledad, que es la misma que la del resto de la gente del pueblo. Lo primero que hace es romper lazos con Jacobo. Mientras tanto, los terratenientes y sus esbirros se reúnen en la hacienda de don Antonio. Uno de los señores propietarios, don Lucas (William Layton), le aconseja que se convenza de que «debemos tratar con esta gente porque la necesitamos», refiriéndose a los campesinos. Pero, según lo ve don Antonio, no necesita a nadie, «en cambio ellos se morirían sin mí». Tienen miedo a la huelga, pero a la vez no quieren ceder en ninguna demanda de mejora de las condiciones y del salario porque creen que sería ceder a un chantaje. Se impone la vía de la violencia que es la que propone Ramón, con la aprobación de su padre: «la herencia que hemos recibido es sagrada y debemos conservarla con nuestra propia sangre si es preciso», mientras la postura del propietario más *conciliador* es la de «ceder algo para no perderlo todo» porque «no debéis empujar a esa gente a la desesperación. Sería un error».

Para llevar a cabo los planes de los terratenientes, don Antonio convoca a Marcos, a quien le encarga asesinar a José como medida ejemplarizante que atemorice al resto del pueblo. A través de varios planos que se intercalan y en los que apenas hay movimiento, se nos muestra el proceso de toma de conciencia de Marcos quien aparece pensativo y en silencio hasta que llega a la puerta de la casa de José. Todo ello con música típica de western en primer plano sonoro. Pero Marcos no pretende asesinar a José sino ayudarlo a él, a Soledad y a los campesinos. La estrategia que propone el nuevo aliado es pactar con don Lucas para que acepte sus condiciones, de manera que eso divida a los terratenientes: «huelga para todos menos para don Lucas».

Al día siguiente, ningún hombre acude a la plaza donde llegaban Ramón y sus hombres a seleccionar mano de obra a dedo. Todas las tierras están paralizadas excepto las de un propietario. Los campesinos exigen al resto de terratenientes las mismas condiciones pactadas con don Lucas: «8 horas de trabajo sin que intervengan los viejos y los niños; 50 céntimos de aumento diarios y entrega de una quinta parte de la cosecha para el pueblo». Esto provoca que don Antonio mande a Jacobo para matar a don Lucas, lo cual desencadena una lucha abierta en la que los campesinos destrozan las infraestructuras,

sueltan el ganado e incendian los campos. Antes de abandonar el pueblo, Marcos toma a Ramón como rehén, quien resulta muerto cuando sus acólitos intentan liberarle. En la escena final, Marcos es asesinado en el tren por otros dos sicarios mientras se marchaba de Andalucía.

Desde el diario *ABC*, Antonio de Obregón cargó contra el director por «emplear unos ingredientes: violencia, atentados, subversión, que había que emplear como fuera y a machamartillo, en deterioro de un planteamiento más verosímil, menos inventado y extranjerizado». Y es que su rechazo hacia la película se centra sobre todo en su acusación de extranjerizante. Insistía en que «se ha aplicado la técnica del ‘western’ a un drama rural revolucionario que no tiene arraigo ni supone un conflicto coherente» y concluía que «no se sabe bien si el autor es una víctima del sistema de coproducción o la coproducción tiene que lamentar ser ‘víctima’ suya y de sus ‘altos vuelos’»¹²³. Respecto al conflicto de clases que se muestra en el filme, el crítico aborrece la «apología de la revolución, caprichosa y vulgar, cargando las tintas en unos y otros como conviene» y se lamenta de que el público no pueda estar con unos propietarios «malos, malísimos» porque contratan asesinos a sueldo «como en Arizona», volviendo a achacar al extranjero ese tipo de sucesos. Sin embargo, propone hacer «la película del anarcosindicalismo español, de las luchas sociales y las épocas turbulentas de Barcelona» porque aquello sí «tendría un valor histórico»¹²⁴. Esta crítica en *ABC* nos revela la carga política que había dentro de un filme revestido de *spaguetti western* y la indigestión que la presencia de determinadas temáticas, como la lucha de clases, podían causar en determinados sectores.

Por su parte, *Pim, pam, pum... ¡Fuego!* es la segunda película de la *trilogía madrileña* de Pedro Olea y cuyo guión, escrito por Rafael Azcona, ambienta la historia en la posguerra española. La cinta se estrenó en septiembre de 1975, seis meses más tarde de que el régimen realizara los últimos cambios en los criterios de censura. El sentido de los cambios ha sido resumido con el lema «sexo sí, política no»¹²⁵. Los cortes de los censores de este filme se centran en el vocabulario soez, eliminando palabras como «joder», «jodido» o «hijo de puta» y *aligerando* una escena de sexo. También se eliminó la expresión «jodía guerra»

¹²³ DE OBREGÓN, Antonio: «Violencias ‘de importación’», *ABC*, 30 de marzo de 1971, p. 80.

¹²⁴ *Ibid.*

¹²⁵ ROMERO, Vicente: *Los señores de las tijeras. El cine que la censura nos prohibió*, Madrid, Akal, 2023, pp. 252.

por referirse a la «Cruzada Nacional»¹²⁶. No obstante, la película tiene claramente una lectura política, en la medida en la que retrataba las prácticas estraperlistas de la época, los abusos por parte de una persona adepta al régimen y el drama de un maqui que trata de cruzar la frontera. Durante la proyección del filme en el Festival de San Sebastián, un grupo de extrema derecha llevó a cabo una protesta porque, según su visión, la película constituía «un ataque contra el mismo Régimen que, con gran liberalidad, la ha aceptado como representación en San Sebastián»¹²⁷. No era la primera vez, puesto que durante el estreno del filme en Madrid se levantaron varios espectadores protestando por la película y se marcharon entre abucheos del resto del público¹²⁸.

Paca (Concha Velasco), una cabaretera, y Luis (Josep María Flotats) viajan en el mismo tren que se dirige a Madrid. Ella, sin conocerle previamente, le oculta en el lavabo, ayudándole a esquivar a dos policías secretas que habían entrado en el vagón. Luis es en realidad un indocumentado que regresa del monte de estar con los maquis. No quiere alojarse en una pensión porque allí le pedirían también algún carnet. Su objetivo es llegar a Francia. Paca acepta alojarle una noche en la casa donde vive realquilada junto con su padre enfermo, herido por una bomba durante la guerra civil. Paca, su padre y Luis pasan la noche en la habitación que tienen realquilada. Tienen lo justo para comer y dependen en parte de la caridad, pero no se trata de una situación de miseria. Luis comparte su vino y su comida con el padre de Paca. Ambos conversan sobre la situación de los maquis y se lamentan de las pocas opciones que tienen de conseguir hacer frente a las fuerzas represoras de la dictadura.

Cuando reanuda su día a día, Paca recorre algunos teatros buscando trabajo como bailarina. En uno de ellos, se encuentra con Julio (Fernando Fernán Gómez), un hombre casado que dice estar enamorado de ella, pero Paca no está dispuesta a ser su *querida*. Sólo acepta algunos obsequios como arroz, café, aceite o azúcar para que ella y su padre puedan subsistir. Julio es un hombre bien posicionado económicamente y con contactos en el régimen. Este personaje

¹²⁶ «Pim Pam Pum Fuego. Número de Expediente: 80044», *Informe de la Junta de Censura*, 27 de agosto de 1975, Expedientes de rodaje de películas cinematográficas, Caja 36,05166, AGA.

¹²⁷ La cita textual es del redactor de la crónica, quien asume la misma postura que quienes protestaban. Sin Firmar: «Pim, pam, pum... fuego', una película contra el Régimen», *Blanco y negro*, 20 de septiembre de 1975, p. 61.

¹²⁸ *Ibid.*

recuerda a Don Roque «el Chamberlain» que aparece en *Surcos*. Esta película narra de manera más explícita si cabe, algunos de los aspectos del régimen que José Antonio Nieves quiso exponer y que le costó el puesto a José María Escudero. En el caso de *Pim, pam, pum... ¡Fuego!* no podemos saber cuáles hubieran sido las consecuencias a medio o largo plazo. Lo que sí sabemos es que el filme fue retirado de los cines momentáneamente, dos meses después de su estreno, tras la muerte del dictador, pese a ser un éxito de taquilla¹²⁹.

Siguiendo con el filme, Paca consigue trabajo cantando en un Café, pero mientras tiene lugar su primera actuación Julio se presenta allí para ofrecerle un trato al dueño: dos sacos de café y uno de azúcar a cambio de que despidan a Paca. De esa manera compra el control sobre su vida. El objetivo de Julio es cercenar todas sus opciones de ingreso económico para conseguir que dependa únicamente de él. Además, dispone de los mecanismos para conseguirlo puesto que es un hombre bien posicionado y con contactos dentro del régimen. Tras el despido en el Café, le consigue un trabajo en el teatro Martín donde la misma Paca había probado antes sin éxito. Los contactos de Julio y los chanchullos a los que se dedica, le permiten poder enchufar a la que pretende que sea su *querida*.

En una escena Julio lleva a Paca a un piso en un edificio recién construido en el centro de Madrid. El piso es muy grande y lujoso para la época. A través de sus contactos, Julio puede conseguir el alquiler de ese piso a un precio bajo, para que viva allí Paca junto con su padre. Además, Julio pagará ese alquiler. En el momento de ofrecerle el piso, le confiesa que le echaron del Café donde trabajaba porque él sobornó al dueño y le advierte de que

«si es necesario, sabes que puedo hacer que te echen también de ese gallinero donde vives ahora [...] porque te quiero, porque no puedo vivir sin ti y porque voy a hacer todo lo que sea necesario para convencerte».

Al concluir la frase Julio le da un beso en la boca que Paca repele de inmediato. Ella se separa de él y le escupe antes de quitarse la ropa mientras le

¹²⁹ POYATO, Pedro: «El maquis y la corista: recreación del Madrid de posguerra en *Pim, pam, pum... ¡Fuego!* (Pedro Olea, 1975)», *ARS Longa*, n° 30 (2021), p. 268.

dice «cerdo, aquí me tienes». Julio la viola en el suelo de la habitación principal del piso vacío. «¿Te das cuenta? Eres tú la que me lo está pidiendo», dice él mientras forcejean. «Ya me querrás. Es cuestión de tiempo. Y yo te daré el que necesites» es la frase con la que se inicia la escena siguiente en la que Julio despide a Paca en la puerta de la casa donde vive realquilada con su padre. Luis la ve entrar, se da cuenta de que no está bien y le pregunta qué le ha pasado. Paca reacciona abrazándole y besándole. Terminan por tener sexo en el balcón para que no les pueda ver su padre. Paca explica a Luis la situación en la cual está atrapada. No contempla denunciar porque sabe que no le iban a creer a ella, «a una desgraciada», frente a un hombre tan bien posicionado. Asume apesadumbrada esa situación y se culpa por haberse enamorado de Luis en medio de esa tesitura. La solución que plantea es fingir que está casada con Julio y que Luis sería su amante. Pero Luis lo que quiere es poder llegar a Francia.

Se representa de manera claramente diferenciada y contrapuesta dos maneras de tratar a las mujeres por parte del hombre afín al régimen y del maqui. Por un lado, dinero y recursos para comprarla y, si esto falla, puede recurrir a la violencia. Por otro lado, el vínculo con Luis se basa en el afecto mutuo y se proyecta como una relación horizontal. Se ayudan recíprocamente, se quieren, se cuidan y se respetan. Esto se puede ver también en la actitud del padre de Paca cuando ella le confiesa el trato que ha hecho con Julio para que todos puedan vivir en el piso. El padre se muestra decepcionado pero comprensivo: «no tengo derecho a pedirle explicaciones», pero «ojalá me hubiera muerto aquel día», en referencia a la bomba que le dejó parapléjico.

Durante una de las visitas al piso, Julio descubre a Luis. Al escuchar como Julio insulta a Paca, Luis le da un puñetazo. «Usted no sabe quién soy yo» es la respuesta que Julio pronuncia casi como si fuera una condena a muerte. Luis se marcha del piso y Julio pide explicaciones a Paca, agrediéndole. Ella desvela la condición de maqui de Luis, con la salvedad de que le dice que es su primo y le pide que no le denuncie. Por otro lado, Luis recibe de sus contactos clandestinos la documentación falsa que estaba esperando para partir hacia Francia. De esa manera, se despide de Paca, quien queda muy triste por su marcha.

Cuatro días después, Julio acude al teatro para ver a Paca tras una de sus actuaciones. Concuerdan no volver a verse, pero antes Julio le *exige* tomar una

copa con él como despedida. Toman una copa en un Café elegante. Después, Julio convence a Paca para acudir a una taberna. El camarero levanta a tres personas de una mesa para que Julio y Paca puedan sentarse. La escena es una exhibición de poder y una muestra de las posibilidades económicas de las que disponían las personas procedentes de sectores acomodados en el Madrid de posguerra. Además, en el caso de Julio, cabe añadir que además de dinero y recursos económicos tenía contactos en el régimen. Humilla a Paca ofreciéndole comida y bebida a un chico de la edad de Luis que estaba en la misma taberna. Sugiere que ese chico le gustaría a Paca como le gusta su «primo». La noche se alarga hasta casi el amanecer, cuando Julio lleva en su coche a Paca a las afueras de la ciudad para enseñarle un periódico donde se publica la noticia de que la policía ha asesinado a Luis por ser un maqui huido. Mientras Paca llora por Luis, Julio solamente pronuncia un par de frases antes de sacar un arma y asesinar a Paca: «conmigo no se juega. Y tú has jugao o has querido jugar».

La película termina con el cuerpo sin vida de Paca abandonado a las afueras de la ciudad. La identidad falsa recibida por Luis no procedía de ningún camarada, sino de Julio. Con este violento desenlace se cierra un filme que, como hemos visto, su lectura política no pasó inadvertida. La cinta enfadó a muchas personas afines al régimen de Franco, que consideraron que no se tenía que haber permitido. Por otro lado, la caracterización del personaje del estraperlista quizá pueda permitir atribuir gran parte de sus acciones a sus decisiones personales derivadas de haberse encaprichado de la corista. Esta visión individual del problema, el estraperlismo como una cuestión de unas pocas *manzanas podridas*, pudo ser la de los censores que dieron el visto bueno al rodaje y al estreno.

4. CUANDO TODO PARECÍA POSIBLE (1976-1982)

4.1. El principio del fin de una era

La crisis global de 1973 fue el punto de inflexión a partir del cual se empezaron a notar ciertos cambios en el mundo del trabajo. Pero las bases de estos cambios se habían ido asentando desde el final de la Segunda Guerra Mundial. Según Fernando Díez:

«al trabajo no le sentaron demasiado bien ni las derivas analíticas de la economía neoclásica, ni la consolidación de los estados extensos en la primera mitad del siglo XX, ni el keynesianismo, ni las políticas de bienestar posteriores a 1945, ni el neoliberalismo, ni la aguda intensificación y sofisticación del consumo de bienes y servicios posterior a la década de los sesenta»¹.

En ese momento se inició un proceso de ruptura con la tradición de altos significados y virtuosidades que le eran asignados al trabajo anteriormente. Paralelamente se asistió a una reelaboración de los discursos de clase que se acentuarían después de la caída del Bloque Socialista, poniendo fin a un ciclo histórico dentro de la *imaginación socialista*, durante el cual la idea de socialismo había representado un horizonte de futuro para buena parte de la sociedad. Tras un siglo manteniendo una gran vitalidad, las ideas socialistas entraron en una rápida decadencia a partir en el último cuarto del siglo XX, entrando en un periodo en el que se habla de una *imaginación socialista congelada*². Entre mediados de los sesenta y mediados de los setenta, se hundió el optimismo que reinaba en la familia socialista. La crisis y el final de la *edad dorada* del capitalismo, en lugar de posibilitar el socialismo parecía estar dando paso a una nueva fase de acumulación capitalista en la que el socialismo iba a resultar irrelevante³. A partir de las crisis inflacionarias de los setenta empezó

¹ DÍEZ RODRÍGUEZ, Fernando: *Homo faber: historia intelectual del trabajo 1675-1945*, Madrid, Siglo XXI, 2014, p. 10.

² DÍEZ RODRÍGUEZ, Fernando: *La imaginación socialista: el ciclo histórico de una tradición intelectual*, Madrid, Siglo XXI, 2016.

³ SASSOON, Donald: *Cien años de socialismo*, Barcelona, Edhasa, 2001, pp. 489-493.

a resquebrajarse el consenso de posguerra que, apoyado fundamentalmente en la socialdemocracia y la democracia cristiana, había estructurado la sociedad europea hasta el momento. La llegada de Margaret Thatcher al poder en Reino Unido fue el primer caso de implementación de las llamadas políticas neoliberales que dieron lugar a la crisis de los Estados de Bienestar, coincidiendo con la decadencia de la izquierda, el desarrollo de la globalización y la crisis del estado-nación⁴.

Respecto a los cambios en el seno de las izquierdas, Geoff Eley señaló las diferencias que a partir de este momento obstaculizaban la *unidad* de la clase trabajadora: distinción entre trabajadores manuales y no manuales, entre hombres y mujeres o entre jóvenes y mayores. A esto había que sumar el problema del «racismo obrero», de las identidades nacionales y del descenso de la sindicación. La transición posfordista cambió el lugar de la clase obrera en la política porque las grandes regiones industriales pasaron a convertirse en mosaicos o redes de empresas y talleres, extendidas por la ciudad y el campo, desconcentrando así a la población trabajadora anteriormente concentrada en las mismas zonas residenciales⁵. No obstante, esto no debe ser interpretado como una suerte de «fin de la clase obrera», sino como un cambio en la composición de la misma, mucho menos concentrada, contribuyendo así a una menor homogeneidad.

El final de la *edad dorada* del capitalismo coincidió con una revitalización aparente de la izquierda en Europa occidental. En Alemania, el Partido Socialdemócrata (SPD) obtuvo sus mejores resultados de posguerra en 1972. En el Reino Unido, el gobierno conservador de Edward Heath se vio desgastado y, finalmente, derrotado por dos largas huelgas de mineros en 1974, dando paso al gobierno del laborista Harold Wilson. En Francia, tras la renuncia de De Gaulle en 1969, se inició el proceso de reorganización del Partido Socialista (PSF) y el principio de la construcción de la unidad con los comunistas franceses, que daría lugar más tarde a la victoria de la izquierda en 1981. En

⁴ MAZOWER, Mark: *La Europa negra. Desde la Gran Guerra hasta la caída del comunismo*, Valencia, Barlin Libros, 2017, pp. 391-429. Tony Judt destacó que las crisis de los setenta no eran unas de tantas crisis cíclicas del capitalismo, sino que la economía manufacturera de Europa estaba desapareciendo y trasladando a millones de trabajadores al paro, al mismo tiempo que se iniciaba un «nuevo tono político» Véase JUDT, Tony: *Postguerra. Una historia de Europa desde 1945*, Madrid, Taurus, 2006, pp. 664 y 701-727.

⁵ ELEY, Geoff: *Un mundo que ganar. Historia de la izquierda en Europa, 1850-2000*, Barcelona, Crítica, 2003, pp. 337-499.

Italia, pese a que la democracia cristiana se mantuvo casi ininterrumpidamente en el gobierno desde 1946 hasta 1986, durante los setenta el Partido Comunista (PCI) crecía cada vez más, aunque alcanzó su techo electoral en 1976, momento a partir del cual comenzaría su declive. Asimismo, el fin de las dictaduras en Portugal, Grecia y España significaron la vuelta a la política de los partidos y organizaciones de izquierda⁶.

Pero esa revitalización aparente no fue más que una suerte de *lucidez terminal*, pues el declive de las organizaciones obreras se sitúa justo a partir de esta quiebra de los fundamentos de la *edad dorada* del capitalismo en la que podemos destacar tres hitos fundamentales: la modificación radical de las relaciones económicas a escala mundial, la integración de la Comunidad Económica Europea como un mercado común que implicó serias restricciones para las políticas económicas en el marco interno de cada país y, en tercer lugar, el derrumbamiento del Bloque Socialista⁷. Como respuesta política a esta situación se presentaron las llamadas políticas neoliberales que ocuparon la agenda de los gobiernos conservadores, con Margaret Thatcher y Ronald Reagan como sus primeros representantes⁸. Poco después, estos mismos postulados permearon también en la socialdemocracia europea. De modo que muchas de las medidas tomadas por gobiernos de izquierda a partir de la década de los ochenta fueron dirigidas a la liberalización de la economía y a la flexibilización del mercado laboral, lo cual tuvo un especial impacto negativo en la capacidad de negociación de los sindicatos y en la pérdida de poder adquisitivo de la clase trabajadora, derivada del aumento del paro y la precariedad.

4.2. España entre dictadura y democracia

Durante este periodo España siguió unas dinámicas particulares que no se corresponden estrictamente con el resto de Europa. Estas dinámicas tienen que

⁶ SASSOON, Donald: *Cien años...*, pp. 507-508.

⁷ PALAZUELOS, Enrique: *Cuando el futuro parecía mejor: auge, hitos y ocaso de los partidos obreros en Europa*, Madrid, Akal, 2018.

⁸ Margaret Thatcher y Ronald Reagan han quedado en el imaginario colectivo como los *pioneros* en la aplicación de estas medidas políticas desde el poder del Estado, aunque no fueron los primeros. Unos años antes, la dictadura de Augusto Pinochet en Chile recibió asesoramiento económico directo de uno de los representantes de la Escuela de Chicago, Milton Friedman. Véase FONTANA, Josep: *Por el bien del imperio. Una historia del mundo desde 1945*, Barcelona, Pasado y Presente, 2011, pp. 542-543.

ver con el fin de la dictadura y el inicio de la transición a la democracia, con el desarrollo del Estado de Bienestar durante los ochenta y con las reconversiones industriales y la flexibilización del mercado de trabajo que se llevaron a cabo a lo largo de esa misma década. Entendemos por Transición el pasaje de un régimen dictatorial a una democracia parlamentaria. Un periodo que en el caso español se circunscribe al periodo comprendido entre julio de 1976 y diciembre de 1978⁹. Desde hace algún tiempo, las explicaciones sobre la Transición como un proceso desde arriba llevado a cabo por las élites¹⁰ o como una transformación favorecida por la llegada a España de una *ola democratizadora* que supuestamente recorría el mundo durante esa cronología¹¹, han sido discutidas por muchos autores que han destacado el protagonismo de la sociedad civil¹², especialmente de los trabajadores organizados¹³.

⁹ Este periodo comprende desde el inicio del gobierno con voluntad reformista de Adolfo Suárez en julio de 1976 y la aprobación de la Constitución española en diciembre de 1978. En un marco de fuerte presión popular, el fracaso de los proyectos pseudo-democráticos postfranquistas dieron paso al nombramiento de Suárez quien —bajo este mismo marco de movilizaciones— llevó a cabo una serie de medidas como la aprobación de la Ley para la Reforma Política, la Ley de Amnistía y el referéndum por el que se aprobó la Constitución de 1978. A partir de ese momento se iniciaría el periodo de consolidación de la democracia. SAZ, Ismael: «Y la sociedad marcó el camino. O sobre el triunfo de la democracia en España» en QUIROSA-CHEYROUZE, Rafael (ed.): *La sociedad española en la Transición. Los movimientos sociales en el proceso democratizador*, Madrid, Biblioteca Nueva, 2013, pp. 29-30 y 37-39.

¹⁰ Ejemplos relevantes de estas interpretaciones *desde arriba*, ya sea haciendo énfasis en las reformas políticas o en la modernización social y el desarrollo económico, son las siguientes obras colectivas: TEZANOS, José Félix; DE BLAS, Andrés; COTARELO, Ramón (eds.): *La transición democrática española*, Madrid, Sistema, 1989 y COTARELO, Ramón (comp.): *Transición política y consolidación democrática: España (1975-1986)*, Madrid, CIS, 1992. Desde otro enfoque, pero manteniendo una perspectiva *desde arriba*, la obra de Charles T. Powell colocaba a Juan Carlos I de Borbón como «piloto del cambio». Véase POWELL, Charles T.: *El piloto del cambio: el rey, la monarquía y la transición a la democracia*, Barcelona, Planeta, 1991.

¹¹ Nos referimos a la *tercera ola democratizadora* a la que hace referencia Samuel P. Huntington, según la cual durante el último tercio del siglo XX el contexto internacional propició el proceso de democratización en diferentes países como Portugal, España y Grecia, junto con las repúblicas exsoviéticas a partir de la disolución de la URSS. Véase HUNTINGTON, Samuel P.: *La tercera ola. La democratización a finales del siglo XX*, Barcelona, Paidós, 1995. Esta teoría es compatible con los enfoques que hacen énfasis en la modernización y el desarrollo económico de los países para explicar las causas concretas de cada país, argumentos que servirían para explicar por qué en el mismo periodo en el que inicia esa *tercera ola* se instauraron las dictaduras de Chile y, poco después, Argentina.

¹² Algunos ejemplos son REDERO SAN ROMÁN, Manuel y PÉREZ DELGADO, Tomás: «Sindicalismo y transición política en España», *Ayer*, 15 (1994), pp. 189-222; SOTO CARMONA, Álvaro: «Conflictividad social y transición sindical», en TUSELL, Javier y SOTO CARMONA, Álvaro: *Historia de la transición. 1975-1986*, Madrid, Alianza, 1996, pp. 363-409; PÉREZ LEDESMA, Manuel: «Nuevos y 'viejos' movimientos en la Transición», en MOLINERO, Carme (ed.): *La Transición, treinta años después*, Barcelona, Península, 2006, pp. 117-152; SAZ, Ismael: «Y la sociedad...», pp. 29-42; WILHELMI, Gonzalo: *Romper el consenso. La izquierda radical en la Transición Española (1975-1982)*, Madrid, Siglo XXI, 2016; BABY, Sophie: *El mito de la transición pacífica. Violencia y política en España (1975-1982)*, Madrid, Akal, 2018.

¹³ WILHELMI, Gonzalo: *Sobrevivir a la derrota. Historia del sindicalismo en España, 1975-2004*, Madrid, Akal, 2021, pp. 35-40.

Como hemos señalado en los capítulos anteriores, las dinámicas de movilización obrera desde finales de la dictadura se mantuvieron en la inmediata Transición incluyendo demandas políticas como peticiones de amnistía, la reclamación de la apertura de un proceso constituyente y la legalización de los partidos políticos. La confluencia entre el movimiento obrero y otras organizaciones antifranquistas permitió la supervivencia del movimiento ante la dura represión que sufrió, especialmente a finales de los sesenta y que se mantuviera movilizado más allá del fin de la dictadura¹⁴. Asimismo, desde los años setenta, momento en que las organizaciones sindicales pasaron de la clandestinidad a la legalidad, pervivió una línea de rechazo y deslegitimación de los sindicatos por parte del poder político, que se prolongó durante las décadas siguientes¹⁵.

A partir de 1976, la universidad fue perdiendo paulatinamente el lugar central en la movilización por las libertades democráticas, en favor de la conflictividad laboral, que dio lugar a movilizaciones que trascendieron los motivos estrictamente laborales, como las protestas contra los excesos policiales y la demanda de amnistía¹⁶. Tras las elecciones de 1977 se firmó el acuerdo conocido como los «Pactos de la Moncloa», con el objetivo de estabilizar económica y socialmente el país. Existía una convicción generalizada de que era necesario resolver los desequilibrios estructurales que arrastraba la economía y contrarrestar las negligentes medidas de los gobiernos franquistas desde que había estallado la crisis económica internacional en 1973. Del mismo modo, existía también la convicción de que el clima de conflictividad social y alteraciones del orden público suponían un obstáculo para afrontar las soluciones económicas y para construir el sistema democrático. Si bien los partidos implicados en el pacto, incluso los de izquierda, presentaron las medidas como las únicas posibles o las menos malas, lo cierto es que aquellas medidas –que fueron exitosas en su objetivo de estabilizar la inflación– implicaron también perjuicios salariales y sociales que recayeron directamente

¹⁴ DOMÈNECH, Xavier: *Lucha de clases...*, pp. 245-281.

¹⁵ TÉBAR, Javier: «El movimiento obrero durante la transición y en democracia», en MOLINERO, Carme; YSÀS, Pere (eds.): *Las izquierdas en tiempos de transición*, Valencia, PUV, 2016, pp. 169-194.

¹⁶ VEGA, Rubén: «Contra corriente. El sindicalismo radical en la Transición», en QUIROSA-CHEYROUZE, Rafael (ed.): *La sociedad...*, p. 180.

en los trabajadores¹⁷.

Desde mediados de 1979 la popularidad de Adolfo Suárez había caído en picado y, a finales de enero de 1981, éste presentó su dimisión irrevocable. Durante la sesión parlamentaria de investidura de Calvo-Sotelo tuvo lugar el golpe de Estado del 23 de febrero, a manos del teniente coronel Antonio Tejero. Superado el golpe, al año siguiente, el partido de gobierno –la UCD–, en avanzado declive, convocó unas elecciones anticipadas en 1982, en las que el PSOE obtuvo la victoria. Se iniciaba así un gobierno presidido por Felipe González que duraría catorce años, durante los cuales se logró llevar a cabo una normalización de la vida social, el fortalecimiento de la democracia política y se amplió el Estado de Bienestar. Pero, al mismo tiempo que el PSOE consolidaba el Estado de Bienestar mediante la universalización de políticas sociales, éstas tuvieron que conjugarse o incluso subordinarse a la modernización del capitalismo español, en su fase de integración en la economía europea y mundial¹⁸. Las primeras liberalizaciones y flexibilizaciones laborales del gobierno presidido por Felipe González fueron aprobadas tan sólo un mes y medio después de la victoria del PSOE en las elecciones generales de 1982¹⁹.

4.3. Un nuevo marco cultural y cinematográfico en España

El mundo de la cultura significó un factor de *regeneración* nacional durante la Transición. La política cultural llevada a cabo desde el Estado tuvo un papel clave a la hora de *cicatriz*ar heridas derivadas de los años de la dictadura, sobre todo a partir la llegada al poder del PSOE, en cuya meta estaba *modernizar* y *europeizar* España de una forma más decidida que la de UCD²⁰. Con Javier

¹⁷ PALAZUELOS, Enrique: *Cuando el futuro...*, pp. 444-448.

¹⁸ RODRÍGUEZ CABRERO, Gregorio: «El Estado del bienestar en España (1982-1996): entre la universalización y la reestructuración», en SOTO CARMONA, Álvaro; MATEOS LÓPEZ, Abdón (dirs.): *Historia de la época socialista: España, 1982-1996*, Madrid, Sílex, 2013, pp. 147-167.

¹⁹ GÁLVEZ, Sergio: «El socialismo español en busca de una política de empleo autónoma: los primeros pasos de su proyecto de liberalización-flexibilización laboral (diciembre 1982-mayo 1983)», en SOTO CARMONA, Álvaro; MATEOS LÓPEZ, Abdón (dirs.): *Historia de la época...*, pp. 169-190. Cabe señalar que las reformas flexibilizadoras habían sido iniciadas por el gobierno de la UCD a través de las conocidas como *cuñas flexibilizadoras* entre los años 1977-1980. Véase GÁLVEZ, Sergio: *La gran huelga general: el sindicalismo contra la «modernización socialista»*, Madrid, Siglo XXI, 2017, p. 114.

²⁰ QUAGGIO, Giulia: *La cultura en transición. Reconciliación política y cultural en España, 1976-1986*, Madrid, Alianza, 2014, p. 267.

Solana como ministro de cultura socialista, se ampliaron considerablemente los recursos del Ministerio de Cultura y se modernizaron las infraestructuras culturales en el país: museos, exposiciones, etc. En ese contexto, Germán Labrador habla de *tres quintas generacionales* marcadamente diferentes: los progres antifranquistas, los ácratas o pasotas y los modernos de la Movida²¹. Y es que se proyectó una nueva imagen de España vinculada con la modernidad, que pronto se vinculó con lo posmoderno: la Movida madrileña aunó juventud, modernidad y apoliticismo, con un claro apoyo oficial²². Desde principios de los ochenta, este fenómeno social y cultural ocupó la atención de los medios de comunicación e incluso de algunos gobernantes. En su primera fase hasta 1981, la Movida estuvo protagonizada por un núcleo de chicos y chicas jóvenes, madrileños o recién llegados a Madrid, entre los que destacaban la cantante Alaska, el diseñador Ceesepe, el estilista Sybilla y el que muchos consideran su máximo representante: el cineasta Pedro Almodóvar²³.

En cuanto a la industria del cine, el periodo de la Transición coincidió con ciertos cambios a escala mundial que tienen que ver con la progresiva pérdida de espectadores del cine en favor de la televisión y con una nueva ofensiva por parte del cine estadounidense por hacerse con el control del mercado español. El gobierno de la UCD no fue capaz de articular una respuesta eficaz frente a estos problemas y buena muestra de ello es el hecho de que en el periodo comprendido entre 1977 y 1982 ocuparon el cargo de director general de cinematografía cinco personas. No obstante, durante el mandato de Adolfo Suárez se adaptó el marco legal a la nueva situación política. De modo que el 11 de noviembre de 1977 se aprobó un Decreto Ley por el cual se eliminaron definitivamente la censura y los permisos de rodaje y se volvió a instaurar una subvención automática equivalente al 15% de la recaudación de cada película española durante sus primeros cinco años. Un año después, en mayo de 1978, otro Decreto Ley suprimió la obligatoriedad de proyectar el NO-DO antes del comienzo de cada filme²⁴.

²¹ LABRADOR, Germán: *Culpables por la literatura: imaginación política y contracultura en la Transición Española (1968-1986)*, Madrid, Akal, 2017, p. 72.

²² QUAGGIO, Giulia: *La cultura...*, pp. 323-324.

²³ *Ibid.*, pp. 194-195.

²⁴ TORREIRO, Casimiro: «Del tardofranquismo a la democracia (1969-1982)», en GUBERN et al: *Historia...*, pp. 366-368.

Pese al decreto que ponía fin a la censura, ésta siguió aplicándose en algunos casos durante el gobierno de la UCD, normalmente sobre filmes de contenido explícitamente político y dirigidos por realizadores que se ubicaban en la izquierda. Son los casos de las dos partes de los documentales *Después de...* (Cecilia y José Juan Bartolomé, 1979-1981)²⁵, y de *El proceso de Burgos* (Imanol Uribe, 1979), que no recibieron subvención con la excusa de que no eran películas de ficción. De modo similar se castigó económicamente a uno de los filmes que analizaremos en este capítulo: *Con uñas y dientes* (Paulino Viota, 1977), recibiendo sólo un punto en la escala de la subvención²⁶. Destacó también el caso de *El crimen de Cuenca* (Pilar Miró, 1979), que fue retenida por el Ministerio de Interior entre 1979 y 1981 acusada de injuriar a la Guardia Civil, llegando por ello a ser procesada su directora²⁷. Los documentales mencionados de los hermanos Bartolomé y de Imanol Uribe no sólo se enfrentaron a trabas económicas. En la práctica, el entramado burocrático-administrativo obstaculizó su posterior distribución y exhibición, siendo interpretado todo ello como un secuestro en la práctica por parte de los Bartolomé. A principios de 1983 los tres documentales (contando las dos partes de *Después de...* y el *Proceso de Burgos*) fueron rehabilitados por la Dirección General de Cinematografía, reasignándoseles la subvención correspondiente²⁸.

4.4. Representaciones de la clase obrera en el cine de la Transición (1976-1982)

Durante los siete años posteriores a la muerte del dictador se estrenaron unos quince filmes de ficción en los que sus relatos giraron en torno a historias y/o problemas protagonizados, en mayor o menor medida, por la clase trabajadora. Cinco de ellos fueron películas de género histórico. Si bien es cierto que este tipo de cintas presentan parámetros similares a las otras, se considera

²⁵ Los hermanos Bartolomé filmaron el documental *Después de...* en dos partes. La primera con el subtítulo *No se os puede dejar solos* y la segunda con el de *Atado y bien atado*.

²⁶ «Con uñas y dientes. Número de Expediente: 81286», *Desestimado el recurso de aumento de subvención*, mayo de 1976, Expedientes de censura cinematográfica, Caja 36,05279, AGA.

²⁷ TORREIRO, Casimiro: «Del tardofranquismo...», p. 370.

²⁸ BLÁZQUEZ CARRETERO, Elena: «Después de... Una historia de la Transición», *El futuro del Pasado*, 5 (2014), pp. 146-148. El documental de los hermanos Bartolomé, inspirado en *La batalla de Chile* (Patricio Guzmán, 1975-1979), mezclaba imágenes de archivo de mítines y movilizaciones con entrevistas a ciudadanos españoles de un amplio espectro político entre los años 1979 y 1981.

adecuado un tratamiento aparte de las mismas, tanto por su especificidad como por formar parte de un género que es preciso tratar en un recorrido más largo (hasta 1992). Por ello, las películas de género histórico serán objeto de análisis en el capítulo siguiente. De modo que en este capítulo nos ocuparemos de las otras diez, esto es, de los filmes de ficción cuyas tramas se ubicaron en su presente de producción: el contexto de la inmediata Transición y los inicios de la consolidación de la democracia, tomando como referencia los problemas de censura mencionados hasta el año 1982.

Las representaciones de la clase trabajadora en este tipo de filmes pueden agruparse en dos ejes temáticos. El primero de ellos está constituido por filmes en los que se representa a la clase obrera en el marco de un conflicto sociolaboral. Este tipo de películas se circunscriben a unos años muy concretos: entre 1977 y 1980 y son *La otra alcoba* (Eloy de la Iglesia, 1976), *Con uñas y dientes* (Paulino Viota, 1977), *Siete días de enero* (Juan Antonio Bardem, 1979) y *Sus años dorados* (Emilio Martínez-Lázaro, 1980). El segundo de ellos está formado por películas en las que encontramos historias en las que los personajes de clase trabajadora se adaptan a la nueva realidad del país, una vez la dictadura ha quedado atrás. A menudo esto incorpora ciertas dinámicas que podrían clasificarse de *desclasamiento*. Nos referimos a filmes como *Asignatura pendiente* (José Luis Garci, 1977), *El puente* (Juan Antonio Bardem, 1977) y *Los fieles sirvientes* (Francesc Bertriu, 1980). Como vemos, todas ellas también se ubican en fechas muy *tempranas*. A este segundo grupo de películas también podemos incorporar algunas notas sobre otras tres películas: *Viva la clase media* (José María González Sinde, 1980), *Navajeros* (Eloy de la Iglesia, 1980) y *Colegas* (Eloy de la Iglesia, 1982).

4.4.1. La clase obrera en conflicto

En el marco de la Transición se abrió un período en el que muchos cineastas comenzaron a expresar libremente sus opiniones políticas²⁹. Dos películas

²⁹ TRENZADO ROMERO, Manuel: *Cultura de masas y cambio político: El cine español de la Transición*, Madrid, Centro de Investigaciones Sociológicas, 1999, p. 83. La eliminación formal de la censura se produjo el 11 de noviembre de 1977, por lo que *Siete días de enero* y *Sus años dorados* fueron rodadas tras esta ley, mientras que *Con uñas y dientes* y *La otra alcoba* se produjeron bajo una mayor inseguridad en ese sentido. Sin embargo, como hemos podido

centran sus historias en el marco de un conflicto abierto entre trabajadores y sus patronos. La primera de ellas, *Con uñas y dientes* (Paulino Viota, 1977), fue estrenada en las salas comerciales casi un año más tarde de su rodaje y de manera semiclandestina. Este filme narra las dificultades a las que tenían que hacer frente los trabajadores sindicados en el contexto de una huelga a finales de los setenta. Por otro lado, *Siete días de enero* (Juan Antonio Bardem, 1979) relata el asesinato de los abogados laboristas de Atocha en 1977, en un contexto de movilizaciones sociales y conflictos laborales y políticos. Ambos filmes están realizados por dos directores cuyas filmografías están compuestas por películas marcadas por un claro compromiso social y político, aunque con una repercusión desigual.

Junto a estas cintas encontramos otras dos que, si bien no basan sus historias en el contexto de un conflicto abierto, sí contienen elementos que podemos asociar a las dos primeras. Nos referimos a la violencia como herramienta útil para la burguesía, que le permite alcanzar sus objetivos. Estos filmes son *La otra alcoba* (Eloy de la Iglesia, 1976) y *Sus años dorados* (Emilio Martínez-Lázaro, 1980) y de nuevo están realizados por dos directores que podemos ubicar dentro del entorno cultural de la izquierda. Eloy de la Iglesia fue uno de los directores jóvenes que destacaron haciendo cine político de izquierdas con obras posteriores como *El diputado* (1978) o *La mujer del ministro* (1981). También sería uno de los máximos exponentes del llamado *cine quinquí* (junto con José Antonio de la Loma) dirigiendo películas como *Navajeros* (1980) o *Colegas* (1982)³⁰. En *La otra alcoba* la historia gira en torno a un romance clandestino entre un trabajador y una joven casada con un industrial. La película fue clasificada como «gravemente peligrosa» por la Confederación Católica Nacional de Padres de Familia debido, seguramente, a sus escenas de sexo y al tratar el tema de la infidelidad y el aborto³¹. Por su parte, Emilio Martínez-Lázaro había trabajado codo con codo con el productor Elías Querejeta

comprobar con los casos de los hermanos Bartolomé, de Pilar Miró o de Imanol Uribe, la seguridad era relativa.

³⁰ BENET, Vicente J.: *El cine español...*, pp. 380 y 400-402. Se suele incluir en este género también otras cintas del director como *El pico* (1983) y *El pico 2* (1984), tal vez por la importancia del consumo de heroína en sus tramas, pero los protagonistas de esas películas no son *quinquis*. En todo caso sería «cine quinquí» sin *quinquis*. La presencia en algunas escenas de «el Pirri» en *El pico 2* no creo que justifique la etiqueta.

³¹ La cinta aparecía bajo esta «calificación moral» junto a otras 28 películas de ese mismo año, entre las que también se encontraba *Pascual Duarte* (Ricardo Franco, 1976). «Calificación moral», *ABC*, 27 de mayo de 1976, p. 77.

con quien escribió el guión de *Pascual Duarte* (1976) y *Las palabras de Max* (1978), premiada esta última con el Oso de Oro en el Festival de Berlín³². En *Sus años dorados* cuenta la historia de un joven sin motivación aparente —salvo la de complacer sus deseos hedonistas— que, pese a estar casado con una militante activa del PCE, no muestra ningún tipo de compromiso político, sino que sólo se preocupa de divertirse. En palabras de un crítico, un «antihéroe desgastado, pasota ‘tristón’»³³.

En cuanto a Paulino Viotá (Santander, 1948), dirigió cuatro medimétrajes y tan sólo tres largometrajes, siendo *Con uñas y dientes* el segundo de ellos. José Enrique Monterde lo incluye dentro de un grupo de directores *outsiders* de los primeros tiempos del postfranquismo, compuesto por otros directores como Joaquín Jordá, Álvaro del Amo, Gerardo García o los hermanos Bartolomé, entre otros³⁴. *Con uñas y dientes* fue una de las películas en las que Paulino Viotá contó con su primo Javier Vega como guionista, quien ya había trabajado con él desde los primeros cortos rodados desde 1966. Según José María Latorre, se trata de un film que se enmarca en

«un cine obrero dirigido a la clase obrera, usando para ello un relato clásico con historia, personajes, motivaciones y puntos de giro. Un intento de acercamiento a la audiencia que cae en la contradicción habitual de cierto cine político: forma conservadora, contenido progresista»³⁵.

Según el propio guionista, Javier Vega, improvisaron un guión atendiendo a la idea de poder insertar la película en la industria y para ello los referentes que usaron fueron «una mezcla del cine negro americano de los años 40’ y Hitchcock»³⁶. Del mismo modo, tanto Paulino Viotá como Javier Vega, si bien no militaban en ningún partido político, mantenían estrechas relaciones con

³² BENET, Vicente J.: *El cine español...*, p. 368.

³³ CRESPO, Pedro: «Sus años dorados», de Emilio Martínez Lázaro», *ABC*, 26 de diciembre de 1980.

³⁴ MONTERDE, José Enrique: *Veinte años de cine español. Un cine bajo la paradoja (1973-1992)*, Barcelona, Paidós, 1993, pp. 193-194.

³⁵ LATORRE, José María: «Con uñas y dientes», *Dirigido por*, 64 (junio de 1979), pp. 64-65.

³⁶ Declaraciones de Javier Vega en una entrevista filmada en 2013, que se incorporó en el DVD 3 de un recopilatorio con la filmografía de Paulino Viotá. VEGA, Javier: «Presentación de con uñas y dientes», en *Paulino Viotá. Obra · Works · Oeuvres. 1966-1982*. Distribuidora: Intermedio. Formato: DVD. Año: 2014.

sectores de la izquierda antifranquista. De hecho, Javier Vega perteneció a la Juventud Obrera Cristiana (JOC) en su juventud³⁷. Por tanto, se trata de un filme realizado por dos autores –director y guionista– cuya visión del mundo se corresponde, de manera más o menos flexible, a la de la izquierda política española, lo cual tiene inevitablemente su incidencia en la manera de proyectar un relato sobre la clase trabajadora y sus aspiraciones.

Por otro lado, *Siete días de enero* está dirigida por Juan Antonio Bardem, quien se había convertido en la punta de lanza de un cine opositor al régimen franquista tras realizar sus célebres *Muerte de un ciclista* (1955) y *Calle Mayor* (1956). Después de la muerte del dictador, Bardem puso en pie algunos proyectos cinematográficos caracterizados por un voluntario didactismo como *El puente* (1976), en la que aprovechó el período final del *landismo* para confeccionar un discurso político seleccionando a Alfredo Landa como protagonista del filme³⁸. A diferencia de Paulino Viota, quien no militó en ningún partido, Bardem estuvo afiliado al Partido Comunista de España desde 1943. Próximo al marxismo ortodoxo, Bardem rechazaba tanto el cine de vanguardia como las innovaciones de los principales representantes del cine moderno. Para este director, la narratividad era un elemento consustancial al cine y no contemplaba en serio las posibilidades de un cine antinarrativo³⁹. Sobre *Siete días de enero*, el propio Bardem dijo que el filme «no es tanto contar la matanza de Atocha como intentar narrar el golpe de desestabilización que se gestaba con la reacción fascista»⁴⁰. El filme encaja dentro de lo que José Enrique Monterde llamó cine de *reconocimiento*, un relato político caracterizado por una escasa reflexión, que facilita la identificación pasiva y emocional de un espectador entregado de antemano⁴¹.

Del mismo modo que Paulino Viota formó tándem con Javier Vega, Juan Antonio Bardem contó con el trabajo como guionista del periodista de

³⁷ *Ibid.* En cuanto a las JOC, se ha destacado la importancia de organizaciones católicas como la HOAC y las JOC en la formación de Comisiones Obreras: BERZAL DE LA ROSA, Enrique: «Contribución de la Iglesia a la reconstrucción del sindicalismo de clase en España durante el franquismo», *Historia Actual Online*, 35 (2014), pp. 113-126.

³⁸ CASTRO DE PAZ: «Introducción», en CASTRO DE PAZ, José Luis; PÉREZ PERUCHA, Julio (coords.): *El cine a codazos: Juan Antonio Bardem*, Ourense, Festival Internacional de Cine de Ourense, 2004, pp. 15-16.

³⁹ *Ibid.*, p. 30.

⁴⁰ ANTOLÍN, Matías: «Entrevista a Juan Antonio Bardem», *Cinema 2002*, 44 (octubre 1978), p. 46.

⁴¹ MONTERDE, José Enrique: «Crónicas de la transición. Cine político español, 1973-1978», *Dirigido por...*, 58 (octubre de 1978) p. 49.

investigación Gregorio Morán, por entonces camarada del partido. Se trata, por tanto, de una película realizada por dos personas cuya visión del mundo se enmarca dentro de la cultura política comunista. En suma, nos encontramos ante películas realizadas por autores que se ubican, en mayor o menor grado, dentro de la izquierda antifranquista. Desde esta visión del mundo es desde donde proyectan en la esfera pública sus narrativas, dentro de las que se incluyen las representaciones de clase⁴². Bardem, tras recibir el Gran Premio del Festival de Moscú de 1979, declaró que en *Siete días de enero* había intentado conjugar los principios que consideraba fundamentales en el arte: «realismo, principios del partido y raíces nacionales»⁴³.

Como venimos diciendo, *Con uñas y dientes* narra el desarrollo de una huelga de trabajadores industriales en Madrid durante los años de la Transición. Durante los créditos iniciales suena una canción que apela a mantener la lucha diaria y a no dar nada por conseguido:

«Se dice que han sido derrotados al fin cuarenta años de muerte, pero en silencio llenan las calles gentes que malviven como siempre / Son hombres que trabajan para otros; hombres que se quedan sin trabajo / Gentes que nunca tuvieron suerte, que en la sombra esperaron soñando / Pero las ilusiones se conservan mal: pronto son desmentidas por la realidad / La lucha diaria se opone al sueño; nos hace llevar los pies al suelo / Este sueño de todos tarda en alumbrar; muchos nos preguntamos cuál es su final / La lucha sigue en cada momento con uñas y dientes, cuerpo a cuerpo»⁴⁴.

La canción, con el mismo título que la película, está interpretada por Alicia Sánchez, actriz coprotagonista del filme. Tras los créditos vemos a un hombre que está huyendo de otros tres que le persiguen para darle una paliza. Se trata de Marcos (Santiago Ramos), un líder sindical al que persiguen unos matones con el objetivo de amedrentarle para que concluya la huelga que sus

⁴² Hacemos referencia de nuevo a la disputa abierta entre discursos hegemónicos y no hegemónicos que señala Eley en ELEY, Geoff, «Nations, publics and political cultures: placing Habermas in the Nineteenth Century», en DIRKS, Nicholas B., ELEY, Geoff y ORTNER, Sherry B. (eds.), *Culture/Power/History. A reader in contemporary social theory*, Princeton, Princeton University Press, 1994, pp. 297-335.

⁴³ EFE: «Bardem, galardonado en el Festival de Moscú», *La Vanguardia*, 29 de agosto de 1979, p. 25.

⁴⁴ Título de la canción: «Con uñas y dientes». Interpretada por Alicia Sánchez, escrita por Javier Vega y compuesta por Julián Llinás Mascaró.

compañeros y él tienen en marcha desde que hace unas semanas despidieran a cinco trabajadores de la fábrica. Los matones logran alcanzar a Marcos y éste recibe una paliza. La cámara muestra primeros planos de Marcos. Su cara aparece llena de sangre, mostrando gestos de sufrimiento. El enfoque de esta narración permite al espectador empatizar con este personaje agredido por unos hombres cuya gestualidad y actos son violentos sin matices.

La situación que plantea la película se enmarca en un contexto, a inicios de la Transición, en el que las movilizaciones y las huelgas tuvieron una gran presencia. Sólo durante el primer semestre de 1976 tuvieron lugar miles de huelgas en todo el territorio español. Destacaron la huelga general de enero en el Baix Llobregat y la de febrero en Sabadell, una movilización masiva y pacífica que Manuel Fraga definió como «una ocupación de la ciudad como la de Petrogrado en 1917»⁴⁵. Al mes siguiente, en el marco de otra huelga en Vitoria, la respuesta represiva de la Policía Armada no logró frenar la ola de movilizaciones obreras y populares, que se incrementaron durante los meses posteriores, contribuyendo a dinamitar así los diversos proyectos de reforma pseudo-democrática postfranquista que se proponían desde las élites del régimen⁴⁶.

Continuando con el filme, lo siguiente que nos muestra el director es a una maestra en un colegio impartiendo una clase de Historia de España. Vemos aquí un nuevo escenario, tranquilo y seguro. La profesora, Aurora (Alicia Sánchez), recibe una llamada urgente y se tiene que marchar del aula. Tiene que ir a prestar ayuda a Marcos, a quien no conoce todavía. Sin embargo, ambos forman parte del mismo partido político, que en la película no explicitan, pero debe tratarse del Partido Comunista de España (PCE) puesto que era el partido que hegemonizaba la lucha obrera en aquel momento⁴⁷. De manera que, desde el inicio, la puesta en escena cuenta con dos personajes de universos distintos – ella profesora, él trabajador industrial– que confluyen a través de la organización y la estructura de un partido, el PCE, que durante el rodaje del film todavía no estaba legalizado. No en vano, en el marco de las movilizaciones

⁴⁵ FRAGA IRIBARNE, Manuel: *En busca del tiempo servido*, Barcelona, Planeta, 1987, p. 38, citado por MOLINERO, Carme; YSÀS, Pere: *La Transición: Historia y Relatos*, Madrid, Siglo XXI, 2018, p. 262.

⁴⁶ SAZ, Ismael: «No sólo élites. La lucha por la democracia en España» en ARCHILÉS, Ferran; SANZ, Julián (coords.): *Cuarenta años y un día: antes y después del 20-N*, Valencia, PUV, 2017, pp. 25-26.

⁴⁷ MOLINERO, Carme: *De la hegemonía a la autodestrucción...*, op. cit., p. 10.

descritas más arriba, aquellas culturas políticas cercanas al PCE y a otras siglas a su izquierda, fueron especialmente sensibles a la dinámica de acción-represión-acción que se generó a partir de la represión del gobierno de Arias Navarro. Es cierto que la fuerte represión en ocasiones supuso la desmovilización y la conformidad de ciertos sectores, pero a la vez estimuló el malestar y la capacidad de movilización de aquellos que se inscribían en dichas culturas políticas⁴⁸. Las referencias al contexto de lucha son constantes a lo largo de la película, de manera que se propone un marco referencial sobre lo que son los trabajadores, que está encuadrado en una determinada visión sobre ellos como individuos activos en los conflictos socio-laborales.

Paralelamente a los escenarios anteriores, se muestran en escena los antagonistas de Marcos. Aparece Rodolfo (Alfredo Mayo), el director de la fábrica, explicándole a un directivo las corruptelas que tiene en marcha para sacar dinero al extranjero a través de unos almacenes pantalla. Seguidamente, aparecen otros miembros de la directiva, más jóvenes, cenando en un restaurante. Éstos últimos representan una nueva generación de hombres de negocios dispuestos a ocupar el lugar de sus superiores, al precio que sea. Saben de las corruptelas del director y ven en éstas y en la situación de huelga, una oportunidad para hundir a Rodolfo. Se muestra aquí, por tanto, una clase empresarial que no está exenta de luchas intestinas. Los directivos jóvenes se ponen en contacto con Marcos para ofrecerle «una información que te conviene para ganar la huelga». Los almacenes que el director dice públicamente que están llenos y, por tanto, que le permiten a la empresa aguantar meses de huelga, en realidad no existen. Marcos mantiene esta información en secreto precavidamente y no se lo cuenta al resto de sus compañeros de trabajo. Se muestran ciertos mecanismos propios de la clandestinidad, a la vez que cierta desconfianza: no están seguros del todo de constituir un grupo totalmente compacto, sin fisuras por las que los empresarios puedan penetrar y destruirles. Si bien la cámara no realiza planos detalle de los diferentes escenarios en los que aparecen, por un lado, trabajadores y, por otro, empresarios, a través de los decorados y de los planos generales y planos medios de los personajes insertados en esos decorados, sí se resaltan las diferencias entre los espacios de

⁴⁸ SABIO ALCUTÉN, Alberto: «Las culturas políticas socialista y comunista ante la ruptura pactada. Acción colectiva, consenso y desencanto en la transición española, 1975-1979» en PÉREZ LEDESMA, Manuel; SAZ, Ismael (coords.): *Del franquismo a la democracia: 1936-2013*, Madrid, Marcial Pons, 2015, p. 331.

sociabilidad de unos y otros.

Toda esta trama sucede el primero de los siete días en los que está dividida la película. Al día siguiente, Aurora acude a la asamblea de los trabajadores en nombre de Marcos, quien no puede salir de casa para no exponerse a los matones contratados por los empresarios. Los trabajadores son pesimistas acerca de la huelga: piensan que los almacenes de la empresa están llenos y creen que la mejor opción es aceptar una negociación a la baja con la empresa. Ella vuelve a casa, comenta la situación con Marcos y éste se pone nervioso. «Hay que resistir como sea», dice antes de leer una carta abierta en un diario, de unos supuestos trabajadores que le acusan de esconderse cuando más le necesitan. Puede que sea una provocación por parte de los empresarios.

Al tercer día, Marcos, nervioso, toma la iniciativa de acudir a la asamblea a explicar la verdadera situación a sus compañeros, pese al riesgo que conlleva salir de casa. De hecho, por el camino tres matones le persiguen y están a punto de apalizarle, pero aparece Aurora y le rescata con su coche. Al regresar a casa se besan y acaban teniendo sexo. Una escena bastante explícita en la que ambos actores aparecen integralmente desnudos y que no se corresponde al arquetipo de relaciones que se solían representar en el cine. A lo largo de la escena, la cámara se centra más en mostrar la mirada de Aurora, mientras Marcos permanece la mayor parte del tiempo de lado o de espaldas a la cámara. Esta escena nada tiene que ver con otras en las que se muestra un papel pasivo de la mujer y activo del hombre. En ese sentido, resulta bastante equilibrada, incidiendo en las muestras de cariño y en la complicidad, como si realmente existiera un vínculo emocional más allá del propio momento. En definitiva, se muestra una relación de compañeros que representa una de las formas que puede adoptar la sociabilidad entre militantes. El sindicato funciona como estructura y también como agente socializador en el que se crean relaciones entre sus miembros que trascienden el compromiso político, constituyéndose relaciones de amistad y vínculos afectivos.

Por otro lado, se representan también aquí las contradicciones éticas y morales que atraviesan las personas. Marcos es un hombre casado y Aurora lo sabe, pero ambos igualmente cruzan una línea que implica traicionar a una tercera persona, esposa de él y camarada de ella. Por tanto, no se idealiza a los trabajadores quienes, por cierto, se conciben como miembros de un mismo grupo, más allá del partido, tanto el trabajador industrial como la profesora.

Sobre esta escena, el guionista Javier Vega ha comentado que fue la más criticada por los espectadores, especialmente por muchos militantes que veían una falta de respeto en insertar una escena de sexo en medio de algo tan *serio* como una huelga. El filme no tuvo una gran distribución, siendo los espacios de la izquierda, tales como sedes sindicales, los principales espacios donde se exhibía. Asimismo, Javier Vega ha explicado que el motivo de esa escena fue realizar una doble metáfora de las relaciones, por un lado, entre los propios trabajadores y, por otro, de las relaciones entre empresarios y trabajadores⁴⁹. La segunda parte de esta doble metáfora se completa más tarde en la película con la violación que sufre Aurora por parte de los matones contratados por los empresarios, que la asaltan para castigar a Marcos por no dar la cara. El director consideraba que esta manera de retratar a los empresarios provocó que hubiese exhibidores que habían rechazado estrenar la película «porque en ella hay ataques a los capitalistas»⁵⁰. De ahí a que el estreno del filme sufriera tantos retrasos.

La siguiente escena a destacar es una conversación informal que mantienen varios trabajadores en el local donde se suelen reunir en asamblea. Se representan aquí las distintas formas de concebir la realidad desde la óptica de diferentes personas, aunque ambas ocupen el mismo puesto de trabajo. La cámara sigue a dos huelguistas que van paseando por el recinto de la asamblea mientras hablan cordialmente, hasta que son interpelados por un tercero. En ese momento se paran y el resto de la conversación está rodada en planos medios en los que las miradas de los distintos huelguistas aparecen contrapuestas. Algunos huelguistas plantean negociar a la baja con la empresa para salvar unas condiciones mínimas, mientras que otros insisten en mantener la huelga. «No podemos imponerles cómo manejar la fábrica», dice uno de los primeros. Un miembro del segundo grupo responde:

«¿Cómo que no podemos imponérselo? [...] nosotros somos sus herramientas, sin los trabajadores el empresario vale menos que una silla [...] El empresario cuando da trabajo, lo hace porque necesita echar a andar su fábrica. Es importante que nos demos cuenta de

⁴⁹ VEGA, Javier: «Conversación....»

⁵⁰ Declaraciones de Paulino Viota recogidas en BAYÓN, Miguel: «El libre juego mata al cine español», *Diario 16*, 29 de mayo de 1979, p. 15. Citado por GARCÍA LÓPEZ, Rubén: *Paulino Viota. Vanguardia y retaguardia del cine español*, Tesis Doctoral, Universidad Carlos III de Madrid, 2017, p. 326.

eso [...] los obreros damos valor a la fábrica y el dueño depende por completo de nosotros»

Están planteando un debate sobre la propiedad de los medios de producción, de forma sencilla, de manera que cualquier espectador lo puede entender. De alguna manera estos personajes están interpelando a los espectadores para que se cuestionen las relaciones sociales de producción y el lugar que ocupan trabajadores y empresarios. La escena, a través del contenido de los diálogos, interpela al público a plantearse ese mismo debate. Un debate que está proyectándose en la esfera pública a través del cine, utilizando para ello un lenguaje sencillo y accesible para cualquier espectador.

Siguiendo con el filme, tras la violación a Aurora, Marcos decide contar el asunto de los almacenes pantalla a sus compañeros, pero antes de acudir a la asamblea un pistolero profesional le asesina en su casa, dejándolo todo preparado para que parezca un suicidio cuando lo encuentren. Es un pistolero enviado por los jóvenes directivos, que han encontrado el momento para asegurarse el control de la empresa denunciando a Rodolfo, por un lado, al tiempo que aprovechan para resolver el *problema* de la huelga. En una escena final, todos los trabajadores de la empresa asisten a una reunión en la que los nuevos jefes –los directivos jóvenes– lamentan el *suicidio* de Marcos, para a continuación utilizar a su favor la corrupción del antiguo director. «Todos hemos sido engañados por el señor Rodolfo Ortiz», dicen. Concluye la reunión uno de los nuevos directivos con un discurso encuadrado en un plano en el espectador queda situado como si estuviera entre los trabajadores, ocupando un asiento de la sala de juntas:

«La situación económica de la empresa es muy comprometida, máxime por los recientes abusos y mala administración de los que hemos sido víctimas [...] La empresa ha decidido no tomar represalias y admitir a todos los despedidos, a cambio les piden comprensión y una visión realista de la situación: sus reivindicaciones no podrán ser atendidas por el momento [...] De otro modo, lamentándolo tanto como ustedes, tendríamos que ir al expediente de crisis, al cierre y liquidación del negocio. Ahora son ustedes los que tienen la palabra».

La escena está filmada comenzando con un gran plano general, ligeramente

contrapicado, en el que se ve a toda la junta directiva en la tarima del auditorio y las nuca de los trabajadores que están sentados escuchando al director. Como hemos dicho, el punto de vista es el del público —los trabajadores—, quienes además observan al director desde abajo. Esta escena nos sitúa en un espacio de negociación entre los trabajadores y los empresarios. Una negociación que, además, resulta desigual. Unos abajo escuchan; otro, arriba, habla sin que los de abajo tengan posibilidad de réplica. Realmente están en un espacio de negociación en el que no se está negociando nada. Este tipo de negociaciones se habían retomado a partir de la ley de convenios colectivos de 1958, que poco a poco dio pie a una actividad autónoma de la clase obrera, marcada por la proliferación de huelgas. En la película, en el contexto de la Transición, este espacio lo ocupan los trabajadores movilizados y unos directivos de la empresa más jóvenes, modernos, que se desmarcan de las formas del anterior gerente, pero que igualmente actúan en función de los intereses económicos de los miembros de la junta directiva, para quienes la huelga es un *problema* que debe acabar. En ese sentido, la situación que ha dejado el antiguo gerente es aprovechada no sólo para finalizar la huelga, sino también para lograr que en la nueva situación no se contemple demasiado la posibilidad de iniciar otra huelga. Pese a sus luchas internas, los empresarios se representan como un grupo unido por los mismos intereses. Puede ser que compitan por el poder, pero acabar con los huelguistas es un objetivo común. Ahí Paulino Viota dibuja un sentido implícito de *interés de clase*.

Al terminar el discurso del directivo, suena otro fragmento de la misma canción del inicio película:

«Ellos sin duda son los más fuertes; preciso es no hacerse ya ilusiones / No han conseguido ser invencibles; preciso es luchar sin concesiones / Ni tener razón basta, ni tenacidad / ni tus propios recursos, ni saber pensar / Vencido únete a los vencidos / Podremos vencer la muerte unidos»

Es, por tanto, un cierre que sigue apelando a la lucha y a la unión, aunque desde cierto pesimismo por la situación de debilidad frente al enemigo. Podría aplicarse aquí la frase que popularizó Antonio Gramsci: «Soy un pesimista

debido a mi inteligencia, pero un optimista debido a mi voluntad»⁵¹. En definitiva, el filme nos muestra una representación de la clase trabajadora como un grupo movilizad, aunque no del todo cohesionado, que sigue mecanismos semiclandestinos, y que se organiza bajo la estructura de un partido que sirve como agente de socialización política, dentro del cual confluyen trabajadores de todo tipo, incluyendo a maestros de escuela. Además, el final de la película parece encerrar una advertencia en torno a los peligros de la relajación en la lucha, apelando a una mayor determinación durante los conflictos y a una cohesión que haga más difícil la aparición de fisuras por las cuales el *enemigo* pueda penetrar.

Dos años más tarde, los autores de *Siete días de enero* plantearon el filme casi con una vocación periodística, lo cual no resulta demasiado extraño si tenemos en cuenta que Gregorio Morán, el guionista, trabajaba como periodista de investigación. Se inicia la película con un rótulo que avisa a los espectadores de la dimensión ficticia del relato:

«Esta película relata una serie de hechos: reales unos, imaginarios otros. Los primeros corresponden a una serie de sucesos ampliamente difundidos por todos los medios de comunicación social, tanto nacionales como extranjeros. Los segundos, son fruto de la invención de los guionistas.

En ningún caso se intenta prejuzgar la identidad real de los autores de esos trágicos sucesos que se relatan, por entender que esa labor corresponde exclusivamente a los tribunales de justicia».

Destaca la voluntad de los autores de dejar claro que no pretenden acusar a nadie en concreto, dado que esto podría suponer alguna denuncia. A continuación, van apareciendo, a modo de telegrama, una serie de sucesos que los autores consideran relevantes para contextualizar los asesinatos de Atocha: la manifestación pro-amnistía previa en la que un comando de extrema derecha asesina a un estudiante, el secuestro del teniente general Villaescusa por parte del GRAPO, la muerte de otra estudiante en la manifestación como protesta por el asesinato del primero, entre otros. Las letras van apareciendo acompañadas de un efecto de sonido de máquina de escribir, recordando de nuevo a la

⁵¹ GRAMSCI, Antonio: *Cartas desde la cárcel*, Madrid, Cuadernos para el Diálogo, 1975.

redacción de un diario, junto con una música extradiegética que evoca cierta tensión.

El inicio de la narración se sitúa en el sábado 22 de enero de 1977. En la primera escena, varios miembros de la extrema derecha realizan prácticas en un local de tiro. Un exmilitar veterano enseña a los jóvenes. Destaca su empeño en saber apuntar bien para matar y no dejar heridos. «Desde luego con gente como tú aún no habríamos ganado la guerra», le dice a Luis María (Manuel Ángel Egea), un joven que había fallado algún disparo. El joven habla de que tiene que ir a la boda de su hermano, que se casa en una *finca*. Es hijo de un militar. «Irá toda la plana mayor, imagino» dice el veterano. En esta escena se dibuja una conexión entre las élites franquistas y los grupos terroristas de extrema derecha. El veterano sería el enlace, quien se ocupa de los asuntos *sucios*, entrenando a jóvenes *patriotas* que luego actúan como fuerza parapolicial contra grupos de la izquierda en las manifestaciones. En la siguiente escena esto se completa mostrando a los asistentes a la boda: mujeres con mantilla, militares, cardenales, empresarios, el jefe político de lo que parece ser Falange⁵². Se representa aquí, resumiendo, lo que algunos autores como Ismael Saz llamaron el «compromiso autoritario», es decir, una alianza entre las élites económicas, militares, eclesiásticas, la alta burocracia y el partido fascista, propia de las dictaduras fascistas o fascistizadas. En el caso del franquismo, el partido fascista –Falange– no llegó nunca a tener la hegemonía, a diferencia de otras dictaduras como la alemana o la italiana, donde sí logró ocupar un lugar preponderante⁵³.

A través de un montaje en el que va encadenando diferentes conversaciones, el director muestra, de forma esquemática pero efectiva, a los distintos sectores que conforman las élites. La escenografía, además, resulta muy cuidada y, a través de cortas panorámicas y movimientos de cámara en los que se recorren planos generales de una gran sala, se puede observar en su conjunto el espacio común de sociabilidad de estos sectores, lleno de objetos de decoración lujosos. El movimiento de los personajes corresponde casi exclusivamente a los camareros, quienes se mueven de un lado a otro ofreciendo bandejas con

⁵² No se menciona de forma explícita a Falange, seguramente para evitar problemas jurídicos, pero por la caracterización del «jefe político» y por las conversaciones con otros asistentes a la boda, parece claro que se refieren a Falange.

⁵³ SAZ, Ismael: *Fascismo y franquismo*, Valencia, PUV, 2004, pp. 119-121.

comida y bebida a los asistentes que permanecen de pie, centrados en sus conversaciones.

Estas representaciones de la burguesía se dan también en *La otra alcoba*, aunque de una forma más matizada. No se muestran las conexiones directas entre las instituciones provenientes de la dictadura y los empresarios, sino que se incide en los caprichos de la esposa del director general de una gran empresa. Diana (Amparo Muñoz) acude a la beneficencia a adoptar uno de los niños refugiados de la guerra de Vietnam, quienes se muestran como casi como si estuvieran en un escaparate. La señora que lo organiza ha adelantado a Diana por ser la mujer de Marcos (Simón Andreu), un rico empresario. «Se llama Lao Mi. Por supuesto, cuando ustedes lo bauticen, podrán ponerle un nombre menos raro», les dice la señora que organiza todo. Cuando la joven se muestra dubitativa sobre si llevar a cabo la adopción, la señora le advierte que tienen mucha demanda y que «estos niños vietnamitas están de lo más solicitados [...] ¿no le gusta el niño? Pues le advierto que se lo habíamos reservado por tratarse de ustedes». Diana definitivamente opta por no adoptar. La burguesía, a través de sus redes de contactos, tiene la capacidad de conseguir casi todo lo que quiere de manera casi inmediata. En este caso, están en posición de adoptar a un niño vietnamita recién llegado a España, gracias a que Marcos ha movido los hilos adecuados. A la pareja le obsesiona no poder tener un hijo propio y está buscando formas de adoptar. Marcos lleva dos años haciéndole creer a Diana que ella es estéril, pero el problema de infertilidad lo tiene él. Cuando el médico le insta a decírselo a su mujer, Marcos se muestra negativo. «Tú eres un hombre brillante, inteligente, con una situación privilegiada. Créeme, en tu caso es más fácil que tu mujer te comprenda. Si tú fueses un marido humilde con estrecheces económicas...». Marcos interrumpe aseverando que «entonces a lo mejor sería ella a quien no le interesaría tener hijos y se pasaría el día buscando píldoras por las farmacias. Pero Diana lo tiene todo. Todos sus caprichos están satisfechos. Todos menos ese...».

Volviendo a *Siete días de enero*, los invitados de la boda hablan de política. Se muestran preocupados por la situación: agitación en las calles y manifestaciones que piden la amnistía. «¿Qué se puede hacer?» dice un personaje vestido de almirante. «Por lo pronto, meter en la cárcel a tanto rojo y a tanto masón como anda suelto», responde otro militar que luce una banda con la bandera de España. Otro personaje, empresario, está muy enfadado con

la huelga en su sector y pide mano dura. En otra conversación, unos militares hablan de un supuesto movimiento de tropas, por si la manifestación pro-amnistía del día siguiente se desborda y la policía no puede contenerla. Uno de ellos le dice a otro: «ten en cuenta que además de la policía estarán también los buenos patriotas y de desbordar, nada», haciendo referencia a los grupos parapoliciales de extrema derecha. Tras esta caracterización de la derecha, la película pasa a mostrarnos el despacho de los abogados laboristas. Pero antes, para terminar de perfilar las conexiones entre élites franquistas y los grupos parapoliciales, añaden a un personaje que hace de bisagra entre estos dos grupos. Se trata de un jefe de la Brigada Político-Social que se presenta, junto a dos subordinados, en el portal del edificio donde está el despacho. Sus dos subordinados piden la documentación a dos abogados que se disponían a subir las escaleras hacia el despacho. Pero el jefe les interrumpe diciendo:

«no hace falta, ¿quién no conoce a don Francisco Javier Sahuquillo y a su esposa doña Dolores González? ¿No habéis oído hablar nunca de ellos? Son famosos abogados laboristas. De esos que defienden a los trabajadores comunistas [...] aquí sabemos ya a lo que juega cada uno».

Deja bien claro que les conoce, como forma de amenaza velada. Tras el incidente, los abogados suben las escaleras. Los trabajadores reunidos más arriba discuten en asamblea sobre cómo continuar la huelga. El líder sindical tiene acento andaluz. No visten ropa de trabajo, puesto que están en huelga, aunque visten de forma sencilla. Ocupan las escaleras del edificio, son muchos y no tienen demasiado espacio para reunirse. Realizan una votación sobre continuar o no la huelga. Los dos abogados suben las escaleras entre muestras de aprecio y compañerismo de los trabajadores, como abrazos y palmadas en la espalda. Gana el *sí* a continuar la huelga. Una comisión de nueve trabajadores se quedará en el edificio junto con los abogados. Piden al resto no caer en las provocaciones de la policía. Por otro lado, otro trabajador recuerda a los compañeros que al día siguiente están convocados a la manifestación pro-amnistía. Se hace una representación aquí de una clase trabajadora sindicada y en el marco de un conflicto laboral. Además, se hace notar la consideración de los abogados laboristas como parte del mismo grupo, pese a desempeñar una profesión liberal. Esto se hace más explícito en una de las escenas finales

de la película cuando se rememora el momento del asesinato. Todo transcurre en silencio: la escena está muteada. El director usa el recurso de la cámara lenta para resaltar el dramatismo de la escena. Los abogados caen a cámara lenta al suelo tras ser tiroteados. Acaba con un plano de la pared del despacho en la que se enfoca un cartel escrito a mano que dice:

«Estos despachos viven y se mantienen única y exclusivamente del trabajo de todos y cada uno de nuestrs [sic] honorarios que os pedimos al finalizar los casos. Por favor cooperad con nosotros abonándolos lo antes posible. Vivimos como vosotros de nuestro trabajo»⁵⁴.

La puesta en cuadro se realiza a través de un plano en el que aparece el cartel durante 14 segundos, tiempo suficiente para que cualquier espectador pueda leerlo. Luego se abre el plano, mostrando la escena completa con los fallecidos y heridos en el suelo. Se hace especial énfasis, por tanto, en que tanto los trabajadores industriales o de transportes como los abogados laboristas, forman parte de un mismo grupo con intereses comunes: aquellos que viven de su trabajo. La identidad de la clase trabajadora se extiende, por tanto, más allá de una visión clásica. Además, esta identidad está reforzada por experiencias comunes que tienen que ver con cuestiones que van más allá de lo estrictamente laboral. El líder sindical y otros trabajadores reciben constantes amenazas anónimas para que paren la huelga, del mismo modo que son amenazados los abogados laboristas y, en última instancia, asesinados. Se refuerza así una identidad que se basa primero en la condición común de trabajadores que viven de un salario y después en una lectura de esas condiciones como injustas, para las que se plantea una solución que pasa por el *conflicto*, en forma de manifestaciones y huelgas. Un conflicto que requiere determinación y una estrategia para no caer en las provocaciones ni en las artimañas de unos colectivos —la extrema derecha, los franquistas y los empresarios— que son leídos como un grupo con intereses contrapuestos y, en última instancia, sus enemigos de *clase*.

⁵⁴ Las palabras subrayadas aparecen así en el cartel que se muestra en pantalla en la película.

Otra escena en la que se puede ver el universo en el que se enmarca la representación de los trabajadores es la asamblea previa al asesinato de los abogados en la que celebran que la huelga ha terminado con éxito. El espacio que ocupan es una sede del Sindicato Vertical. La cámara lo indica con la inclusión de un plano general en el que aparecen los trabajadores reunidos y el símbolo del sindicato en la pared. Gritan «libertad, libertad, libertad». El líder habla del triunfo que supone la huelga y felicita a los trabajadores por haber sido disciplinados. Están presentes cuatro miembros del grupo parapolicial de extrema derecha. Algunos trabajadores hablan de tener precaución y bajar los altavoces, que la policía está esperando una provocación para entrar e «hincharlos a hostias». Se representa aquí cómo los miembros de las CCOO coparon la mayoría del Sindicato Vertical, cosa que habían logrado ya a partir de los sesenta. El líder andaluz insiste en no caer en provocaciones. Celebran el triunfo de la huelga: mejora económica y readmisión de los despedidos. Gritan «libertad, libertad, libertad...» mientras los cuatro *falangistas* les lanzan improperios y realizan el saludo fascista. Hay un enfrentamiento directo y uno de ellos saca una pistola. No llega a pasar nada porque los huelguistas son mayoría y logran echarles antes de que la situación pase a mayores. Los trabajadores, miembros del sindicato, siguen celebrando la victoria. Su líder toma la palabra:

«Hemos ganado la huelga y le hemos dado una lección, no sólo a la patronal, sino también al verticalismo, el cual, a través de nuestra lucha, a través de nuestra unidad, tenemos que acabar lo más rápido posible, para conseguir las libertades y la democracia en nuestro país».

El resto de trabajadores aplauden y vuelven a gritar «libertad, libertad, libertad...». Se muestran aquí unos trabajadores organizados que vinculaban sus luchas huelguísticas por la mejora de sus condiciones con un proyecto que trascendía más allá: la consecución de las libertades plenas y de la democracia. De alguna manera, en el discurso de estos trabajadores, las reivindicaciones democráticas iban unidas a sus reivindicaciones laborales. Se identificaban como un grupo —los trabajadores— que estaba organizado y que tenía unos intereses comunes básicos: mejorar sus condiciones laborales. Pero estos intereses se proyectaban más allá y trascendían el mero obrerismo, dotando de

un carácter político a sus reivindicaciones: alcanzar las libertades democráticas, extendiendo así su lucha al conjunto de la sociedad. Puede que el proyecto de algunos fuera la emancipación total de la sociedad, en un sentido marxista, eliminando las clases sociales, para alcanzar una sociedad igualitaria social y políticamente. Puede que, también, el proyecto de otros fuera más sencillo: una serie de mejoras laborales y la consecución de derechos y libertades equiparables a otros países de Europa occidental. En cualquier caso, lo que parece un común denominador, es su apuesta clara por la democracia como medio para conseguir esos intereses, sin necesariamente plantearse qué tipo de democracia.

La película proyecta unos discursos y unas narrativas sobre la realidad, con relación evidente con el contexto, que hace posible ese lenguaje. Se representa en ella, por tanto, una clase trabajadora unida, fundamentalmente masculina —aunque no sólo— y con unos objetivos básicos que tienen que ver con la consecución de la democracia. Además, se asume que, para alcanzar estos objetivos, el *conflicto* es inevitable, lo cual hace más importante la unión, la disciplina y tener una estrategia, cuestión que se muestra en las discusiones que tienen en las asambleas donde se habla de no caer en provocaciones, de mantenerse unidos y donde se convoca a los compañeros para acudir a las manifestaciones. Son conscientes, además, que tienen un enemigo claro: los franquistas. Desde el diario *ABC* se reprochaba a Bardem de exponer en su película «una definición simplista del pueblo español» que restaba objetividad al relato, al tiempo que se le reconocían «momentos de indiscutible dramatismo y emotividad»⁵⁵. Sin embargo, la crítica en *El País* fue más positiva, resaltando como principal virtud la de no «enfrentar a españoles contra españoles [...]». Sólo quiere narrar unos hechos muy cercanos a todos nosotros»⁵⁶.

Al igual que en *Siete días de enero*, la violencia aparece también en los otros tres filmes. Lo hace en forma de asesinato llevado a cabo por un sicario también en *Con uñas y dientes*, como hemos visto. En *Sus años dorados* encontramos la violencia al final del filme, en la que un militante comunista es asesinado por un pistolero de ultraderecha en los alrededores de una manifestación, tras dispersarse. Este asesinato sirve de recordatorio al protagonista, otro militante

⁵⁵ CRESPO, Pedro: «Crítica de cine. 'Siete días de enero', de Juan Antonio Bardem», *ABC*, 30 de marzo de 1979, p. 64.

⁵⁶ FERNÁNDEZ SANTOS, Jesús: «Siete días inolvidables», *El País*, 29 de marzo de 1979. En https://elpais.com/diario/1979/03/29/cultura/291510011_850215.html

comunista que llevaba un tiempo más preocupado por sus deseos hedonistas que por continuar con la lucha colectiva. Por otro lado, la violencia se ejerce en *La otra alcoba* en dos sentidos. Primero, Juan (Patxi Andión), un empleado de gasolinera y amante de Diana, agrede a Marcos tras ofrecerle este último una cantidad económica por desentenderse del embarazo de ella. En algunas crónicas este personaje fue reducido al de «semental frustrado»⁵⁷. Sin embargo, el personaje de Juan, tras ser partícipe de acciones reprobables éticamente, pone la nota de dignidad al no estar dispuesto a venderse y, ofendido por la oferta, abronca a Marcos: «¿Sabe lo que realmente me preocupa? Me preocupa que he nacido como un perdedor. Y que he vivido toda mi vida rodeado de perdedores y que estoy harto de ver que son ustedes los que siempre salen ganando». Marcos le pide calma y le advierte de que tiene otros medios «menos agradables» de conseguir su objetivo. Frente a esta amenaza, Juan reacciona golpeándole la cara e iniciando una pelea que acaba con Marcos magullado y humillado. Como respuesta a este episodio, Marcos envía a tres matones a apalizar a Juan, sin llegar al asesinato.

Por su parte, *Con uñas y dientes* y *Siete días de enero* representan un tipo de trabajadores muy específico: organizados y en el marco de un conflicto. Este conflicto, en el contexto de la Transición, se plantea de forma que trasciende su carácter socio-laboral y se vincula también con la demanda de democracia. En el universo representado en ambas películas, además, las organizaciones sindicales y los partidos de izquierda tienen especial relevancia tanto como estructura de organización, como espacio de sociabilidad entre trabajadores de distinto tipo: trabajadores de fábrica, maestras o abogados. De manera que sirven como lugar de confluencia entre estos grupos. Asimismo, constituyen dos ejemplos, por parte de directores vinculados con la izquierda, de discursos y representaciones que se proyectan en la esfera pública y pugnan con los discursos hegemónicos, jugando también un papel en la construcción de identidades sociales, en un contexto en el que el nuevo régimen político aún no está consolidado. Al día siguiente de su estreno en Madrid, Paulino Viota evidenciaba que su intención era la de «hacer una película popular, pero con pretensiones, que reflejara a través de una huelga en una fábrica la sustitución de un poder por otro, como una metáfora sobre la reforma», aclarando además

⁵⁷ MARTÍNEZ TOMÁS, Antonio: «Arribau Cinema. 'La otra alcoba'», *La Vanguardia Española*, 6 de mayo de 1976, p. 59.

que «no se trataba de llenar de moral a la clase trabajadora, sino mostrar las dificultades del sindicalismo». Dos años después del rodaje seguía pareciéndole muy actual el análisis de la derrota de los trabajadores que plantea la película⁵⁸.

4.4.2. Entre el desclasamiento y el desencanto

Al mismo tiempo que se sucedían movilizaciones sociales en forma de huelgas, de manifestaciones por la amnistía o por la autonomía desde los sectores más reivindicativos —entre los cuales podemos encontrar al movimiento obrero organizado—, otra forma de entender la democracia se iba construyendo institucional y culturalmente de forma deliberada. Una democracia que no sólo se dibujaba en contraposición a los horrores de la dictadura, sino que llegaba para dejar atrás también las luchas y las movilizaciones sociales que, se suponía, ya no serían necesarias en el nuevo país que se estaba configurando⁵⁹. Desde el punto de vista institucional, la Constitución de 1978 sería la piedra angular que codificó legalmente derechos y libertades que anhelaba gran parte de la población durante décadas, a la vez que consagró también algunas de las limitaciones de esta nueva democracia, entre las que destaca el tipo de régimen: la monarquía parlamentaria. Desde el punto de vista de los partidos que ocupaban el espectro de la izquierda, el PSOE había renunciado al marxismo en el Congreso de Suresnes de 1974, el PCE había aceptado la bandera y la monarquía y los partidos a su izquierda nunca consiguieron incrementar su militancia de forma considerable, pese al descontento de una parte considerable de los militantes del PCE con la dirección de Santiago Carrillo⁶⁰.

⁵⁸ SAMANIEGO, Fernando: «He pretendido hacer una película muy popular». Entrevista con Paulino Viota, director de 'Con uñas y dientes', *El País*, 29 de mayo de 1979. En https://elpais.com/diario/1979/05/29/cultura/296776811_850215.html

⁵⁹ Este «nuevo país» se asemejaría a la cuarta acepción de «tercera España» de la que habla Alfonso Botti. Según esta acepción la «tercera España» se entendería como metáfora de un país renovado que se materializó para algunos durante la transición y que funciona como mito cultural y político que suele ignorar deliberadamente a la «tercera España histórica» (los abstencionistas y los votantes de partidos que no se incluyeron en los dos grandes bloques de las elecciones de febrero de 1936), de la que no se siente heredera, por su descalabro. Véase BOTTI, Alfonso: *Historia de las «terceras Españas» (1933-2022)*, València, PUV, 2023, p. 140.

⁶⁰ HERNÁNDEZ SÁNCHEZ, Fernando: *El torbellino rojo. Auge y caída del Partido Comunista de España*, Barcelona, Pasado y Presente, 2022, pp. 284-286.

Varios autores han hecho referencia al desencanto de gran parte de la sociedad tras la euforia inicial durante el periodo de la Transición. Este desencanto llevaría a un estado de *pasotismo* generalizado frente al cual las manifestaciones artísticas como novelas o películas encontraron en la familia el microcosmos perfecto a través del cual narrar sus historias de nostalgia, de un pasado perdido y de un presente recuperado⁶¹. Especialmente los investigadores anglosajones sobre el cine español han visto en el análisis de esas familias que aparecían en la pantalla, la clave explicativa para entender los conflictos, las heridas personales y colectivas de la sociedad española de la época, otorgando además cierto peso a los conflictos edípicos. Estas investigaciones han sido duramente criticadas por Santos Zunzunegui debido a su inconsistencia metodológica y su clamorosa falta de información documental⁶².

Sin entrar en este polémico debate y, por lo que se refiere a aquellas películas en las que la clase obrera se representa en un contexto que podríamos llamar desencantado, nostálgico o pasota (en nuestras palabras desclasado), encontramos varios filmes en los que la familia no es precisamente el eje vertebrador de sus historias. Al menos no la familia convencional entendida como un núcleo formado por un hombre (padre), una mujer (madre) y sus hijos. En el primero de ellos, *Asignatura pendiente* (José Luis Garci, 1977) el nostálgico reencuentro entre dos exnovios deriva en un romance que incluye la infidelidad por parte de ambos a sus respectivas parejas. La segunda, *El puente* (Juan Antonio Bardem, 1977) es la historia de un soltero desclasado que no quiere que ninguna causa interfiera en sus días libres. Por su parte, *Los fieles sirvientes* (Francesc Betriú, 1980) cuenta la esperpéntica historia del personal que trabaja sirviendo en la mansión de una aristócrata. Asimismo, en cintas de Eloy de la Iglesia como *Navajeros* (1980) y *Colegas* (1982) la familia tiene un peso relativo en la segunda, aunque los personajes actúan bastante al margen de ella.

⁶¹ IMBERT, *Los discursos del cambio. Imágenes e imaginarios en la España de la transición*, Barcelona, Akal, 1990, pp. 94-95.

⁶² STONE, Rob: *Spanish Cinema (Inside Films)*, New York, Longman, 2001 y KINGDER, Marsha (comp.): *Refiguring Spain. Cinema/Media/Representation*, Durham-London, Duke University Press, 1997; ZUNZUNEGUI, Santos: *El extraño viaje. El celuloide atrapado por la cola, o la crítica norteamericana ante el cine español*, Valencia, Espisteme, 1999. El desencuentro fue citado por PÉREZ RUBIO, Pablo y HERNÁNDEZ RUIZ, Javier: *Voces en la niebla. El cine durante la Transición española (1973-1982)*, Barcelona, Paidós, 2004, pp. 190-191.

En *Asignatura pendiente*, Elena (Fiorella Faltoyano) y José (José Sacristán) se encuentran por casualidad el 1 de octubre de 1975. Habían sido novios en algún momento de la adolescencia y se paran a tomar un café y ponerse al día mientras de fondo se ve a cientos de personas portando banderas españolas que acudían a la última convocatoria de apoyo al gobierno con Franco vivo en la Plaza de Oriente. José trabaja como abogado que se encarga de defender a militantes de izquierda de las acusaciones políticas con las que tienen que lidiar en el Tribunal de Orden Público. En la charla de reencuentro, le cuenta a Elena que ha estado en la cárcel «por rojo».

Dos escenas anteriores sirven a los espectadores para hacerse una idea de la vida que lleva cada uno de ellos. Por un lado, José se levanta de la cama mientras su mujer, Ana (Silvia Tortosa) duerme. A modo de *voz en off* José recuerda cuando conoció a Elena de joven. La escena cambia de escenario y vemos a Elena despierta en la cama mientras su marido duerme. Ella también piensa en los tiempos en los que conoció a José. Ambos recuerdan con nostalgia aquellos tiempos. El contraste entre las dos casas es evidente. El mobiliario de la casa donde vive José con su familia es el de una casa propia de una familia de clase trabajadora, mientras que la casa donde vive Ana es más grande y está decorada con objetos caros. Esta diferencia de estatus se remarca todavía más cuando aparece una empleada del hogar preguntando a don Francisco (Simón Andreu), el marido, si lleva a los niños al colegio. Elena pasa la mañana escuchando la radio. Sentada en un sillón, la cámara se acerca a su cara al tiempo que se va atenuando la iluminación. El movimiento de zoom termina con un primer plano de su cara mientras llora. Así se nos presenta un personaje cuya caracterización recuerda al modelo de mujer burguesa ama de casa descontenta con su vida en el que centraba Betty Friedan su *Mística de la feminidad*⁶³. Pero lo que aparentaba ser un «problema que no tiene nombre» parece que se queda sólo en esa escena, sirviendo de pretexto para que el público contextualice la inminente infidelidad, algo que no ocurre en el caso de José, a quien se muestra activo y dicharachero tanto en casa con su mujer como con la que será su amante.

Poco después del encuentro, Elena y José circulan en un coche mientras suena de forma extradiegética la canción de los Pecos «Quince años tiene mi

⁶³ FRIEDAN, Betty: *La mística de la feminidad*, Barcelona, Sagitario, 1965.

amor», en referencia al romance que tuvieron de jóvenes. Ese día inician una relación clandestina. Cuando Trotsky (Antonio Gamero), el compañero del despacho de abogados de José, se entera de esta relación le dice: «¡jo' macho. Cada día te pasas más a la derecha. Ya... hasta querida». No obstante, Trotsky le presta su modesto apartamento para que la nueva pareja tenga un lugar donde estar de vez en cuando. En una escena, José y Elena recorren el pequeño apartamento mientras él hace referencia a la humildad de la cocina y del mobiliario. Encima de la cama de matrimonio hay un cuadro grande con una foto de Lenin. Tras tener sexo, José traduce a Elena un cartel soviético que Trotsky tiene colgado en su habitación. Dice: «Destruyendo el capitalismo, el proletariado destruirá también la prostitución. Trabajadores: ¡Honor y respeto a la mujer obrera!». Con este irónico contraste se nos recalca la hipocresía de este militante que engaña a su mujer.

A lo largo del filme se hace referencia a los sucesos más relevantes de esos años, como la muerte de Franco, de manera que los cambios políticos sirven como telón de fondo a esta historia de amor. En una transición se nos muestra de forma muy rápida diferentes portadas o titulares de revistas y periódicos de la época entre las que podemos ver fotos de una mujer en *toples* junto a un titular que reza «tetas sí, Carrillo no», resultados de una encuesta en la que gana el *no* a la censura, un montaje fotográfico de Heidi con la cara de Manuel Fraga, un titular que dice «El búnker no se rinde» y otro que dice «Se extienden los conflictos laborales», fotos de manifestaciones fascistas y de otras antifranquistas, pintadas a favor de la amnistía y los estatutos de autonomía. Esta transición finaliza con un *zoom out* que se detiene para mostrar un desplegable en el que pone: «Vitoria: el fracaso de un reformismo», para pasar enseguida a dos fotos de más manifestaciones.

José lleva el caso de un importante sindicalista, Rafa Meana (Héctor Alterio), un trasunto de Marcelino Camacho ataviado con su famoso jersey. José acude a prisión a visitarle para informarle de que le han denegado la última petición de libertad provisional. Después prepara con él las preguntas que va a hacerle en el juicio. Debe contestar a todas «no». Tras ensayarlas, José se muestra harto de tener que fingir y le explica a Rafa lo que realmente le gustaría que pudiera decir:

«Mira lo que pienso yo. Primera pregunta: ‘¿Pertenece usted a alguna asociación...’ ‘Sí, señor. A Comisiones Obreras’. Segunda pregunta: ‘¿Se presentó usted a las elecciones...’ ‘Me presenté a la elección porque así lo decidimos en la comisión de la empresa que había sido elegida democráticamente entre todos los compañeros’. Tercera pregunta: ‘¿Pidió usted permiso para reunirse?’... Y se dice la verdad, ¡qué cojones! ¡Lo que pensamos de los sindicatos verticales desde hace cuarenta años! Porque mira, Rafa. Yo creo que la condena es independiente de lo que digas. Ellos saben que eres de Comisiones... ‘Pues muy bien. Sí, señor. Soy de Comisiones’. Hay que empezar a dar la cara porque es ridícula esta situación y ¡Porque ya está bien!».

Tras ese discurso, el personaje de Rafael responde: «eso es lo que pensamos aquí dentro». En la escena siguiente Trostky comunica a José la sentencia de Meana: cuatro años más de prisión. La representación de la militancia comunista contra la dictadura ocupó un considerable espacio entre los primeros filmes en los que participó José Luis Garci durante la inmediata Transición. En *Viva la clase media* (José María González Sinde, 1980), Garci participó como guionista y como uno de los actores protagonistas. Su personaje, Vladimiro, es un militante de una célula del PCE en Madrid a principios de los sesenta y participa en acciones propagandísticas. La película cuenta las vivencias durante esos años de Vladimiro y de su amigo y compañero de partido José (Emilio Gutiérrez Caba), mostrando los aspectos de sus vidas personales y familiares y cómo estos acaban pagando con cárcel por su militancia comunista.

La característica común entre los militantes representados en la película (*Viva la clase media*), la explicitan los autores en un rótulo que aparece al final del filme, justo después de un plano en el que la mujer de José ve cómo se llevan a su marido detenido. El rótulo dice: «Quince miembros del sector mixto fueron condenados por el Tribunal de Orden Público a principios de 1965. La mayoría pertenecían a la clase media». De manera que se recalca, seguramente partiendo de las propias vivencias del director y guionista, la militancia de aquellos antifranquistas procedentes de la clase media que militaron en el Partido que, en ese contexto, consideraron la herramienta más eficaz para «hacer algo»⁶⁴ contra la dictadura. Un PCE que, en principio, estaría llamado a emancipar a la clase obrera y al que se unieron también algunos hijos de la burguesía entre los que se encontraba José María González Sinde. En el caso de Garci, nunca tuvo

⁶⁴ Así habla el personaje de Vladimiro respecto del PCE en una conversación con su amigo José durante el filme.

carnet del partido, pero en múltiples entrevistas ha recalcado que durante aquella época era cercano a muchos militantes e incluso que llegó a votar por el PCE en las primeras elecciones⁶⁵.

Continuando con *Asignatura pendiente*, tras conocer la sentencia de Rafa, José y Trotsky deciden salir a beber para al menos celebrar que el segundo de ellos se va a casar. En un bar, los dos amigos tienen una de esas conversaciones más patéticas que profundas, en la que el alcohol cada vez se va notando más en sus gestos. Antes de marcar a casa paran a orinar en la calle generando un plano que dura 20 segundos en el que ambos aparecen de espaldas a la pantalla mientras charlan y orinan frente a un cartel publicitario que había sido vandalizado con una pintada que dice: «Con Franco vivíamos mejor». A la mañana siguiente, José y Elena terminan su relación. El *affaire* entre los infieles había ido poco a poco apagándose, pasando del entusiasmo inicial a una monotonía en la que ambos están descontentos. El personaje de Trotsky es caracterizado como un hombre ingenuo que todavía mantiene sus ideales y su compromiso con (se presupone) el Partido y con la defensa de los militantes detenidos. José, por su parte, ha ido virando hacia cierta pérdida de compromiso, tanto político como hacia su compañera de vida, a quien mantiene engañada. No obstante, poco antes de poner fin a la aventura amorosa, recupera también un poco de ese compromiso político afectado por la injusticia que se está cometiendo con Rafa Meana. Respecto a la infidelidad, ésta no supone un problema para él.

De militantes comunistas que defienden a sindicalistas pasamos a una película en la que el personaje principal es un mecánico reacio al sindicalismo. En *El puente* (Juan Antonio Bardem, 1977)⁶⁶, Juan (Alfredo Landa) cuenta los

⁶⁵ GRAU, Anna: «José Luis Garci: 'Los comunistas de mi época no tienen nada que decirse con los de ahora'», *El Español*, 10 de septiembre de 2016. En https://www.lespanol.com/reportajes/entrevistas/20160908/153985467_0.html [última consulta el 1 de diciembre de 2023]. Cinco días antes de las elecciones generales de 1977, un manifiesto, a modo de página de propaganda electoral del PCE, publicado en *Diario 16* incluía a José Luis Garci y a José María González Sinde entre las personalidades que votaban al partido. Se entiende que contaban con el permiso de todos los allí mencionados puesto que en la entradilla se podía leer: «militantes y no militantes del Partido Comunista de España declaramos nuestra intención de votar en las próximas elecciones a la candidatura del P.C.E., e invitamos a que unáis vuestros votos para conseguir la presencia del mayor número de diputados comunistas en las nuevas Cortes». Véase Espacio Electoral: «La ciencia, el arte y la cultura votan comunista», *Diario 16*, 10 de junio de 1977, p. 24.

⁶⁶ El director escribió el guión definitivo en 15 días junto con Daniel Suiro (autor del relato en el que se basa la historia) y de Javier Palmero, tras salir de la cárcel donde estaba apresado por impago de la multa de medio millón de pesetas que le impusieron por «intento de encabezar la manifestación pro-amnistía» del 3 de abril de 1976 junto con otros detenidos. GÓMEZ-

minutos que faltan para que termine su jornada laboral y pueda irse de vacaciones durante el puente que enlaza varios días festivos. En el taller, dos compañeros recuerdan al resto que al día siguiente tienen una asamblea en la parroquia del barrio para hablar de mejoras salariales: «si la asamblea decide que se vaya a la huelga, pues se va». Juan les replica vehementemente, mientras levanta su dedo corazón: «¡Por aquí me vais a reventar vosotros el puente! ¡Por aquí!». Antes de salir del taller advierte a sus compañeros jóvenes: «Y vosotros tened cuidao’, a ver si os empapelan y os meten en el trullo. ¡Que la vida está muy rica! ¡y luego hay que andar con el coñazo ese de la amnistía!. Y ya habéis visto que de amnistía... poca... ¡cegados!». Estos dos jóvenes que representan a los trabajadores concienciados y organizados llevan el pelo más largo que el resto y barba.

Los planes iniciales de Juan se frustran y decide improvisar circulando con su motocicleta por Madrid. En un semáforo se encuentra con dos turistas extranjeras que circulan en coche y le piden ayuda para encontrar una salida. En una escena que remite a los personajes que ha interpretado Alfredo Landa en diversas películas de los años sesenta, Juan interactúa con ellas desde el tópico del macho ibérico que se ve capaz de encandilar a cualquier *guiri*⁶⁷. Esta escena es la referencia más clara a películas anteriores de este actor englobado en lo que se ha denominado «landismo». Cuando eligió a Alfredo Landa para ser el protagonista del filme, Juan Antonio Bardem se planteó como un reto que su personaje no se viera demasiado condicionado por otros que había interpretado el actor. «¡Menuda papeleta! Liberar a Landa del ‘landismo’», contaba el director en sus memorias⁶⁸. Y la manera de hacerlo fue precisamente no evitando las referencias al «macho ibérico» sino tomando como punto de partida una forma de ser y de concebir el mundo que podríamos decir «desclasada» y, a partir de las vivencias del personaje, dibujar un proceso de concienciación durante su largo viaje en motocicleta de Madrid a Torremolinos, de donde volverá más respetuoso y más comprensivo con sus compañeros sindicalistas. Un cartel

CENTURIÓN, José Ignacio: «Tamames, Triana y Bardem, en libertad», *El País*, 9 de mayo de 1976. En https://elpais.com/diario/1976/05/09/espana/200440829_850215.html

⁶⁷ La interacción entre el «macho ibérico» y las turistas extranjeras sexualmente liberadas —y contrapuestas a las mujeres españolas caracterizadas como recatadas— contribuyó a la construcción de este arquetipo masculino caracterizado por una virilidad marcada por sus impulsos sexuales irrefrenables. Véase RINCÓN, Aintzane: *Representaciones de género en el cine español (1936-1982): figuras y fisuras*, Madrid, Centro de Estudios Políticos y Constitucionales, 2014, p. 232.

⁶⁸ BARDEM, Juan Antonio: *Y todavía sigue*, Ediciones B, 2002, p. 318.

publicitario en el diario *ABC* anunciaba la película como «una auténtica lección de cine social para un público de todas las tendencias»⁶⁹.

De camino a Torremolinos, Juan se topa con un señor a quien se le ha estropeado el coche y le pide ayuda para avisar a su madre y su hermana de que ha tenido que retrasarse. Las dos mujeres están esperando en los alrededores de una prisión, donde se encuentra preso el hijo de la señora. Durante la conversación, se recalca el contraste entre Juan y el hijo y hermano de estas dos mujeres con respecto a la implicación de cada uno en la lucha antifranquista. Juan no recuerda ni remotamente la huelga de 1971 por la que el familiar de estas mujeres está preso⁷⁰. Según la clase social de las personas que se va encontrando Juan en su trayecto, éstos le tratan de una manera u otra. Los agricultores le hablan de las dificultades para seguir adelante que tienen mientras comparten comida con él. Por otro lado, se topa con el hijo de un terrateniente que se burla de Juan aludiendo a que si va a Torremolinos es para trabajar de camarero sirviendo a gente como él.

Más tarde, Juan se encuentra con un grupo de comediantes que le piden que arregle una camioneta. Tarea que acepta, atraído por una joven del grupo. Juan congenia bien con el grupo y se marcha con ellos al siguiente pueblo donde tienen programada una actuación. Presencia la función, que contiene muchas referencias políticas al momento. Un grupo de asistentes que miraban la función desde el palco se indigna con las alusiones a la policía reprimiendo a los manifestantes democráticos y se marchan al grito de «¡esto es intolerable!». A partir de ese momento, se monta una trifulca que termina con la intervención de la guardia civil y con Juan y los comediantes encerrados en el teatro, por lo que Juan se enfada porque quiere irse a Torremolinos a ligar. Una de las comediantes le dice que «es un egoísta, un desclasao'... ¡un enemigo!». El comisario de policía entra a sacar a Juan por no formar parte de la compañía.

⁶⁹ Espacio publicitario (página entera), *ABC*, 11 de marzo de 1977, p. 12.

⁷⁰ Se hace referencia al conflicto iniciado en la factoría SEAT de Barcelona el 18 de octubre de 1971 en el que unos 6.000 trabajadores, movilizados por Comisiones Obreras, ocuparon la fábrica pidiendo la readmisión de compañeros despedidos meses antes. Una movilización que entró en la dinámica acción-reacción frente a las fuerzas represoras franquistas y que implicó a 20.000 obreros. Este episodio fue el punto de partida de un conflicto que aparecería periódicamente al menos hasta 1975. Concretamente en octubre de 1971 se produjo un enfrentamiento abierto entre los huelguistas y la Policía Armada. Véase MOLINERO, Carme; YSÀS, Pere: *Productores disciplinados y minorías subversivas: clase obrera y conflictividad laboral en la España franquista*, Madrid, Siglo XXI, 1998, pp. 203-204.

Éste se marcha con cierto sentimiento de culpa por no implicarse con los comediantes. En uno de sus monólogos internos mientras conduce su motocicleta, Juan se autoconviene de su actitud: «Si te lo tengo dicho, Juanito, tú a lo tuyo y nada de líos. Tú a trincar pasta [...] ¿qué has sacado en limpio con los del teatro? Nada, no te has comido ni una rosca. Y, si te descuidas, te fichan por subversivo...».

En otra escena, Juan ayuda a un torero que había huido de la plaza de toros porque le obligaban a torear. Los organizadores de la corrida les atrapan cuando tratan de escapar. De nuevo la lección es que mejor «cada uno a lo suyo» y que no se meta en asuntos que no le son propios, tal y como le aconseja amenazante uno de los promotores taurinos. En el intento de huida, campo a través, se le pincha la rueda de la moto y tiene que solicitar ayuda para que alguien le lleve a repararla. Una furgoneta de hippies extranjeros es la única que para. Juan comparte trayecto con el grupo, quienes le invitan a fumar marihuana y acaba enrollándose con una de las hippies, con quien tiene un romance de una noche. La extranjera se fija en sus manos de trabajador y le limpia la grasa. Al amanecer, los hippies se han marchado, continuando su camino, dejando a Juan con su rueda dormido en el campo. Cada uno a lo suyo. Quien verdaderamente le ayuda con la rueda pinchada es un campesino que se encuentra y le lleva en su caballo a un pueblo para que le reparen la rueda. La ayuda que le presta el mecánico del pueblo en un día festivo y presenciar cómo los jornaleros viven a expensas del trabajo que les pueda ofrecer el señorito, hace reflexionar a Juan respecto a la solidaridad de la gente humilde. Esto se refuerza en la escena posterior en la que un joven rico le lleva en su descapotable hacia donde tiene Juan aparcada la moto. La negligencia de este hombre al volante le hace pensar en los valores que prefiere: los de sus semejantes.

Juan llega definitivamente a la playa de Torremolinos, pero, tras unos minutos contemplando el lugar, decide volverse de noche conduciendo. El trayecto de vuelta a Madrid se entremezcla con los recuerdos, a modo de *flashback*, de las experiencias vividas durante el camino de ida y, sobre todo, los recuerdos que las diferentes personas y situaciones que ha conocido le han dejado. A su vuelta a Madrid, Juan se fija en cosas en las que jamás había reparado. De vuelta en el taller donde trabaja, las cosas se ven de otra manera y ahora se interesa por aquello de la amnistía y la solidaridad con los presos políticos. El viaje que ha realizado Juan le ha servido para tomar conciencia de

las dificultades que viven diferentes personas, en contraste con el modo de vida hedonista y privilegiado que viven otras, lo cual le lleva a sentirse cerca de los primeros y a rechazar, de algún modo, a los segundos.

El director quiso explicitar esto tímidamente a través de un plano en el que Juan hace un gesto frente al espejo del taller mientras lava sus manos y observa el reflejo de unas pintadas de CCOO y UGT. Durante el rodaje, Alfredo Landa le preguntó a Bardem qué quería decir exactamente con esa escena. Cuando el director le explicó que «Juan es ahora consciente de que debe participar con los de su clase en la lucha por una sociedad mejor y más justa, más solidaria...», Landa le espetó: «¡Pues dilo!». Acostumbrado a la autocensura durante el régimen de Franco, el director había olvidado que ahora podía ser más explícito⁷¹. Sin embargo, no incluyó nada en el diálogo. La escena utilizó un primer plano de la cara de Juan y sus reacciones. En el contraplano vemos lo que él ve. Primero las pintadas políticas. Después se gira hacia las taquillas del taller llenas de recortes de chicas desnudas ante lo que reacciona serio y cabizbajo, como avergonzándose. Por último, mira hacia la habitación adónde se dirige, en la que están reunidos los sindicalistas.

El filme acaba con Juan compartiendo tabaco e impresiones con sus jóvenes compañeros del taller, los militantes de izquierdas. Este proceso de concienciación ha sido una estructura narrativa utilizada por el director Juan Antonio Bardem en otras películas analizadas en esta tesis como *Cómicos* (1954) o *La venganza* (1959), mientras que la cuestión de la conciencia de clase ha estado presente de manera más o menos implícita en la mayoría de sus películas. Desde *El País*, Fernández Santos criticó el esquematismo de algunos personajes y se mostró un tanto escéptico respecto a la verosimilitud de ese proceso de concienciación, por estar encarnado en un actor tan conocido por otros papeles como Alfredo Landa, a quien veía «con demasiada grasa para tanta conciencia política»⁷². En una línea similar escribía Antonio Colón desde *ABC* en su edición de Sevilla, quien tachaba a Bardem de «esclavo [...] de la pretensión de ‘decir muchas cosas’ y veía en el filme «demasiada carga retórica, exageraciones, que excluyen un mínimo de verosimilitud»⁷³. Dos semanas más

⁷¹ BARDEM, Juan Antonio: *Y todavía...*, pp. 318-319.

⁷² FERNÁNDEZ SANTOS, Jesús: «Sainete trashumante», *El País*, 17 de marzo de 1977. En https://elpais.com/diario/1977/03/17/cultura/227401207_850215.html

⁷³ COLÓN, Antonio: «El puente», *ABC Sevilla*, 1 de marzo de 1977, p. 39.

tarde, desde el mismo diario, Pedro Crespo fue más allá tachando la intención de Bardem de «ingenua y sus alusiones a la democracia y a la amnistía, tan torpes como infantiles». La crítica terminaba de forma faltona e irónica diciendo que con este filme «puede considerarse inaugurada la temporada de ‘comedietas de la democracia’, herederas directas de las del ‘subdesarrollo’»⁷⁴.

La toma de conciencia brilló por su ausencia en el siguiente filme. *Los fieles sirvientes* (Francesc Bertriú, 1980) cuenta, en forma de comedia, la historia de un grupo muy particular de trabajadores y trabajadoras que, llegada la ocasión, se comportan de manera despótica cuando ocupan momentáneamente la posición de sus señores. El título del filme es bastante descriptivo. Un cartel publicitario del filme se preguntaba si estos sirvientes eran «Una raza a punto de extinguirse»⁷⁵. De forma general, los personajes hacen alarde de una mentalidad de sirviente agradecido con los buenos señores. En todo caso, critican algunos comportamientos «poco apropiados» de otros señores que se exceden con sus sirvientes, agradeciendo así trabajar para los suyos. En una escena, el chófer actúa como vigilante privado, escopeta en mano, que persigue a unos muchachos que entran a robar gansos en la propiedad de sus señores. La actitud frente a otros trabajadores, salvando las distancias más que evidentes, recuerda a la del «esclavo de la casa» que describía Malcolm X⁷⁶.

Por su parte, la señora de la casa se comporta de manera moralmente reprobable: se bebe las botellas de champán de la bodega a escondidas y mantiene una relación clandestina con el chófer, a quien utiliza para saciar sus deseos sexuales. Utiliza a una niña, la hija de la cocinera, como *topo* para que le cuente todo lo que hacen los sirvientes a cambio de «un puesto fijo con uniforme propio» cuando sea mayor. La clase se concibe y se remarca como una

⁷⁴ CRESPO, Pedro: «El puente», de Juan Antonio Bardem», *ABC*, 16 de marzo de 1977, p. 65.

⁷⁵ Espacio publicitario, *La Vanguardia*, 21 de mayo de 1980, p. 62.

⁷⁶ En muchos discursos, el militante antirracista afroamericano El-Hajj Malik el-Shabazz — conocido como Malcolm X—, popularizó la diferenciación entre «el negro de la casa» y el «negro del campo». El primer tipo de esclavo, decía Malcolm X, obedecía de forma sumisa a sus amos, pues vivía cobijado bajo su mismo techo, comía de las sobras que cocinaba para éstos y se mostraba agradecido constantemente. El segundo tipo de esclavo era el que sufría en sus carnes la explotación y los castigos más extremos, lo cual le impedía olvidar su condición y la de sus amos. Esta diferenciación la usó durante los años 60 para acusar a algunos activistas por los derechos civiles de ser «negros de la casa» por su posición moderada. Véase como ejemplo MALCOLM X: «Mensaje a las Bases», *Discurso pronunciado el 10 de noviembre de 1963 en una reunión de la Conferencia Norteña de Líderes de Base Negros* (Northern Negro Grass Roots Leadership Conference) en la iglesia King Solomon Baptist Church en Detroit, Marxists Internet Archive, diciembre de 2012, en https://www.marxists.org/espanol/malcolm_x/obras/1963/nov/10.htm#1 [última consulta el 1 de diciembre de 2023].

cuestión vital de la que no es habitual salirse. La niña, con todo el futuro por delante, trabaja ya de criada y la señora tiene claro que su mejor destino pasa por convertirse en una profesional cuando sea mayor. Asimismo, se muestra una falta total de interés por lo que sucede fuera de la masía donde trabajan: «No sabía que ayer hubiera elecciones», le comenta el mayordomo al chófer en una escena.

En otra escena, un grupo de mujeres se manifiestan en la puerta de la masía contra el señor: «Bofarull da la cara» y «Trabajo sí, despidos no» son las consignas más repetidas. Son las esposas de los trabajadores de una fábrica que permanecen encerrados como protesta por los despidos de algunos compañeros. La señora Fernanda (Amparo Soler) sale a hablar con ellas y éstas le explican que su marido, el señor Bofarull —propietario de la fábrica— se niega a dialogar con sus maridos. La criada de la limpieza se asoma a la ventana a insultar a las manifestantes. En la cocina, mayordomo, chófer, cocinera y criada de la limpieza critican a las mujeres de fuera mientras exigen mano dura con ellas. Defienden a los señores como si tuvieran los mismos intereses.

Todo eso ocurre el mismo día en el que todos los sirvientes están ocupados en la organización de un banquete al que la señora ha invitado a importantes personalidades. Pero el tiempo pasa y ningún invitado se presenta a la comida. El conflicto se inicia y la situación se desborda ante la negativa por parte de la señora de que las y los sirvientes puedan comer la comida del banquete después de saber que ningún invitado vendría. El personal de servicio toma el control de la casa y atan a la señora Fernanda a la cama. En ese momento llegan los tres empleados eventuales que la señora había contratado como personal extra para el banquete. Lo que harán los empleados habituales es hacerse pasar por los señores de la casa, utilizando a los eventuales como criados. Su actitud con el nuevo servicio es despótica y mezquina hasta que los eventuales descubren a la señora Fernanda atada a la cama y acuerdan con ella liberarla a cambio de un dinero. La señora Fernanda restaura el orden anterior sin recurrir a la violencia. El personal de servicio obedece sin rechistar, como si nada hubiera pasado. Ambas partes están conformes con volver a su situación inicial, excepto la niña, quien aprovecha la confusión para escapar junto con los eventuales.

Las críticas del filme fueron dispares. Desde *ABC* se vio como «una producción de tipo menor, mediocre en sus líneas generales», puesto que «la

idea era buena, pero excesivamente limitada y doméstica»⁷⁷. Por otra parte, para *La Vanguardia* los resultados del filme fueron satisfactorios sólo en parte, pues era «una idea excelente que ha quedado corta ya desde el guión, y con escasa coherencia a nivel de realización»⁷⁸. También se hizo mención a la característica principal de los protagonistas: «unos criados sin más conciencia que la de imitar al grupo dominante». Pero lo más llamativo para este diario fue que la película representaba un «nuevo modo de producción», esto es, el de una cooperativa llamada Cop Nou, que suponía para la crítica Ángeles Maso «un nuevo modo de trabajo, a primera vista interesante en una industria tan maltrecha en España como la cinematográfica»⁷⁹. Cabe señalar que Cop Nou llevó a cabo esta película en conjunto con otras dos productoras que no funcionaban de modo cooperativo: Imago Internacional y Ogro Films.

Seis años después del estreno de *La otra alcoba*, Eloy de la Iglesia estrena *Colegas* (1982). Esta película sería su segunda película considerada del género *quinqui* después de *Navajeros* (1980)⁸⁰. En *Colegas*, De la Iglesia narra la historia de tres jóvenes que viven en un barrio obrero de la periferia de Madrid: Rosario (Rosario Flores), su hermano Antonio (Antonio Flores) y su novio José (José Luis Manzano). Las familias de los jóvenes viven en el mismo edificio y ambas están compuestas por un padre con trabajo remunerado, una madre ama de casa y varios hijos y/o hijas. El gran problema de estos jóvenes es la alta tasa de paro y la consecuente dificultad para obtener un empleo. Esta circunstancia se explicita también en *Navajeros* donde el personaje que hace de periodista (interpretado por José Sacristán) relata a modo de *voz en off* uno de los artículos que escribe sobre la juventud de aquel momento: «Entre el millón y medio largo de parados que hay actualmente en nuestro país, más del 45% son jóvenes. Casi un 50% de los detenidos durante los últimos meses son menores de 18 años». Los relatos del periodista se van intercalando con escenas de la vida del Jaro, de modo que el redactor va continuando su relato: «De los jóvenes delincuentes detenidos en el último año [...] el 88% de los menores

⁷⁷ HERMES: «Crítica de cine: 'Los fieles sirvientes'», *ABC*, 14 de mayo de 1980, p. 70.

⁷⁸ MASO, Ángeles: «Los fieles sirvientes», *La Vanguardia*, 28 de mayo de 1980, p. 60.

⁷⁹ *Ibid.*

⁸⁰ Esta otra película cuenta la historia de José Joaquín Sánchez Frutos, alias el Jaro, mítico delincuente juvenil de Madrid que murió justo un año antes del filme abatido durante un atraco con tan sólo 16 años de edad. De modo que, la perspectiva del director fue tratar de mostrar el contexto social y los problemas estructurales bajo los que proliferaba la delincuencia juvenil. Véase LÓPEZ SIMÓN, Íñigo: *Los olvidados. Marginalidad urbana y fenómeno quinquí en España (1959-1982)*, Madrid, Marcial Pons, 2022, pp. 289-298.

detenidos eran hijos de obreros manuales». Tras una detención del protagonista, el periodista decide visitar «el barrio de donde él salió».

La escena en la que el periodista visita el barrio del Jaro, se introduce con el relato en *voz en off* del mismo: «no me quedará más remedio que insistir otra vez en todas esas cosas que a los ‘listos oficiales’ les parecen tan tópicas, tan esquemáticas y tan obvias». A continuación, un montaje rápido va intercalando planos generales con grandes planos generales del barrio en el que se muestran casas muy humildes y chabolas, muchos tramos de descampado sin asfaltar, y al periodista charlando con los habitantes y haciendo fotografías. De fondo suena la canción «Y no te quedan lágrimas» del grupo Rumba Tres⁸¹. Esta escena concluye con un movimiento de cámara que acompaña la mirada del periodista, serio por lo que está viendo. Desde un puente, una panorámica de izquierda a derecha muestra como las vías del tren separan una parte del barrio con casas humildes de otra con chabolas, ambas en la periferia de la ciudad de Madrid, cuyo núcleo se intuye de fondo, lejos, tras algunos edificios en construcción.

El periodista piensa que el problema de la delincuencia debe ser abordado de otra forma, que el sistema «no funciona» e intenta conseguir una entrevista con el Jaro porque puede darle un tipo de información «que no está ni en los informes de la policía ni en los titulares de los periódicos». Nunca llegará a conseguirlo y la película termina con una secuencia que intercala la escena de la muerte del Jaro con otra en la que su hijo está naciendo. Seis años después del filme, otro periodista, esta vez en la vida real, realizó un reportaje sobre el hijo del Jaro y su entorno. El niño vivía con los abuelos maternos en el barrio del Pilar, donde el reportero hacía referencia a unas condiciones estructurales que permanecían intactas:

«Son buena gente y quieren lo mejor para David, pero ¿cómo habrían de proceder si ellos son los primeros que están en el pozo? En el corazón de estos descampados a lo más que se aspira es a sobrevivir entre el acecho y la alambrada. Cada salida *al exterior* es una incierta aventura en pos de cualquier tipo de *alimento* o un ensayo de fuga. Por el momento,

⁸¹ Los géneros de la rumba flamenca y del rock fueron los más recurrentes en las películas del denominado *cine quinquí*, siendo el primero más habitual en las películas de José Antonio de la Loma ambientadas en Barcelona. Por su parte, Eloy de la Iglesia fue más propenso a usar el rock, aunque también incluía canciones de rumba flamenca como en este caso.

David se limita a incubar los rasgos de una herencia perversa, no genética, sino ambiental»⁸².

Para ABC, Eloy de la Iglesia, con esta película, se situaba «del lado de los delincuentes, no ya para disculparles sino para glorificarles», además de «politizar demagógicamente a sus ‘héroes’» mientras caracterizaba a los policías y guardias civiles «como una especie de sádicos poco brillantes»⁸³. La crítica se deshace en desprecios hacia el director y hacia su película. Una línea que va en consonancia con las publicaciones habituales de ABC sobre la cuestión de la delincuencia juvenil. Multitud de noticias y editoriales desde una óptica sensacionalista, utilizaron este problema a modo de «campana del miedo» que apuntaba al menos en dos sentidos. Por un lado, el de desproblematizar el asunto remitiendo principalmente a aumentar la represión y el punitivismo y, por otro lado, el de desacreditar y atacar a Enrique Tierno Galván (PSOE), alcalde de Madrid que gobernó en coalición con el PCE durante aquellos años. Los *quinquis*, como fenómeno, constituían un «borrón» en la cultura oficial de la Transición, alejados de lo que representaba la Movida y fuera de una narrativa obrerista⁸⁴.

Un «borrón» que se magnificó y se instrumentalizó para generar alarma social y una preocupación por el «orden público» que eclipsaba un análisis más complejo. Si, como señala Germán Labrador, «para naturalizar la democracia, el ciudadano de la postransición aprendió a cerrar los ojos ante muchos zombis de su tiempo (jóvenes parados, heroinómanos, sidosos, *quinquis*, peligros sociales)»⁸⁵, algunos de ellos sirvieron como *chivo expiatorio* que ayudaba al mismo proceso.

Volviendo a *Colegas*, el problema del paro y la consecuentemente falta de dinero convertían el resto de circunstancias vitales y contrariedades cotidianas en obstáculos casi imposibles de superar. Los escenarios de la película muestran los alrededores del barrio, donde diferentes grupos de jóvenes pasan

⁸² GABRIEL Y GALÁN, José Antonio: «El hijo de ‘el Jaro’», *El País*, 25 de febrero de 1986. En https://elpais.com/diario/1986/02/25/opinion/509670009_850215.html

⁸³ CRESPO, Pedro: «Navajeros», de Eloy de la Iglesia», ABC, 11 de octubre de 1980, p. 52.

⁸⁴ LÓPEZ SIMÓN, Íñigo: *Los olvidados...*, p. 253. Véase también FLORIDO BERROCAL, Joaquín *et al*, «Introducción» en FLORIDO BERROCAL, Joaquín *et al* (eds.), *Fuera de la ley. Asedios al fenómeno quinquí en la Transición española*, Granada, Comares, 2015, pp. X y XVII.

⁸⁵ LABRADOR, Germán: *Culpables...*, p. 18.

el rato en un descampado mientras la policía patrulla vigilante por la zona. El padre de José abronca a su hijo porque considera que es un vago que no tiene ninguna intención de trabajar. En una escena, José y Antonio acuden a una entrevista de trabajo, pero se dan la vuelta en cuanto ven la interminable cola de chicos jóvenes que allí se habían presentado. En otra, José busca en el periódico ofertas de empleo. Mientras subraya algunas de ellas, la cámara abre el plano y nos muestra al joven en medio de un puente que cruza la autovía M-30, que separa su barrio del resto de la ciudad. José no tiene suerte con su búsqueda, puesto que el único trabajo que consigue es demasiado duro para él debido a su complexión física delgada.

Pero la falta de dinero se convierte en emergencia cuando Rosario descubre que está embarazada. Sin contemplar la opción de tener al bebé por no verse capaces de mantenerlo, Rosario opta por el aborto, el cual era ilegal en ese momento⁸⁶. Por tanto, tienen que recurrir a otras formas de obtener ingresos porque necesitan dinero para acudir a que le practiquen un aborto clandestino que cuesta 25.000 pesetas⁸⁷. José y Antonio primero se prostituyen en una sauna masculina, pero no consiguen excitarse para cumplir con el servicio acordado al no ser homosexuales. Después, intentan atracar un estanco a punta de navaja, pero tampoco sirven para eso. Finalmente contactan con el Rogelio (Enrique San Francisco), el jefe de una organización criminal, que les proporcionará trabajo como *mulas* transportando hachís oculto en el conducto anal desde Marruecos hasta Madrid. Tras conseguir el dinero, los chicos reciben otra propuesta de Rogelio: que Rosario no aborte y venda su bebé a un matrimonio extranjero que pagará 400.000 pesetas. Rosario se arrepiente a tiempo de abortar y poco después acepta la oferta de Rogelio. Sin embargo, después cambia de idea y las represalias de la banda de criminal se traducirán en el asesinato de su hermano tras una persecución a éste y a José. La película termina con el entierro de Antonio y con la decisión de Rosario y José de rechazar la ayuda económica de sus respectivos padres porque incorpora tener

⁸⁶ La despenalización del aborto, junto con la del adulterio y la aprobación del divorcio y de otros derechos fundamentales, formó parte objetivos a conseguir por los movimientos feministas durante la Transición. Tras varios años de movilizaciones, la despenalización del aborto se codificó legalmente el 5 de julio de 1985. Véase NASH, Mary: «La construcción de una cultura política femenina desde la legitimidad feminista durante la transición política democrática», en AGUADO, Ana; ORTEGA, Teresa María (eds.): *Feminismos y antifeminismos. Culturas políticas e identidades de género en la España del siglo XX*, València, PUV, 2011, pp. 283-306.

⁸⁷ Como referencia, en un diálogo de la película mencionan lo que cobra mensualmente un camarero por 12 horas de trabajo al día: 20.000 pesetas. Sin trabajo ni otra forma de ingresos, el precio por el aborto era una cantidad demasiado alta para estos jóvenes.

que casarse. Prefieren emprender una vida juntos sin el condicionamiento de nadie.

En *ABC* tampoco gustó mucho *Colegas* y la calificaron de «película moralista», señalando que recordaba a «los subproductos de Iquino, con su presunto equilibrio de mal gusto y moralina»⁸⁸. Un tanto más benevolentes, desde *La Vanguardia*, situaron el filme «a medio camino entre la comedia de aire esperpéntico y el cine con pretensiones de denuncia social», reconociendo su temática como la de «una juventud marginada, adscrita a la clase social obrera y cuyas expectativas de incorporación a la sociedad son mínimas por culpa del paro y unas carencias culturales propiciadas por el entramado socioeconómico»⁸⁹.

Tanto en *Navajeros* como en *Colegas* podemos vislumbrar cierta crítica estructural implícita de la situación de la juventud de clase obrera. Una situación que el director trata de mostrar explícitamente en el primer filme a través de la figura del periodista quien hace referencia a los factores estructurales que están por encima de las especificidades individuales. En el segundo filme este tipo de discurso no necesita explicitarse, pues el director consigue trasladar una idea similar a través de la puesta en escena y la puesta en cuadro. A esto hay que añadir que algunos planos guardan bastante parecido con otros de la primera película, lo que sirve como referencia y reforzamiento a los espectadores que vieron *Colegas* después de *Navajeros*. Esta exposición del problema estructural que mantiene a la clase obrera en una situación inaceptable parece apelar a la toma de conciencia política respecto a un problema que desde la prensa conservadora se estaba utilizando como pretexto para demandar mayor dureza punitiva, sin abordar las causas del asunto. Sobre esto último, el personaje del periodista funciona como la antítesis de este tipo de prensa.

⁸⁸ C.S.F.: «'Colegas' de Eloy de la Iglesia», *ABC*, 27 de octubre de 1982, p. 59.

⁸⁹ BONET MOJICA, Lluís: «'Colegas'», *La Vanguardia*, 9 de noviembre de 1982, p. 54.

5. LA «MODERNIZACIÓN» Y SUS MIRADAS (1976-1992)

5.1. Reestructuración económica y respuesta sindical

El sindicalismo había sido *satanizado* por el gobierno de la dictadura en la década de los setenta por representar una amenaza para el orden político y económico, al transgredir la llamada *democracia orgánica* y obstaculizar un ajuste ordenado del mercado. En la década de los ochenta, con la democracia liberal y la modernidad como referencia, el sindicalismo pasó a ser acusado de «egoísta» y a ser visto como un obstáculo en el camino. Además, durante la Transición, la necesidad a la que se apuntaba de modernizar y flexibilizar el mundo del trabajo había implicado una reforma de las relaciones laborales cuyos efectos, entre otros, debilitaron el poder sindical¹. En 1983 y 1984 el gobierno llevó a cabo la reestructuración de la siderurgia integral y de la construcción naval, que dependían de los subsidios públicos. El sentido de la reestructuración fue el de reducir plantillas y cerrar empresas inviables, lo cual tuvo un impacto muy negativo sobre el desempleo².

Las políticas de empleo del gobierno no habían frenado la tendencia ascendente del paro, que alcanzó en 1985 la cifra del 21,6% sobre la población activa³. Los Pactos de la Moncloa de 1977 habían sentado las bases de un paro estructural que se normalizó durante la década siguiente, llegando incluso a nuestros días. Este paro estructural afectó especialmente a la juventud de aquel entonces. Una parte de ellos, sin haber iniciado un oficio, cayeron en la marginalidad. Una situación que no tuvo un carácter solamente socioeconómico, sino que implicó el abandono de cierto discurso utópico característico de la juventud anterior (1974-1977). A partir de los ochenta, además, hubo que añadir graves problemas como el incremento de la

¹ TÉBAR, Javier: «El movimiento obrero durante la transición y en democracia», en MOLINERO, Carme; YSÀS, Pere (eds.): *Las izquierdas en tiempos de transición*, Valencia, PUV, 2016, pp. 191-193.

² MALUQUER DE MOTES, Jordi: *La economía española en perspectiva histórica. Siglos XVII-XXI*, Barcelona, Pasado y Presente, 2014, p. 370.

³ FERNÁNDEZ, Donato: «El papel de los sindicatos en la economía. España durante el periodo 1938-1994», en SOTO CARMONA, Álvaro y AROCA, Manuela (dirs.): *Combates por la democracia: los sindicatos, de la dictadura a la democracia (1938-1994)*, Madrid, Editorial Universidad Autónoma de Madrid, 2013, p. 97.

delincuencia juvenil y el consumo de heroína⁴.

Sin embargo, el movimiento obrero organizado tuvo un protagonismo no menor durante distintas movilizaciones en la década de los ochenta. Destacaron tres momentos de gran movilización sindical: el primer trimestre de 1984, la huelga general de 1985 y el primer trimestre de 1987. De manera que la huelga general del 14 de diciembre de 1988 marcó el cénit de aquel ciclo de conflictividad social que se había mantenido a lo largo de varios años y que fue confrontado con violencia y represión por parte del gobierno. Supuso, además, la ruptura entre el PSOE y la UGT⁵. A esto hay que sumar que dos años antes el gobierno había apoyado el sí en el referéndum sobre la permanencia de España en la OTAN, posición que obtuvo la mayoría con un 52,54% de los votos. El mismo año se firmó también la entrada de España en la Comunidad Económica Europea, lo cual implicó –entre otras cosas– la entrada de capitales privados en forma de inversión directa extranjera muy vinculada a los procesos de privatización. En definitiva, a finales de la década de los ochenta, España había terminado ya de integrarse por completo en las estructuras internacionales occidentales. La estabilidad política y esa homologación del país con otras naciones de Europa occidental vino acompañada de estos cambios que afectaron en muchas ocasiones de forma negativa, como hemos dicho, al mundo del trabajo y, por tanto, a la clase trabajadora. Cabe reseñar que este proceso se produjo fundamentalmente bajo los gobiernos de un PSOE que no sólo implementó medidas que no encajarían en el marco de una política socialdemócrata, sino que, por su concepción sobre el modelo de sociedad y de mercado de trabajo, se aproximan más a lógicas «neoliberales»⁶.

La integración a la Unión Europea implicó una gran pérdida de autonomía

⁴ LABRADOR, Germán: *Culpables por la literatura: imaginación política y contracultura en la Transición Española (1968-1986)*, Madrid, Akal, 2017, pp. 134 y 497-499.

⁵ GÁLVEZ, Sergio: *La gran huelga general: el sindicalismo contra la «modernización socialista»*, Madrid, Siglo XXI, 2017, pp. 52-53. A la hora de explicar las causas de la huelga general del 14D, se suele otorgar un papel determinante a la aprobación menos de dos meses antes del conocido como «Plan de Empleo Juvenil» (PEJ) por el gobierno de Felipe González. En este nuevo plan que preveía un nuevo tipo de contrato para jóvenes de entre 16 y 25 años por el salario mínimo interprofesional, con una duración de hasta 18 meses y por el que los empresarios disfrutaban de exenciones en el pago de la seguridad social. Sin restar importancia a la aprobación del PEJ, Sergio Gálvez ha hecho hincapié en el contexto de luchas obreras llevadas a cabo desde la constitución del primer gobierno del PSOE. Dentro de estas dinámicas movilizadoras es donde hay que insertar la reacción a la aprobación del PEJ. *Ibid.* pp. 145-195.

⁶ En este sentido lo entienden historiadores como Sergio Gálvez o Guillermo Wilhelmi, entre otros. Véase GÁLVEZ, Sergio: *La gran...*, pp. 219-249; WILHELMI, Gonzalo: *Sobrevivir a la derrota. Historia del sindicalismo en España, 1975-2004*, Madrid, Akal, 2021.

económica debido a la adaptación que había tenido que hacer España a la normativa comunitaria desde 1986 renunciando a instrumentos de control arancelario y a la integración plena al mercado común europeo a partir de 1992⁷. Situamos ese mismo año como fecha final de este estudio por marcar el final de ese proceso «modernizador» llevado a cabo durante los ochenta. Varios eventos de proyección mundial culminarán simbólicamente la inclusión del país en aquello que llaman la «comunidad internacional»⁸. Nos referimos a los Juegos Olímpicos de Barcelona, el V Centenario del «Descubrimiento» de América, la Exposición Universal de Sevilla y la capitalidad cultural mundial de Madrid. Un año en el que se cierra una etapa y se abre otra distinta marcada por la incertidumbre y la inestabilidad económica⁹. La firma del Tratado de Maastricht ese mismo año, que establecía el Mercado Único bajo criterios neoliberales, fue apoyada por la Confederación de Sindicatos Europeos (CES) y en España por CCOO, UGT y ELA bajo el pretexto de «un mal menor» a revertir en un futuro a cambio de avanzar hacia la integración europea. Unos meses más tarde, estos mismos sindicatos convocaron protestas de rechazo a «la política macroeconómica neoliberal», a las que acudió un escaso número de manifestantes¹⁰. Nuevas condiciones para un nuevo orden geopolítico, tras el colapso de la Unión Soviética, con la euforia celebratoria que eso podía implicar para la «comunidad internacional».

5.2. Una «reestructuración» cultural

Socialista sólo en la nomenclatura de sus siglas, socialdemócrata en su discurso y «neoliberal» a la hora de implementar medidas como las referentes al

⁷ MALUQUER DE MOTES, Jordi: *La economía...*, pp. 476-477.

⁸ Se suele utilizar la expresión «comunidad internacional» para referirse a aquellos países que tienen buenas relaciones con Estados Unidos y/o forman parte de la OTAN. Pese a que estos países representan aproximadamente una quinta parte de la población mundial, la expresión se usa para apelar a una suerte de formas de interpretar el mundo y valores universales que, en realidad, son europeos y muy especialmente estadounidenses. Véase JAQUES, Martin: «What the hell is the international community?», *The Guardian*, 24 de agosto de 2006. En <https://www.theguardian.com/commentisfree/2006/aug/24/whatthehellistheinternati> [última consulta 10 de diciembre de 2023].

⁹ MOREIRAS, Cristina: *Cultura herida: literatura y cine en la España democrática*, Madrid, Ediciones Libertarias, 2002, pp. 186-188. Sobre los significados de 1992 y la puesta en marcha de multitud de proyectos, eventos, inauguraciones o celebraciones que tuvieron lugar ese año véase PALACIO, Manuel: «El año 1992, una revisión crítica», *Journal of Spanish Cultural Studies*, 21:1 (2020), pp. 1-20.

¹⁰ WILHELMI, Gonzalo: *Sobrevivir...*, pp. 182-184.

mundo del trabajo, el PSOE en el gobierno llevó a cabo también una reestructuración de lo que entendemos por «mundo de la cultura». Las inversiones del gobierno en infraestructuras culturales aumentaron significativamente entre 1982 y 1985. El gasto público en Bibliotecas, Archivos, Arqueología, Museos y adquisición de obras de arte, Patrimonio histórico-artístico, construcción de Auditorios, Deporte y Fondo de protección cinematográfica, se incrementó un 75,6% en esos años¹¹. Durante este proceso, especialmente a lo largo del primer gobierno de Felipe González, algunos autores apuntan al establecimiento de lo que han llamado *Cultura de la Transición (CT)*, esto es, la promoción determinados artistas o productos culturales, desplazando las propuestas más críticas hacia espacios con menor capacidad de difusión y presupuesto¹². Esta *CT* como herramienta cultural habría ayudado a dar cohesión política al nuevo régimen constitucional nacido en 1978. A través de un monopolio cultural, el Estado habría ido apostando por la promoción de unos determinados productos culturales en diferentes ámbitos, erigiendo así un paradigma cultural hegemónico que, desde poco después del final de la dictadura, habría desactivado la cultura crítica¹³.

En una línea similar, Teresa M. Vilarós, analizó algunas de las expresiones y producciones culturales más importantes de los años de la Transición, que ella ubica entre el asesinato de Carrero Blanco en 1973 y la puesta en vigor del Tratado de Maastricht en 1993. Para Vilarós, el franquismo había abastecido a la sociedad española de la *droga* del desencanto. Una vez muerto el dictador, sin ese desencanto que impulsaba la lucha contra el régimen, no fue viable dismantelar las estructuras franquistas y comenzar desde cero. La ausencia de referencias a Franco o a la dictadura —sigue Vilarós— en la mayoría de las producciones culturales alternativas de la época, a la cabeza de las cuales se encontraba Pedro Almodóvar, fue un resultado directo de la experiencia adictiva del pasado español de la dictadura que se reprimió entonces con su negación explícita¹⁴. El crítico cultural Jordi Costa, en referencia al cine español de esta

¹¹ *Ibid.*, p. 287.

¹² MARTÍNEZ, Guillem: «El concepto CT», en MARTÍNEZ, Guillem (coord.): *CT o la Cultura de la Transición. Crítica a 35 años de cultura española*, Barcelona, DeBolsillo, 2012, pp. 9-12.

¹³ *Ibid.*, pp. 13-24.

¹⁴ VILARÓS, Teresa M.: *El mono del desencanto. Una crítica cultural de la transición española (1973-1993)*, Madrid, Siglo XXI, 2018, 236-237.

época, habla de *autoengaño político y moral de la sociedad* como el principal elemento cohesionador de la *Cultura de la Transición*¹⁵.

Mientras el gobierno de la UCD no tuvo una política clara y decidida respecto a la cultura, el del PSOE puso en marcha una serie de políticas a través del Ministerio de Cultura, de la mano del ministro Javier Solana, que aspiraban a orientar una política cultural que reconciliara al Estado con la Cultura¹⁶. En lo referente al cine, el PSOE puso a la directora Pilar Miró al frente de la Dirección General de Cinematografía en diciembre de 1982. En 1983 se aprobó, a través del decreto 3304/1983, la llamada «ley Miró», por la que se introducía dentro de la protección cinematográfica española la figura de la subvención anticipada de películas¹⁷. Este decreto provocó un descenso del número de largometrajes estrenados, pasando de 146 filmes estrenados en 1982 a 75 en 1984. El descenso continuó hasta 1990, año en el que se rodaron 47 películas. A partir de ese momento, el número de producciones españolas se estabilizó, oscilando entre 44 y 64 filmes por año¹⁸.

Si bien algunos autores señalan la influencia de la *Cultura de la Transición* desde 1977, la mayoría de quienes utilizan este concepto subrayan la llegada del PSOE al gobierno como el momento en el que ésta comenzó a consolidarse¹⁹. No es que hasta bien entrados los ochenta no estuviera ya presente en la sociedad española ese mundo que vendría durante los años del PSOE, sino que hasta ese momento coexistía con otras miradas que partían de valores y propuestas más disidentes. Pasado un tiempo, unos ascendieron y otros, los olvidados, se fueron desvaneciendo por múltiples motivos. De manera que la exclusión (a veces *auto*) o la marginación de muchos de aquellos jóvenes vinculados a la *contracultura* se ejerció paralelamente al ascenso de nuevos agentes que encarnaron el nuevo régimen cultural²⁰. Giulia Quaggio, que no

¹⁵ COSTA, Jordi: «CT y cine: la inclemencia intangible. Una primera aproximación a la obra crítica y cinematográfica de j.l.i.», en MARTÍNEZ, Guillem (coord.): *CT o la Cultura...*, pp. 144-156.

¹⁶ SOTO CARMONA, Álvaro; MATEOS LÓPEZ, Abdón (dirs.): *Historia de la época socialista: España, 1982-1996*, Madrid, Sílex, 2013, pp. 456-460.

¹⁷ MONTERDE, José Enrique: *Veinte años...*, pp. 97-103.

¹⁸ GUBERN, Román *et al*: *Historia del cine...*, pp. 401-403.

¹⁹ Guillem Martínez y otros autores hacen referencia al carácter sistémico (o de régimen) que adquirió la CT. Véase MARTÍNEZ, Guillem: *CT...*, pp. 6-13. El concepto CT ha sido calificado de simplista y vinculado a la interpretación de la Transición como un pacto entre élites. Véase SANTAMARÍA, Sara: «La lucha por el significado de la democracia española. Análisis crítico del concepto CT o 'Cultura de la Transición'» en BONVALOT, Anne-Laure *et al* (eds.): *Escribir la democracia. Literatura y transiciones democráticas*, Madrid, Casa de Velázquez, pp. 51-65.

²⁰ LABRADOR, Germán: *Culpables...*, p. 86.

utiliza el concepto *CT*, habla de *Estado cultural socialista* durante el primer gobierno del PSOE, a lo largo del cual se llevó a cabo la institucionalización de un campo cultural «fundado sobre la herencia cultural antifranquista, aunque ideológicamente purificada»²¹. Sobre los discursos respecto al proceso de transición, Pablo Sánchez León apunta a un uso compartido, por quienes lo elogian y por quienes lo critican, de unas narrativas fundamentadas en la representación de la clase media como estrato social que suaviza el conflicto y garantiza la modernización económica y política. Un discurso mesocrático que se inició a finales de los años cincuenta promovido por el régimen y que cristalizó durante finales de los setenta impregnando también el relato del antifranquismo²².

A falta de más estudios que puedan aproximarnos al verdadero impacto de la *CT* en el mundo del cine, lo que sí podemos vislumbrar es que, por su propia naturaleza difusa, aquel entramado como poco tuvo que incorporar fisuras. Ni la dictadura pudo controlarlo todo en todos lados y durante todo el tiempo ni esta forma de control bajo el nuevo régimen constitucional estaba en condiciones de conseguir lograrlo. Entre otras cosas, porque tampoco podría encontrar en todos los casos un pretexto para que tal o cual obra artística pudiese o no gozar de cierto recorrido. A esto hay que añadir que seguramente el control absoluto tampoco fuera exactamente su objetivo. En una esfera pública entendida como un lugar de producción y circulación de discursos, la hegemonía se disputaría en un terreno que va más allá del control de los poderes del Estado²³. De hecho, la *CT* ha sido criticada también por establecer un relato crítico con las pautas culturales de aquel momento que resta importancia a producciones relevantes de la cultura alternativa durante el periodo previo a la llegada del PSOE al gobierno²⁴.

Dicho esto, tampoco se puede obviar la incidencia que implica contar con el apoyo del Ministerio de Cultura y de grandes medios de comunicación afines.

²¹ Véase QUAGGIO, Giulia: *La cultura...*, p. 330.

²² SÁNCHEZ LEÓN, Pablo: «Desclasamiento y desencanto. La representación de las clases medias como eje de una relectura generacional de la transición española», *Kamchatka*, n° 4 (2014), pp. 81-83.

²³ ELEY, Geoff, «Nations, publics and political cultures: placing Habermas in the Nineteenth Century», en DIRKS, Nicholas B., ELEY, Geoff & ORTNER, Sherry B. (eds.): *Culture/Power/History. A reader in contemporary social theory*, Princeton, Princeton University Press, 1994, pp. 321-322.

²⁴ SÁNCHEZ LEÓN, Pablo: «Desclasamiento...», p. 93.

Pese a las fisuras de la CT, durante los años ochenta se fueron puliendo ciertos límites de posibilidad que perfilaron las fronteras de inclusión y exclusión, no sólo respecto a los discursos sino también respecto a determinados sujetos con nombres y apellidos. Por ejemplo, Eloy de la Iglesia, pese a haber obtenido grandes éxitos comerciales con *El pico* (1983) y *El pico 2* (1984), entre otras cintas, fue relegado a cierto ostracismo a partir del segundo mandato de Felipe González, a través de vetos económicos sistemáticos por parte del Instituto de la Cinematografía y de las Artes Audiovisuales (ICAA)²⁵. Otro ejemplo fue la intervención censora de muchos contenidos de *La bola de cristal* por parte de Pilar Miró, como acabar con la sección «electroduendes»²⁶. Se puede añadir un episodio más de censura como fue la que recibió el músico Javier Krhae por cantar una canción criticando la entrada de España en la OTAN en un programa de TVE donde colaboraba en un concierto de Joaquín Sabina²⁷. Sin embargo, cabe recalcar la falta de indicios que nos lleve a pensar que la llamada CT haya podido tener alguna influencia con respecto a las representaciones cinematográficas que estamos estudiando.

5.3. Historia, memoria y cine (1976-1992)

Según Marianne Hirsch, la postmemoria describe la relación que la generación posterior a quienes presenciaron un trauma cultural o colectivo tiene con las experiencias de quienes les precedieron. Experiencias que «recuerdan» sólo a través de las historias, imágenes y comportamientos entre los que crecieron, pero que les fueron transmitidas de manera tan profunda y afectiva que parecían constituir recuerdos por derecho propio²⁸. La mayoría de

²⁵ FUEMBUENA, Eduardo: *Lejos de aquí. La verdadera historia de Eloy de la Iglesia y Jose Manzano*, Madrid, Uno Editorial, 2017, p. 474 [edición epub].

²⁶ LABRADOR, Germán: *Culpables...*, p. 135.

²⁷ FERNÁNDEZ RUBIO, Andrés: «TVE veta una canción de Krhae contra la Alianza Atlántica», *El País*, 23 de febrero de 1986. En https://elpais.com/diario/1986/02/23/espana/509497220_850215.html José Manuel Gómez y Paco Manzano, periodista y fotoperiodista respectivamente, que cubrieron multitud de eventos culturales durante aquella época, van más allá y afirman que, tras el episodio de TVE, Javier Krhae fue vetado de los ayuntamientos gobernados por el PSOE, quedando relegado a la escena *underground*. MARIÑO, Henrique: «Ni heavy, ni punk, ni flamenco: así era la fértil y crítica escena silenciada por la movida del PSOE», *Público*, 19 de diciembre de 2023. En <https://www.publico.es/culturas/heavy-punk-flamenco-fertil-critica-escena-silenciada-movida-psoe.html> [últimas consultas 19 de diciembre de 2023].

²⁸ HIRSCH, Marianne: «The Generation of Postmemory», *Poetics Today*, 29:1 (2008), pp. 106-107.

los individuos de diferentes generaciones que convivían en España tras la muerte del dictador habían conformado en su memoria ideas y recuerdos sobre la guerra civil. A las personas que vivieron la contienda hay que sumarle las nacidas posteriormente. La memoria de todas ellas estuvo conformada por la influencia recogida desde distintos ámbitos: el seno de la familia, la escuela, la resistencia interior o las prácticas clandestinas²⁹. A su vez, estas influencias estuvieron mediadas por la cercanía (o no) a distintos grupos sociales y su cercanía (o no) a uno u otro bando de la contienda. La novedad estuvo ahora en que, una vez terminada la dictadura, el discurso franquista sobre la guerra ya no era omnipresente ni gozaba de los canales de difusión de antaño. Al mismo tiempo aparecieron en la esfera pública otras versiones sobre el conflicto bélico, sobre la represión y sobre la dictadura. Desde el ámbito de la cultura, el interés hacia la República, la guerra civil y, en general, la historia reciente de España se tradujo en multitud de publicaciones de libros, revistas, música, programas de televisión y también en producciones cinematográficas³⁰.

Durante los primeros años (hasta 1982) se produce un auge del cine documental de izquierda, destacando los filmes de Basilio Martín Patino o de los hermanos Bartolomé. En cuanto a la ficción podemos encontrar películas realizadas por militantes o simpatizantes de izquierda como *Las largas vacaciones del 36* (Jaime Camino, 1976), *Arriba Hazaña* (José María Gutiérrez, 1978) u *Operación Ogro* (Gillo Pontecorbo, 1979), pero también filmes vinculados a realizadores de derechas como *Vota a Gundersalvo* (Pedro Lazaga, 1979) o *Un cero a la izquierda* (Gabriel Iglesias, 1980). A partir de mediados de los ochenta, el cine documental de este tipo decayó y los filmes de ficción de género histórico fueron realizados desde posturas políticas no tan marcadas³¹. Carmina Gustrán cuantifica en setenta y seis las películas de género histórico

²⁹ Para el caso español, Pedro Ruiz Torres insiste en que la memoria de los individuos va más allá de sus vivencias personales y puede hacer referencia a acontecimientos que nunca vivió de forma directa. Siguiendo a Halbwachs, la memoria se elabora en un medio social y en relación a los grupos de los que forma parte el individuo, por lo que es social y colectiva. Además, Ruiz Torres plantea la imposibilidad de separar la memoria individual de la colectiva. Véase RUIZ TORRES, Pedro: «Los discursos de la memoria histórica en España», *Hispania Nova* 7 (2007), pp. 20-22. En <http://hispanianova.rediris.es/7/dossier/07d001.pdf>; Véase también HALBWACHS, Maurice: *La memoria colectiva*, Zaragoza, PUZ, 2004. [primera edición en francés de 1950].

³⁰ PASAMAR, Gonzalo: «Los teatros de la memoria durante la Transición a la democracia en España», en PASAMAR, Gonzalo (ed.) et al: *Ha estallado la memoria: las huellas de la Guerra Civil en la Transición a la Democracia*, Madrid, Siglo XXI, 2014, pp. 26-28 y 46-52.

³¹ PALMIRA, María: «La recuperación audiovisual de la Guerra Civil en la transición española», en PASAMAR, Gonzalo (ed.) et al: *Ha estallado...*, pp. 228-232.

que se ocuparon del franquismo durante el período 1975-1982, de las cuales veinte son documentales y cincuenta y seis de ficción. Para el periodo 1983-1992, cuantifica cincuenta y dos filmes más de este género, todos ellos de ficción³².

Cabría preguntarse, de nuevo, si lo que afirman aquellos y aquellas que definen la transición como un gran «pacto de silencio» tiene razón de ser. Gregorio Morán afirmaba la existencia de ese acuerdo tácito (e impuesto) con respecto a la memoria histórica:

«El proceso de la transición a la democracia no obligaba a extirpar la experiencia personal. Sólo era una sugerencia de obligado cumplimiento si se aspiraba a ser socialmente reconocido [...] Los demócratas más consecuentes no eran otros que los desmemoriados más rigurosos, mientras que quienes no advirtieran ese proceso podían quedar marginados por supuestas aspiraciones revanchistas»³³.

Once años después de la fecha de la primera edición del libro de Gregorio Morán, Cristina Moreiras matizaba ese *pacto del olvido*, al surgir

«de forma paralela a este proceso de amnesia colectiva una serie de narrativas que ponen en evidencia la presencia de marcas residuales cuya intervención, oculta en el desarrollo narrativo de la historia, cuestiona este proceso de desmemoria y de su rotunda negativa a pensar críticamente el pasado como algo todavía integrado tanto en el espacio público como en el imaginario social»³⁴

³² GUSTRÁN, Carmina: *El franquismo en el cine español (1975-2000): la representación cinematográfica de la dictadura franquista*, Tesis Doctoral, Universidad de Zaragoza, 2014, pp. 61-62 y 242-243; En su estudio, Gustrán incluye también una serie de películas que denomina «films de memoria», definidas como aquellas en las que el pasado ocupa un lugar imprescindible en forma de recuerdo o alusión, pese a estar ambientadas más o menos en el presente de producción. Un ejemplo de este tipo de filmes que ella incluye bajo esa denominación es *Asignatura pendiente* (José Luis Garci, 1977) y *Viva la clase media* (José María González Sinde, 1980). Véase GUSTRÁN, Carmina: *Tinieblas. El franquismo en el cine español (1975-2000)*, Madrid, Marcial Pons, 2023, p. 26. Las películas de Garci y de González Sinde y otros casos que podrían responder a dicha definición como *Siete días de enero* (Juan Antonio Bardem, 1979), en esta tesis se incluyen en los apartados que hacen referencia al presente de producción. La de Garci y la de Bardem porque apenas fueron rodadas un año después del tiempo en el que están ambientadas y, la de González Sinde porque guardaba relación y similitudes con la de Garci, pese a estar ambientada en los sesenta, y por ello ha sido referenciada en el mismo epígrafe.

³³ MORÁN, Gregorio: *El precio de la transición*, Madrid, Akal, 2015, p. 72.

³⁴ MOREIRAS, Cristina: *Cultura herida...*, p. 29.

Los datos aportados por Carmina Gustrán cuestionarían de forma severa este «pacto del olvido» respecto a la guerra y a la dictadura, al menos por lo que se refiere al ámbito de las producciones cinematográficas. No obstante, como afirma la propia autora, el planteamiento de muchas de esas cintas podría calificarse de tímido o conservador, en el sentido de no arriesgar demasiado³⁵.

Desde 1976, y especialmente durante los años ochenta, la mayoría de las películas producidas en España que incluyeron representaciones de la clase trabajadora como protagonista eran películas de género histórico. Hablamos de quince películas de este género y con estas características entre 1976 y 1990, de las cuales diez se estrenaron después de 1982. Así, encontramos filmes ambientados durante el primer tercio del siglo XX: *La ciutat cremada* (Antoni Ribas, 1976), *Pascual Duarte* (Ricardo Franco, 1976), *Un hombre llamado Flor de Otoño* (Pedro Olea, 1978), *La verdad sobre el caso Savolta* (Antonio Drove, 1979), la trilogía titulada *Victòria* (Antoni Ribas, 1983 y 1984)³⁶, *Jarrapellejos* (Antonio Giménez Rico, 1988) y *La teranyina* (Antonio Verdaguer, 1990). Por su parte, *Tierra de rastros* (Antonio Gonzalo, 1980) y *Réquiem por un campesino español* (Francesc Bertriu, 1985) están enmarcadas durante la II República y la guerra civil, mientras que *Los santos inocentes* (Mario Camus, 1984), *El río que nos lleva* (Antonio del Real, 1989) y *Doblones de a ocho* (Andrés Linares, 1990) están ambientadas durante el franquismo. Asimismo, encontramos otro filme histórico cuya trama tiene un largo recorrido centrándose en la trayectoria vital de una persona: *Tasio* (Montxo Armendáriz, 1984).

Por otro lado, desde poco antes de mediados de los ochenta, encontramos filmes cuyas historias tienen lugar en su presente de producción y que se centran en trayectorias individuales en las que la condición socioeconómica se entremezcla con el género o la cuestión racial de los personajes protagonistas. Hablamos de *¿Qué he hecho yo para merecer esto!* (Pedro Almodóvar, 1984) y *Las cartas de Alou* (Montxo Armendáriz, 1990).

³⁵ GUSTRÁN, Carmina: *Tinieblas...*, pp. 403-404.

³⁶ La trilogía consta de *Victòria: La gran aventura de un pueblo* (1983), *Victòria 2: El frenesí del 17* (1983) y *Victòria 3: La razón y el arrebató* (1984).

5.3.1. La clase obrera del pasado: primer tercio del siglo XX

El primer tercio del siglo XX se convirtió en el momento elegido por diversos cineastas para ambientar estas historias. Unas películas que podemos calificar de «ensayos históricos» con algunos parámetros propios de los «films de época», tal y como tipifican José Enrique Monterde, Marta Selva y Anna Solà³⁷. De manera que este escenario y su puesta en escena parecen constituir una «tematización»³⁸ a la hora de representar procesos históricos claves para entender la España de la República y la guerra civil, un periodo clave en el desarrollo del movimiento obrero organizado. De manera que la representación de la clase obrera como sujeto colectivo, movilizado y en conflicto constante, se convierte casi en un *canon* durante los años ochenta. Eso sí, encuadrada en este tipo de filmes ambientados durante el periodo de desarrollo y crecimiento del movimiento obrero, que iría creciendo y tomando cada vez mayor relevancia en la esfera pública, constituyendo un movimiento organizado políticamente con unos objetivos compartidos por los que mantener la lucha. El conflicto, en estas cintas, se convierte en algo consustancial a la clase trabajadora. El género cinematográfico de todas estas películas, además del histórico, será el drama.

Cintas como *La ciutat cremada* (Antoni Ribas, 1976), *La verdad sobre el caso Savolta* (Antonio Drove, 1979), la trilogía titulada *Victòria* (Antoni Ribas, 1983 y 1984) o y *La teranyina* (Antonio Verdaguer, 1990) compartieron argumentos y puesta en escena similares en películas en las que se incluían hitos y procesos históricos como la coronación de Alfonso XIII (1902), la Semana Trágica de Barcelona (1909) o el auge del movimiento obrero después de la Revolución soviética y durante la dictadura de Miguel Primo de Rivera. Clase obrera y burguesía (especialmente la catalana) desarrollan tramas de estos filmes que,

³⁷ Según la tipología que proponen los autores, el cine de «ensayo histórico» es aquel que pretende constituirse en un discurso histórico pleno, con absoluta conciencia de su capacidad para producir sentido histórico. Por otro lado, los «films de época» se caracterizan por el predominio de las tradicionales historias de amor, dramas familiares o aventuras de acción, bajo detalles ambientales históricos propios de una época. Véase MONTERDE, José Enrique; SELVA, Marta; SOLÀ, Anna: *La representación cinematográfica de la historia*, Madrid, Akal, 2001, pp. 138-139 y 145.

³⁸ Hacemos referencia de nuevo a los procesos por los cuales ciertos temas se hacen visibles en el espacio público y reciben una atención continuada por los medios, contribuyendo a la construcción del sentido común sobre ellos. Véase TRENZADO ROMERO, Manuel: *Cultura de masas y cambio político: El cine español de la Transición*, Madrid, Centro de Investigaciones Sociológicas, 1999, p. 3. Siguiendo a Manuel Trenzado, Carmina Gustrán utiliza también este concepto en su análisis. Véase GUSTRÁN, Carmina: *Tinieblas...*, p. 21.

en ocasiones, se acaban entrelazando. La caracterización de ambas clases sociales se remarca en todos los aspectos de la puesta en escena: vestuario, espacios de sociabilidad o viviendas. Enmarcadas también a principios de siglo, *Jarrapellejos* (Antonio Giménez Rico, 1988) y *Un hombre llamado Flor de Otoño* (Pedro Olea, 1978) comparten algunas similitudes con las anteriores, aunque resaltan más sus particularidades.

La ciutat cremada está ambientada en Barcelona desde el regreso de los soldados españoles tras la guerra de Cuba hasta la Semana Trágica. El filme contó con tres asesores históricos: Josep Benet, Josep Termes e Isidre Molas. Se muestran las condiciones de las y los trabajadores industriales. En una escena, las trabajadoras no paran de toser mientras trabajan dentro de la fábrica, al tiempo que tienen que soportar las propuestas sexuales del capataz. Este hombre lleva a una de ellas a su despacho bajo coacción y mantiene relaciones sexuales. En otra escena, un grupo de trabajadores habla sobre la organización de una huelga. El patrón opta por una postura conciliadora y decide dar el día libre para aquellos operarios que dedican acudir a votar en la jornada electoral. «El enemigo es el cacique, no el patrón», les dice. A continuación, se produce un debate entre distintos trabajadores sobre a quién hay que votar. Los libertarios proponen no participar en las «elecciones capitalistas», mientras que otro trabajador les avisa de que sí va a votar, pero lo hará por un candidato nuevo del que había escuchado hablar unos días atrás: Lerroux.

Otro trabajador propone acudir a la huelga general revolucionaria y no a las elecciones. Josep (Xabier Elorriaga)³⁹, uno de los protagonistas del filme, está casado con la hija de una familia burguesa. Es anarquista, está a favor de la huelga y participa en acciones políticas por las que acaba detenido. Su suegro intercede para que le saquen de prisión. Le ofrecen un puesto de operario en una fábrica de botellas de cristal, pero no acepta porque significa el despido de otro trabajador. Este personaje encarna ideales asociados al movimiento obrero y que sirven de contraste con su familia política: la familia Palau, sobre la que se centra la historia principal. A través del guión, de estas caracterizaciones y de los diálogos se incide en unas diferencias de clase que no solamente tienen

³⁹ Este actor tuvo también un papel protagonista en las tres películas del mismo director, enmarcadas de nuevo en Barcelona y que cubre la década siguiente: 1910-1919. En la trilogía *Victòria* también hace el papel de obrero anarcosindicalista de nombre Jaume.

que ver con lo mostrado en la puesta en escena, sino con valores morales asignables a uno y otro grupo social. La solidaridad forma parte del día a día de los trabajadores, mientras que entre los burgueses se muestran actitudes de dudosa moral. A su vez, se exponen las semejanzas entre las diferentes facciones de la burguesía: los lerrouxistas, los monárquicos o los de la *Lliga*. De todos, el que mantiene un discurso demagógicamente obrerista es Lerroux, quien aparece caracterizado como un personaje oportunista y corrupto. Sus partidarios obreros, no obstante, rezan icónicamente a «nuestra señora de las ocho horas» porque les convence la reducción de la jornada laboral que este líder reivindica.

La cinta recibió buenas críticas en general. La prensa destacó las «dificultades administrativas, o para ser más concisos, la actuación de la censura»⁴⁰, así como que su estreno fuera en catalán⁴¹. Preguntado por esto último, el director respondía que la película «interesa a toda España precisamente por reflejar una de las culturas marginadas del Estado»⁴². Casi tres meses más tarde, su estreno en castellano en una sala de Valencia provocó las protestas de gran parte del público. El director, allí presente, se unió a la indignación, extrañado, y reclamó que se pusiera una copia en catalán que él mismo portaba encima. Sin embargo, ni la empresa dueña del local ni el delegado gubernativo aceptaron el cambio de cinta y la proyección tuvo que suspenderse⁴³. Dos días después de los incidentes de Valencia, el estreno de la cinta en Palma de Mallorca tuvo una primera sesión en castellano a la que no acudió a penas público. Por la noche, con el director

⁴⁰ El director, Antoni Ribas, anunció públicamente que iba a interponer un recurso ante el Ministerio de Información y Turismo porque no le habían respondido tras presentarles la película hacía más de un mes. HARGUINDEY, Ángel S.: «La ciudad quemada», con problemas de censura», *El País*, 26 de junio de 1976. En https://elpais.com/diario/1976/06/26/cultura/204588004_850215.html [última consulta 15 de diciembre de 2023].

⁴¹ La película se estrenó, ni más ni menos, en el idioma en el que se rodó. PEREDA, Rosa María: «La ciutat cremada», estreno en catalán», *El País*, 4 de noviembre de 1976. En https://elpais.com/diario/1976/11/04/sociedad/215910003_850215.html [última consulta 15 de diciembre de 2023].

⁴² Antoni Ribas se explayó sobre este tema: «en nuestro país, todos, castellanos, vascos, andaluces, gallegos o catalanes hemos crecido incluso sin saber que había zonas en el Estado español, en que la gente no sólo hablaba plena y cabalmente otro idioma, sino que había desarrollado una cultura, unas formas de organización familiar, de concebir el trabajo, la sociedad, el amor, etcétera, diversas zonas con un pasado histórico específico, que siéndonos desconocido u ocultado en la más imperial uniformidad, no por ello dejaba de afectarnos. Fue la política del ‘haz que se ignoren y mantendrás la unidad’». Véase HARGUINDEY, Ángel S.: «Los hechos que se muestran en ‘La ciudad quemada’ afectan a todos», *El País*, 19 de noviembre de 1976. En https://elpais.com/diario/1976/11/19/cultura/217206006_850215.html [última consulta 15 de diciembre de 2023].

⁴³ CALABUIG, Juan Antonio: «Valencia: Incidentes en el estreno de ‘La ciutat cremada’», *La Vanguardia Española*, 27 de enero de 1977, p. 49.

allí presente con la copia en catalán a cuestas, se produjeron de nuevo protestas que llevaron a un cabo de la Policía Armada a proponer una votación entre el público para ver en qué idioma se proyectaba. Todos excepto cinco, a quienes el empresario de la sala les reembolsó su dinero, votaron por el catalán y fue éste el idioma en el que se proyectó⁴⁴.

Cabe destacar la importancia que tuvo la cuestión de la lengua en Valencia durante la Transición. Que el incidente no pasara a mayores probablemente se explica porque, en el momento del estreno de la película, todavía no había comenzado la llamada «Batalla de Valencia», que se inició a partir de las elecciones de junio de 1977. Ya en la etapa final de la dictadura existía un movimiento cultural asociado al valencianismo político vinculado claramente al antifranquismo. Al mismo tiempo, el anticatalanismo de los franquistas en Valencia ya era patente. Tras las elecciones, la ultraderecha comenzó una campaña terrorista actuando en actos culturales en los que el uso del catalán se convirtió en un riesgo en sí mismo⁴⁵. Desde *Cartelera Turia*, en su breve crítica al filme, denunciaron públicamente que se proyectara una versión doblada al castellano. No obstante, no se hicieron eco de las protestas del público ni en el mismo número donde se publicó la crítica ni en los siguientes⁴⁶.

Por lo demás, Martínez Tomás alabó la fotografía y el sentido del ritmo del filme, pese a su larga duración. Por lo demás, se limitó a realizar una larga sinopsis del mismo⁴⁷. Pedro Crespo concedió algunas virtudes a la cinta, aunque para él no estaba a la altura y la acusó de «subjetivismo» político al inclinar la balanza en favor de «los organizadores de la ‘Semana Trágica’», a quienes describía como «hordas de forajidos con loco afán de destrucción, sin bandera ni principios políticos»⁴⁸.

La voluntad de «ensayo histórico» de Antoni Ribas, se vio también en la trilogía *Victòria*, films muy similares a *La ciutat cremada*, tanto en la ambientación como en otros elementos de la puesta en escena. En general, esta

⁴⁴ PLANAS SANMARTÍ, Jacinto: «Agitado estreno de ‘La ciutat cremada’ en Palma de Mallorca», *La Vanguardia Española*, 29 de enero de 1977, p. 11.

⁴⁵ RIBERA, Borja: *Una historia de violencia. La Transición valenciana (1975-1982)*, València, Tirant Humanidades, 2023, pp. 82-148.

⁴⁶ LLORENS: «LA CIUDAD QUEMADA, d’Antoni Ribas», *Cartelera Turia*, número 680, 31 enero-6 febrero de 1977, p. 6.

⁴⁷ MARTÍNEZ TOMÁS, Antonio: «‘La ciutat cremada’», *La Vanguardia Española*, 22 de septiembre de 1976, p. 44.

⁴⁸ CRESPO, Pedro: «‘La ciudad quemada’, de Antonio Ribas», *ABC*, 7 de noviembre de 1976, p. 64.

trilogía repite patrones similares a la primera cinta, aunque con una duración mucho mayor (pues las tres películas están enlazadas) y con bastantes fallos de *raccord*, y un guión algo caótico. Octavi Martí resumía el sentir de muchas de las críticas desde *El País*:

«reclama a gritos un productor al estilo de Seiznick, uno de esos masacradores de celuloide que impedía al director el acceso a la sala de montaje y creía que los filmes tienen que durar lo que el espectador es capaz de seguir en la butaca sin removerse»⁴⁹

Otro filme, esta vez bajo la dirección de Antonio Drove, se centró en la época del *pistolerismo* en la Barcelona entre 1917 y 1923. Se trata de *La verdad sobre el caso Savolta*, en la que un grupo de trabajadores anarquistas de la fábrica de armas Savolta se enfrenta a los sicarios pagados por la patronal para desactivar las reivindicaciones obreras. Este filme es la adaptación de una novela homónima escrita por Eduardo Mendoza. De nuevo, los patronos son retratados como enemigos de los trabajadores. El día siguiente del asesinato de uno de los trabajadores, los propietarios se reúnen con sus empleados dentro de la fábrica. Uno de ellos trata de calmar los ánimos:

«En esta fábrica siempre hemos trabajado en paz y en orden hasta que se han infiltrado esos elementos subversivos que buscan desunirnos con la violencia, pero [...] estamos decididos a cortar el mal de raíz para garantizar el orden y vuestro derecho al trabajo».

Muchos de los trabajadores responden a grito de «asesinos, asesinos, asesinos...». En ese momento otro de los dueños dice que se hará cargo de indemnizar a la madre del asesinado. Son las distintas posturas de los dueños de la empresa. El objetivo de los patronos es impedir a toda costa la huelga, por ello recurren a la contratación de pistoleros para amedrentar a los sindicalistas. En otra reunión privada entre los propietarios de la fábrica Savolta se da a

⁴⁹ MARTÍ, Octavi: «Síntesis, por favor», *El País*, 18 de marzo de 1984. En https://elpais.com/diario/1984/03/18/cultura/448412413_850215.html [última consulta 15 de diciembre de 2023]. Unos años después, en 1990, se estrenó otra película con los mismos elementos: ambientación en la Barcelona de 1909 y conflicto entre patronos y obreros, con intereses relacionados con la guerra de Marruecos como telón de fondo.

entender su implicación en la muerte de un líder sindical. La atmósfera que rodea a ambas reuniones resulta muy diferente. En la primera reunión (con los trabajadores), los patronos se muestran comedidos. La escasa iluminación y los planos generales que usa el director hace constar la inferioridad numérica de los propietarios. En la segunda reunión, en un despacho, priman los planos medios y primeros planos de cada interlocutor mientras intercambian posturas sobre qué hacer con los huelguistas. La relajación se expresa no sólo en la manera de hablar, mucho menos comedida, sino también queda patente en la gestualidad de los actores cuando encienden un puro o se sientan en la silla de forma distendida.

La película propone una reflexión sobre la violencia y sus consecuencias. Termina con una *voz en off* explicando los sucesos más relevantes relacionados con el sindicalismo entre 1919 y 1923. Previamente a los títulos de crédito finales aparecen dos frases:

«Los asesinatos políticos no sirven para nada; si acaso, para empeorar las situaciones. Es la disposición de las conciencias lo que hay que cambiar: la tarea a cumplir es completamente moral, completamente espiritual; el puñal no tiene aquí nada que hacer’

Pierre-Joseph Proudhon (1858)

‘Sólo la violencia ayuda donde la violencia impera’

Bertolt Brecht (1932)»

En 1979, año en el que se estrenó la película, las acciones de violencia política iban en escalada en todo el país desde el último trimestre de 1975, alcanzando su punto álgido entre 1978 y 1980⁵⁰. El filme trasciende la voluntad «ensayo histórico» interpelando implícita y explícitamente a los espectadores citando a referentes de distintos sectores de la izquierda. El director, Antonio Drove, dejó

⁵⁰ El número de acciones violentas y de muertos contabilizados durante ese periodo son los siguientes: último tercio de 1975 (53 acciones violentas, 19 muertos); 1976 (433 acciones violentas, 54 muertos); 1977 (517 acciones violentas, 62 muertos); 1978 (437 acciones violentas, 120 muertos); 1979 (489 acciones violentas, 158 muertos); 1980 (377 acciones violentas, 157 muertos); 1981 (284 acciones violentas, 79 muertos); 1982 (337 acciones violentas, 65 muertos). Véase BABY, Sophie: *El mito de la transición pacífica. Violencia y política en España (1975-1982)*, Madrid, Akal, 2018, pp. 683-709.

clara su voluntad de animar al público a reflexionar sobre su propio presente y dijo no haber intentado hacer un panfleto, sino

«una película combativa [...] intentado proponer un ejercicio de comunicación con la inteligencia y el corazón y la libertad del espectador, de tal forma que este ejercicio conjunto (la película) pueda preparar para conquistar la verdad fuera del cine, en nuestra propia vida»⁵¹.

Para Fernández Santos, de *El País*, el resultado había quedado un tanto reiterativo debido a «su afán didáctico [y] su pasión por demostramos lo que ya adivinamos en líneas generales»⁵². Mejor impresión dejó para la crítica de *La Vanguardia*, Ángeles Maso, quien destacó la buena manera de abordar el tema histórico centrándose en los enfrentamientos entre patronos y obreros «desde el punto de vista de la clase obrera, denunciando con esta verdad que cita el título, de qué manera cargaron a los anarquistas el crimen de un conocido patrón del país»⁵³. Como solía ser habitual en sus críticas hacia películas realizadas desde un punto de vista cercano a la izquierda política, Pedro Crespo se deshizo en descalificaciones hacia el filme: «reiterativo y soso», película «voluntariamente crispada y sombría, poco demostrativa», «poco conseguida», «fría y lejana», para acabar apostillando que se trataba de «un melodrama político, mal cocinado, que quisiera ser ejemplar»⁵⁴.

Ambientada en la misma época, pero centrada en el mundo rural, *Jarrapellejos* (Antonio Giménez Rico, 1988), aborda otra característica por la que suele ser conocido el período de la Restauración: el caciquismo. Basada en la novela del pacense Felipe Trigo titulada *Jarrapellejos (Vida arcádica, e independiente de un español representativo)*, de 1914. Trigo criticó en muchos de sus relatos los prejuicios de la sociedad española respecto a la moral sexual.

⁵¹ [Artículo sin firmar]: «Antonio Drove: 'He intentado mostrar nuestra propia pesadilla'», *El País*, 18 de abril de 1980. En https://elpais.com/diario/1980/04/18/cultura/324856811_850215.html [última consulta 15 de diciembre de 2023].

⁵² FERNÁNDEZ SANTOS, Jesús: «Los pistoleros de la patronal», *El País*, 24 de abril de 1980. En https://elpais.com/diario/1980/04/24/cultura/325375215_850215.html [última consulta 15 de diciembre de 2023].

⁵³ MASO, Ángeles: «La verdad sobre el caso Savolta», *La Vanguardia*, 8 de febrero de 1980, p. 41.

⁵⁴ CRESPO, Pedro: «'La verdad sobre el caso Savolta' de Antonio Drove», *ABC*, 23 de abril de 1980, p. 47.

De joven fue socialista, aunque en la fecha de escritura de esta novela había virado hacia el Partido Republicano Reformista. De hecho, el prólogo se lo dedicó a Melquíades Álvarez, fundador de dicho partido. El periodista de *El País* que cubrió el estreno del filme en Cáceres se hizo eco de algunos problemas que hubo durante el rodaje: «no pocos particulares coterráneos de Felipe Trigo le hicieron la vida imposible al equipo de rodaje simplemente porque aún se odia al *inmoral* escritor»⁵⁵.

Pedro Luis Jarrapellejos (Antonio Ferrandis) es un terrateniente que controla la vida política y social de La Joya, un pueblo de Extremadura. El poder y la capacidad de control de este cacique se traduce no sólo en poner y quitar alcaldes o diputados, sino también se percibe como dueño de las mujeres del lugar. Transgrediendo la barrera del consentimiento con violencia, comprándola con dinero o bajo coacción, este hombre está acostumbrado a mantener relaciones sexuales con las mujeres que se le antojen, especialmente con las jóvenes campesinas o criadas. La película logra transmitir una atmósfera tranquila y apacible en un primer momento, pero este ambiente puede convertirse en asfixiante desde el punto de vista de los campesinos y otras personas humildes en el momento en el que éstos se crucen con los intereses de los terratenientes locales. La ambientación de época, acompañada de una narración costumbrista, refuerza esta tranquilidad. Los caciques viven a todo trapo, con todo tipo de lujos. La película no escatima en escenografía: grandes haciendas en enormes fincas con incontables habitaciones de decoración carísima, con detalles como un billar dentro de la casa. Un representante de la jerarquía de la Iglesia siempre se encuentra entre los invitados a los eventos sociales que organizan los señoritos. Todo ello contrasta con las chozas cochambrosas donde viven las familias campesinas.

Los planos generales sostenidos remarcan esta diferencia, al tiempo que permiten contemplar las hectáreas de campo que hay alrededor. Todo ello conforma un lugar tranquilo y asfixiante a la vez y del que las familias campesinas no plantean marcharse, pues hasta donde ven sus ojos o donde conocen son propiedades de unos caciques u otros. Se transmite la sensación de ser un pueblo por el que parece no pasar el tiempo. La trama podría haberse

⁵⁵ FIDALGO, Feliciano: «'Jarrapellejos', el filme que representa a España en el Festival de Berlín, estrenado en Cáceres», *El País*, 8 de febrero de 1988. En https://elpais.com/diario/1988/02/08/cultura/571273203_850215.html [última consulta 15 de diciembre de 2023].

ubicado quince años antes o después sin que aparentemente hubiese cambiado nada. Las diferencias de clase se remarcan, como hemos dicho, a través de la puesta en escena y la puesta en cuadro, que refuerzan la narración de la historia. La fecha concreta es 1912. Los terratenientes hablan sobre cuestiones que tienen que ver con la gestión de sus propiedades. El director explicita el poder que tiene Jarrapellejos cuando este comenta con su ayudante las nulas consecuencias que podría tener cometer irregularidades a la hora de gestionar su finca: «La guardia civil la mandan contra los socialistas y contra los anarquistas, ¿usted ha visto alguna vez a los guardias cargando contra los señores?».

Don Pedro tiene una actitud paternalista y conciliadora. Se muestra siempre tranquilo porque, en principio, prefiere solucionar los asuntos con dinero que con violencia. Pero cuando las buenas maneras no le resultan útiles no se pone limitaciones. En una escena ordena a uno de sus lacayos incendiar la choza de un jornalero que le debía dinero para acusarle de haberlo hecho él mismo y así hacer que lo encarcelen. Pero la historia principal va mucho más allá. Una noche, dos señoritos que cuentan con la protección de Don Pedro —uno de ellos su sobrino— se emborrachan en la taberna del pueblo y, al ver que uno de los pastores había salido para acudir al día siguiente a una feria de ganado, deciden asaltar su casa para violar a su hija. Tras violarla, asesinan a ella y a su madre. A partir de ese momento se inicia una investigación que terminará en un juicio. Las autoridades policiales y judiciales conceden a Don Pedro un lugar privilegiado a la hora de seguir el proceso. En un primer momento acusan al profesor del pueblo, novio de la hija del pastor, de haber sido el asesino. En el juicio se argumenta que han encontrado libros de autores socialistas y anarquistas por los que, según el juez, por sí solos «establecen la indecencia de su autor y de todo aquel que los posee». Pero Pedro Jarrapellejos se da cuenta de quienes son los verdaderos autores del crimen al reconocer el encendedor de su sobrino entre las pruebas. Como el juez no tiene indicios suficientes para encausar al profesor ni a otros dos sospechosos, les pone en libertad y así don Pedro puede encargarse de resolver el problema a su manera. Ordena asesinar a dos cabezas de turco para que parezca que estaban huyendo del pueblo, quedando así en el imaginario popular como los culpables.

Los trabajadores rurales y las personas humildes son representadas en este filme bajo el control absoluto de los terratenientes locales. Las mujeres son

víctimas de sus abusos sexuales, mientras los hombres deben ocuparse de su trabajo y estar a bien con las necesidades de don Pedro. De lo contrario, la violencia se aplica para servir a los intereses de los Jarrapellejos. Por otra parte, los caciques no son representados como personas intrínsecamente violentas — salvo el sobrino—, sino más bien como educadas y amables a la hora de dar órdenes. El poder se ejerce de forma tácita. La atmósfera que logra configurar el filme explicita la violencia estructural y refuerza la sensación de desprotección con la que son percibidas las familias campesinas. El director afirmó su voluntad de instar a los espectadores a pensar sobre la actualidad:

«el caciquismo tan vulgar, de principios de siglo, que refleja la película, creo que ha desaparecido. Pero opino que sigue existiendo un caciquismo distinto, más refinado, en la España actual [...] me interesa el pasado porque permite reflexionar sobre el presente con perspectiva»⁵⁶.

Las críticas fueron buenas. Desde *ABC*, César Santos se lamentaba de que el filme podría haber sido «un estimulante melodrama ‘social’ o [...] una agresiva crónica de costumbres» si se hubiese dedicado más atención a definir al personaje de Don Pedro. No obstante, lo destacaba como «un producto cuidado, con factura notable»⁵⁷. *La Vanguardia* resaltaba la recuperación de una novela de Felipe Trigo y hacía referencia a que sus obras quedaron relegadas a la clandestinidad durante el franquismo. La película fue muy alabada por el crítico Lluís Bonet, quien subrayaba el buen retrato, a su juicio, de los caciques en una sociedad «dividida en amos y siervos», siendo los primeros «una clase social que cierra filas alrededor de sus miembros que haya ido demasiado lejos» y el personaje de Jarrapellejos alguien que «vela por los intereses de su clase», refiriéndose a sus tejemanejes políticos⁵⁸.

De todas las películas ambientadas durante el primer tercio del siglo XX, la más particular fue *Un hombre llamado Flor de Otoño* (1978), de Pedro Olea. A diferencia de las anteriores, esta cinta resulta más difícil de tipificar como

⁵⁶ MUÑOZ, Diego: «‘Jarrapellejos’, una denuncia contra el caciquismo», *La Vanguardia*, 3 de febrero de 1988, p. 37.

⁵⁷ SANTOS, César: «‘Jarrapellejos’, de Antonio Giménez Rico», *ABC*, 22 de febrero de 1988, p. 81.

⁵⁸ BONET, Lluís: «‘Jarrapellejos’», *La Vanguardia*, 23 de febrero de 1988, p. 40.

«ensayo histórico», pues no parece pretender constituirse en un discurso histórico pleno. Está basada en una persona real, de la cual lo poco que se sabe le sitúan en Barcelona en torno al año 1933. Al comienzo de la película aparece una advertencia para los espectadores que dice:

«Esta historia sucedió en realidad en la década de los años 20, en Barcelona. Los personajes y los hechos, son auténticos, pero a algunos de ellos ha sido preciso cambiarles el nombre debido a que viven todavía y podría herirse su susceptibilidad»

Lo que hacen Rafael Azcona como guionista y Pedro Olea en la dirección es «reficcionalizar» una historia que había ficcionalizado el dramaturgo José María Rodríguez Méndez para una obra de teatro de 1974, que había situado al personaje en 1930⁵⁹. En el filme, Azcona y Olea sitúan la acción en los años veinte, durante la dictadura de Primo de Rivera. De esta manera, los autores proponen un filme que trata el tema de la homosexualidad, en un momento de efervescencia de los frentes de liberación gay-lesbianos que se fueron creando en distintas ciudades de España. La película inserta un personaje homosexual en una estructura narrativa tradicional, lo cual contribuye a la identificación por parte de los espectadores. En este sentido, el filme ha sido considerado, junto a otros como *El diputado* (Eloy de la Iglesia, 1980)⁶⁰, un ejemplo paradigmático de reivindicación integracionista⁶¹.

Por otro lado, la participación de José Sacristán en el papel protagonista de ambas no es un tema menor. Desde la década de los sesenta, el actor se fue convirtiendo en una cara conocida para el gran público. Durante los años de la Transición, Sacristán era más que eso. Era uno de los actores de referencia del cine español. Pedro Olea cuenta cómo visitaron varios locales de ambiente durante la preparación de la película y que Sacristán, «un tío muy de Chinchón, muy machote, se quedaba con la boca abierta» y, en su opinión, fue valiente

⁵⁹ HEREDERO, Carlos F.: «Reinventar el pasado, reconfigurar el presente, proyectar un futuro...», *Caiman. Cuadernos de cine*, Especial número 16, abril de 2018, p. 5.

⁶⁰ En este filme José Sacristán también será el protagonista interpretando a un diputado de un partido socialista y marxista (trasunto del PCE) que se ve obligado a llevar clandestinamente su vida privada por su condición homosexual. Su amante, un chico joven procedente de un barrio obrero, será asesinado por grupos de extrema derecha con el objetivo de dañar al diputado.

⁶¹ MIRA, Alberto: *De Sodoma a Chueca. Una historia cultural de la homosexualidad en España en el siglo XX*, Barcelona, Egales, 2004, pp. 497.

aceptando ese papel en aquella época «cuando los gais estaban todavía mal vistos, incluso por la gente de izquierdas»⁶². Preguntado por si le asustaba interpretar aquel papel, Sacristán respondía que «todo lo contrario [...] teníamos ganas de contar todo lo que se terciara»⁶³. El actor tenía muy presente desde antes de finalizar el franquismo que estaba surgiendo «un movimiento y un corrimiento de tierras que apuntaban al final de la dictadura y a la posibilidad de contar otras cosas», desde *Españolas en París* de Roberto Bodegas, entre otras películas⁶⁴.

Un hombre llamado Flor de Otoño narra la historia de Lluís de Serracant (José Sacristán), un joven abogado de familia burguesa catalana dedicado a defender sobre todo a trabajadores en conflictos de tipo laboral. Por las noches, habitualmente, este hombre actúa travestido en una sala de cabaret bajo el sobrenombre de «Flor de Otoño». Además de ocultar esto último, se muestra muy precavido y discreto a la hora de desvelar su tendencia política que le acerca a los oprimidos. Lluís es la única voz crítica de su familia con respecto al conflicto entre sindicalistas y pistoleros de la patronal. En una escena, su tío le echa encima que no se dedique a otro tipo de casos en lugar de defender a los trabajadores. No sólo defiende a los trabajadores ante la ley, sino que está liado con un sindicalista anarquista. A través de los diálogos se vincula la revolución proletaria con la liberación de las personas homosexuales, en clara referencia a su presente, en el que la influencia de ideas marxistas y anarquistas en los movimientos que reclamaban la liberación sexual era muy frecuente⁶⁵: «¿De qué nos sirve la revolución si nos llega cuando seamos viejos? [...] ¿te imaginas poder ser yo mismo las 24 horas del día?».

Desde esta perspectiva, los *marginados* deben unirse para una causa común. Además, se apela a la necesidad de un cambio radical que no puede esperar. Tanto es así que, en un momento dado, Lluís decide atentar él mismo contra Miguel Primo de Rivera, ante la imposibilidad de sacar de prisión a un sindicalista defendido suyo que tenía planeada la acción. «¿Somos o no somos libertarios?», responde Lluís cuando sus amigos le plantean sus dudas sobre

⁶² SANTAMARÍA, Antonio: «Pedro Olea: 'Flor de Otoño es Azcona + Sacristán'», *Caiman. Cuadernos de cine*, Especial número 16, abril de 2018, p. 15.

⁶³ HEREDERO, Carlos F.: «José Sacristán. La emoción que viene bajo del vientre», *Caiman. Cuadernos de cine*, Especial número 16, abril de 2018, p. 18.

⁶⁴ *Ibid.*, p. 18.

⁶⁵ MIRA, Alberto: *De Sodoma...*, pp. 478-479.

realizar el atentado. Flor de Otoño anhela un mundo en el que pueda mostrarse tal y cómo es, especialmente delante de su madre, a quien está muy unido. En una escena, acaba confesándole su homosexualidad y ésta lo acepta de buen grado, pero al día siguiente finge que no han mantenido nunca esa conversación.

Lluís y sus amigos/camaradas realizan atracos para financiar los comités de huelga anarquistas. Cuando la policía se entera de que está relacionado con anarcosindicalistas, comienzan a vigilarle durante la estancia de Primo de Rivera en Barcelona. La guardia civil le detiene a él y a sus amigos y son acusados de asesinar a dos guardias civiles, por lo que se les condenados a muerte y ejecutados. Finalmente, el abogado de origen burgués acaba corriendo una suerte parecida a la de muchos sindicalistas revolucionarios. Se vuelca en la causa proletaria por convicción de que la revolución no sólo liberará a los trabajadores de sus *cadenas*, sino porque en una nueva sociedad, a su juicio, podrá ser libre en todos los sentidos. Se concibe como un ejercicio de coherencia y solidaridad entre los oprimidos. Por ello, por implicarse en la causa revolucionaria, acabará corriendo la misma suerte que otros militantes. Un mártir más.

Las críticas hacia la película fueron buenas en general. Desde *La Vanguardia* alabaron «la pintura desgarrada, en tono de tragedia grotesca que se hace en ella del barrio ‘pecaminoso’ de Barcelona». Para Antonio Martínez, la gran tragedia del protagonista era que su madre se enterara de sus «extravíos» y le aceptara⁶⁶. Por su parte, *ABC* alabó parcialmente el filme, sobre todo la actuación de José Sacristán durante la primera mitad. Aunque, como solía pasar con el crítico Pedro Crespo, había cosas que no le encajaban y eran algunos datos de la vida cotidiana del «abogado-bujarrón», especialmente que pudiera ser un «abogado-travestí convertido en potencial terrorista». Esa parte, a juicio de este crítico, era un desacierto de Olea⁶⁷.

⁶⁶ MARTÍNEZ TOMÁS, Antonio: «Flor de Otoño», *La Vanguardia*, 5 de mayo de 1978, p. 60.

⁶⁷ CRESPO, Pedro: «Un hombre llamado ‘Flor de Otoño’», por Pedro Olea», *ABC*, 28 de septiembre de 1978, pp. 46-47.

5.3.2. La clase obrera del pasado: la dictadura franquista

El 25 de junio de 2020, todavía con el Estado de Alarma por el covid-19 en vigor, el conocido líder del Sindicato Andaluz de Trabajadores (SAT), Diego Cañamero, publicaba en su página personal de *Facebook* dos imágenes acompañadas de un texto. La primera de ellas, en color, era un fotograma de la película *Los santos inocentes* (Mario Camus, 1984) que capturaba la fotografía que en el filme realizan a la familia protagonista. La segunda, en blanco y negro, era otra fotografía que le sacaron al propio Diego Cañamero en 1963 cuando era un niño de siete años. Ataviado con ropa haraposa y un sombrero de paja, el niño Cañamero aparecía serio en un plano general en el que se veían a su alrededor hectáreas de campo y una casa de fondo. En el texto, el sindicalista decía que quería compartir con todos sus seguidores y seguidoras algunos recuerdos de su niñez y de la de «cientos de niños/as como yo»⁶⁸. Para ello utilizaba la imagen y el recuerdo de esta película que tenía, aseguraba, «clavadas en lo más profundo de mi alma»⁶⁹. El testimonio de Cañamero nos recuerda la capacidad que tiene el cine en la configuración y también, como en su caso, el reforzamiento de identidades sociales. En su caso, además, está hablando de una película que todavía hoy está entre las 100 películas más vistas en el cine de la historia de España⁷⁰. Sería un ejemplo de reactivación de la semilla política que, en palabras de Cristina Moreiras, había activado Mario Camus a partir de la novela de Miguel Delibes «para hacerla funcionar en la experiencia contemporánea de los sujetos»⁷¹.

Su importancia y su impacto, sumado a su temática histórica y el hecho de ser una adaptación de una novela, ha dado pie a multitud de estudios en los

⁶⁸ CAÑAMERO, Diego: Página personal de *Facebook*. En https://m.facebook.com/permalink.php?story_fbid=3090147144356508&id=419758271395422& [última consulta 22 de diciembre de 2023].

⁶⁹ *Ibid.*

⁷⁰ Actualmente ocupa el puesto número 96. Hasta 1989 ocupaba el puesto número 62. La cifra de espectadores es de 2.033.586. Es preciso decir que los datos de espectadores y taquilla se empezaron a contabilizar a partir del año 1965 y que el último Anuario de Cine publicado por el Instituto de la Cinematografía y de las Artes Audiovisuales (ICAA) es el de 2021. Véase: ICAA: *Boletín informativo 2021. Películas, recaudaciones, espectadores*, Ministerio de Cultura y Deportes, 2022, pp. 134-135.

⁷¹ MOREIRAS, Cristina: *La estela del tiempo. Imagen e historicidad en el cine español contemporáneo*, Madrid, Iberoamericana, 2011, p. 65.

que este filme está incluido⁷². *Los santos inocentes* está ambientada en pleno franquismo, durante la década de los sesenta, en un cortijo cercano a la localidad de Zafra (Badajoz)⁷³. La película inicia con la foto completa de la familia que trabaja en el cortijo, la misma que publicó Cañamero. La narración intercala el presente de la acción con un futuro ambientado unos años después, de manera que las escenas del presente van reconstruyendo la historia que hay detrás de las conversaciones que tienen los hijos de la familia en el futuro. Un *flashforward*⁷⁴ nos muestra que Nieves (Belén Ballesteros), la hermana mayor, trabaja en una fábrica, mientras que Quirce (Juan Sánchez), el hijo menor, está haciendo el servicio militar. De vuelta al presente, Azarías (Francisco Rabal) lleva a su sobrina discapacitada a cuestras, a quien llaman la Niña Chica (Susana Sánchez), mientras el resto de la familia se traslada en un carro a un nuevo cortijo. Allí, el señorito Iván (Juan Diego) ordena que la hija tiene que ocuparse de ayudar a la señora con las labores de la casa. Sus padres, Paco (Alfredo Landa) y Régula (Terele Pávez) le responden que tenían pensado que ella y su hermano pudieran estudiar, pero el señorito ni siquiera responde a eso, sino que continúa explicándoles las condiciones en las que trabajará la hija en su casa.

Siguiendo con los cambios, el señorito Iván despide a Azarías, por considerarlo mayor e inútil para servirle. Azarías es un hombre de unos sesenta años con cierta discapacidad cognitiva pero capaz de servir como mano de obra en tareas productivas, tiene un carácter inocente, cuida de su sobrina y siente mucho aprecio por una grajilla que tiene como mascota. Paco acude a hablar con el señorito para pedirle si puede rectificar en el despido de su cuñado. La escena transmite el miedo que tiene Paco al hablar con el señorito. Su voz,

⁷² Algunos de los estudios más recientes son: MOREIRAS, Cristina: *La estela...*, pp. 63-107; BERJANO, Juan Francisco: «Los Santos Inocentes: Desigualdad e injusticia social en la España rural del franquismo», en RODRÍGUEZ DÍAZ, Álvaro (ed.): *España en su cine. Aprendiendo sociología con películas españolas*, Madrid, Dykinson, 2015, pp. 83-96; FAULKNER, Sally: *Adaptaciones literarias en el cine y la televisión españoles. Historia, espacio, género*, Madrid, Iberoamericana, 2023, pp. 110-119; GUSTRÁN, Carmina: *Tinieblas...*, pp. 265-273.

⁷³ Muy de acuerdo con la afirmación de Carmina Gustrán de que la película bien podría estar ambientada en los cuarenta o los cincuenta. Véase GUSTRÁN, Carmina: *Tinieblas...*, p. 265. La sensación de que el tiempo no pasa o pasa muy lento en el mundo rural, se transmite en este filme de una manera similar a *Jarrapellejos*.

⁷⁴ Si tomamos como referencia la historia principal, estas escenas son en *flashforward*. Si tomáramos estas escenas como referencia, se podría decir que la trama principal está narrada a través de *flashback*. En cualquier caso, lo interesante es cómo el montaje a través de diferentes temporalidades contribuye a mantener el foco en el «qué» y en el «cómo» transcurre la historia, mostrando poco a poco los acontecimientos. Con esta estructura, el relato se vuelve menos dependiente del final, sin que tampoco este carezca de importancia.

temblorosa, es corregida por el señorito, quien ordena contención: «Todo lo que quieras tú menos levantarme la voz». El diálogo, filmado alternando plano y contraplano, remarca el estatus de cada uno. A la diferencia de altura a favor del señorito, se une que está de pie en la parte más alta de la cuesta en la que hablan, de manera que mira a Paco desde arriba. De forma más o menos educada, el señorito no da pie a la posibilidad de rectificar su decisión. De fondo se ve la gran casa donde viven los señores, que contrasta con la cochambrosa choza donde vive hacinada toda la familia. A esto hay que sumar la desprotección de la hija menor, que necesita cuidados especiales. Para los señores la familia de trabajadores tiene un valor similar al de los animales.

En el futuro los hermanos conversan tras un tiempo sin verse. «¿Por qué dejaste el otro trabajo?», le pregunta Quirce a Nieves. «Prefiero la fábrica, no quiero pasarme la vida limpiando la porquería de los demás», contesta ella. Él, cuando acabe la *mili*, quiere trabajar en Madrid. Ambos parecen tener claro que su futuro pasa por cualquier trabajo que no sea quedarse en el cortijo siguiendo los pasos de su familia.

Volviendo hacia atrás en el tiempo, Paco llevaba haciendo de tirador para el señorito Iván desde que éste tenía trece años. Cuando el señorito llega al cortijo, Paco acude corriendo a recibirlo, con actitud servil y *perruna*. La separación espacial va más allá de la mansión y la choza donde viven unos y otros. Paco ni siquiera entra dentro del *jeep* del señorito Iván cuando van de caza, sino que se sube de pie en la parte de fuera mientras va en marcha. Cuando el señorito Iván participa en concursos de caza con otros terratenientes o figuras del régimen como embajadores, la tarea de Paco es la de buscar y recoger los pájaros abatidos por su señorito. Diego Cañamero identificaba con este tipo de prácticas:

«recuerdo uno de esos días del mes de enero del 1963 en el que con tan sólo 7 u 8 años les tenía que recoger los pájaros que mataban en las tablas de arroz de las Marismas del Guadalquivir y meterme descalzo con el agua helada por el frío y con las lágrimas que cruzaban mi cara por la brisa de la mañana. También veía cómo ellos se ponían a comer a media mañana en las sillas y mesas que traían en sus Mercedes o Land Rover y yo me quedaba sentado en una piedra, a 20 metros de distancia y sin comer, esperando que terminaran su descanso para seguir recogiendo los pájaros que cazaban. Además, cuando el hijo del señorito estaba pescando y se le caía la caña al canal de riego, yo tenía que meterme a por ella. Cuando ellos se iban a la playa de Matalascañas, me utilizaban de

criado y cuando estábamos en el cortijo, yo era el recadero que iba a comprar a las cantinas y tabernas. Debía recorrer kilómetros de distancia andando para adquirir sus provisiones. Y todo esto lo tenía que hacer gratis»⁷⁵.

Aprovechando la presencia de visitantes, los señoritos exhiben a sus criados. En una escena el señorito Iván llama al matrimonio y les hace escribir sus nombres en un papel. «Lo crea o no, embajador, en este país hacemos, desde hace años, todo lo humanamente posible para redimir a esta gente», apunta el hermano del señorito Iván. Como vimos en el capítulo 1, desde un imaginario católico tradicionalista, se entendía el servicio doméstico como una forma de reeducación de las muchachas pobres y/o rojas⁷⁶. Aunque este caso el personaje del hermano del señorito Iván habla de redención, el prisma con el que son vistos los trabajadores del cortijo por los señoritos es parecida. También hay espacio para la caridad cristiana. En otra escena llega al cortijo la señora marquesa acompañada de un obispo. Todos los siervos de los alrededores besan el anillo del obispo y reciben limosna de la señora marquesa. La hija de ésta queda impresionada con la situación de la hija menor de la familia, discapacitada. En otra, se celebra la primera comunión del nieto de la marquesa. Ambas clases sociales celebran por separado: los trabajadores fuera y los señoritos dentro. «¡Viva la señora marquesa!», «¡Que viva el señorito Carlos!», gritan desde fuera los trabajadores del cortijo, mientras la marquesa sale al balcón a saludar. Cañamero resalta en su recuerdo este tipo de vivencias:

«Durante esta época, he presenciado algunas humillaciones hacia los trabajadores. Por ejemplo, cuando llegaban las navidades, les regalaban una caja de mantecados y una botella de Aguardiente, pero antes de obtener ese "regalo", tenían que torear una vaca brava. Yo también tuve que hacerlo cuando tenía 9 años. En ese momento, los señoritos de la zona se ponían en el palco de la plaza de toros para reírse de ellos cuando eran embestidos por el animal. Cuando cada uno de los trabajadores terminaban su faena con la vaca, teníamos que gritar: "¡VIVA LA BLANCA PALOMA! ¡VIVA LA VIRGEN DEL ROCÍO! ¡VIVA LA MADRE DE DIOS!" También recuerdo que la señora del cortijo se ponía sentada en la puerta y con una mesa delante, para que los trabajadores pasaran en fila, se

⁷⁵ CAÑAMERO, Diego: Página personal...

⁷⁶ DE DIOS FERNÁNDEZ, Eider: *Sirvienta, empleada, trabajadora de hogar*, Málaga, Universidad de Málaga, 2018, p. 394.

descubrieran quitándose la gorra ante ella y recogieran un puñado de pesetas como limosna de fin de año. Al pasar debían besar la mano de esta señora»⁷⁷.

Un día de caza, Paco cae accidentalmente de un árbol mientras hace de ayudante para el señorito Iván y se rompe una pierna. Su hijo Quirce le sustituirá en la siguiente competición, pero al señorito Iván no le satisfacen sus habilidades. La lesión de Paco, según el médico, necesita al menos 45 días de reposo. Sin embargo, el señorito Iván lleva a Paco lesionado a la siguiente batida de caza. Esta vez, eso sí, le permite ir sentado dentro del jeep. En la batida, Paco recae de la lesión, por lo que a la próxima acudirá su cuñado Azarías. Tras una jornada de caza poco acertada, el señorito Iván dispara a la grajilla de Azarías, por lo que éste último llora de tristeza. Al día siguiente, Azarías prepara una soga con la que ahorca al señorito Iván.

El montaje, intercalando escenas del presente con el *flashforward* de la conversación entre los hermanos nos advierte de que la situación del matrimonio de Paco y Régula no ha cambiado mucho. Sin embargo, sus hijos sí que han podido mejorar sus vidas buscando cualquier trabajo fuera del cortijo. Desde el punto de vista de los espectadores, el ahorcamiento del señorito Iván funciona como un acto de justicia. Sin embargo, este ajusticiamiento del señorito que lleva toda la vida encarnando la violencia estructural a la que está sometida toda la familia no proviene de un acto de conciencia de clase, ni siquiera de un acto de venganza motivado por el maltrato directo y prolongado durante años, sino por la venganza que interpreta Azarías como justa: quitarle la vida a quien ha matado cruelmente a su mascota⁷⁸.

La cinta, a través de los personajes, presenta distintas formas de interpretar la violencia estructural a la que están sometidos los trabajadores de la finca. El padre, Paco, encarna la obediencia, la sumisión y la resignación⁷⁹. La madre,

⁷⁷ CAÑAMERO, Diego: Página personal...

⁷⁸ Sally Faulkner destacó que el asesinato no lo lleva a cabo ninguno de los campesinos explotados, sino el «cándido» Azarías. FAULKNER, Sally: *Adaptaciones...*, p. 115. Quizá cabría matizar que lo lleva a cabo el explotado que menos conciencia muestra de estar siendo explotado.

⁷⁹ Hacemos referencia aquí al concepto de *habitus* de Pierre Bourdieu. El *habitus* entendido como un producto social, es decir, un conjunto de maneras de actuar, sentir, pensar y percibir el entorno adquirido socialmente. Ambos grupos, señoritos y trabajadores del cortijo, han adquirido un *habitus* de clase. Esta interiorización del *statu quo* lleva, además, a que el *habitus* tenga una dimensión de productor social, en tanto que los individuos incorporan una capacidad práctica de acción y un reconocimiento social para ejercerla. Todo ello le procurará estrategias para moverse acorde a las demandas y a las censuras del espacio en el que se mueve. Dicho de

Régula, es obediente, pero se resiste a la sumisión y a la resignación. Los hijos Nieves y Quirce rompen con la mentalidad de sus padres. Su experiencia y la de su familia en el cortijo les graba a fuego la idea de buscar cualquier salida fuera de allí. La ciudad se concibe como una vía de escape y como un escenario alejado de la autoridad y el control de los señoritos. Los otros dos integrantes de la familia, la Niña Chica y Azarías, viven esta situación sin ser apenas conscientes de lo que ocurre, ni mucho menos de cómo funciona el mundo. La película logra transmitir la atmósfera asfixiante que respiran los sirvientes y la violencia implícita y explícita que tienen que soportar por parte de los señoritos, que son representados muy conscientes de su estatus social. Ejercen el poder y el dominio de manera *natural*, convencidos de que su posición está arriba en la jerarquía. El señorito Iván lo explicita en uno de los diálogos: «Todos debemos aceptar una jerarquía. Unos debajo y otros arriba. Es ley de vida, ¿no?». Los trabajadores de la finca están allí para servirles y son tan intercambiables o prescindibles como cualquier animal domesticado.

La crítica en la prensa fue muy buena. Además de hacerse eco de los premios y la participación del filme en festivales internacionales como Cannes o Berlín, la opinión generalizada de la crítica elogió la película. Lluís Bonet destacó el acierto del director en evitar un planteamiento maniqueo, a la vez que lograba mostrar «el abismo que separa a opresores y oprimidos». De manera que su crítica (social) resulta «demoledora», siendo «una de las películas políticamente más acertadas de los últimos tiempos»⁸⁰. Por su parte, Pedro Crespo de *ABC* celebraba que la novela de Delibes no hubiera tomado «acentos panfletarios» a la hora de llevarla al cine. Se deshace en elogios para los actores, guionistas y el director. Pese a desgranar el argumento y el contexto de la historia, este crítico no hace referencia explícita a su dimensión de clase. Cabe resaltar cómo se refiere a Nieves y Quirce: «los hijos de Paco buscan escapar de su opresiva condición, personalizando los signos del cambio social, de la evolución obligada de los tiempos»⁸¹. Esta referencia parece llevar incorporada el relato que sitúan en los cambios económicos de los sesenta el origen de la transición a la democracia. Desde esta perspectiva, la «modernización económica» posibilitó la

otra manera, el *habitus* «produce estrategias que están objetivamente ajustadas a la situación objetiva». Véase BOURDIEU, Pierre: *Poder, derecho y clases sociales*, Bilbao, Desclée de Brouwer, pp. 26-27 y 81.

⁸⁰ BONET, Lluís: «Los santos inocentes», *La Vanguardia*, 25 de mayo de 1984, p. 39.

⁸¹ CRESPO, Pedro: «Los santos inocentes», de Mario Camus», *ABC*, 27 de abril de 1984, p. 69.

democracia, lo cual implica ignorar multitud de factores que tienen que ver con el protagonismo de la sociedad civil en esos cambios⁸².

John Hopewell incluía esta película entre aquellas ambientadas en un pasado inmediato que parecen directas en su crítica social, pero vagas en cuanto a su crítica para un presente, el de los años ochenta, en el que el pasado que muestra el filme «España ha dejado atrás». Según el autor, la coda, asegurando al espectador que la generación de los hijos tuvo otras alternativas a esa horrible vida, reforzaría esta perspectiva. Señalaba también otros elementos como la elección de Alfredo Landa (conocido por sus comedias de los sesenta), que consideraba que desviaba la atención hacia especulaciones extrafilmicas⁸³. En otro sentido, Carmina Gustrán ha destacado la capacidad de esta película para permanecer en la memoria del espectador y para ofrecer herramientas con las que configurar imaginarios⁸⁴. Es cierto que la crítica social de la cinta se centra en el pasado, no sólo porque cronológicamente es el franquismo donde transcurre la historia, sino también porque el relato se ocupa de transmitir el desamparo de los trabajadores del cortijo bajo las órdenes de los terratenientes que, a su vez, formaban parte de las élites que se codeaban con personalidades de la aristocracia y del régimen de Franco. Y esto no tiene una vinculación directa con el presente de producción.

Sin embargo, volviendo a lo que señala Pedro Ruiz Torres sobre la memoria colectiva⁸⁵ y, todavía más, teniendo en cuenta la importancia que han mantenido los debates sobre la memoria de la dictadura⁸⁶, no podemos asegurar

⁸² Sobre estos relatos véase SAZ, Ismael: «Y la sociedad marcó el camino. O sobre el triunfo de la democracia en España» en QUIROSA-CHEYROUZE, Rafael (ed.): *La sociedad española en la Transición. Los movimientos sociales en el proceso democratizador*, Madrid, Biblioteca Nueva, 2013, pp. 31-37.

⁸³ HOPEWELL, John: *Out of the Past: Spanish Cinema After Franco*, London, British Film Institute, 1986, pp. 227-228. Respecto a la aparición de Alfredo Landa en este tipo de papeles hay que decir que no era la primera vez que actuaba en un papel más «serio», como ya vimos en *El puente*. En 1989 volverá a protagonizar *El río que nos lleva* (Antonio del Real) un filme en el que se narra la última «maderada», esto es, el traslado de troncos por el río Tajo desde la localidad de Peralejos de las Truchas hasta Aranjuez durante finales de los años cuarenta. Una adaptación de la novela homónima de José Luis Sampedro y que fue «declarada de interés por la UNESCO por su contribución a la defensa de los valores culturales y ecológicos de la región del Alto Tajo castellano», tal y como aparecía en un rótulo al principio.

⁸⁴ GUSTRÁN, Carmina: *Tinieblas...*, p. 265.

⁸⁵ Recordamos que la memoria de los individuos va más allá de sus vivencias personales y es imposible separarla de la memoria colectiva. RUIZ TORRES, Pedro: «Los discursos...

⁸⁶ Estos debates sobre la memoria no se mantuvieron precisamente gracias a un apoyo institucional durante los gobiernos del PSOE, que aún con mayorías absolutas, no se preocupó de impulsar políticas de recuperación y reparación de la memoria de las víctimas de la dictadura. Véase GUSTRÁN, Carmina: *Tinieblas...*, pp. 267-268. La recuperación de esta memoria sería impulsada a través de iniciativas puntuales que solían proceder de sectores de la sociedad civil

que la crítica social funcionase solamente hacia la época en la que está ambientada la ficción. Más aún teniendo en cuenta la vinculación y la afinidad de algunos sectores de la sociedad con el franquismo y la pugna con sus rivales políticos herederos del antifranquismo. A esto hay que añadir el complejo proceso de interacción entre una película y sus espectadores. La cinta hizo que Diego Cañamero, por ejemplo, se identificara a través de sus recuerdos. Pero seguramente esta memoria del sufrimiento vaya más allá e interpele a muchas más personas que no tuvieron vivencias parecidas⁸⁷. Al fin y al cabo, las culturas políticas se componen de discursos y prácticas de sociabilidad, entre los cuales se encuentra una visión sobre el pasado que incluye referentes, tradiciones de lucha, hitos y derrotas. Y todo ello tiene sus implicaciones en el presente.

Los trabajadores del ámbito rural fueron también protagonistas en otros filmes ambientados en el pasado estrenados durante la década de los ochenta como *Tasio* (Montxo Armendáriz, 1984) o *Tierra de rastros* (Antonio Gonzalo, 1980). La primera cuenta la historia de un carbonero en un pequeño pueblo navarro de la sierra de Urbasa. El paso del tiempo se muestra a través de la biografía del protagonista⁸⁸. Los cambios se perciben más en su físico que en el contexto que le rodea. Tasio (Patxi Biskert) decide quedarse en su pueblo mientras otros jóvenes se marchan a trabajar en las ciudades, como un amigo suyo que se va para ejercer de albañil. Allí la vida pasa más *despacio*, aunque tendrá que lidiar con las dificultades del mundo rural, al que se le añaden

afectados por la represión. En este punto cabe no menospreciar el concepto *CT* ya que, pese a cierta tendencia reduccionista, sirve para recordar la importancia de las políticas culturales del Estado como un factor a tener en cuenta en la «tematización del espacio público». Véase MARTÍNEZ, Guillem (coord.): *CT o la Cultura de la Transición...* y TRENZADO ROMERO, Manuel: *Cultura de masas...*, p. 3.

⁸⁷ Vicente Sánchez Biosca, refiriéndose a películas históricas, subrayaba su capacidad para proporcionar herramientas con las que construir un imaginario colectivo y una memoria compartida. Véase SÁNCHEZ-BIOSCA, Vicente: *Cine y guerra civil española: del mito a la memoria*, Madrid, Alianza, 2006, p. 278.

⁸⁸ *Tasio* comparte con *Pascual Duarte* (Ricardo Franco, 1976), a su productor, Elías Querejeta y también el tipo de estructura de relato biográfico de un hombre rural, aunque queda muy lejos de la atmósfera de violencia estructural que se transmite en el filme de 1976 y que fue considerada por John Hopewell como la película más impactante hasta entonces realizada (refiriéndose a 1986, año de publicación de su libro). HOPEWELL, John: *Out of the Past...*, p. 128. *Pascual Duarte* tuvo problemas con la censura a pesar de que fue autorizada. En un informe de la Dirección General de Cinematografía, la censura destacaba que en el primer guión autorizado «la última escena concluía con la muerte del protagonista y no con el estentóreo insulto colectivo que redondea una intencionalidad acusadora colectiva de este representante de 'media España' contra 'la otra media'». También tuvo problemas la inclusión de una escena en la que Niceto Alcalá-Zamora proclamaba la República y las escenas de maltrato animal. «Pascual Duarte. Número de Expediente: 82498», *Informe de la Junta de Censura*, 10 de octubre de 1975, Expedientes de censura cinematográfica, Caja 36,05190, AGA.

prohibiciones que afectan, en ese contexto, solamente a los humildes. De vez en cuando, el dueño de unas tierras organiza cacerías por los alrededores y Tasio trabaja para él siguiendo rastros de animales. Sin embargo, las autoridades han prohibido la caza a los habitantes de los pueblos cercanos, dejando esta actividad para señores adinerados que disfrutan pasando un fin de semana de cacería. Frecuentemente el guarda forestal persigue a Tasio por cazar de forma ahora considerada furtiva o por pescar en el río. Éste, por supervivencia, no cesa de cazar para alimentar a su familia y, de paso, saca algo más vendiendo pieles de estraperlo.

De nuevo el mundo rural se representa como una foto fija. Parece que no pasa el tiempo. Todo va más lento. Lo bueno y lo malo. Crespo dijo que *Tasio* era una de esas «escasísimas ‘películas mágicas’» en la que «pasan pocas cosas». Quedó encantado de su «paisaje animado y convincente con unos seres humanos de ámbito universal». Un paisaje que, junto al relato, consideraba que hablaban «por sí solos, sin necesidad de demagogias»⁸⁹. Sin embargo, la película muestra los problemas y la falta de oportunidades en ese ámbito, incluidos los que se suman cuando se inicia la dictadura y las trabas que tiene la gente humilde para sobrevivir. Una vez más hay que apelar a la complejidad de la recepción. El director, en una entrevista, explicitó su intención de dejar en manos del espectador ese tipo de cuestiones:

«Quise contar la historia sin la verborrea con que actualmente se quiere explicar todo. Tasio nunca dice por qué hace las cosas. Preferí sugerir, mostrar situaciones que parecen cotidianas y de las que el espectador debía sacar su propia conclusión. [...] Efectivamente, no se habla en la película de la guerra civil. Creo que se ha hablado bastante de ella pero, además, no implicaba nada nuevo en la vida de Tasio. Me interesaba fundamentalmente que el personaje quedara limpio, que la historia fuera hacia donde tenía que ir, hacia ese canto sobre un hombre que de alguna forma se resiste a adaptarse a lo que todo el mundo le está diciendo»⁹⁰.

⁸⁹ CRESPO, Pedro: «Tasio», de Montxo Armendáriz», *ABC*, 25 de septiembre de 1984, p. 69.

⁹⁰ GALÁN, Diego: «M. Armendáriz: ‘Ante todo, creo en la capacidad de la imagen’», *El País*, 25 de septiembre de 1984. En https://elpais.com/diario/1984/09/25/cultura/464911207_850215.html [última consulta 22 de diciembre de 2023].

El siguiente filme, *Tierra de rastros*, no está ambientada exactamente durante la dictadura franquista, sino durante la República y la guerra civil, llegando hasta el año 1945. Está basada en la novela homónima de Antonio García Cano y se centra en la vida cotidiana de un grupo de jornaleros andaluces que van poco a poco concienciándose de su situación, convirtiéndose en militantes cercanos al socialismo y al anarquismo⁹¹. Esperanzados tras la victoria del Frente Popular, serán poco después perseguidos por los falangistas debido a su militancia. En esta película se muestran las condiciones de vida y laborales de los campesinos. Un gran plano general nos presenta los campos donde acuden a trabajar estos jornaleros. Un hombre y una mujer en estado avanzado de embarazo siegan el trigo a mano mientras su hijo les ayuda. Conforme crecen los hijos, se incorporan al trabajo también en la siega. Sanabria (Walter Vidarte) forma parte de un grupo de jornaleros que, tras una jornada agotadora, debaten en una pequeña habitación de una casa de pueblo mientras cenan:

«—Jornalero 1: La culpa de to' la tienen las máquinas. Bueno, las máquinas y la religión. La religión es la culpable del atraso, de la falta de cultura y de la miseria. Pero las máquinas... hay que quemarlas toas', son las que le quitan el pan a los obreros.

—Sanabria: Las máquinas no tienen la culpa. Las máquinas son el progreso.

—Jornalero 1: ¡Qué progreso ni qué hostias! Fíjate en Santa Clara, desde que trajeron la máquina segadora se apañan con la mitad de la gente... cuando tos' la tengan...

—Sanabria: La culpa es porque las tierras no están repartidas entre los jornaleros.

—Jornalero 3: Pero, ¿quién va a repartirlas?

—Sanabria: El gobierno.

[...]

—Sanabria: Cuando haya un gobierno que mire por los jornaleros ¡un gobierno del pueblo!

—Jornalero 4: Yo estoy harto de oír esa música y me moriré sin verla.

[...]

—Sanabria: Algún día se hará. Cuando tengamos un gobierno que nos defienda.

—Jornalero 4: Al *probe* no le defiende *naide*.

—Sanabria: Primero tenemos que defendernos nosotros mismos... pero en vez de eso ¿qué es lo que hacemos? Picarnos entre nosotros. Segar con la lengua fuera hasta que echamos de la cuadrilla al más débil...»

⁹¹ Antonio García Cano fue uno de los fundadores de las Comisiones Obreras en Sevilla y militaba en el PCE. Pasó cinco años en la cárcel donde escribió la novela, que se publicó primero en 1975 y luego fue reeditada en 1976. BARRENETXEA, Igor: *Memoria, imagen e historia. La Segunda República española en el cine de ficción*, Barcelona, Laertes, 2023, pp. 197-198.

El diálogo está filmado combinando planos cortos de los que hablan y un plano cenital en el que aparecen los nueve jornaleros reunidos en torno a una pequeña mesa. El espacio marca la escasa privacidad que tienen los trabajadores. Se alude a la necesidad de unión entre campesinos y a la acción colectiva. Además, se identifica a la religión (e implícitamente a la Iglesia) como parte del problema⁹². El personaje de Sanabria ejerce de *maestro* tratando de contribuir a la concienciación de sus compañeros de forma didáctica. Encontramos aquí un personaje similar al de El Agitador de *La cólera del viento* (Mario Camus, 1971). La diferencia fundamental es que en el caso de *Tierra de rastros* este personaje es un jornalero más, mientras que en el filme de Mario Camus El Agitador era una especie de *mesías* muy instruido que llegaba a una aldea a concienciar a los campesinos más o menos desde *fuera* de la clase.

En otro filme ambientado en el mundo rural durante la República, *Réquiem por un campesino español* (Francesc Bertriu, 1985), el personaje principal —Paco (Antonio Banderas)— va adquiriendo conciencia desde que es un niño, no sólo por la situación de su familia campesina (desde *dentro*), sino al ver a los marginados que viven en las cuevas a las afueras del pueblo en condiciones todavía peores. De manera que se representa una clara dicotomía entre campesinos, artesanos y otra gente humilde del pueblo y los representantes de la nobleza y de la oligarquía terrateniente. El señor duque ni siquiera aparece en la cinta porque no vive cerca. Habla por él su representante. No sólo no forma parte del *pueblo*, sino que tampoco vive ni cerca del pueblo. Cuando llegue la República, Paco será uno de los más reivindicativos e interesados en que se aplique la ley que permite a los ayuntamientos anular los arrendamientos de tierras. Todo ello le llevará a ser uno de los principales objetivos a exterminar por los falangistas al empezar la guerra civil. El arco narrativo de este filme es similar al de *Tierra de rastros* por lo que se refiere al antes, durante y después de la República. Siendo estos tres momentos coincidentes con la organización y concienciación de los campesinos; la esperanza de ver cómo comienza a mejorar su situación; y la interrupción violenta de esas mejoras.

⁹² Independientemente de que la Iglesia ya fuera vista de esta manera desde mucho tiempo atrás y, por tanto, encajaría con la época en la que se desarrolla la historia, resulta inevitable pensar que, en el presente de producción, este mensaje implicaba hacer referencia al papel de la Iglesia durante la guerra civil y la dictadura franquista formando parte del «compromiso autoritario». Sobre el «compromiso autoritario» véase SAZ, Ismael: *Fascismo y franquismo*, Valencia, PUV, 2004, pp. 119-121.

Siguiendo con *Tierra de rastros*, el tiempo va pasando y se corre la voz de que en otros cortijos se están organizando huelgas para reclamar salarios dignos. Los jornaleros cada vez están más concienciados. Finalmente consiguen la subida de salarios. No obstante, la guardia civil está buscando a uno de los líderes sindicales. A Sanabria lo tienen vetado en todos los cortijos de la zona por su fama de agitador. A partir del golpe de Estado del 18 de julio de 1936 muchos de estos jornaleros son asesinados sin ser combatientes. También sus mujeres. Los falangistas les van buscando casa por casa en los pueblos, asesinando también a aquellas personas que les esconden. La taberna del pueblo ahora está vacía. El tabernero y un viejo cliente recuerdan con nostalgia el día que se proclamó la II República y la celebración que tuvo lugar en la taberna. La película remarca el distinto carácter de clase que implicaba cada régimen. La guardia civil, por orden del nuevo propietario de la finca, desahucia a un matrimonio campesino con su hijo de la choza donde vivían y ahora vagan buscando mejor suerte con todas sus pertenencias metidas en un carro tirado por un mulo. El nuevo régimen y la represión que éste lleva a cabo va acabando físicamente con muchos de los habitantes de los pueblos de alrededor y también con todas las mejoras laborales conseguidas por los jornaleros. El filme acaba con un letrado que informa de que «Tierra de rastros está basada en hechos reales y personajes reales».

Por su contenido y, como hemos visto, por los diálogos explícitos, nos encontramos ante una película con clara voluntad crítica y denuncia política⁹³. El director quiso reflejar un «campo multiforme, terrible y duro y bello a la vez, en donde los campesinos viven una serie de acontecimientos de aquella época como fueron la huelga general del campo andaluz de 1935, la República, la guerra civil, etc.»⁹⁴. Costó 25 millones de pesetas y fue producida en régimen de cooperativa, de la cual el director formaba parte junto con otras 140 personas.

⁹³ *Tierra de rastros* y *Réquiem por un campesino español* proponen una lectura contrapuesta al discurso franquista sobre la guerra, cuya mayor expresión cinematográfica fue el «cine de cruzada». No obstante, algunos elementos de este tipo de cine pervivieron en películas como *A la legión le gustan las mujeres* (Rafael Gil, 1976), *Un del millón de muertos* (Andrés Velasco, 1977) e incluso en filmes posteriores como *La hora de los valientes* (Antonio Mercero, 1998), en los que los milicianos del bando republicano fueron representados como intrínsecamente *malvados*, violentos, toscos y malencarados. Véase RODRÍGUEZ, Marie-Soledad: «La Guerra Civil en el cine español de la democracia o cómo perduran los mitos», *Bulletin of Spanish Studies*, 89:7-8 (2012), pp. 61-79.

⁹⁴ DE PABLO, Javier: «Director de 'Tierra de rastros'. Antonio Gonzalo: 'entiendo al espectador como una persona activa que debe intervenir en el film'», *ABC*, 16 de marzo de 1980, p. 43.

No hubo capitalización ajena⁹⁵. Fue invitada oficialmente a participar en el Festival de Berlín⁹⁶, pese a que no contó con una buena distribución, pues no llegó a estrenarse en cines ni de Madrid ni de Barcelona⁹⁷.

La represión y la persecución de trabajadores organizados apareció también en otro filme a finales de la década. *Doblones de a ocho* (Andrés Linares, 1990) está ambientada en la cuenca minera asturiana durante los años sesenta y se centra en la figura del hijo de un guardia civil que llega a una casa-cuartel para vivir con su padre. La mirada del joven se traslada al espectador a través de un plano subjetivo en el que se puede ver como éste observa con unos prismáticos situaciones que les resultan extrañas, como una manifestación de mineros y de sus mujeres y la represión de la protesta por parte de la guardia civil. Con el paso del tiempo, el joven va creciendo y frecuentando círculos del antifranquismo. El filme muestra torturas a líderes sindicales, la mayoría mineros. Algunos de ellos acaban encarcelados y otros sentenciados a muerte. Además, las vejaciones y humillaciones se extienden a sus mujeres, a quienes se le rapa la cabeza como castigo. La cinta introduce el elemento del «hijo de vencedores» que termina militando en el antifranquismo.

5.4. La clase obrera en el presente: Gloria y Alou

El siguiente grupo de películas está formado por aquellas cuya trama no transcurría en el pasado. La clase trabajadora aparece representada en estas películas a través de historias en las que la cuestión racial, el género o la nación resultan inseparables de su condición de clase, resultando, en ocasiones, incluso más determinante.

La primera película es *¿Qué he hecho yo para merecer esto!* (Pedro Almodóvar, 1984) y cuenta la historia de Gloria (Carmen Maura), una ama de casa del extrarradio de Madrid que tiene que lidiar en su vida diaria con el trabajo como limpiadora en un gimnasio de artes marciales, con el trabajo no remunerado que ejerce en el hogar, con un marido machista que trabaja como taxista y con la mala situación económica que atraviesa la familia, de la que forman parte

⁹⁵ *Ibid.*

⁹⁶ EFE: «Tierra de rastros», al Festival de Berlín», *La Vanguardia*, 30 de enero de 1980, p. 34.

⁹⁷ BARRENETXEA, Igor: *Memoria...*, p. 197.

también y viven en casa, sus dos hijos y su suegra. Este filme de Almodóvar mezcla elementos propios del melodrama con otros propios de la comedia histriónica y el cine social. El director dijo que «el ama de casa» le interesaba mucho porque lo consideraba «uno de los elementos más representativos de cualquier sociedad» y aseguraba haber hecho con esta temática «una película sobre el estado de la Nación»⁹⁸. Richard Grenier, crítico del *New York Times*, no solamente dijo de esta película de Almodóvar que era «una pequeña obra maestra», sino que la calificó como el tratado feminista más inteligente y adorable jamás creado⁹⁹.

En una escena de la película, Antonio (Ángel de Andrés), llega a su casa y le exige a Gloria, su mujer, que le planche una camisa para ir trabajar con el taxi, mientras ella prepara la cena y él descansa viendo la tele en el sofá. Ella le sirve la cena mientras él le recrimina la más mínima *imperfección*, según su criterio, en el cuidado de la casa y la preparación de la cena. Ella se come una ínfima parte de la comida preparada, dejando el resto para él. De este modo, el director presenta la relación entre la mujer y su marido y los problemas personales y económicos que atraviesa la familia. El personaje de la abuela (Chus Lampreave), madre de Antonio, incorpora un componente de comicidad por su forma de hablar y sus frases ocurrentes. En esta escena, Antonio le deja chupar los huesos que le sobran de su cena. Con esta forma de narración, Almodóvar mezcla el drama y la comedia, a través de distintos personajes, para relatar la precaria situación económica de la familia. Durante esa época, la situación de muchas familias de clase trabajadora distaba mucho de la imagen propia de la *modernización* de aquella década. No hay que olvidar que la política económica iniciada por el PSOE en 1982 consistió en un plan de ajuste monetario similar al iniciado por los «Pactos de la Moncloa» unos años antes, siendo el crecimiento de los beneficios empresariales y no la mejora de la situación de los trabajadores, la condición necesaria para que aumentase la inversión y el empleo¹⁰⁰.

⁹⁸ Declaraciones recogidas en la rueda de prensa posterior a su estreno en Barcelona. ROVIRA, Bru: «Hablando del ama de casa, he hecho mi filme sobre el estado de la Nación», *La Vanguardia*, 27 de octubre de 1984, p. 27.

⁹⁹ GRENIER, Richard: «'What Have I Done' Depicts A Funny, Unfamiliar Spain», *New York Times*, 30 de marzo de 1985.

¹⁰⁰ PALAZUELOS, Enrique: *Cuando el futuro parecía mejor. Auge, hitos y ocaso de los partidos obreros en Europa*, Madrid, Akal, 2018, p. 467.

Sin embargo, no es tanto la situación económica o las condiciones materiales de vida lo que la película pretende resaltar, sino el sufrimiento de Gloria, que vive su día a día casi como si fuera una condena. Gloria es el personaje que lleva prácticamente toda la carga dramática, contrastando con su suegra, sus hijos o Cristal (Verónica Forqué), su vecina prostituta. En cuanto a la *condena* de Gloria, es importante observar cómo trata esto la cámara a través de los planos. En las escenas rodadas en el interior de la casa de la familia obrera, abundan los planos encuadrados desde el interior de los electrodomésticos —lavadora, nevera u horno— o desde el marco de la puerta o el pasillo. Estos planos contribuyen a proyectar una sensación de encierro y agobio de la protagonista, resaltando también el pequeño tamaño de la vivienda. El espacio de las habitaciones es reducido y el tratamiento de la cámara acentúa esta característica y, además, acentúa también la poca intimidad que se puede tener viviendo en esa casa.

El personaje de Gloria, además, tiene más matices que el resto del reparto y es la que menos elementos de parodia incorpora. En este sentido, en contraposición a Gloria, encontramos a Antonio caracterizado como un hombre machista sin ningún tipo de sensibilidad, excepto cuando muestra nostalgia al recordar los años en los que estuvo trabajando en Alemania y conoció el amor. En una escena del principio de la película, la abuela y uno de los hijos de Gloria están viendo la televisión. En la tele aparece Pedro Almodóvar cantando vestido de manera extravagante, como si de un presentador de circo se tratase. Le canta *La bien pagá* a un hombre vestido de mujer. Estos planos de las imágenes que la abuela y su nieto están viendo en el televisor, se van intercalando con una escena en la que el matrimonio habla en su habitación. Gloria habla de los problemas económicos que atraviesan y de las necesidades de la compra de la semana, mientras Antonio sólo está preocupado por tener sexo con ella. La escena acaba con un patético coito. La insatisfacción de Gloria con su vida en general se ve reflejada también en el plano sexual. Ni un hombre con quien había tenido un encuentro sexual en las duchas del gimnasio donde trabaja como limpiadora, ni mucho menos su marido Antonio, logran satisfacerla. A lo largo de la película, esta situación se irá haciendo cada vez más insoportable para la protagonista.

En una escena Gloria va a comprar *minilips*¹⁰¹ a la farmacia. La farmacéutica no le vende nada sin receta porque «son las normas» y, además, le llama drogadicta. Gloria enfurece: «¿Y qué normas hay cuando una tiene que trabajar todo el día y no puede con su alma?» dice Gloria. Las referencias al hartazgo de Gloria son constantes. Además, se incluye la necesidad de tomar fármacos para la ansiedad y los nervios. La adicción a las pastillas para la depresión en las mujeres puede ser algo habitual pero vergonzante, porque dinamita el mito de la felicidad familiar y conyugal. Ver representada esta cuestión suponía una novedad en el cine español durante esta época. Tras su intento fallido de comprar los *minilips*, Gloria vuelve a casa y discute con Antonio porque está harta y se niega a plancharle una camisa. Antonio propina un guantazo a Gloria, los dos forcejean y ella acaba propinándole un golpe en la cabeza con un hueso de jamón, provocándole la muerte. Culmina aquí el hartazgo de una mujer trabajadora que tiene que trabajar como limpiadora fuera de casa y, además, realizar de forma no remunerada el trabajo doméstico ante la exigencia de su marido.

Por otro lado, del resto de personajes que rodean a Gloria destaca su vecina Cristal, quien trabaja como prostituta. El personaje de Cristal sí se presenta de modo más cómico. No está caracterizada como una prostituta cuya vida sea un *infierno* plagado de violencia ni tampoco hay un proxeneta que la obligue a trabajar para aumentar sus beneficios. Se proyecta una imagen cómica e idealizada de la prostitución, como una *actividad* que se ejerce partiendo de la *libre elección* de la mujer¹⁰². Los clientes de Cristal son hombres de clase media-alta, educados y que a menudo le piden servicios extravagantes, para los que ella se disfraza y actúa. Cristal puede actuar como *dominatrix* o como novia de un cliente, dependiendo de lo que éste demande. En cualquier caso, esos papeles le exigen, por un lado, capacidad actoral y, por otro, cierto bagaje cultural. Cristal tiene el sueño de triunfar en Las Vegas y trata de aprender inglés escuchando canciones. A la vez, consume heroína para no engordar. La casa de Cristal está decorada de forma más *moderna* y creativa que la de Gloria, pese a ser el mismo edificio. Se muestra como un lugar cómodo y acogedor, al

¹⁰¹ Nombre ficticio del fármaco para la ansiedad al que Gloria es adicta.

¹⁰² Sobre esta cuestión, Ana de Miguel ha señalado que no se puede desligar la cuestión de la prostitución de la cuestión de *clase* y que bajo el «mito de la libre elección» se esconden multitud de coacciones vinculadas con la clase social y con la cultura patriarcal. Véase DE MIGUEL, Ana: *Neoliberalismo sexual: el mito de la libre elección*, Madrid, Cátedra, 2015.

contrario que la casa de Gloria. La relación entre ambas vecinas es muy buena. Prácticamente las únicas dos vías de escape que tiene Gloria en su vida son las pastillas que toma para los nervios y su vecina Cristal.

La manera de contar la dramática situación de Gloria, como se ha apuntado más arriba, incorpora tramas cómicas a su alrededor, a menudo absurdas. Mención especial en este sentido merece la escena en la que Gloria acompaña a su hijo pequeño al dentista. El odontólogo (Javier Gurruchaga) hace comentarios sobre los niños, dejando entrever que le atraen sexualmente. Además, le saca la lengua de forma lasciva a Miguel (hijo de Gloria). El dentista propone a la madre hacerse cargo de Miguel —adoptarle— y que se mude a vivir con él. «No te preocupes, Miguel, te matricularé en la escuela de Bellas Artes», dice mientras realiza gestos lascivos. La familia atraviesa problemas económicos, además de una situación de estrés e infelicidad permanente por parte de Gloria, que tiene que recurrir a multitud de fármacos. Todo ello está hiperbolizado: ante esas necesidades, la familia acepta casi cualquier situación que pueda mitigar su precaria situación económica, hasta el punto de dar a su hijo menor en adopción, aunque sea para que viva con un dentista pedófilo. De esta forma, el director —a través del humor— convierte en *acceptable* para el público un hecho tan grave como este, restando incomodidad al espectador que contempla la escena.

La representación de la clase trabajadora en la película tiene también una dimensión espacial que va más allá del interior de las viviendas. El personaje de Antonio no es un trabajador de fábrica sino un taxista, por lo que el espacio que se muestra cuando está trabajando es el coche, dónde tiene un tipo de sociabilidad que se desarrolla en el marco de taxista-cliente. En la película se muestra el lugar de trabajo de Gloria, la protagonista, así como el barrio donde viven a las afueras de Madrid. Resulta importante la autovía M-30, que está situada a escasos metros de su vivienda. La M-30 aparece en algún plano de la película, pero sobre todo aparece en diversas conversaciones, haciendo referencia al ruido de los coches¹⁰³. Asimismo, la cámara muestra los edificios del barrio a través de planos que se van abriendo cada vez más, acabando en un gran plano general del barrio. Son grandes bloques de viviendas,

¹⁰³ El argumento de un filme, dice David Bordwell, puede facilitar la construcción del espacio de la historia informándonos de los entornos relevantes y las posiciones y caminos asumidos por los protagonistas. Véase BORDWELL, David: *La narración en el cine de ficción*, Barcelona, Paidós, 1996, p. 51.

seguramente de Protección Oficial, muy homogéneas. Se pueden ver también coches humildes aparcados, por ejemplo, varios *Renault 5*. En una escena, Gloria sale de su edificio por la mañana y se encuentra con su vecina Juani que iba a llevar a su hija al colegio. Las tres van caminando por el barrio, mientras la cámara se sitúa dentro de los escaparates de las tiendas. Ninguna de ellas se para a mirar los escaparates.

A parte del barrio donde vive Gloria con su familia, otros espacios físicos que se muestran son el gimnasio de artes marciales donde ella trabaja o la casa de Lucas, un escritor para el que Gloria trabaja como asistente. En una escena, Gloria acude a limpiar a casa de Lucas, quien no le había dicho a su mujer que había contratado una asistente. Discuten sobre cómo van a pagarle. «No me llames señora», le dice la mujer de Lucas a Gloria. Estos personajes son representados como parte de una clase media que tiene un tipo de vida y sociabilidad distinta a la de clase trabajadora, pero al mismo tiempo también tienen problemas económicos. No viven en un barrio como el de Gloria, pero tampoco viven en una gran casa. Una diferencia destacable es la decoración de la casa y la presencia de estanterías con libros. Además, estos *pequeñoburgueses* quedan retratados como personas frívolas y con problemas como el alcoholismo o la cleptomanía.

Almodóvar calificó la cinta como «una película de izquierdas, sin ser tradicional, y feminista, sin el falso feminismo que significa presentar a la mujer como una víctima permanente y un modelo de virtudes»¹⁰⁴. Más allá de la opinión de Almodóvar, lo cierto es que los movimientos feministas llevaron a cabo numerosas movilizaciones desde el inicio de la Transición. Muchas de las mujeres trabajadoras que integraban esos movimientos llevaban a cabo una doble militancia sindical y feminista¹⁰⁵. Por lo que su propia práctica laboral y política no se correspondía con un modelo precisamente victimista. Además, tampoco era la primera vez que la mujer trabajadora se representaba en el cine español como protagonista a través de personajes que tomaron las riendas de sus vidas enfrentándose a problemas y dificultades de forma que implicaba

¹⁰⁴ ROVIRA, Bru: «Hablando del ama de casa, he hecho mi filme sobre el estado de la Nación», *La Vanguardia*, 27 de octubre de 1984, p. 27.

¹⁰⁵ VERDUGO, Vicenta: «¡Compañera! ¡Trabajadora! Las mujeres en las CCOO del País Valenciano: de la dictadura franquista a la transición democrática», *Historia, Trabajo y Sociedad*, 3 (2012), pp. 11-34.

superar con creces un supuesto modelo victimista¹⁰⁶. Al margen de inexactitudes en su consideración, Almodóvar fue uno de los cineastas destacados por abrir espacios a la pluralidad de las diferencias en cuanto a la representación de sujetos en el cine. Este factor y el éxito de sus películas le han llevado a ser considerado una figura paradigmática de la España de la (pos)modernidad¹⁰⁷.

Siguiendo con el filme, el director manchego explicitaba su intención crítica:

«He querido mostrar este tipo de familias proletarias donde cada uno de los miembros tiene su autonomía, y las únicas reglas morales son la lucha por la supervivencia. También he querido retratar la vida de barrios como el de la Concepción, edificado por José Banús cuando Franco quería demostrar que el proletariado español disfrutaba de confort, mientras que en realidad se estaban construyendo verdaderos infiernos»¹⁰⁸.

La Obra Sindical del Hogar jugó un importante papel en el control de los trabajadores, en la medida en que era la encargada de proveer vivienda obrera, en colaboración con el Ministerio de Vivienda. El control se concretaba en que las empresas tenían la capacidad de asignar viviendas obreras en concierto con la Organización Sindical Estatal (OSE)¹⁰⁹. El régimen solía usar las fechas de entrega como acto propagandístico usando fechas señaladas como el 1 de Mayo o el 18 de Julio. Sin embargo, la Obra Sindical del Hogar, así como otras Obras Sindicales desarrolladas por la OSE, estuvo muy por debajo de las necesidades sociales que era preciso cubrir¹¹⁰. En la crítica de *ABC*, Pedro Crespo dijo que las tramas que suceden en la película ofrecían motivos para la sonrisa, «con la

¹⁰⁶ Por citar dos ejemplos cronológicamente no muy alejados del filme de Almodóvar: el personaje de Ana Belén en *Españolas en París* y el de Concha Velasco en *Pim, pam, pum ¡Fuego!*.

¹⁰⁷ MOREIRAS, Cristina: *Cultura herida...*, pp. 88-89.

¹⁰⁸ ROVIRA, Bru: «Hablando...», p. 27.

¹⁰⁹ BABIANO, José: *Paternalismo industrial y disciplina fabril en España (1938-1958)*, Madrid, Consejo Económico y Social, 1998, p. 67.

¹¹⁰ LANERO, Daniel: «Las 'políticas sociales' del franquismo: las obras sindicales», en DEL ARCO, Miguel Ángel; FUERTES, Carlos; HERNÁNDEZ, Claudio; MARCO, Jorge (eds.): *No sólo miedo. Actitudes políticas y opinión popular bajo la dictadura franquista (1936-1977)*, Granada, Comares, 2013, pp. 131-132.

condición de no seguirlas al pie de la letra, como si se tratase de un neorrealismo ‘cheli’ con aspiraciones de crítica social»¹¹¹.

En *¿Qué he hecho yo para merecer esto!* se aprecia, por tanto, una notable diferencia en la manera de representar la clase trabajadora respecto a los filmes de finales de los setenta. No se trata ya de una clase obrera industrial que se encuentra en el marco de un conflicto laboral y/o político, sino que se pasa a representar la vida cotidiana de una familia de clase trabajadora. Además, incorpora dos factores clave. En primer lugar, la protagonista es una mujer, cuyos problemas derivados de su situación socioeconómica están irremediabilmente imbricados con otros problemas derivados de las relaciones de género: un marido machista y el marco cultural —en un sentido amplio— patriarcal de la sociedad en la que vive. En segundo lugar, esta película —a diferencia de las anteriores— no tiene una pretensión exactamente *realista*, sino que mezcla elementos propios del melodrama para encauzar una historia, a la que incorpora también un contraste entre la situación realmente dramática de la protagonista y la comicidad y el humor absurdo con el que interactúan la mayor parte del resto de los personajes.

La segunda película de este grupo de filmes se titula *Las cartas de Alou* (Montxo Armendáriz, 1990) y fue el primer filme en llevar el tema de la inmigración procedente de países africanos a la pantalla en España. Un asunto que no volvería a tratarse en el cine hasta pasados seis años con el estreno de *Bwana* (Imanol Uribe, 1996)¹¹². *Las cartas de Alou* obtuvo ocho nominaciones de la Academia de Cine española a los premios Goya, incluidos mejor película y mejor dirección. Finalmente se hizo con dos de ellos: mejor guión original y mejor fotografía. Asimismo, el filme también obtuvo la Concha de Oro del Festival de San Sebastián. Narrado de manera que recuerda al cine documental, el argumento principal cuenta la historia de Alou (Mulia Jarju), un inmigrante africano que deja su país para ir a España, con la esperanza de encontrar un trabajo y una vida mejor, tal y como su amigo Mulai (Akonio Dolo), quien lleva ya un tiempo residiendo en Barcelona, le ha relatado en algunas cartas¹¹³.

¹¹¹ CRESPO, Pedro: «El esperpento cotidiano de Almodóvar», *La Vanguardia*, 27 de octubre de 1984, p. 27.

¹¹² SANTAOLALLA, Isabel: *Los «Otros»: etnicidad y «raza» en el cine español contemporáneo*, Zaragoza, PUZ, 2005, p. 23.

¹¹³ Cabe mencionar que esta película está producida, como otras que hemos analizado, por Elías Querejeta, quien había fundado su primera productora en 1963, produciendo desde entonces

La filmografía de Montxo Armendáriz se había caracterizado por ocuparse de temas de carácter social. Después de *Tasio* (1984) y *27 pasos* (1986) llegaba su tercera película. En *Las cartas de Alou*, el director obliga al espectador a observar la historia desde la perspectiva del protagonista, de manera que se difumina la distancia entre la audiencia —en su mayoría españoles¹¹⁴— y el inmigrante africano. Al mismo tiempo que plantea la cuestión de la alteridad, nos invita a ver la historia que narra con los ojos del *otro*. Un elemento importante en este sentido es que, durante gran parte de la película, sobre todo su primera mitad, las escenas se desarrollan en el lenguaje de Alou¹¹⁵, acompañadas de subtítulos en castellano. Armendáriz habló sobre el motivo que le llevó a hacer una película como esta:

«Mi razón personal para llevar al cine la situación de los inmigrantes africanos en España (que en el último año se ha *destapado* pero cuando yo empecé, hace dos, no se hablaba tanto), está en que conocí a africanos que vivían de vendedores ambulantes en Pamplona. [...] Hice amistad con ellos y comencé a plantearme qué pintaba esta gente aquí. A través de ellos contacté con núcleos mucho mayores de africanos repartidos por todo el estado español, conviví con ellos durante tres meses grabando sus experiencias en video y, de esta manera, nació el esqueleto y hasta los protagonistas de lo que luego convertiríamos en una película de ficción pero basada en la más absoluta realidad»¹¹⁶.

Al inicio de la película, las letras de los créditos de inicio aparecen sobre un fondo en el que se muestra un plano general del oleaje del mar, en el que no se ve tierra firme. Es de noche y apenas se ve nada, mientras suena una música lenta de flauta. De pronto, emerge en plano un buque mercante y unos marineros españoles abren la puerta de la bodega del barco para que salgan varios inmigrantes magrebíes y subsaharianos y se suban a una lancha. Es de

numerosos filmes de cine político y social. Véase CAPARRÓS LERA, José María: *Historia del cine español*, Madrid, T&B Editores, 2007, pp. 132-133.

¹¹⁴ Dado que es una producción española y los principales canales de distribución se enfocan al mercado español, no es nada arriesgado decir que la mayoría de los espectadores del filme son de este país.

¹¹⁵ En ningún momento de la película se dice exactamente de qué país es Alou, aunque todo parece indicar que es Senegal. En cualquier caso, tampoco habla en francés (lengua usada en Senegal debido a su pasado colonial), sino en una lengua que se entiende, por el contexto, que es africana.

¹¹⁶ MUÑOZ, Diego: «Eh, tú, negro», *El País*, 1 de septiembre de 1990. En https://elpais.com/diario/1990/09/01/cultura/652140008_850215.html [última consulta 22 de diciembre de 2023].

noche. Sobre esta escena se introduce la *voz en off* de Alou leyendo una carta a su amigo Mulai, en la que le cuenta el momento en el que decidió abandonar su país. «Algunos lo han hecho y no les ha ido mal», cuenta Alou que le dijo a su padre antes de partir. Su madre, sin embargo, estuvo llorando los días previos a su marcha. Conforme va avanzando la narración de la carta, la cámara muestra como Alou y los otros inmigrantes se suben a la lancha que se dirige desde el buque hasta la costa. Se nos muestran planos cortos de los ocupantes de la lancha en los que aparecen tosiendo y aguantando los balanceos de las olas del mar. Algunos vomitan. El encuadre a través de planos cortos transmite sensación de angustia y agobio en los pasajeros. Uno de ellos cae al agua. En pantalla se muestran planos medios de varios pasajeros y planos cortos de uno o dos de ellos gritando en distintos idiomas, preocupados. El español que maneja el motor de la lancha pide calma: «¡No se puede hacer nada! ¡Quietos!», grita. El plano se abre, mostrando el cuerpo del hombre flotando en el agua, ya a bastante distancia de la lancha. Con este elemento dramático –el ahogamiento de un hombre– el director nos presenta, desde el inicio, las graves dificultades y la angustia por las que tiene que pasar Alou y, por extensión otros inmigrantes, en su travesía hacia Europa.

Durante las décadas de 1980 y 1990, los inmigrantes contribuyeron de forma notable al crecimiento económico de España. La investigadora Maren Borkert habla de los inmigrantes como «autoestopistas del capitalismo global» y ha señalado que su mano de obra, cualificada o no, ha resultado y resulta vital para la flexibilidad, la competitividad y el dinamismo de gran cantidad de sectores económicos¹¹⁷. En este sentido, son muchos los empresarios españoles que se benefician de la situación de clandestinidad de los inmigrantes, dado que son trabajadores sin derechos y, debido a ello, mano de obra barata.

Durante la primera parte del filme, a través de un montaje dinámico, el tiempo cronológico de la historia va avanzando bastante rápido. Apenas transcurren unos minutos de película entre que se nos presenta a Alou subido al barco mercantil y a él mismo trabajando en un invernadero recolectando hortalizas. Trabaja como jornalero y va teniendo distintos jefes a lo largo de su estancia en Almería. Todos ellos le pagan en metálico en el mismo día o, como

¹¹⁷ BORKERT, Maren; MARTÍN PÉREZ, Alberto; SCOTT, Sam, DE TONA, Carla: «Introduction: Understanding Migration Research in Europe» *FQS: Forum Qualitative Social Research* Volume 7, nº 3, Art. 3 (2006), p. 2.

mucho, a final de cada semana de trabajo. Se muestra una relación entre patrón y empleado que carece de un vínculo estable. A diferencia de otras películas analizadas, en esta sí se nos muestra a los trabajadores en su lugar de trabajo. Mientras Alou recoge calabacines, la cámara intercala planos cortos de su rostro y sus manos con planos más abiertos en los que se muestra al resto de trabajadores dentro de un gran invernadero. La escena dura unos dos minutos en los que no hay diálogo, sino sólo los trabajadores agachándose una y otra vez a cortar el tallo de los calabacines para meterlos en capazos. A través de este silencio y el montaje de los planos, se sintetiza la dureza del trabajo realizado, de manera que permite al espectador hacerse una idea del día a día del personaje.

Los espacios también son muy importantes en esta película. En otra escena, un compañero acompaña a Alou a su casa, al anochecer. La cámara nos muestra un gran plano general en el que se pueden ver los invernaderos a las afueras de la ciudad y junto a éstos, una pequeña caseta de unos quince metros cuadrados. Allí viven cinco hombres negros. Todos ellos cenan de un cuenco. Los que llevan más tiempo en España, enseñan a Alou a manejar algunas palabras en castellano para poder buscar trabajo. La iluminación de estas escenas es muy tenue, dado que no tienen luz eléctrica. De igual forma, en otras escenas en las que Alou comparte piso con uno o varios inmigrantes africanos, en Madrid primero y en Lleida o Barcelona después, la iluminación sigue siendo bastante tenue, pese a sí contar allí con electricidad. En contraste con la abundante luz del día cuando aparece en el trabajo al aire libre, las escenas en el interior de las casas donde Alou vive son sombrías, resaltando de esta forma el dramatismo en momentos en los que el protagonista se siente solo y nostálgico de su país, al tiempo que desencantado porque España no había resultado ser como su amigo Mulai le decía en las cartas.

En otro momento de la película, cuando está en Lleida, Alou y un amigo acuden a una verbena. Carmen (Eulalia Ramón), la camarera de un bar al que suele ir Alou, baila con él a ritmo de vals. La música enlaza con la escena siguiente en la que Alou se dispone a dormir. Se contraponen dos escenas que muestran dos momentos muy distintos de la vida de Alou. En el primero de ellos está más o menos integrado en la comunidad donde vive. Charla, baila y se relaciona con gente catalana, casi como uno más. La segunda muestra las duras condiciones en las que tiene que asearse y dormir al volver a su *hogar*: unos

túneles que comparte con decenas de personas. Allí viven inmigrantes magrebíes y centroafricanos. Uno de los más mayores dirige el rezo. Todos son hombres. «Allahu-akbar» (Dios es grande), rezan mientras se arrodillan.

El racismo y la xenofobia se muestran durante la historia de forma bastante explícita, aunque sin caer en estereotipos maniqueos. Durante su tiempo libre, Alou prácticamente sólo se relaciona con otros inmigrantes. En una escena, sale de marcha a una discoteca donde él y sus compañeros conocen a unas chicas con las que se acaban yendo. Poco antes de llegar a casa de las chicas, la que conduce les dice que se bajen del coche y que luego se encontrarán en el piso de ellas. «No es por vosotros; es por los vecinos», les dicen. No quieren que sus vecinos les vean con ellas. En otra escena, más adelante, Alou juega a las damas con el padre de Carmen, dueño del bar donde trabajan. La cámara muestra un plano medio lateral en el que ambos aparecen enfrentados, aunque centrando sus miradas en el tablero, mientras van hablando. Las fichas blancas y negras actúan como metáfora de las disputas de nacionales y extranjeros. Alou y Carmen tienen un romance y el padre de ella se mostraba amigable con Alou hasta que se entera del asunto: «Oye *Baltasar*, a mi hija déjala en paz. No quiero que tenga problemas», le dice. El racismo se explicita más en otra escena en la que, durante un descanso en el trabajo en el campo, Alou se dispone a coger una pera de un capazo para comérsela. «¡Eh tú, negro! Deja esa pera», le grita un capataz español antes de decirle que sólo puede comer peras del suelo. Alou reacciona tirándole la pera al pecho y todo acaba en una pelea por la que Alou tendrá que abandonar el trabajo y también el lugar por miedo a que la policía le deporta. Las reglas del juego no son iguales para el inmigrante que para los trabajadores españoles, por lo que cualquiera de sus acciones puede acarrearle consecuencias muy graves. Otras escenas de racismo y xenofobia se producen cuando Alou trabaja como vendedor ambulante: racismo implícito de algunas personas en los bares donde acude a vender y redadas policiales de *manteros* en la ciudad. Ante la posibilidad de que la policía lo capture, tiene que abandonar los productos que vende y salir corriendo.

Por otro lado, dentro de su situación dramática, el protagonista también tiene espacio para el romance con Carmen y para forjar verdaderos lazos de amistad. En una escena anterior, Alou y su amigo Moncef¹¹⁸ (Ahmed El-Maaroufi) van al

¹¹⁸ En una escena previa, Alou encuentra a Moncef, quien resultó ser el hombre que había caído de la lancha fuera borda en la que Alou llegó a España y había sobrevivido.

bar en el que trabaja Carmen, donde hay varias personas jugando a las damas. «Es a quinientas pesetas la partida, ¿quieres jugar?», le dice un hombre en el bar. Alou acepta y gana varias partidas. Moncef y él ganan seis mil y cuatro mil pesetas respectivamente. Al salir, Moncef le dice «toma mil pesetas, así somos iguales». Ambos forjan una gran amistad: viven juntos y comparten todo, incluso equilibran las ganancias del día si uno ha ganado más que otro. Esta amistad entre Alou y Moncef —magrebí— nos habla de la solidaridad que se puede forjar entre inmigrantes de distinta procedencia, unidos por la experiencia de *sobrevivir* en un país en el que ambos son extranjeros. Por otro lado, la relación de Alou con Mulai —compatriota con el que se escribía las cartas y al que encuentra cuando llega por fin a Barcelona— se va deteriorando a lo largo del filme. Mulai se muestra como un personaje preocupado sólo de sí mismo que no está muy dispuesto a ayudar a Alou, más allá de proporcionarle un trabajo clandestino del que él mismo también se beneficia. Mulai, además, está casado con una española y tiene la nacionalidad. En una escena, Mulai y Alou hablan sobre su país mientras pasean. «Allí nací, allí están mis padres y mis hermanos, ¿cómo no voy a querer volver?» dice Alou. «Eso son tonterías. Si yo estoy bien aquí y tengo amigos y dinero para divertirme, este sitio es mi país», replica Mulai. «Ni tú ni yo seremos nunca de este país» responde Alou con una sonrisa. «No nos aceptarán». El egoísmo y el desarraigo de Mulai con su tierra y sus paisanos, se contraponen a la solidaridad y la relación de hermandad que tienen Alou y Moncef.

Volviendo al racismo y al rechazo, éste también adopta una forma institucional. Alou se pone a trabajar recogiendo chatarra para conseguir un contrato y, con ello, los *papeles*. Acude a una sede administrativa con su actual jefe para poder solicitar los papeles, pero se los deniegan sin molestarse en indagar mucho en su situación. «¿Cuál es el motivo esta vez?», pregunta Alou. El funcionario le dice que necesita un contrato de trabajo legal que esté aprobado por la delegación. Le pone varias excusas. Alou percibe claramente que no quieren darle el permiso de residencia. La cámara nos muestra esta escena a través un montaje de plano y contra-plano entre Alou y su jefe por un lado y el funcionario por otro. Los dos primeros separados del tercero por un cristal a través del que se ven las reacciones de frustración de Alou. La siguiente escena es una manifestación contra las expulsiones de inmigrantes a la que acude también Alou. «Por una ley de extranjería justa. Expulsiones no», dice la pancarta de la cabecera. La manifestación está formada por aproximadamente

un centenar de personas, casi todas inmigrantes. Les acompañan también algunos españoles. Allí acude Mulai para hacer negocio: ofrece *papeles* a Alou a cambio de dinero. «No me gusta que se aprovechen de mí», dice Alou. «Yo te puedo conseguir papeles por 50.000 pesetas. Mañana, después de esta protesta, valdrán 60.000 o 70.000», dice Mulai. «No me importa», responde Alou. Se ahonda aquí aún más en la distinción entre la conciencia y la rectitud de principios de Alou y el egoísmo de Mulai. Por otro lado, el montaje de la película nos resume dos aspectos de la lucha de los inmigrantes por regularizar su situación. Por un lado, la vía administrativa, donde acuden a conseguir los papeles de residencia y, por otro lado, las protestas colectivas demandando una ley sin las ambigüedades y las duras restricciones que tenía la ley de extranjería de 1985, que es contra la que protestan en el filme. Mulie Jarju criticó esta misma ley durante la presentación de la película en el Festival de San Sebastián¹¹⁹.

Por último, cabe resaltar el carácter circular de la historia. En la penúltima escena de la película, Alou se despide de Carmen, quien le había ido a visitar desde Lleida a Barcelona. Carmen mira por la ventana a Alou mientras el tren se aleja. En ese momento, aparecen dos policías nacionales que piden la documentación a Alou. «No tengo», dice. La escena está filmada utilizando un montaje de plano y contraplano entre Alou y Carmen. Están unidos por una relación afectiva, pero cada uno pertenece a un *mundo distinto*. El tren se aleja y Carmen ve toda la escena desde dentro de éste. Fuera, Alou es detenido por la policía por no tener permiso de residencia. Le van a deportar. No es el único: están pidiendo la documentación a todos los que ven con aspecto de ser extranjero no europeo. Con esta manera de narrar, el director muestra a través de la relación afectiva de Alou con Carmen y su separación forzosa e injusta, la inestable situación de los inmigrantes provenientes de los países del Sur global, por la que cualquier infortunio o arbitrariedad puede cortar su trayectoria vital en el país de acogida, acabando no sólo con la posibilidad de trabajar allí, sino también con las relaciones de tipo personal y el arraigo que hayan podido forjar en la comunidad. Esta escena enlaza con la siguiente en la que la cámara nos muestra el proceso de extradición: de unos calabozos pasa a un furgón policial

¹¹⁹ FERNÁNDEZ, Andrés: «El protagonista de 'Las cartas de Alou' pide más comprensión para los negros», *El País*, 6 de octubre de 1990. En https://elpais.com/diario/1990/10/06/cultura/655167610_850215.html [última consulta 22 de diciembre de 2023].

en el que es trasladado al aeropuerto directamente mientras la *voz en off* de Alou, ya en su país, lee de nuevo otra carta dirigida a Mulai. Se pregunta por qué *esa gente* no les acepta.

Finalmente, un plano de un avión de *Iberia* despegando se muestra en pantalla mientras Alou cuenta en su carta cómo les devolvieron a África y termina diciendo: «ahora sé cómo tratar a los blancos. Voy a volver. Quiero buscar un buen sitio para vivir. Tú has tenido suerte Mulai, has sabido encontrarlo». Inmediatamente después, aparecen en escena varios hombres subiendo a una lancha en una costa norteafricana, entre ellos Alou. Allí se vuelve a encontrar con Moncef, que también había sido deportado. Termina la película con un gran plano general de la lancha alejándose en el mar y avanzando hacia un buque mercante. De esta forma, la película termina igual que empieza, haciendo referencia a un proceso circular, que va a seguir dándose mientras las circunstancias económicas y sociales de los países de origen sean las mismas.

Armendáriz realizó una historia en la que mostraba la problemática de la inmigración desde el punto de vista del inmigrante con una clara intención de denuncia social contra las actitudes racistas y xenófobas de muchos españoles. En ese sentido, este filme propone una mirada alternativa de la línea discursiva que analizó Mary Nash en la prensa española de mediados de los noventa. En diarios como *El Mundo*, *El País*, *El Periódico* y *La Vanguardia*, el término *patera* aparecía asociado a las noticias de sucesos sobre inmigrantes ilegales y esta asociación, según la historiadora, anuló la toma de conciencia de la opinión pública sobre la presencia de muchos colectivos de inmigrantes, especialmente de América Latina, que en esos años accedían a España por otras vías como el aeropuerto de Barajas. De manera que se constituyó un estereotipo identitario evocador de los inmigrantes en clave de otredad africana y árabe que reforzaba a su vez la idea de choque cultural, por la diferencia lingüística y religiosa¹²⁰. Con todo, al director se le quedó grabada una respuesta de uno de los actores tras terminar el rodaje: «cuando acabé la película, le dije a uno de ellos: ya estoy empezando a conocer vuestra realidad. Él me miró y dijo: ‘No la podrás conocer nunca, porque para entender lo que sufre un negro, hay que ser negro’»¹²¹. Tanto

¹²⁰ NASH, Mary: *Inmigrantes en nuestro espejo. Inmigración y discurso periodístico en la prensa española*, Barcelona, Icaria, 2005, pp. 31-38.

¹²¹ MUÑOZ, Diego: ‘Eh, tú...

el protagonista como otros cinco actores africanos que participaron en la película no tenían regularizada su situación en España y fue la productora la que tramitó sus permisos de residencia¹²².

Las críticas a la película fueron dispares. Para Félix Flores ésta era la peor película de Armendáriz hasta el momento y, en su opinión, tenía poco de cine político. Aseguraba también que «ni se profundiza en las condiciones de vida de los inmigrantes ilegales africanos ni mucho menos se explican esas ‘relaciones humanas’ [en las que el director decía haberse centrado]»¹²³. Por otro lado, Oti Rodríguez Marchante —desde *ABC*— decía haber visto «una muy buena película», con un «guión primoroso». Consideraba un acierto del director haberse centrado en la situación de una persona particular sobre la que girara la historia¹²⁴. A este crítico sí le llegaron, según afirmaba, los problemas que tiene que sufrir un inmigrante. Como vemos, la recepción por parte de unos u otros críticos y espectadores puede ser diametralmente opuesta.

En el contexto de la década de los ochenta, estas dos películas analizadas constituyeron dos excepciones relativas respecto al conjunto de la producción cinematográfica española. Como hemos señalado más arriba, la mayoría de los filmes que incorporaban a la clase trabajadora como protagonista pertenecían al género de películas históricas. En los *modernos* años ochenta habían desaparecido de la pantalla las representaciones de los trabajadores organizados y enmarcados en conflicto socio-laboral en historias ambientadas en su presente de producción. Su lugar lo ocuparon el cine de género histórico o relatos costumbristas con contrapuntos de comedia como *¿Qué he hecho yo para merecer esto!*, en el que la historia se centra en la situación asfixiante de la mujer trabajadora; o ficciones similares al formato documental como *Las cartas de Alou*, que sacaba a la luz los problemas en torno a la condición de inmigrante, especialmente agravados si éste era africano. De alguna manera, representar a la clase trabajadora en el cine de la década de los ochenta era hablar de un pasado histórico que estaba quedando atrás, al tiempo que se *modernizaba* el país. No obstante, otra lectura puede ser la de tomar estas representaciones de la clase obrera organizada en contextos de lucha como un

¹²² *Ibid.*

¹²³ FLORES, Félix: «‘Cartas de Alou’: la fallida crónica de Armendáriz sobre la inmigración africana», *La Vanguardia*, 27 de septiembre de 1990, p. 57.

¹²⁴ RODRÍGUEZ MARCHANTE, Oti: «Alou da las cartas y pintan oros», *La Vanguardia*, 27 de septiembre de 1990, p. 57.

referente pasado que puede servir a la identificación de los espectadores con modelos de organización colectiva, es decir, como materiales que contribuirían a generar «ecos de la fantasía» que podrían servir para articular luchas en el presente.

CONCLUSIONES

El estudio de las representaciones de la clase trabajadora que se ha realizado a lo largo de las páginas anteriores partía de varias preguntas. En primer lugar, ¿cómo ha ido cambiando la manera de entender la clase trabajadora en la esfera pública a partir de los años setenta? ¿cómo se vio esto en un ámbito cultural de masas como es el cine? ¿ha desaparecido? En segundo lugar, si en España la clase obrera organizada había formado parte de los *enemigos* del régimen de Franco, ¿cómo se había representado entonces a la clase trabajadora en el cine español durante la dictadura? Tomando como punto de partida estas preguntas realizadas en la introducción llega el momento de recapitular y exponer las conclusiones, comenzando, al igual que el estudio, respondiendo primero a la última.

Durante la primera década de la posguerra, la clase obrera apareció representada en filmes que contaron historias muy alejadas de *los años del hambre* en los que vivían gran parte de las clases populares del país, especialmente en el sur. Hablamos de once películas en las que la escasez, las enfermedades, el racionamiento, el estraperlo y la miseria no formaron parte del motivo principal de ninguna cinta. Asimismo, en gran parte de las películas en las que se representaba a la clase trabajadora las mujeres solían ser las protagonistas, a menudo haciendo el papel de criadas. Generalmente las tramas sucedían bajo un paraguas armonioso que cubría las relaciones entre jefes y empleados. El *conflicto de clase* brillaba por su ausencia, excepto cuando se trata de demonizar el movimiento obrero en historias que transcurren en el pasado, en el llamado *cine de cruzada*. El contexto de posguerra, marcado por una fuerte represión y una voluntad de control moral férreo de todos los ámbitos por parte de la dictadura, contribuyó a este tipo de representaciones. La censura y el entramado de medidas de apoyo y protección de las películas a cierto tipo de temáticas por delante de otras provocó que las productoras tampoco arriesgasen en sus contenidos.

El conflicto de clases y la miseria eran tratados como asuntos de un pasado que había quedado atrás una vez se había restituido el *orden*. Como hemos apuntado, en el cine histórico, especialmente el *de cruzada*, fue donde se pudieron ver representaciones de la clase obrera organizada y en conflicto. Eso

sí, proyectando una imagen negativa. Así, los sindicalistas o milicianos fueron borrachos y violadores en *Porque te vi llorar* (1941) o exaltados que se dedican a la extorsión en *Mariona Rebull* (1947). En otras cintas como *Las aguas bajan negras* (1948) los mineros aparecieron como una masa de trabajadores que permanecía agolpada detrás de sus jefes contrapuestos a los campesinos de la aldea. Si bien las carencias materiales de la población no constituyeron el eje principal de ningún filme, sí podemos ver algunas referencias menores o veladas en historias ambientadas en el pasado histórico. Cuando la miseria no era parte del pasado es porque estaba asociada a la delincuencia, como sucedía en *La chica del gato* (1943), en la que la protagonista vive con sus tíos que se dedican a robar y a estafar al Auxilio Social. Se comportan de manera moralmente reprochable (no están casados, incitan a robar a su sobrina o le sugieren que su otra opción es la prostitución). De manera que la huida de la protagonista a trabajar como interna en un barrio rico de la ciudad se plantea como una decisión honrada e *individual* frente a la miseria, el hambre y las malas condiciones de vida que se representan intrínsecamente relacionadas con delincuentes y rufianes.

La gran excepción a la omisión de las temáticas relacionadas con las malas condiciones de vida de la clase obrera fue *Surcos* (1951), dirigida por el falangista José Antonio Nieves Conde, donde se incluyó de manera explícita todo lo que había sido ignorado por la cinematografía: miseria, colas del hambre, prácticas estraperlistas, contrabando, hacinamiento de personas en corralas y un personaje mafioso con contactos dentro del régimen. Todo ello enmarcado en una historia que proponía contraste maniqueo entre el mundo rural y urbano. La película constituye un ejemplo de cine crítico desde coordenadas ideológicas próximas a un sector de la dictadura, en este caso el falangismo. Esta excepción en la representación de problemas sociales desató un escándalo que terminó con la dimisión forzada del director general de Cinematografía y Teatro meses después de su estreno. Censores y autoridades del régimen rechazaron la imagen que daba la película. Esta representación de las desigualdades sociales, más allá de la degradación moral, resultaba incompatible con la propaganda de la dictadura durante los años del hambre. La demonización de la ciudad frente a la idealización de los nobles valores rurales fue otro asunto que recorrió varios filmes. Un espacio que habían ocupado grupos de trabajadores movilizados políticamente antes de la guerra y que habían constituido el enemigo del ahora nuevo Estado. Esto se vio

especialmente en la mencionada *Surcos*, donde la ciudad se propone como un espacio embrutecedor lleno de tentaciones y donde las mujeres pierden su honra y trasgreden el orden de género, esto es, el papel de esposa y madre. Se plantean dos posibilidades para las nobles gentes del mundo rural que llegan a la ciudad: adaptación a través del embrutecimiento o regresar al pueblo. Esta visión maniquea de ambos espacios apareció de manera más matizada en otros filmes como *La aldea maldita* (1942) o *Las aguas bajan negras* (1948) donde el conflicto entre el mundo rural y la modernización sustituye al conflicto entre clases. También hubo espacio para una crítica a la modernización, más moderada y en forma de comedia, en *El último caballo* (1950).

Otra comedia, *Esa pareja feliz* (1951), estrenada el mismo año que *Surcos*, constituyó cierta excepción respecto a la exposición de dificultades de las familias trabajadoras. La particularidad de esta cinta reside en que, a través del uso del humor y la ironía, dos cineastas jóvenes plantearon los problemas económicos de una familia de clase obrera burlándose de las aspiraciones de ascenso de estatus social a través de golpes de suerte o de efecto. La clase trabajadora se propone también en el filme como un estrato que se encuentra tan sólo un débil *peldaño* por encima de la miseria. El ascenso social como premio a la fidelidad de un empleado leal a un *buen jefe* se vio en varias representaciones de la época en películas como *Huella de luz* (1942) o *La chica del gato* (1943). La armonía entre los «elementos de la producción» fue el paraguas general de este tipo de cintas en el mismo contexto en el que muchos empresarios tuvieron la potestad de emitir informes de buena o mala conducta sobre el papel de sus trabajadores durante la guerra. En el cine, este paraguas armonioso se extiende sobre historias que incorporan a menudo matrimonios interclasistas formado por una chica joven de clase alta y un empleado fiel a su patrón que se posiciona en un conflicto descafeinado en el que ayuda a su *buen jefe* frente a otro empresario más avaro.

Bajo un paraguas similar encontramos también a las criadas, representada en *Porque te vi llorar* (1941) como una mujer que no tiene autonomía personal más allá de la casa donde sirve. Un ejemplo del modelo de *criada santa* contrapuesta al de *chacha sindicalista* o al de *chacha delatora*. Una representación similar a este último arquetipo fue la de la sirvienta en *La honradez de la cerradura* (1950), donde se le caracteriza ladrona y mujer con malas intenciones. En *La chica del gato* (1943), sin embargo, se expone una

representación de la criada más amable que, sin caer en el modelo de *santa*, encarna la mejora de la situación de una chica que busca trabajo en la ciudad. Una opción que se plantea como la *moralmente correcta* frente a la delincuencia, de manera casi contraria que en *Surcos*, donde ser criada es una de las opciones que tiene una muchacha recién llegada a la ciudad, pero que pronto pasará a ser también la *querida* de un señor con dinero y luego una cabaretera.

Frente a las limitaciones que demostró tener el mundo de la cinematografía después del escándalo *Surcos*, durante los años cincuenta encontramos cierta apertura temática y hallamos nuevas miradas respecto a los problemas de la clase trabajadora que provienen de universos diferentes como la Iglesia, el falangismo y también miradas de directores disidentes con la dictadura, entre los que destacó el cine de Juan Antonio Bardem. La voluntad de apertura se explicitó durante las Conversaciones de Salamanca de 1955. La clase obrera fue representada en el cine de los años cincuenta en un mayor número de películas que en la década anterior (11 en el período 1939-1951 y 19 entre 1952 y 1962). Las historias protagonizadas por criadas y sirvientas dejaron paso a otro tipo de protagonistas como las dependientas, las costureras o las azafatas, pero enmarcadas en un tipo de historias en las que todo giraba en torno a sus enredos amorosos.

Más allá de estas «comedias profesionales», las representaciones de la clase trabajadora en el cine durante este periodo estuvieron enmarcadas en diversas historias que abordaron diferentes temáticas. Destaca el problema de la vivienda que formó parte de *Historias de Madrid* (1957), de *El inquilino* (1958) y de *El pisito* (1958). En estas cintas, los problemas de acceso a la vivienda se plantean como un problema familiar, entendiendo la familia como un matrimonio con dos o más hijos. La exposición más explícita de este problema lo planteó nuevamente José Antonio Nieves Conde en *El inquilino*, donde los laberintos burocráticos de la administración, así como los rentistas caracterizados como aristócratas codiciosos, se representan en este filme como un problema que obstaculiza el acceso a la vivienda a las familias trabajadoras, que quedan desamparadas. Sin embargo, esta producción se vio afectada y moldeada por la experiencia con el escándalo *Surcos*, por la Junta de Censura y por el Ministerio de Vivienda, que intervino obligando al director a cambiar el final. De nuevo el falangista Nieves Conde realizó una película cuyo tratamiento

de los problemas sociales llevaron a instancias altas del régimen a intervenir y moderar esas críticas.

Los problemas derivados de la marginación social fueron tratados durante esta década desde dos prismas no necesariamente excluyentes que ofrecían en su arco argumental una opción *digna* que solucionase la situación de las personas que los sufrían. En primer lugar, en películas como *Segundo López, aventurero urbano* (1952), *Hay un camino a la derecha* (1953), *Mi tío Jacinto* (1956) o *Fulano y Mengano* (1956) el trabajo honrado y la voluntad de «volver al camino recto» se plantea como la solución a los problemas de marginalidad de los protagonistas. Una marginalidad que se vincula de nuevo a la delincuencia, aunque de forma más matizada que en la década de los cuarenta. Ahora se propone el convencimiento de abandonar estas prácticas delictivas como requisito previo para obtener una especie de «perdón» omnisciente que, unido a la búsqueda de un trabajo decente o volver a ocupar el lugar de padre de familia, reinserta en la sociedad a los personajes. Cabe destacar que, en *Segundo López, aventurero urbano*, la representación de la pobreza y la marginalidad en el mundo urbano aparece vinculado a cierta idealización del mundo rural, aunque de forma más amable que en *Surcos* y bajo un paraguas sainetesco. *Fulano y Mengano*, el trabajo se plantea como forma digna de salir de la pobreza y se subraya la solidaridad de clase entre varios personajes que sobreviven en los suburbios. Una solidaridad que tiene que ver con el *reconocimiento* de clase de los sujetos, tal y como ocurre también entre los jóvenes de los suburbios en *Los golfos* (1960), filme donde se muestran las graves consecuencias que puede conllevar «apartarse del camino correcto».

El otro prisma bajo el que fueron tratados los problemas de marginalidad fue el de la caridad cristiana. Bajo esta visión se representaba a la clase obreras en filmes que proponían resolver los problemas de los suburbios a través de un sacerdote, normalmente joven, que actuaba como mediador entre las personas humildes y las clases adineradas, quienes tenían la posibilidad de ayudar a los primeros a través de la caridad. La miseria se representa como algo que ocurre en la periferia de la ciudad y que no se puede ver, por lo que el sacerdote actúa como intermediario para descubrir el problema y solucionarlo. De modo que la representación de la pobreza y la miseria se apuntalaba aportando una vía para *solucionarla*. Así ocurre en *Cerca de la ciudad* (1952) donde la solución, además, se centraba fundamentalmente en los niños porque, como tales, todavía eran

inocentes y no tenían por qué pagar por los actos delictivos o reprochables de sus padres, muchos de ellos encarcelados. Paralelamente a su trabajo de convencer a los ricos para que participen de la caridad, el joven cura conseguirá ir llenando poco a poco la iglesia ganándose el respeto y el cariño de las gentes de los suburbios. De manera que el sacerdote aseguraba también la cristianización de estos sectores. La promoción del filme a través de subvenciones, premios y la calificación por parte de la Junta de Censura, así como la opinión de los sectores eclesiásticos y de la crítica cinematográfica nos muestran cómo esta parecía ser la manera preferida y preferible de abordar el tema de la miseria y la pobreza en el cine.

Un tratamiento similar tuvo *La guerra de Dios* (1953), que además incorporaba por primera vez, desde el final de la guerra civil, la representación de la clase obrera organizada en el marco de un conflicto sociolaboral que no incluyese una demonización clara de sus líderes, que además llegaban al entendimiento con el dueño de la mina gracias a un acercamiento mutuo mediado por un sacerdote joven que apelaba a valores cristianos. Encontramos aquí una representación *colectiva* de la clase, en tanto que los mineros actúan como un grupo de trabajadores que se identifica con los mismos intereses, a partir de experiencias similares, que los llevan a la *acción* por medio del *conflicto*. Ahora bien, este conflicto sigue los cauces que traza el mediador cristiano. Además, la trama transcurre en un pasado ya superado desde el punto de vista del régimen de Franco. Los mineros volvieron a representarse también en *Esa voz es una mina* (1955) bajo un paraguas armonioso, donde la confraternización de clases se sublima y la clase como sujeto colectivo se difumina. El *buen jefe* vuelve a aparecer, esta vez caracterizado como un catalán que, pese a sus diferencias de carácter, logra entenderse con los mineros andaluces, a quienes se concibe con una *forma de ser* contrapuesta al de sus homólogos ingleses, de esos que piden la «nacionalización».

El punto crítico y las miradas disidentes respecto a la clase trabajadora y sus problemas las aportaron fundamentalmente dos directores: Luis García Berlanga y Juan Antonio Bardem. El primero logró estrenar (*Plácido*, 1961) una crítica a la hipocresía y a la instrumentalización de la pobreza que hacía la burguesía a través de la espectacularización de la caridad. Por su parte, el cine de Juan Antonio Bardem, como tantas otras actividades artísticas llevadas a cabo por militantes comunistas durante la dictadura, tuvo por necesidad que

moverse dentro de los límites de lo posible, esto es, dentro de lo que la censura era capaz de admitir. Las representaciones de la clase obrera en su cine, al menos en la mayoría de filmes, estuvieron insertadas dentro de historias «para toda la familia» como puede ser el caso de *Felices Pascuas* (1954) o dentro de historias cómicas alocadas como en *Esa pareja feliz* (1951), junto a Berlanga. En ambas películas se muestran problemas y preocupaciones derivadas directamente de la situación socioeconómica de las familias, aunque a estos problemas no se les otorga un gran peso en la trama.

Por otra parte, en películas como *Muerte de un ciclista* (1955) o *Calle Mayor* (1956), el peso de la crítica se centra en una clase burguesa ociosa y caprichosa, dejando a la clase trabajadora como un «otro» que, pese a no tener voz propia en estos filmes, la visión negativa que se da de las élites, de su forma de vida y de su moralidad, funciona como contraste con las escasas representaciones explícitas de familias obreras en la pantalla. En *Muerte de un ciclista*, la forma de narrar la historia identifica, o cuanto menos solidariza, al espectador con el ciclista muerto y su familia. La burguesía, encarnada en la mujer infiel, interpone la necesidad de mantener su estatus, llegando incluso a matar. Este planteamiento implica una visión más o menos dicotómica respecto de las clases sociales, pues la clase obrera se representa en contraposición a la burguesía, que aparece vinculada al régimen dictatorial. Desde los presupuestos ideológicos de Bardem, esto propone una invitación al *reconocimiento* y a la *conciencia* de clase de los espectadores apelando a su identificación contra las élites.

Además de la crítica a la moral burguesa y a la representación de problemas cotidianos de familias obreras, Bardem explicitó también las condiciones de trabajo y de vida de dos profesiones tan diferentes como la de los artistas de pequeñas compañías de teatro o la de los jornaleros. *Cómicos* (1954) y *La venganza* (1959) cuentan historias muy diferentes, pero que coinciden en que en ambas se produce un proceso paulatino de *toma de conciencia*. El proceso de concienciación de la artista de *Cómicos* le lleva a repudiar la relación de conveniencia que tenía con el empresario teatral. La dignidad pasa a significar para ella no tener que aceptar la relación de poder con el empresario. Una relación asimétrica en la que se entremezclan dos factores como son el género y la clase. Por su parte, el proceso de toma de conciencia que podemos observar en *La venganza* se insertaría claramente dentro del marco de la política de

reconciliación nacional impulsada por el PCE tres años antes del estreno del filme. La toma de conciencia en este caso es colectiva. Si bien el conflicto con el amo de la finca no deriva en un enfrentamiento abierto, se exhiben en pantalla muestras explícitas de solidaridad entre jornaleros desconocidos, lo cual implica *reconocimiento de clase* y una representación como *sujeto colectivo*, al tiempo que se apela a superar las dificultades de forma colectiva, no dejándose llevar por las rencillas personales.

A partir del año 1962 las huelgas de Asturias inauguraron una nueva etapa en la que las movilizaciones obreras dejaron de ser episodios puntuales y se abrió una dinámica creciente que continuaría incluso al finalizar la dictadura. Ese mismo año José María García Escudero volvió a ser nombrado director general de Cinematografía y Teatro y comenzó a implementar en la industria cinematográfica los cambios que ya desde las Conversaciones de Salamanca se venían demandando. Esto implicó cierto ensanchamiento de los márgenes que constreñían la libertad de expresión, además de una renovación temática a partir de cineastas jóvenes, algunos de ellos adscritos a la Escuela de Barcelona o al Nuevo Cine Español. Muchos de los filmes de este periodo tienen en común estar realizados por directores vinculados a la izquierda.

No obstante, esta renovación convivió con las películas de directores veteranos como Pedro Lazaga, quien en *Las secretarias* (1968) incorporó una huelga de mujeres secretarias en el argumento de una «comedia sexy». Las mujeres se *reconocen* como clase y como mujeres en el sentido político, lo que las lleva a establecer lazos de solidaridad y a organizarse contra los abusos laborales y el acoso sexual. Bajo la etiqueta de «comedia sexy» se representaba *¡Cómo está el servicio!* (1968) y en *Las que tienen que servir* (1967) a empleadas del hogar «modernas» que no se conformaban con la falta de aspiraciones de sus novios frente a sus sofisticados pretendientes estadounidenses. Una contraposición entre estadounidenses refinados y españoles *paletos*, en la que se asigna *paleto* a obrero.

Las empleadas del hogar fueron representadas bajo una mirada más crítica en *Españolas en París* (1971), en la que se representan las redes de solidaridad y apoyo mutuo entre españolas emigradas. No llega a existir una reivindicación, pero se muestran las dificultades y el duro trabajo que tienen que llevar a cabo las empleadas del hogar. Esta película provocó quejas de muchos emigrantes españoles en París que preocuparon al Ministerio de Asuntos Exteriores,

llegando a preparar un argumentario para defenderse de las críticas que, partiendo de su descontento por la película, pusieron enseguida el foco en señalar como causa de la emigración a la mala situación de una parte considerable de las trabajadoras y trabajadores en España. Respecto a la emigración, esta fue otro de los ejes temáticos bajo los cuales se representó a la clase trabajadora desde mediados de los sesenta. Desde principios de la década, los hechos que rodearon a la proyección en Italia de *Notes sur l'émigration* (1962) marcó el límite de posibilidad de lo que se podía contar sobre los emigrantes españoles. Unos límites que no transgredieron ni la anterior cinta mencionada ni otras como *Vente a Alemania, Pepe* (1971), pero a pesar de ello también movilizó las opiniones, como sucedía con *Españolas en París*, de emigrantes españoles en Alemania. Y es que la idea de *irse a Alemania* sobrevoló como la mejor posibilidad de ascenso social en *El verdugo* (1963) y en *Llegar a más* (1963). En estas películas se incluye una crítica, revestida de humor negro en el caso de *El verdugo*, que expone problemas sociales que devienen en serias dificultades para alcanzar las promesas vinculadas al mito propagandístico del desarrollismo. En la búsqueda de la aspiración de «llegar a más», la prisa y la precipitación por mejorar rápidamente de forma *individual* sus condiciones de vida es una constante en la caracterización de los personajes de clase trabajadora, que buscan una solución *individual*, sobre todo si éstos son jóvenes, como se vio en películas como la mencionada *Llegar a más*, en *Young Sánchez* (1963) o en *El espontáneo* (1964).

Por otro lado, la emigración interior ocupó el tema central de *La piel quemada* (1967), donde se nos muestran unas representaciones de la clase trabajadora enmarcada en un relato costumbrista que hace especial hincapié en el contraste entre las condiciones de vida y las oportunidades de trabajar del lugar de origen de los trabajadores emigrantes y las del lugar de llegada. Estos espacios no sólo se diferencian por factores materiales, sino que a éstos le acompañan factores que tienen que ver con un tipo distinto de sociabilidad en la Costa Brava, un espacio urbano en el que se interactúa con población catalana y con turistas extranjeros. El conflicto entre empresarios y trabajadores se muestra de manera indirecta y velada, sin ningún elemento que proponga una reivindicación colectiva de los trabajadores como clase.

La apertura temática y el ensanchamiento de los límites de posibilidad se hicieron notar considerablemente en los años finales de la dictadura en

películas que incorporaron, de manera más o menos explícita, el conflicto político y la lucha de clases, aunque de nuevo a través de historias ambientadas en el pasado histórico como *La busca* (1966), *La cólera del viento* (1971) y *Pim, pam, pum, ¡Fuego!* (1975). En el caso de las dos primeras, ubicar la película en un pasado anterior al régimen dictatorial permitió ensanchar todavía más las limitaciones a la hora de exponer en pantalla multitud de problemas sociales. Al mismo tiempo, la película interpela *silenciosamente* a los espectadores para que reconozcan situaciones que han vivido de cerca o en primera persona. En el caso de las colas del hambre que aparecen en *La busca*, el director declaró que pretendía aludir a la posguerra. De un modo distinto, el revestimiento estético de *western* le sirvió a Mario Camus para representar el proceso de toma de conciencia, organización y acción de la clase trabajadora en *La cólera del viento*, incorporando discursos explícitos vinculados popularmente al anarcosindicalismo por parte del personaje de El Agitador que provocaron reacciones contrarias desde la prensa conservadora por estar haciendo «apología de la revolución».

Por su parte, Pedro Olea en *Pim, pam, pum... ¡Fuego!* (1975) ambientó la trama en la inmediata posguerra, con un tratamiento de la historia que provocó protestas por parte de partidarios del régimen contra su proyección en el Festival de San Sebastián y también en su estreno en Madrid. La clase trabajadora se representa en un contexto de derrota reciente, en el que la solidaridad y el apoyo mutuo contrasta con la violencia y el abuso a la que son sometidos a través de hombres «bien situados» en el nuevo régimen. Con figuras como el personaje de Fernando Fernán Gómez, similar al de Don Roque en *Surcos*, esta película narró veinticuatro años después, de manera más explícita si cabe, algunos de los aspectos del régimen que José Antonio Nieves quiso exponer y que le costó el puesto a José María Escudero en 1952. En el caso de *Pim, pam, pum... ¡Fuego!* no podemos saber cuáles hubieran sido las consecuencias a medio o largo plazo. Lo que sí hemos podido comprobar es que el filme fue retirado de los cines momentáneamente, dos meses después de su estreno, tras la muerte del dictador, pese a ser un éxito de taquilla.

Contestada la última pregunta planteada al inicio de estas conclusiones, procedemos a tratar de responder al primer bloque de preguntas: ¿cómo ha ido cambiando la manera de entender la clase trabajadora en la esfera pública a

partir de los años setenta? ¿cómo se vio esto en un ámbito cultural de masas como es el cine? ¿ha desaparecido como referente?

Comenzando de nuevo por el final, la respuesta parece clara: no. No ha ido desapareciendo desde los años setenta porque precisamente a finales de esa década existe una explosión de representaciones de clase, debido al contexto particular de España diferente al resto de Europa occidental, al acabar de terminar la dictadura. Siguiendo con las preguntas principales pasamos a explicar los cambios en la manera de representar la clase trabajadora en el cine. A lo largo del período en el que se enmarcan las películas analizadas a partir de 1976, la sociedad española estuvo inmersa en una serie de importantes cambios en todos los ámbitos. Al tiempo que estuvo afectada por el contexto internacional posterior a la crisis global de los años setenta, España tuvo también su dinámica particular en la que destacan el proceso de transición a la democracia y la implementación del Estado de Bienestar durante los primeros gobiernos del PSOE. No obstante, estos procesos vinieron acompañados de medidas de ajuste económico para hacer frente a las crisis y de la inserción del país en las estructuras económicas y militares de los países occidentales y de distintas reformas laborales que flexibilizaron el mercado de trabajo, al tiempo que socavaban la capacidad de negociación de los sindicatos. En este contexto, tras la breve explosión del período 1976-1982, la clase trabajadora fue quedando paulatinamente difuminada en el imaginario colectivo de los españoles. Desde el cine, la manera en que se ha representado a los trabajadores y sus espacios volvió a cambiar significativamente desde principios de los ochenta, pero tampoco se puede hablar de una *desaparición* desde esas fechas.

Durante el periodo 1976-1982 se produjo el punto más álgido de las representaciones de la clase trabajadora como un *sujeto colectivo* organizado y en conflicto en historias ambientadas en su presente de producción. Además, estas luchas se vinculaban directamente con la lucha por la consecución de la democracia, que todavía se consideraba en disputa. Observamos claramente, por tanto, una representación de la clase trabajadora como *sujeto político*. Muchos directores se despojaron de las trabas que debían asumir durante la dictadura e hicieron explícita su voluntad de contar. En *Con uñas y dientes* (1977) y *Siete días de enero* (1979) constituyen dos ejemplos de discursos que proponen una lectura sobre la situación política del momento de la Transición

que contribuye a construir una visión sobre la clase trabajadora como un actor decisivo tanto en las disputas por las mejoras laborales como en la disputa por la democracia. Tanto Paulino Viota como Juan Antonio Bardem, plantean un *antagonismo de clase* entre trabajadores y los directivos de la empresa, a quienes se les vincula también como parte del «compromiso autoritario» y hacen uso de la violencia contra los trabajadores militantes. Por lo que en estos filmes la violencia procede siempre del *exterior* de la clase, es decir, de los enemigos políticos como también ocurre en *Sus años dorados* (1980) y, en menor medida, en *La otra alcoba* (1976).

Este tipo de películas convivieron con otros filmes en el que los trabajadores y/o los sindicalistas pasaban a un segundo plano en historias más centradas en una infidelidad protagonizada por un militante comunista que vive un proceso de *desclasamiento* y sobre todo *desencanto* como en *Asignatura pendiente* (1977) de José Luis Garci o incluso todo lo contrario: un proceso de *toma de conciencia* de un trabajador desclasado en *El puente* (1977), película en la que Bardem retoma uno de sus temas favoritos. El *desencanto* permeó el relato de dos filmes protagonizados por jóvenes en un contexto de paro estructural en los inicios de la década de los ochenta. *Navajeros* (1980) aborda el drama de la delincuencia juvenil con una voluntad didáctica y constituye una respuesta a la criminalización de la juventud que estaba llevando a cabo cierta prensa conservadora durante esos años. En la película, se tratan de buscar las causas que llevan a los jóvenes de clase obrera a convertirse en delincuentes habituales. Se apunta al paro juvenil y al cierre de expectativas. Esto implica una noción *colectiva* de la clase. El personaje del periodista invita a reflexionar desde *fuera* de la clase, mientras que en *Colegas* (1982), la historia incorpora representaciones de clase que, si bien no conciben la clase como *sujeto político*, se puede observar una narrativa en la que la clase trabajadora se *reconoce* en contraposición a las personas que viven en la zona centro de la ciudad apartada del extrarradio. Pervive, por tanto, una visión *colectiva* de la clase que se entremezcla con las relaciones afectivas que sirven de apoyo para hacer frente a la situación de paro estructural y de falta de expectativas. En última instancia, se representa a los perjudicados del proceso de «modernización» que se estaba iniciando. Por lo que, en estas películas, si bien no apelan a un referente de lucha, sí constituyen una visión crítica exponiendo los problemas y las dificultades de la clase trabajadora, contribuyendo esto potencialmente a interpelar a la conciencia de los espectadores.

Siguiendo con las películas ambientadas en su presente de producción, conforme avance la década, en *¿Que he hecho yo para merecer esto!* (1984) y en *Las cartas de Alou* (1990) se evapora del todo la representación de la clase trabajadora como *sujeto político* y se disipa bastante la representación como *sujeto colectivo*, al tratarse de historias individualizadas. No obstante, estas narraciones están abiertas a una recepción que sí realice una lectura colectiva de los problemas que se plantean, tal y como pareció ser la intención de sus directores, Pedro Almodóvar y Montxo Armendáriz. Asimismo, en este tipo de cine, la violencia explícita que proviene del *exterior* de la clase se matiza, tomando diversas formas. De manera que esta violencia toma forma de racismo en *Las cartas de Alou* y forma de machismo en *¿Que he hecho yo para merecer esto!*. De modo que la violencia ya no sólo proviene del exterior en un planteamiento dicotómico, sino se combina la violencia *externa* con otras formas de violencia que *atraviesa las clases*.

Paralelamente a estas producciones, se produjo una explosión de cine histórico en el que la clase trabajadora fue representada especialmente en historias ambientadas durante el primer tercio del siglo XX. En filmes como *La ciutat cremada* (1976) o la trilogía titulada *Victòria* (1983 y 1984) la clase trabajadora se representa como *sujeto colectivo* organizado y en conflicto, deviniendo en un *sujeto político* clave para la transformación de la sociedad. El formato de estas películas fue cercano al «ensayo histórico», lo cual quizá pueda leerse más desde una voluntad de reconocimiento y anamnesis sobre la importancia que tuvo la clase obrera en aquel período histórico, combatiendo así la interpretación franquista de la historia. No obstante, el diálogo pasado-presente y la importancia de los referentes en las tradiciones políticas invitan también a una posible voluntad de incidir en el presente. Una voluntad que pareció más evidente en *La verdad sobre el caso Savolta* (1979) y su discurso contra la violencia en un contexto muy violento o en *Un hombre llamado Flor de Otoño* (1978), donde se vincula la liberación homosexual a liberación de los oprimidos, con clara voluntad de incidir en su presente.

La voluntad o no de incidir en el presente nos remite a la complejidad de la recepción del cine por parte de los espectadores. Por un lado, el impacto de una película no va necesariamente vinculado a la calidad cinematográfica de la misma. Por otro lado, la voluntad de los cineastas no lleva directamente a ningún resultado concreto. A partir de aquí surgen múltiples combinaciones

que irían desde el control de los canales de distribución a la promoción y el impacto como una posible consecuencia de la crítica especializada. En este punto cabe remitir al mito de la Cultura de la Transición y al del «Pacto del olvido». Si bien se pueden extraer elementos útiles e interesantes de las críticas que proponen aquellos que articulan estos discursos, las fuentes consultadas nos plantean un escenario mucho más abierto. En primer lugar, como venimos diciendo, porque si la dictadura no fue capaz de controlarlo todo en todas partes, el régimen del 78 tampoco sería capaz de hacerlo. En segundo lugar, porque «el olvido» no fue tal, a la luz de las producciones cinematográficas (por centrarnos solo en este ámbito) que miraron al pasado desde diversas ópticas, muchas de ellas suspicaces o incluso disidentes con la democracia que se estaba construyendo. Con esto no se pretende negar la capacidad de influencia que puede tener el Estado a través del Ministerio de Cultura, ayuntamientos gobernados por el mismo partido y la difusión de sus discursos a través de medios afines. Más bien se trata de contextualizar la posible influencia de ese entramado en un periodo en el que las posibilidades de disentir se ensancharon considerablemente.

En esa anamnesis participaron directores como Mario Camus o Antonio Gonzalo, ocupándose de la República y la dictadura. El segundo realizó una película militante financiada en régimen de cooperativa en la que se representó al campesinado como un *sujeto colectivo* y *sujeto político* en conflicto por sus derechos laborales y también por la defensa del régimen republicano: *Tierra de rastrojos* (1980). Algo que se pudo ver en menor medida y desde un planteamiento más moderado también en *Réquiem por un campesino español* (1985). Pero, sin duda, la obra cinematográfica de mayor impacto fue *Los santos inocentes* (1984), donde la representación de los *enemigos de clase* y de las injusticias que sufren los trabajadores de la finca potencialmente contribuyen a la *toma de conciencia*, cuando no al reforzamiento de la identidad de clase, tal y como hemos visto a partir del testimonio del sindicalista Diego Cañamero. Los personajes se representan en medio de un ambiente asfixiante en el que su *habitus* no contempla espacio para la *conciencia* de clase, siendo receptores de una violencia estructural que interpela al espectador a posicionarse a su favor. En un contexto de disputa por el relato sobre la dictadura, este filme contribuyó a rescatar una memoria que incidió no tanto en la represión más explícita, sino en el sufrimiento de los desposeídos que quedaron a merced de los abusos de los terratenientes en el mundo rural. Por lo que no apela a la reivindicación de

la lucha como se hace en *Tierra de rastros*, sino una identificación en contra de los defensores del régimen de Franco.

En definitiva, las representaciones de la clase trabajadora analizadas en esta tesis estuvieron condicionadas durante los años cuarenta por el papel que tuvo el movimiento obrero organizado durante la República y la guerra civil, quedando excluidas sus representaciones como *sujeto colectivo* y *sujeto político*, exceptuando al cine de cruzada. Desde los años cincuenta, a partir de los cambios que se fueron produciendo en diversos ámbitos del país, entre ellos el cinematográfico, algunos cineastas incorporaron representaciones más matizadas de las y los trabajadores y de sus problemas sociales. Desde sectores falangistas, católicos y disidentes se mostraron diversas maneras de entender la clase dentro de los límites de posibilidad que pudieron aprovechar. Cintas como *Surcos*, *Notes sur l'émigration*, *Cerca de la ciudad* o algunas películas de Juan Antonio Bardem fueron perfilando la anchura de esos límites. La Junta de Censura, primer filtro institucional con el que tenía que bregar una película, no siempre interpretó y pudo controlar la potencialidad crítica sobre la situación de la clase trabajadora que tenían las películas.

Con la muerte del dictador, los límites de posibilidad se ensancharon y las representaciones de clase como *sujeto político* en su presente alcanzaron su punto álgido durante el corto periodo 1976-1980, al tiempo que el cine de género histórico recogía su testigo alargándolo hasta la década siguiente. En ausencia de dictadura, durante la década de los ochenta, España fue completando su inserción en las estructuras internacionales del capitalismo avanzado que culminaría en el año 1992. Esta «modernización» tuvo como respuesta numerosas movilizaciones obreras que llegaron a su punto más álgido con la «gran huelga general» de 1988. Al margen del cine histórico, la clase trabajadora quedó representada durante el resto del periodo en forma de historias individuales o vivencias personales. De modo que quedan representadas una diversificación de experiencias que abordan problemas colectivos, aunque bajo la mirada del *héroe individual* que hace frente a sus propios contratiempos, difuminando así la dimensión colectiva de la clase, que queda menos explicitada y más a expensas de la identificación de los espectadores. Una posible lectura de esto último podría ser que, en plena «modernización» durante los años del PSOE, la clase trabajadora organizada se pensaba como parte de un pasado que se estaba dejando atrás, al tiempo que se avanzaba rumbo a la modernidad.

Otra posibilidad nos remite a pensar en este tipo de representaciones de clase, dentro del género histórico, como un referente pasado que puede servir a la identificación de los espectadores con modelos de organización colectiva en un sentido de clase. Es decir, se puede proponer que los materiales aportados por algunos cineastas vinculados a la izquierda consiguiesen actuar como un «eco de la fantasía», en la medida en que proyectaban al presente resonancias de una manera de entender la clase en el pasado que, potencialmente, podía interpelar al público del momento. Todas estas lecturas dependerán en parte de la voluntad de los cineastas, pero sobre todo de las múltiples combinaciones que ofrece el proceso de recepción.

CONCLUSIONI

Lo studio delle rappresentazioni della classe operaia che è stato condotto nelle pagine precedenti si è basato su diversi quesiti. In primo luogo, come è cambiato il modo in cui la classe operaia è stata compresa nella sfera pubblica dagli anni '70? Come è stata vista in una sfera culturale di massa come è il cinema? È scomparsa? In secondo luogo, come era stata rappresentata la classe operaia organizzata nel cinema spagnolo durante la dittatura, dal momento che questa aveva fatto parte dei nemici di Franco? Prendendo come punto di partenza le domande poste in questa introduzione, è il momento di ricapitolare e presentare le conclusioni, iniziando, così come fatto nello studio, rispondendo prima all'ultima.

Durante il primo decennio del dopoguerra, la classe operaia appare rappresentata nei film che raccontavano storie molto distanti dagli anni di fame in cui viveva gran parte della classe operaia del paese, soprattutto nel sud. Parliamo di undici film in cui la scarsità, la malattia, il razionamento, il contrabbando e la miseria non entrano a far parte dell'argomento principale in alcuno di essi. Inoltre, nella maggior parte dei lungometraggi che ritraggono la classe operaia, le donne tendevano ad essere protagoniste, spesso nel ruolo di domestiche. Generalmente le trame si dipanavano sotto un ombrello armonioso che copriva le relazioni tra capo e dipendente. Il conflitto di classe spiccava per la sua assenza, tranne quando si trattava di demonizzare il movimento operaio in storie ambientate nel passato, nel cosiddetto cine de cruzada. Il contesto del dopoguerra, caratterizzato da una forte repressione e dal desiderio della dittatura di esercitare un ferreo controllo morale su tutte le sfere, ha contribuito a questo tipo di rappresentazione. La censura e la rete di misure volte a sostenere e proteggere alcuni tipi di film rispetto ad altri, hanno fatto sì che le case di produzione non corressero rischi nemmeno con i loro contenuti.

Il conflitto di classe e la miseria venivano trattati come questioni del passato, superate una volta ripristinato l'ordine. Come abbiamo rilevato poc'anzi, è nel cinema storico, soprattutto nel cinema de cruzada, che si possono vedere le rappresentazioni della classe operaia organizzata e in conflitto. Tuttavia, proiettavano rappresentazioni che ne davano però un'immagine negativa. Così, i sindacalisti o i miliziani erano ubriaconi e stupratori in *Porque te vi llorar*

(1941), o esaltati dediti all'estorsione in *Mariona Rebull* (1947). In altri film, come *Las aguas bajan negras* (1948), i minatori apparivano come una massa di lavoratori che sostenevano i loro capi in opposizione ai contadini del villaggio. Sebbene la privazione materiale della popolazione non fosse l'obiettivo principale in nessuno dei film, possiamo vedere alcuni riferimenti minori o velati nelle storie ambientate nel passato storico. Quando la miseria non faceva parte del passato, veniva associata alla delinquenza, come in *La chica del gato* (1943), in cui la protagonista vive con gli zii che rubano e truffano l'Auxilio Social. Si comportano in modo moralmente riprovevole (non sono sposati, incitano la nipote a rubare o le suggeriscono che la sua unica alternativa è la prostituzione). La fuga della protagonista per lavorare come stagista in un quartiere ricco della città viene dunque presentata in questo caso come una decisione onesta e individuale di fronte alla miseria, alla fame e alle scarse condizioni di vita che sono rappresentate come intrinsecamente legate a criminali e ruffiani.

La grande eccezione all'omissione di tematiche legate alle scarse condizioni di vita della classe operaia fu *Surcos* (1951), diretto dal falangista José Antonio Nieves Conde, che includeva esplicitamente tutto ciò che era stato ignorato dal cinema: miseria, code della fame, mercato nero/contrabbando, sovraffollamento di persone nelle corralle e un personaggio mafioso con contatti all'interno del regime. Il tutto inserito in una storia che proponeva un contrasto manicheo tra il mondo rurale e quello urbano. La pellicola è un esempio di cinema critico proveniente da coordinate ideologiche vicine ad un settore della dittatura, in questo caso il Falangismo. Questa eccezione nella rappresentazione dei problemi sociali scatenò uno scandalo conclusosi con le dimissioni forzate del direttore generale della Cinematografia e del Teatro, mesi dopo l'uscita del film. I censori e le autorità del regime rifiutarono l'immagine fornita dalla pellicola. Questa rappresentazione delle disuguaglianze sociali, oltre al degrado morale, era incompatibile con la propaganda della dittatura durante gli anni della fame. La demonizzazione della città in contrapposizione all'idealizzazione dei nobili valori rurali è un altro tema/un'altra tematica che attraversa diversi film. Uno spazio che era stato occupato da gruppi di lavoratori mobilitati politicamente prima della guerra e che adesso costituivano il nemico del nuovo Stato. Questo si è visto soprattutto nel già nominato *Surcos*, dove la città viene proposta come uno spazio degradante e pieno di tentazioni, e dove le donne perdono l'onore e trasgrediscono l'ordine di genere, cioè il ruolo di moglie e madre. Vengono proposte due possibilità per le persone oneste del mondo rurale che arrivano in

città: l'adattamento al degrado o il ritorno al villaggio. Questa visione manichea di entrambi gli spazi è apparsa in modo più sfumato in altri film come *La aldea maldita* (1942) o *Las aguas bajan negras* (1948), dove il conflitto tra il mondo rurale e la modernizzazione ha sostituito il conflitto tra le classi. Vi è stato anche spazio per una critica più moderata alla modernizzazione sotto forma di commedia in *El último caballo* (1950).)

Un'altra commedia, *Esa pareja feliz* (1951), uscita lo stesso anno di *Surcos*, fu un'eccezione in termini di esposizione delle difficoltà delle famiglie della classe operaia. La particolarità di questo film risiede nel fatto che, attraverso l'uso dell'umorismo e dell'ironia, due giovani registi mostrano i problemi economici di una famiglia della classe operaia, prendendo in giro le aspirazioni di ascesa sociale grazie alla fortuna. La classe operaia viene mostrata durante il film come uno strato che è soltanto un misero gradino sopra la miseria. L'avanzamento sociale come ricompensa per la lealtà di un dipendente fedele a un buon capo è stato visto in varie rappresentazioni dell'epoca nei film come *Huella de luz* (1942) o *La chica del gato* (1943). L'armonia tra gli 'elementi della produzione' era l'ottica generale di questi film, nello stesso contesto in cui molti datori di lavoro avevano la facoltà di emettere rapporti di buona o cattiva condotta sul ruolo dei loro lavoratori durante la guerra. Nel cinema, questa visione armoniosa si estende su storie che spesso incorporano matrimoni interclassisti tra una giovane ragazza dell'alta società e un impiegato fedele al suo datore di lavoro che prende posizione in un poco importante in cui aiuta il suo buon capo contro un uomo d'affari più avido.

Sotto un'ottica simile troviamo la figura della domestica, rappresentata, rappresentate in *Porque te vi llorar* (1941) come una donna che non ha alcuna autonomia personale al di là della casa in cui serve. Un esempio del modello della domestica santa in contrapposizione alla domestica sindacalista o alla domestica delatrice. Una rappresentazione simile a quest'ultimo archetipo è quella della domestica in *La honradez de la cerradura* (1950), dove è caratterizzata come una ladra e una donna con cattive intenzioni. In *La chica del gato* (1943), invece, c'è una rappresentazione più benevola della domestica che, senza cadere nel modello della santa, incarna il miglioramento della situazione di una ragazza in cerca di un lavoro in città. Un'opzione che viene presentata come moralmente corretta di fronte alla delinquenza, quasi l'opposto di *Surcos*, dove fare la donna di servizio è una delle opzioni per una ragazza

appena arrivata in città, ma che presto diventerà anche l'amante di un uomo ricco e poi una cabarettista.

In contrasto con le limitazioni che il mondo della cinematografia mostrò dopo lo scandalo Surcos, durante gli anni cinquanta troviamo una certa apertura tematica e nuove prospettive sui problemi della classe operaia che provengono da universi diversi come la Chiesa, il Falangismo e anche i punti di vista di registi dissidenti alla dittatura, tra i quali spiccano i film di Juan Antonio Bardem. Il desiderio di apertura fu reso esplicito durante le Conversazioni di Salamanca del 1955. La classe operaia fu rappresentata nel cinema degli anni '50 in un numero maggiore di film rispetto al decennio precedente (11 nel periodo 1939-1951 e 19 tra il 1952 e il 1962). Le storie con protagoniste cameriere e domestiche lasciarono il posto ad altri generi di protagoniste, come commesse, sarte o hostess, inserite però in una trama in cui tutto ruotava intorno ai loro intrecci amorosi.

Al di là di queste «commedie professionali», le rappresentazioni della classe operaia nel cinema di questo periodo venivano inserite in varie storie che affrontavano temi diversi. Emerge il problema dell'alloggio, tema importante in *Historias de Madrid* (1957), *El inquilino* (1958) e *El pisito* (1958). In questi film, i problemi di accesso all'alloggio si mostrano come un problema familiare, intendendo per famiglia una coppia sposata con due o più figli. L'esposizione più esplicita di questo problema è stata rappresentata ancora una volta da José Antonio Nieves Conde in *El inquilino*, dove i labirinti burocratici dell'amministrazione, così come i redditeri caratterizzati come aristocratici avidi, sono rappresentati in questo film come un problema che ostacola l'accesso all'alloggio per le famiglie di lavoratori, che rimangono indigenti. Tuttavia, questa produzione è stata influenzata e modellata dall'esperienza dello scandalo di Surcos, dalla Commissione di Censura e dal Ministero degli Alloggi, quest'ultimo intervenuto costringendo il regista a cambiare il finale. Ancora una volta, la falangista Nieves Conde realizzò un film il cui trattamento dei problemi sociali portò le alte sfere del regime a intervenire e a moderarne le critiche.

I problemi derivanti dall'emarginazione sociale furono trattati durante questo decennio da due prismi non necessariamente esclusivi, che offrivano nel loro arco di trama un'opzione dignitosa per risolvere la situazione delle persone che ne soffrivano. In primo luogo, in film come *Segundo López*, *aventurero urbano* (1952), *Hay un camino a la derecha* (1953), *Mi tío Jacinto* (1956) e *Fulano y*

Mengano (1956), il lavoro onesto e la volontà di «tornare sulla retta via» sono presentati come la soluzione ai problemi di marginalità dei protagonisti. Una marginalità che, ancora una volta, è legata alla delinquenza, anche se in modo più sfumato rispetto agli anni Quaranta. Ora, la convinzione di abbandonare queste pratiche criminali viene proposta come un prerequisito per ottenere una sorta di onnisciente «perdono» che, insieme alla ricerca di un lavoro dignitoso o ritornare alla posizione di padre di famiglia, reintegra i personaggi nella società. Vale la pena notare che in Segundo López, aventurero urbano, la rappresentazione della povertà e della marginalità nel mondo urbano appare legata a una certa idealizzazione del mondo rurale, anche se in modo più benevolo rispetto a Surcos e sotto un ombrello comico. In Fulano y Mengano, il lavoro viene presentato come una via d'uscita dignitosa dalla povertà e viene sottolineata la solidarietà di classe tra vari personaggi che sopravvivono in periferia. Una solidarietà che ha a che fare con l'autoriconoscimento di classe dei soggetti, come avviene anche tra i giovani della periferia in Los golfos (1960), un film che mostra le gravi conseguenze che possono derivare dall'«allontanarsi dalla retta via».

L'altro prisma attraverso il quale vennero trattati i problemi della marginalità era quello della carità cristiana. Secondo questa visione, la classe operaia veniva rappresentata in film che proponevano di risolvere i problemi della periferia attraverso un sacerdote, di solito un giovane, che fungeva da mediatore tra le classi umili e quelle ricche, le quali avevano la possibilità di aiutare le prime attraverso la carità. La miseria è rappresentata come qualcosa che si verifica nella periferia della città e che non può essere vista, quindi il sacerdote funge da intermediario per scoprire il problema e risolverlo. Quindi la rappresentazione della povertà e della miseria era sostenuta dall'offerta di un modo per risolverla. Questo è il caso di Cerca de la ciudad (1952), dove la soluzione, inoltre, era centrata fondamentalmente sui bambini perché, in quanto tali, erano ancora innocenti e non avevano motivo di pagare per gli atti criminali o riprovevoli dei loro genitori, molti dei quali erano imprigionati. Parallelamente alla sua opera di convincimento dei ricchi a partecipare alla carità, il giovane sacerdote riuscirà gradualmente a riempire la chiesa, guadagnando il rispetto e l'affetto della gente della periferia. In questo modo, il sacerdote assicurava anche la cristianizzazione di questi settori. La promozione del film attraverso sovvenzioni, premi e la qualificazione da parte della Commissione di Censura, così come l'opinione dei settori ecclesiastici e dei

critici cinematografici, ci mostrano come questo sembrava essere il modo preferito e preferibile di affrontare il tema della miseria e della povertà nel cinema.

Un trattamento simile è stato riservato a *La guerra de Dios* (1953), che incorporava anche, per la prima volta dalla fine della guerra civile, la rappresentazione della classe operaia organizzata nel quadro di un conflitto socio-lavorativo che non prevedeva una chiara demonizzazione dei suoi leaderi, i quali raggiungevano anche un'intesa con il proprietario della miniera grazie a un reciproco avvicinamento mediato da un giovane sacerdote che faceva appello ai valori cristiani. Troviamo qui una rappresentazione collettiva della classe, in quanto i minatori agiscono come un gruppo di lavoratori che si identificano con gli stessi interessi, sulla base a partire da esperienze simili, che li portano all'azione attraverso il conflitto. Questo conflitto, tuttavia, segue i canali tracciati dal mediatore cristiano. Inoltre, la pellicola è ambientata in un momento storico in cui il regime franchista appare ormai come un ricordo lontano. I minatori vengono nuovamente rappresentati anche in *Esa voz es una mina* (1955) sotto un ombrello armonioso, dove la fraternizzazione delle classi viene sublimata e la classe come soggetto collettivo viene offuscata. Appare nuovamente la figura del buon capo, questa volta caratterizzato come un catalano che, nonostante le differenze di carattere, riesce ad andare d'accordo con i minatori andalusi, concepiti questi ultimi con un modo di essere contrapposto a quello dei loro omologhi inglesi, di coloro che chiedono la «nazionalizzazione».

Il punto di vista critico e le opinioni dissidenti sulla classe operaia e i suoi problemi sono stati forniti principalmente da due registi: Luis García Berlanga e Juan Antonio Bardem. Il primo riuscì a realizzare (*Plácido*, 1961), una critica all'ipocrisia e alla strumentalizzazione della povertà da parte della borghesia attraverso la spettacolarizzazione della carità. Da parte sua, i film di Juan Antonio Bardem, come tante altre attività artistiche svolte dai militanti comunisti durante la dittatura, dovevano necessariamente muoversi entro i limiti del possibile, cioè entro ciò che la censura poteva ammettere. Le rappresentazioni della classe operaia nel suo cinema, o almeno nella maggior parte dei suoi film, erano inserite all'interno di storie «per tutta la famiglia» come in *Felices Pascuas* (1954) o all'interno di storie comiche folli come in *Esa pareja feliz* (1951), diretto insieme a Berlanga. In entrambi i film, vengono mostrati problemi e preoccupazioni derivanti direttamente dalla situazione socio-

economica delle famiglie, anche se a questi problemi non viene dato grande peso nella trama.

D'altra parte, in film come *Muerte de un ciclista* (1955) o *Calle Mayor* (1956), il peso della critica si concentra su una classe borghese oziosa e capricciosa, lasciando la classe operaia come un 'altro' che, nonostante non abbia una voce propria in questi film, nonostante la visione negativa data delle élite, del loro stile di vita e della loro moralità, funziona come contrasto alle poche rappresentazioni esplicite di famiglie operaie sullo schermo. In *Muerte de un ciclista*, il modo in cui viene raccontata la storia fa sì che lo spettatore si identifichi, o quanto meno solidarizzi con il ciclista morto e con la sua famiglia. La borghesia, incarnata dalla donna infedele, interpone la necessità di mantenere il proprio status, arrivando persino ad uccidere. Questo approccio implica una visione più o meno dicotomica delle classi sociali, in quanto la classe operaia è rappresentata in contrasto con la borghesia, la quale appare legata al regime dittatoriale. Dai presupposti ideologici di Bardem, questo propone un invito al riconoscimento di classe degli spettatori, facendo appello alla loro identificazione contro le élite.

Oltre a criticare la morale borghese e a rappresentare i problemi quotidiani delle famiglie della classe operaia, Bardem ha anche reso esplicite le condizioni di lavoro e di vita di due professioni così diverse come quella degli artisti delle piccole compagnie teatrali e quella dei lavoratori a giornata. *Cómicos* (1954) e *La venganza* (1959) raccontano storie molto diverse, ma coincidono in quanto in entrambi c'è un processo graduale di presa di coscienza. Il processo di consapevolezza dell'artista in *Cómicos* la porta a ripudiare il rapporto di convenienza che aveva con l'impresario teatrale. Per lei, dignità significa non dover accettare la relazione di potere con l'impresario. Una relazione asimmetrica in cui il genere e la classe sono intrecciati. Da parte sua, il processo di presa di coscienza che possiamo osservare ne *La venganza* si inserisce chiaramente nel quadro della politica di riconciliazione nazionale promossa dal PCE tre anni prima dell'uscita del film. La presa di coscienza in questo caso è collettiva. Sebbene il conflitto con il padrone della fattoria non sfoci in un confronto aperto, sullo schermo vengono mostrati segni espliciti di solidarietà tra braccianti sconosciuti, il che implica un riconoscimento di classe e una rappresentazione come soggetto collettivo, mentre si fa appello a superare le difficoltà collettivamente, senza lasciarsi trascinare da rancori personali.

A partire dal 1962, gli scioperi nelle Asturie inaugurarono una nuova fase in cui le mobilitazioni dei lavoratori cessarono di essere episodi isolati e iniziò una dinamica crescente che sarebbe continuata anche alla fine della dittatura. Nello stesso anno, José María García Escudero fu nuovamente nominato Direttore Generale della Cinematografia e del Teatro e iniziò ad attuare nell'industria cinematografica i cambiamenti richiesti dalle Conversazioni di Salamanca. Questo implicava un certo allargamento dei margini che limitavano la libertà di espressione, così come un rinnovamento tematico basato a partire da giovani registi, alcuni dei quali legati alla Scuola di Barcellona o al Nuovo Cinema Spagnolo. Molti dei film di questo periodo hanno in comune il fatto di essere stati realizzati da registi legati alla sinistra.

Tuttavia, questo rinnovamento coesisteva con i film di registi veterani come Pedro Lazaga, che in *Las secretarias* (1968) incorporava uno sciopero di donne segretarie nella trama di una «commedia sexy». Le donne si riconoscono come classe e come donne in senso politico, il che le porta a stabilire legami di solidarietà e a organizzarsi contro gli abusi sul lavoro e le molestie sessuali. Sotto l'etichetta di «commedia sexy», le domestiche «moderne» sono state ritratte in *¡Cómo está el servicio!* (1968) e in *Las que tienen que servir* (1967), che non si accontentano della mancanza di aspirazioni dei loro fidanzati di fronte ai sofisticati corteggiatori americani. Un contrasto tra americani raffinati e spagnoli bifolchi, in cui il bifolco è assegnato all'operaio.

Le lavoratrici domestiche sono state ritratte con uno sguardo più critico in *Españolas en París* (1971), in cui vengono rappresentate le reti di solidarietà e di sostegno reciproco tra gli emigranti spagnoli. Non c'è rivendicazione, ma vengono mostrate le difficoltà e il duro lavoro che le lavoratrici domestiche devono svolgere. Il film provocò delle lamentele da parte di molti emigranti spagnoli a Parigi, lamentele che preoccuparono il Ministero degli Affari Esteri, il quale arrivò a preparare un'argomentazione per difendersi dalle critiche che, partendo da un'insoddisfazione per la pellicola, posero immediatamente l'attenzione sulle cattive condizioni di una parte considerevole dei lavoratori e delle lavoratrici in Spagna come causa principale dell'emigrazione. L'emigrazione è stata un altro degli assi tematici sotto i quali è stata rappresentata la classe operaia dalla metà degli anni '60 in poi. Dall'inizio del decennio, gli eventi relativi alla proiezione in Italia di *Notes sur l'émigration* (1962) segnarono i limiti di ciò che poteva essere detto sugli emigranti spagnoli.

Limiti che non furono trasgrediti né dal film appena citato né da altri come *Vente a Alemania*, *Pepe* (1971), ma nonostante ciò mobilitò anche le opinioni degli emigranti spagnoli in Germania, come nel caso di *Españolas en París*. L'idea di andare in Germania era vista come la migliore possibilità di avanzamento sociale in *El verdugo* (1963) e *Llegar a más* (1963). Questi film includono una critica, nel caso di *El verdugo*, con un tocco di umorismo nero, che mette a nudo i problemi sociali che portano a serie difficoltà nel realizzare le promesse legate al mito propagandistico dello sviluppo. Nel perseguire l'aspirazione ad «arrivare di più», la fretta e l'affanno di migliorare rapidamente e individualmente le proprie condizioni di vita sono una costante nella caratterizzazione dei personaggi della classe operaia, che cercano una soluzione individuale, soprattutto se sono giovani, come si vede in film come il già citato *Llegar a más*, in *Young Sánchez* (1963) o in *El espontáneo* (1964).

D'altra parte, l'emigrazione interna era il tema centrale di *La piel quemada* (1967), dove ci vengono mostrate le rappresentazioni della classe operaia incorniciate in una storia costumbrista che pone particolare enfasi sul contrasto tra le condizioni di vita e le opportunità di lavoro nel luogo di origine degli emigrati e quelle del luogo di arrivo. Questi spazi non sono differenziati solo da fattori materiali, ma sono accompagnati da fattori legati a un diverso tipo di socievolezza in Costa Brava, uno spazio urbano in cui c'è interazione con la popolazione catalana e i turisti stranieri. Il conflitto tra datori di lavoro e lavoratori viene mostrato in modo indiretto e velato, senza alcun elemento che proponga una rivendicazione collettiva dei lavoratori come classe.

L'apertura tematica e l'allargamento dei limiti della possibilità si fanno notare negli ultimi anni della dittatura nei film che incorporano, in modo più o meno esplicito, il conflitto politico e la lotta di classe, anche se sempre attraverso storie ambientate nel passato storico, come *La busca* (1966), *La cólera del viento* (1971) e *Pim, pam, pum, ¡Fuego!* (1975). Nel caso dei primi due, l'ambientazione dei film in un passato precedente al regime dittatoriale ha ampliato ulteriormente i limiti dell'esposizione di una moltitudine di problemi sociali sullo schermo. Allo stesso tempo, il film sfida silenziosamente gli spettatori a riconoscere situazioni che hanno vissuto in prima persona. Nel caso delle code per la fame in *La busca*, il regista ha dichiarato che intendeva alludere al periodo del dopoguerra. In modo diverso, la patina estetica del western è stata utilizzata da Mario Camus per rappresentare il processo di consapevolezza,

organizzazione e azione della classe operaia in *La cólera del viento*. questo film ha incorporato discorsi espliciti legati all'anarco sindacalismo attraverso il personaggio di *el Agitador*, discorsi che hanno provocato reazioni discorsi espliciti legati popolarmente all'anarco-sindacalismo dal personaggio da parte della stampa conservatrice per essere una «apologia della rivoluzione».

Da parte sua, Pedro Olea in *Pim, pam, pum.... ¡Fuego!* (1975) ha ambientato la trama nell'immediato dopoguerra, con un trattamento della storia che ha provocato Che i sostenitori del regime protestarono contro la proiezione del film al Festival di San Sebastian e anche alla sua prima a Madrid. La classe operaia è rappresentata in un contesto di recente sconfitta, in cui la solidarietà e il sostegno reciproco contrastano con la violenza e l'abuso a cui sono sottoposti da uomini «bien situados» nel nuovo regime. Con figure come il personaggio di Fernando Fernán Gómez, simile a Don Roque in *Surcos*, questo film racconta ventiquattro anni dopo, in modo ancora più esplicito se possibile, alcuni degli aspetti del regime che José Antonio Nieves voleva denunciare e che costarono il posto a José María Escudero nel 1952. Nel caso di *Pim, pam, pum... ¡Fuego!* non possiamo sapere quali sarebbero state le conseguenze a medio o lungo termine. Quello che abbiamo potuto verificare è che il film fu ritirato momentaneamente dalle sale cinematografiche, due mesi dopo la sua uscita, dopo la morte del dittatore, nonostante fosse un successo al botteghino.

Dopo aver risposto l'ultima domanda posta all'inizio di queste conclusioni, procediamo a cercare di rispondere il primo blocco di domande: come è cambiato il modo di intendere la classe operaia nella sfera pubblica dagli anni Settanta? Come è stato rappresentato questo cambio in una sfera culturale di massa come il cinema? È scomparsa come riferimento?

Ripartendo dalla fine, la risposta sembra chiara: no. Non si può dire che la classe sociale abbia perso presenza nell'immaginario spagnolo della fine di quello decennio diversamente del resto d'Europa. Il fine della dittatura e le condizioni particolari della Spagna comportarono un'esplosione di rappresentazioni di classe. Proseguendo con le domande principali, passiamo a spiegare i cambiamenti nel modo in cui la classe operaia viene rappresentata nel cinema. Durante il periodo in cui sono inquadrati i film analizzati dal 1976 in poi, la società spagnola era immersa in una serie di importanti cambiamenti in tutte le sfere. Oltre ad essere influenzata dal contesto internazionale in seguito alla crisi globale degli anni '70, la Spagna ha avuto anche le sue

dinamiche particolari, tra cui spiccano il processo di transizione alla democrazia e l'attuazione del Welfare State durante i primi governi del PSOE. Tuttavia, questi processi sono stati accompagnati da misure di aggiustamento economico per far fronte alle crisi e all'inserimento del Paese nelle strutture economiche e militari dei Paesi occidentali, così come da varie riforme che hanno reso il mercato del lavoro più flessibile, minando il potere contrattuale dei sindacati. In questo contesto, dopo la breve esplosione del periodo 1976-1982, la classe operaia è gradualmente scomparsa dall'immaginario collettivo degli spagnoli. Dal cinema, il modo in cui i lavoratori e i loro spazi sono stati rappresentati è cambiato in modo significativo dall'inizio degli anni '80, ma non si può nemmeno parlare di una scomparsa da allora.

Il periodo 1976-1982 ha visto l'apice delle rappresentazioni della classe operaia come soggetto collettivo organizzato e in conflitto, in storie ambientate nel suo presente produttivo. Inoltre, queste lotte erano direttamente collegate alla lotta per il raggiungimento della democrazia, che veniva ancora considerata in discussione. Osserviamo chiaramente, quindi, una rappresentazione della classe operaia come soggetto politico. Molti registi si sono liberati delle catene che avevano dovuto assumere durante la dittatura e hanno reso esplicita la loro volontà di raccontare la storia. Con *uñas y dientes* (1977) e *Siete días de enero* (1979) costituiscono due esempi di discorsi che propongono una lettura della situazione politica al momento della Transizione che contribuisce a costruire una visione della classe operaia come attore decisivo sia nelle dispute per migliori condizioni di lavoro che nella lotta per la democrazia. Sia Paulino Viota che Juan Antonio Bardem, presentano un antagonismo di classe tra i lavoratori e i dirigenti dell'azienda, questi ultimi legati al «compromesso autoritario» e violenti contro i lavoratori militanti. In questi film, quindi, la violenza proviene sempre dall'esterno della classe, cioè dai nemici politici, come accade anche in *Sus años dorados* (1980) e, in misura minore, in *La otra alcoba* (1976).

Questo tipo di film coesisteva con altri in cui i lavoratori prendevano un posto in secondo piano. Si trattava di film incentrati su infedeltà i cui protagonisti erano militanti comunisti che subivano un processo di declassificazione e soprattutto di disincanto come in *Asignatura pendiente* (1977) di José Luis Garcí; ma anche il contrario in film come *El Puente* (1977) in cui osserviamo un processo di presa di coscienza di un lavoratore declassato, un film in cui Bardem ritorna a uno dei suoi temi preferiti. Il disincanto permea la narrazione di due

film che hanno come protagonisti dei giovani in un contesto di disoccupazione strutturale, all'inizio degli anni Ottanta. Navajeros (1980) affronta il dramma della delinquenza giovanile con una volontà didattica e costituisce una risposta alla criminalizzazione dei giovani portata avanti da certa stampa conservatrice in quegli anni. Il film cerca di individuare le cause che portano i giovani della classe operaia a diventare delinquenti abituali. Il foco viene messo nella disoccupazione giovanile e la chiusura delle aspettative. Tutto ciò implica una nozione collettiva di classe. Il personaggio del giornalista invita a riflettere dall'esterno della classe, mentre in Colegas (1982), la storia incorpora rappresentazioni di classe che, ci propone una narrazione in cui la classe come un soggetto politico, possiamo osservare una narrazione in cui la classe operaia è riconosciuta come opposta alle persone che vivono nei centri urbani e lontano dalle periferie. In questo modo, persiste una visione collettiva della classe, intrecciata con le relazioni affettive che servono da supporto per affrontare la situazione di disoccupazione strutturale e di mancanza di aspettative. In definitiva, rappresenta coloro che hanno sofferto a causa del processo di «modernizzazione » in corso. Questi film, quindi, sebbene non facciano appello a un referente di lotta, costituiscono una visione critica esponendo i problemi e le difficoltà della classe operaia, contribuendo potenzialmente a sfidare la coscienza degli spettatori.

Continuando con i film ambientati nel presente della loro produzione, nel corso del decennio, in ¿Qué he hecho yo para merecer esto! (1984) e Las cartas de Alou (1990), entrambe film con una storia individualizzata, la rappresentazione della classe operaia come soggetto politico si svanisce completamente e la rappresentazione come soggetto collettivo si disperde parecchio. Tuttavia, queste narrazioni sono aperte a una ricezione che fa una lettura collettiva dei problemi sollevati, come sembrava essere l'intenzione dei loro registi, Pedro Almodóvar e Montxo Armendáriz. Allo stesso modo, in questo tipo di cinema, la violenza esplicita che proviene dall'esterno della classe ci si presenta con delle sfumature, assumendo varie forme. Così questa violenza assume la forma del razzismo in Las cartas de Alou e quella del maschilismo in ¿Qué he hecho yo para merecer esto! Quindi la violenza non proviene più solo dall'esterno in un approccio dicotomico, ma la violenza esterna si combina con altre forme di violenza che attraversano le classi.

Parallelamente a queste produzioni, c'è stata un'esplosione di cinema storico in cui è stata rappresentata la classe operaia, soprattutto in storie ambientate durante il primo terzo del XX secolo. In film come *La ciutat cremada* (1976) o la trilogia intitolata *Victòria* (1983 e 1984), la classe operaia viene rappresentata come un soggetto collettivo organizzato e in conflitto che diventa un soggetto politico chiave per la trasformazione della società. Il formato di questi film era vicino al «saggio storico», che forse può essere letto più come un desiderio di riconoscimento e anamnesi dell'importanza della classe operaia in quel periodo storico, combattendo così l'interpretazione della storia da parte di Franco. Il dialogo tra passato e presente e l'importanza dei referenti nelle tradizioni politiche possibilitano anche un'interpretazione di questi film come opere con una chiara volontà d'influire sul presente. Una volontà che sembrava più evidente in *La verdad sobre el caso Savolta* (1979) e il suo discorso contro la violenza in un contesto molto agitato o in *Un hombre llamado Flor de Otoño* (1978), dove la liberazione omosessuale è legata alla liberazione degli oppressi, con una chiara volontà di influenzare il presente.

La volontà o meno di avere un impatto sul presente ci riporta alla complessità della ricezione dei film da parte degli spettatori. Da un lato, l'impatto di un film non è necessariamente legato alla sua qualità cinematografica. Dall'altro, la volontà dei registi non porta direttamente a un risultato concreto. Da qui nascono molteplici combinazioni, che vanno dal controllo dei canali di distribuzione alla promozione e all'impatto come possibile conseguenza della critica specializzata. A questo punto, vale la pena fare riferimento al mito della Cultura della Transizione e al «Patto dell'Oblio». Sebbene si possano estrarre elementi utili e interessanti dalle critiche proposte da coloro che sostengono questi discorsi, le fonti consultate ci presentano uno scenario molto più aperto. In primo luogo, come abbiamo detto, perché se nemmeno la dittatura era in grado di controllare tutto ovunque, nemmeno il regime del '78 sarebbe stato capace di farlo. In secondo luogo, perché «l'oblio» non era tale, alla luce delle produzioni cinematografiche (per concentrarci solo su questo settore) che guardavano al passato da diversi punti di vista, molti dei quali sospettosi o addirittura dissidenti riguardo alla democrazia che si stava costruendo. Questo non significa negare la capacità di influenza che lo Stato può avere avuto attraverso il Ministero della Cultura, i consigli comunali governati dallo stesso partito e la diffusione dei suoi discorsi attraverso i media collegati. Si tratta

piuttosto di contestualizzare la possibile influenza di questa rete in un periodo in cui le possibilità di dissenso si sono notevolmente ampliate.

Registi come Mario Camus e Antonio Gonzalo parteciparono a questa anamnesi, trattando della Repubblica e della dittatura. Quest'ultimo realizzò un film militante finanziato su base cooperativa, in cui i contadini venivano rappresentati come soggetto collettivo e soggetto politico in conflitto per i loro diritti lavorativi e anche per la difesa del regime repubblicano: *Tierra de rastros* (1980). Qualcosa che si può vedere anche in misura minore e con un approccio più moderato in *Réquiem por un campesino español* (1985). Ma senza dubbio l'opera cinematografica di maggiore impatto è stata *Los santos inocentes* (1984), dove la rappresentazione dei nemici di classe e delle ingiustizie subite dai braccianti agricoli contribuisce potenzialmente a sensibilizzare, se non a rafforzare l'identità di classe, come abbiamo visto dalla testimonianza del sindacalista Diego Cañamero. I personaggi sono rappresentati nel mezzo di un ambiente asfissiante non lascia spazio alla coscienza di classe, essendo i destinatari di una violenza strutturale che sfida lo spettatore a posizionarsi a loro favore. In un contesto di controversia sulla narrazione della dittatura, questo film ha contribuito a salvare una memoria che si è concentrata non tanto sulla repressione più esplicita, quanto sulla sofferenza dei diseredati che sono stati lasciati in balia degli abusi dei proprietari terrieri nel mondo rurale. Il film, quindi, non fa appello alla rivendicazione della lotta come in *Tierra de rastros*, ma piuttosto a un'identificazione contro i difensori del regime di Franco.

In breve, le rappresentazioni della classe operaia analizzate in questa tesi sono state condizionate negli anni '40 dal ruolo svolto dal movimento operaio organizzato durante la Repubblica e la Guerra Civile, che ha escluso le sue rappresentazioni come soggetto collettivo e soggetto politico, ad eccezione del *cine de cruzada*. A partire dagli anni '50, come risultato dei cambiamenti avvenuti in vari settori del paese, compreso il cinema, alcuni registi incorporarono rappresentazioni più sfumate dei lavoratori e dei loro problemi sociali. Dai settori falangista, cattolico e dissidente, sono stati mostrati diversi modi di intendere la classe, entro i limiti delle possibilità espressive che erano in grado di sfruttare. Film come *Surcos*, *Notes sur l'émigration*, *Cerca de la ciudad* e alcuni film di Juan Antonio Bardem delinearono l'ampiezza di questi limiti. La Commissione di Censura, il primo filtro istituzionale con cui un film

doveva confrontarsi, Non ha sempre saputo interpretare né ha potuto controllare il potenziale critico dei film sulla situazione della classe operaia.

Con la morte del dittatore, i limiti di possibilità si sono ampliati e le rappresentazioni della classe come soggetto politico nel suo presente hanno raggiunto il loro apice durante il breve periodo 1976-1980, mentre il cinema di genere storico ha raccolto il testimone e lo ha esteso nel decennio successivo. In assenza della dittatura, durante gli anni '80, la Spagna ha completato il suo inserimento nelle strutture internazionali del capitalismo avanzato, culminato nel 1992. A questa «modernizzazione» hanno risposto numerose mobilitazioni dei lavoratori, che hanno raggiunto il loro apice con il «grande sciopero generale» nel 1988. Oltre al cinema storico, per il resto del periodo la classe operaia è stata rappresentata nella forma di storie individuali o esperienze personali. Non ha sempre saputo interpretare né ha potuto controllare, anche se sotto lo sguardo dell'eroe individuale che affronta le proprie difficoltà, Questa nuova tendenza ha offuscato così la dimensione collettiva della classe, che è meno esplicita e più a scapito dell'identificazione degli spettatori. Una possibile lettura di quest'ultimo aspetto potrebbe essere che, nel bel mezzo della «modernizzazione» che si è prodotta negli anni di governo del PSOE, la classe operaia organizzata era vista come parte di un passato che si stava lasciando alle spalle, come mentre la società faceva progressi verso quella nuova modernità. Un'altra possibilità è quella di pensare a tali rappresentazioni di classe, all'interno del genere storico, come un referente del passato che può servire a identificare gli spettatori con modelli di organizzazione collettiva in senso di classe. Ossia, si può proporre che i materiali forniti da alcuni registi legati alla sinistra riuscirono ad agire come un «eco della fantasia», nella misura in cui proiettavano nel presente risonanze di una maniera di intendere la classe del passato che, potenzialmente, poteva rivolgersi al pubblico del momento. Tutte queste letture dipenderanno in parte dalla volontà dei registi, ma soprattutto dalle molteplici combinazioni che offre il processo di ricezione.

RIASSUNTO

Questa tesi si propone di affrontare l'analisi delle rappresentazioni della classe operaia nel cinema tra il 1939 e il 1992. Il tema della ricerca è nato dall'interesse per due questioni. In primo luogo, l'interesse per alcuni dibattiti sulla sinistra in corso dalla metà degli anni '70, come la presunta scomparsa dei riferimenti alla classe operaia nei discorsi politici e, in generale, nei discorsi proiettati nella sfera pubblica. In secondo luogo, era interessante analizzare come questa presunta scomparsa, o almeno questi cambiamenti nel modo di intendere la classe, si manifestasse nella sfera del cinema, dato il suo carattere di prodotto culturale di massa e la sua importanza nella costruzione delle identità collettive (HALL, 1989). Per tutti questi motivi, il progetto iniziale della tesi di dottorato si è occupato dell'analisi delle rappresentazioni della classe operaia nel cinema spagnolo dagli anni '70 fino al 1992, anno in cui si è concluso il processo di 'modernizzazione' portato avanti durante gli anni '80.

Durante il suddetto periodo, inoltre, si verificò una serie di trasformazioni socio-economiche e politiche, a partire dalla crisi globale del 1973. Un processo che è stato accompagnato da una rielaborazione dei discorsi sulle classi sociali e che si è accentuato negli anni '80 con l'attuazione di politiche neoliberali, prima negli Stati Uniti e nel Regno Unito, e successivamente in altri Paesi europei, tra cui la Spagna. Il 1973 è stato citato come punto di riferimento per questi cambiamenti, ma per stabilire un quadro comparativo, si è deciso di guardare indietro per analizzare come la classe operaia è stata rappresentata nel cinema spagnolo a partire dalla fine degli anni '50, cioè da quello che è noto come il secondo regime franchista (1959-1975). Poco dopo l'entrata al governo dei tecnocrati nel 1957, furono attuate una serie di misure economiche che modificarono la morfologia della classe operaia spagnola, dando vita ad altri scenari all'interno e all'esterno del mondo del lavoro e, a loro volta, a nuove forme di conflitto (DOMÈNECH, 2003). Il caso spagnolo, inoltre, ha la particolarità rispetto ad altri Paesi dell'Europa occidentale che, poco prima delle crisi degli anni '70, il Paese era ancora sotto un regime dittatoriale. Quest'ultimo fattore ha aggiunto un'ulteriore domanda alla ricerca. Se nei Paesi dell'Europa occidentale la classe operaia negli anni '70 stava iniziando a perdere la referenzialità che aveva avuto decenni prima - soprattutto dopo la fine della

Seconda Guerra Mondiale - e in Spagna la classe operaia organizzata era stata uno dei nemici del regime franchista, come era stata rappresentata la classe operaia nel cinema spagnolo durante la dittatura? Sulla base di questa domanda aggiuntiva, si è deciso di posticipare la data di inizio della cronologia della tesi di dottorato. Il punto di partenza cronologico coincide ora con l'inizio della dittatura, essendo un momento in cui c'è una chiara frattura in tutti gli ambiti rispetto al periodo della Repubblica, compreso il mondo del cinema.

Sulla base di una prospettiva rinnovata sul concetto di classe - che verrà spiegata in modo più dettagliato nelle sottosezioni successive - nozioni come discorso, esperienza o rappresentazione sono preziose per ottenere una visione più complessa delle società del passato. In questo senso, non possiamo considerare i film come semplici prodotti commerciali, ma anche come produttori e riproduttori di immaginari sociali, modellati da molteplici fattori che hanno a che fare con i dibattiti intellettuali e la loro proiezione nel mondo della cultura, con l'industria culturale stessa o con la diffusione del cinema attraverso la televisione e la cultura cinematografica. Pertanto, questi film non possono essere astratti dal contesto storico in cui sono stati prodotti.

Analizzando le rappresentazioni della classe operaia nel cinema spagnolo, l'obiettivo è quello di ottenere una visione più complessa del problema più ampio della rielaborazione dei discorsi di classe in Spagna nel contesto di una serie di trasformazioni nel mondo del lavoro a seguito delle crisi del 1973, della transizione alla democrazia, delle riconversioni industriali degli anni '80 e delle riforme del lavoro attuate da quel decennio in poi. Allo stesso modo, si ritiene necessario approfondire il modo in cui la classe operaia è stata compresa e rappresentata durante la dittatura, non solo per stabilire un quadro comparativo tra prima e dopo i cambiamenti avvenuti dagli anni '70 in poi, ma anche per l'eccezionalità della dittatura di Franco rispetto alla maggior parte dei Paesi vicini.

Questi cambiamenti nel modo in cui la classe operaia viene referenziata e/o rappresentata fanno parte di un processo mutevole e multifattoriale che si manifesta in varie sfere, una delle quali è la sfera culturale, compreso il cinema. Le fonti da analizzare - principalmente i film e la stampa cinematografica - manifestano e allo stesso tempo costruiscono letture, narrazioni e immagini mutevoli della classe operaia, in relazione dinamica con il loro contesto.

Tenendo presente che la domanda iniziale si concentra sull'analisi di come la presunta scomparsa dei riferimenti di classe nella cinematografia spagnola si manifesti in un contesto caratterizzato dalla rielaborazione dei discorsi sulle classi sociali, e considerando che questa domanda permane, sarà necessario affrontare alcune questioni teoriche come quella che nel cosiddetto mondo occidentale è stata definita come postmodernità, neoliberismo o crisi della sinistra. Sebbene questi tre temi siano tutt'altro che equivalenti, sono interessanti nella misura in cui sono legati a un aspetto che riguarda direttamente questa tesi di dottorato, ossia la crisi dell'analisi di classe quando si tratta di interpretare la società. Una crisi che si manifesterebbe in vari ambiti, compreso quello cinematografico. In altre parole, per quanto riguarda il quadro teorico, cronologicamente parlando, inizierò con il mezzo cinematografico.

Allo stesso modo, poiché la mia prospettiva analitica è quella dell'analisi delle rappresentazioni cinematografiche e del loro ruolo nella configurazione dell'identità di classe, sarà necessario spiegare il quadro teorico in cui si colloca questa tesi. Ciò implica la raccolta e/o la discussione di alcuni contributi relativi all'analisi dei mass media, agli studi culturali o alla storia culturale. Questo a sua volta ci obbliga a giustificare, tra le altre concezioni, quali nozioni di rappresentazione o identità saranno prese in considerazione in questa tesi e perché la loro proiezione nella sfera pubblica può contribuire alla costruzione o alla rielaborazione delle identità sociali.

Interessanti sono le riflessioni sulla postmodernità di Fredric Jameson, che la reinserisce in una prospettiva storica. Questo marxista americano concepisce la postmodernità come il modello culturale dominante della logica del tardo capitalismo (JAMESON, 1995). Secondo Jameson, David Harvey ha datato l'inizio della postmodernità ai primi anni '70, poiché questi cambiamenti culturali hanno coinciso con la rottura del modello di sviluppo economico capitalista del dopoguerra. In risposta agli effetti della crisi globale del 1973, è emerso un nuovo regime di "accumulazione flessibile", secondo Harvey, caratterizzato da mercati del lavoro flessibili (più contratti temporanei, sovrasfruttamento della manodopera), prodotti flessibili, modelli di consumo flessibili e operazioni finanziarie deregolate in un unico mercato mondiale del denaro e del credito (HARVEY, 1998).

L'aspetto della postmodernità e della crisi della sinistra che ci interessa per questa tesi di dottorato sono le conseguenze che possono essere derivate da

questa crisi in termini di presenza di allusioni alla società di classe, alla lotta di classe o alla classe operaia in generale come referente. Nelle parole di Terry Eagleton, "non dovrebbe sorprendere, quindi, che il capitalismo avanzato generi immagini fuorvianti di una presunta assenza di classi" (EAGLETON, 2011).

Come già detto, questa referenzialità nella sfera pubblica si manifesterebbe in diversi ambiti, compreso il cinema spagnolo. Pertanto, vale la pena interrogarsi sulla presenza dei lavoratori nelle storie e nelle narrazioni dei film: c'è una diminuzione quantitativa di questo tipo di storie, si osservano cambiamenti nel modo di rappresentazione cinematografica o nel contesto in cui appaiono? Queste sono alcune delle domande che saranno affrontate dall'analisi delle rappresentazioni nelle fonti della seconda parte della tesi, che coincidono cronologicamente con quel periodo.

Inoltre, il neoliberismo è diventato egemone come forma di discorso, per cui è diventato naturalmente parte del modo in cui interpretiamo, viviamo e comprendiamo il mondo (HARVEY, 1998). In definitiva, l'importanza delle politiche neoliberali risiede sia nel fatto che hanno occupato l'agenda dei governi conservatori, sia nel fatto che queste idee hanno permeato anche la socialdemocrazia europea. Così, molte delle misure adottate dai governi di sinistra a partire dagli anni '80 miravano a liberalizzare l'economia e a rendere più flessibile il mercato del lavoro, il che ha avuto un impatto particolarmente negativo sul potere contrattuale dei sindacati e sulla perdita di potere d'acquisto della classe operaia, a causa dell'aumento della disoccupazione e della precarietà. Hobsbawm parla di "miraggio" per riferirsi al presunto collasso della classe operaia e sostiene che ciò era dovuto a cambiamenti interni alla classe operaia e al processo produttivo (HOBSBAWM, 1998). Allo stesso modo, Anthony Giddens ha sostenuto nel 1973 l'importanza dei concetti di classe e di conflitto di classe per l'analisi delle società industrializzate. Era anche interessato ai processi attraverso i quali le classi economiche diventano classi sociali. Quando le classi diventano una realtà sociale, si manifestano modelli comuni di comportamento e di atteggiamento, ossia stili di vita comuni all'interno della classe. Per quanto riguarda l'impatto sulla coscienza di classe, l'autore distingue tra riconoscimento della classe e coscienza di classe.

La rappresentazione delle identità nel cinema

Possiamo collocare l'inizio della relazione tra gli studi storici e il cinema all'inizio degli anni '70, con l'articolo di Marc Ferro, pubblicato sulla rivista *Annales*, in cui rifletteva sull'uso del film come documento prezioso per la controanalisi della società (FERRO, 1995). L'autore ha insistito sul carattere del film come "agente della storia". In quanto prodotti culturali e quindi una rete elaborata di discorsi, mediati dalle ideologie e dalle condizioni strutturali del loro tempo, i film non appaiono come un elemento neutro nella società che li produce, ma acquisiscono una componente di intervento in quella società. Pierre Sorlin ha aggiunto la necessità di studiare i meccanismi dei film come pratiche significanti, senza isolarli dalla loro relazione con il milieu sociale in cui sono inseriti e le sue configurazioni ideologiche (SORLIN, 1977).

In questo studio abbiamo una serie di film in cui alcune rappresentazioni della classe operaia vengono proiettate nella sfera pubblica. Geoff Eley ha riflettuto sul carattere plurale della sfera pubblica in relazione al concetto gramsciano di egemonia, evidenziando la presenza di altre visioni, letture, discorsi della e sulla realtà che contestano il linguaggio egemonico. Per Eley, la sfera pubblica ha più senso come arena strutturata in cui possono aver luogo contestazione e negoziazione (ELEY, 2002). Anche il concetto di Joan Scott (2006) di 'eco della fantasia' è utile. In breve, l'analisi filmica delle fonti, messa in relazione al contesto in cui sono state prodotte, fornisce un modo per ricostruire i quadri culturali in Spagna durante la dittatura franchista e nei primi anni della democrazia, nonché le narrazioni proiettate dal cinema nella sfera pubblica, in termini di come venivano concepiti i lavoratori, la classe operaia o i loro scenari di socievolezza e/o azione.

Metodologia e fonti

Si ritiene che la pratica analitica più appropriata per questa ricerca sia l'analisi filmica delle rappresentazioni di classe nelle opere selezionate. Innanzitutto, partiamo dalla premessa che, nell'analisi cinematografica, è necessario trascendere la literalità dell'opera. Ciò implica considerare che il contesto modifica il contenuto del messaggio, per cui il significato di una rappresentazione deve essere interpretato in relazione al contesto in cui è stato

realizzato il film. Tenendo conto di quest'ultimo aspetto, il discorso e le rappresentazioni si configurano come una rete di significati articolati che mediano la percezione che gli individui hanno della realtà, di se stessi e del loro posto in essa. L'analisi dei film presterà attenzione, in modo flessibile, ai tre livelli di rappresentazione proposti da Francesco Casetti e Federico Di Chio (2007), che si riferiscono a *mise en scène*, *mise en scène* e *montaggio*.

Allo stesso modo, verrà effettuato un approccio alla ricezione da un punto di vista qualitativo, vale a dire che verranno prese in considerazione alcune recensioni relative pubblicate in importanti giornali durante il periodo analizzato (ABC, La Vanguardia, El País, El Mundo, New York Times), così come in importanti riviste dedicate al cinema (Primer Plano, Fotogramas, Cinema 2002 o Dirigido por...). Infine, una volta che l'analisi delle opere cinematografiche ci ha fornito una serie di rappresentazioni di classe, procederemo a stabilire la relazione tra questi film e il contesto in cui sono stati prodotti. Questo è inteso come un rapporto di influenza reciproca. L'obiettivo è stabilire l'intreccio delle produzioni culturali in un contesto politico e socio-economico specifico, segnato dal 1939 al 1975 dalle conseguenze della guerra e dalla repressione della dittatura, e successivamente da una serie di cambiamenti che hanno influenzato il mondo del lavoro, i discorsi sulla classe operaia e anche le rappresentazioni culturali della classe operaia, che a loro volta hanno svolto un ruolo attivo nella rielaborazione di questi discorsi.

La classe operaia nel cinema (1939-1951)

La fine della Guerra Civile segnò l'inizio della dittatura franchista, la cui organizzazione aveva già preso forma nell'area controllata dalla parte pro-golpe sin dall'insediamento del Governo Burgos nel 1938. A differenza di altre dittature come quelle dell'Italia e della Germania, i cui governi erano sostenuti da una parte significativa della popolazione, la dittatura di Franco fu imposta grazie alla vittoria militare sulla Repubblica. Per questo motivo, soprattutto nei primi anni, la repressione è stata un fattore chiave per la stabilizzazione e il consolidamento del regime, soprattutto in termini di ricerca del consenso sociale (DEL ARCO, 2009).

Parallelamente all'azione repressiva, il regime di Franco mise al centro del suo discorso propagandistico una serie di riferimenti alle politiche sociali, proponendosi come uno strumento in grado di soddisfare le richieste di giustizia sociale che erano diventate egemoniche tra la popolazione durante gli anni '30. Tuttavia, le politiche sviluppate dallo Stato erano molto lontane da quei discorsi e dall'immagine che il regime voleva offrire (MOLINERO, 2005). Tuttavia, le politiche sviluppate dallo Stato erano molto lontane da quei discorsi e dall'immagine che il regime voleva offrire (MOLINERO, 2005). Infatti, la fame - la cui causa principale era il modello economico autarchico implementato dal regime - fu utilizzata dalla dittatura per consolidare il suo potere sulla popolazione, utilizzando la distribuzione di cibo attraverso le carte annonarie come meccanismo di controllo sociale. Allo stesso modo, la fame costrinse le classi inferiori a concentrarsi sulla sopravvivenza, limitando così la capacità di opposizione di questi strati, che tradizionalmente facevano parte del movimento operaio (DEL ARCO, 2020). Inoltre, dal 1936 era stato istituito l'Auxilio Social, un'organizzazione che fungeva da mezzo di propaganda nella distribuzione degli aiuti sociali.

Nel corso degli anni '40, inoltre, la politica del regime in materia di cinema - così come altre questioni - si spostò verso o lontano da uno o l'altro di questi gruppi, influenzata dai cambiamenti che stavano avvenendo a livello internazionale. Durante questo decennio, possiamo riassumere l'influenza dei principali settori del regime sul controllo della politica cinematografica in un periodo di crescita del settore falangista tra il 1938 e il 1941 - prima con Manuel Augusto Viñolas a capo del Dipartimento Nazionale di Cinematografia del Sottosegretario alla Stampa e alla Propaganda diretto da Dionisio Ridruejo e dipendente dal Ministero degli Interni nelle mani di Serrano Súñer; e successivamente con il trasferimento delle competenze cinematografiche al Vice-Segretariato dell'Educazione Popolare della FET e al JONS - e un graduale declino di questo settore che si consumò dopo la sconfitta del nazifascismo nella Seconda Guerra Mondiale e la costituzione della Junta Superior de Orientación Cinematográfica (JSOC) nel 1946, dipendente dal Ministero dell'Educazione Nazionale, che era nelle mani dei settori cattolici (CASTRO DE PAZ, 2012).

Vale la pena notare gli effetti diretti della persecuzione e dell'epurazione attuata dal nuovo regime nel campo del cinema, tanto che circa il 20% dei registi e degli sceneggiatori andò in esilio o subì la repressione, così come il 9,4% degli

attori (DÍEZ PUERTAS, 2001). In questo contesto, tra il 1939 e il 1950 sono stati prodotti 442 film spagnoli. Queste produzioni sono state realizzate da oltre 155 società, tra le quali spiccavano Cifesa con 41 film e Suevia Films con 38. Quest'ultima società è riuscita a contestare il dominio del mercato di Cifesa a partire dalla seconda metà del decennio. Tuttavia, ci riferiamo ad un mercato molto modesto, limitato alla proiezione nei cinema spagnoli e con possibilità di esportazione praticamente nulle. Per quanto riguarda il tipo di film distribuiti durante i primi anni della dittatura, abbondavano le commedie, seguite da film di genere drammatico. Vale la pena menzionare anche i film polizieschi, di cui sono stati distribuiti 31 film tra il 1939 e il 1951 (GUBERN et al, 2009). Da segnalare in questi anni anche i film patriottici e di crociata, ossia i film che miravano a diffondere e legittimare l'idea di Franco sulla nazione spagnola, così come la storia di ciò che aveva significato la guerra civile, stabilendo una caratterizzazione manichea tra vincitori eroici e vinti disumanizzati. L'uscita di questo tipo di film coincide con gli anni in cui il settore falangista aveva un peso maggiore all'interno del regime (RINCÓN, 2014).

Tra i registi più importanti di questo periodo figurano Florián Rey, José Luis Sáenz de Heredia, Edgar Neville, Ignacio F. Iquino, Rafael Gil, José Antonio Nieves Conde e Manuel Mur Oti, tra gli altri. La classe operaia ha avuto una presenza importante in film come *Porque te vi llorar* (Juan de Orduña, 1941), *Huella de luz* (Rafael Gil, 1942), *La aldea maldita* (Florián Rey, 1942), *La chica del gato* (Ramón Quadreny, 1943), *Mariona Rebull* (José Luis Sáenz de Heredia, 1947), *Las aguas bajan negras* (José Luis Sáenz de Heredia, 1948), *El último caballo* (Edgar Neville, 1950), *La honradez de la cerradura* (Luis Escobar, 1950), *Cielo negro* (Manuel Mur Oti, 1951), *Esa pareja feliz* (Luis García Berlanga e Juan Antonio Bardem, 1952) e *Surcos* (José Antonio Nieves Conde, 1951).

In questo tipo di film troviamo solitamente storie molto lontane dagli anni della fame, anche se con alcune sfumature e una particolare eccezione che spiegheremo più avanti. Nella maggior parte di questi film, le donne sono le protagoniste, spesso nel ruolo di cameriere. In genere, le trame si svolgono sotto un ombrello armonioso che copre le relazioni tra capi e dipendenti. Il conflitto di classe è evidente per la sua assenza, tranne quando si tratta di demonizzare il movimento operaio in storie ambientate nel passato. Allo stesso modo, un altro asse che verte sulla trama di molti di questi film è il contrasto tra il mondo rurale idealizzato e il mondo urbano come spazio che distrugge i nobili codici

morali e corrompe i suoi abitanti. La moralità è legata alla religione e alcune di queste trame incorporano storie di sacrificio o di redenzione nell'arco drammatico di alcuni dei personaggi principali. Seguendo questi assi tematici, analizzeremo ora questi film.

Cominciamo con l'evidenziare un'assenza, ovvero che durante gli anni '40, periodo conosciuto come gli anni della fame in Spagna, la scarsità o la miseria non facevano parte del motivo principale di nessun film. Alla fine della guerra civile, fu attuata la politica autarchica, subordinando l'economia alla "politica del popolo spagnolo", cioè alla politica del regime che era stato instaurato. In questo modo, si sarebbero raggiunti gli obiettivi di "restituire al popolo spagnolo, una volta per tutte, la Patria, il Pane e la Giustizia", che il nuovo Stato aveva stabilito nel Codice del Lavoro. Ma la politica autarchica si rivelò un completo fallimento, in quanto non solo non riuscì a superare la crisi e la fame dell'immediato dopoguerra, ma aggravò la situazione e contribuì al suo prolungamento.

Studi come quello di Miguel Ángel del Arco, basato su rapporti diplomatici britannici, hanno fatto luce sulla situazione della popolazione spagnola in quegli anni, soprattutto delle classi più basse. La miseria, la malnutrizione, le malattie legate alla fame e le morti per inedia erano molto più comuni di quanto il regime fosse disposto a riconoscere pubblicamente, nonostante la sua consapevolezza (DEL ARCO, 2006). Inoltre, il mancato cambiamento della politica autarchica, nonostante gli scarsi risultati per questi settori della popolazione, indica un uso politico della fame. La posizione del regime era quella di negare la fame e la miseria. Nel settembre 1940, il segretario del Consiglio Economico Nazionale presentò a Franco un rapporto in cui dichiarava che "non possiamo dire che ci sia fame in Spagna". In ogni caso, se esisteva un problema economico nel Paese, era colpa delle "politiche liberali del passato". Come abbiamo detto, la miseria, la fame e la conseguente disperazione della popolazione non occupavano la trama di nessuno di questi film. Non l'hanno occupata in modo esplicito, anche se in alcuni di questi film ci sono timidi e brevi riferimenti allo stile di vita austero e privo di risorse delle classi lavoratrici. Allo stesso modo, anche il mercato nero e le pratiche del mercato nero non sono stati generalmente rappresentati, ad eccezione di *Surcos*.

La situazione di miseria è stata spesso rappresentata in film le cui trame erano ambientate nel passato storico. È il caso di *La aldea maldita*, la cui storia

si svolge in un villaggio castigliano intorno al 1900. La miseria arriva nel villaggio a seguito di diversi anni di cattivi raccolti e la maggior parte dei suoi abitanti è costretta a emigrare nella città di Salamanca. Le case umili e le carenze sono giustificate in una storia che si svolge quarantadue anni prima della prima del film. Si tratta di una battuta d'arresto temporanea, causata dal maltempo, per cui queste persone tornano al villaggio dopo aver trascorso un po' di tempo a cercare di guadagnarsi da vivere in città.

Il conflitto tra le classi è anche rappresentato come qualcosa che è accaduto nel passato. A volte un passato molto recente che si voleva lasciare alle spalle. In *Porque te vi llorar*, il conflitto tra le classi assume la forma di una rappresentazione manichea di un gruppo di miliziani che, la notte del 18 luglio 1936, irruperono nella tenuta estiva nelle Asturie di una famiglia di rispettabili marchesi, proprio mentre si svolgeva la festa di fidanzamento della figlia María Victoria con un ingegnere.

La donna violentata dai miliziani era un'idea ricorrente nei film crociati come metafora della nazione oltraggiata dai soldati della parte repubblicana, praticamente caratterizzati come barbari. Una storia molto efficace nel provocare il rifiuto dello spettatore nei confronti di coloro che hanno perpetrato il doppio crimine sessuale e nazionale. Il conflitto tra le classi riappare in *Mariona Rebull*, ambientato a Barcellona nel 1908, in cui l'uomo d'affari Joaquín Rius racconta la sua storia personale che risale a più di quindici anni fa. Il rapporto positivo del JSOC considera il film "un'esaltazione dell'industria tessile catalana con un tema molto drammatico, di passioni intense che rendono il film un po' repellente [...] con un eccellente risultato cinematografico". Ancora una volta, il film mostra spazi di socievolezza borghese che vengono disturbati dalle azioni di sindacalisti crudeli. In questo caso, viene rappresentato l'attacco al Teatro Liceo di Barcellona nel 1893. Attraverso la messa in scena, utilizzando questi riferimenti ripetuti, viene proiettato un senso di quotidianità di questi eventi, che sono anche rappresentati come problemi della società nel suo complesso. In altre parole, una preoccupazione che è fondamentalmente degli uomini d'affari viene estrapolata all'intera società dal loro punto di vista. In una scena, un terrorista fa esplodere la bomba nel Liceu nel bel mezzo dello spettacolo. Il dramma personale dell'amore si mescola al dramma dell'essere un imprenditore tessile in un contesto di conflitto sociale e di crescente mobilitazione sindacale. Qualsiasi riferimento alla violenza dei padroni con le

armi da fuoco viene sempre omesso. Da questo momento in poi, la storia del film è incentrata su un imprenditore coinvolto nella gestione della fabbrica.

Il conflitto che coinvolge i lavoratori appare anche in *Las aguas bajan negras*, un altro film ambientato nel passato, anni dopo la prima guerra carlista, nel villaggio asturiano di Rubiercos. L'idealizzazione del mondo rurale, di cui parleremo in un'altra sezione, è il motivo centrale di questo film. Il conflitto è tra i minatori che sfruttano le miniere vicino al villaggio e gli abitanti del villaggio che lavorano nei campi. I minatori agiscono contro gli abitanti del villaggio in difesa degli interessi del loro datore di lavoro, che considerano come propri. È degno di nota il fatto che nessuno dei minatori abbia più di una o due linee di dialogo e che siano sempre presenti sullo schermo, lavorando o stando in gruppo dietro ai loro capi, mentre i capi parlano con alcuni abitanti del villaggio.

Sebbene sia generalmente assente dai film del dopoguerra, la rappresentazione dell'infelicità appare talvolta in forma velata, sebbene sempre timidamente o direttamente associata alla delinquenza, come all'inizio di *Huella de luz*. In altre occasioni, questa leggera rappresentazione della miseria è associata alla delinquenza o a persone che vivono con frode e inganno. La prima parte de *La chica del gato* mostra la vita da cui Guadalupe, la giovane orfana protagonista del film, scapperà. Vive in un villaggio umile. La telecamera mostra le inquadrature delle strade non asfaltate, con case molto umili e vecchie. Trasmette un'immagine di questa famiglia umile come di persone pigre che approfittano dei benefici sociali attraverso inganni e trucchi picareschi. L'azione sociale della dittatura durante il dopoguerra si concentrò sul welfare attraverso l'*Auxilio Social*. Tuttavia, il suo impatto fu, nella migliore delle ipotesi, limitato. La propaganda, tuttavia, era attenta a esagerare i suoi risultati, il che potrebbe aver contribuito a ridurre l'ostilità popolare nei confronti delle autorità del regime, che vedevano come i principali responsabili della loro miseria. Oltre alla scenografia che appare sullo schermo (una casa sporca, fatiscente e piccola), ci sono altri elementi che contribuiscono a caratterizzare questi poveri personaggi, ovvero il tipo di linguaggio che utilizzano. Omettono alcune lettere quando pronunciano le parole, usano continuamente volgarità e la loro intonazione potrebbe essere definita "chulesca" o "castiza". Questa rappresentazione della miseria, anche se timidamente, non sarebbe stata ripetuta in nessun altro film del decennio. Tuttavia, all'inizio degli anni '50, vennero timidamente rappresentati anche alcuni problemi economici nei matrimoni della classe

operaia, come nel caso di *La honradez de la cerradura* e *Esa pareja feliz*, o il problema della disoccupazione e del logorio del lavoro sulla salute, attraverso una storia di disgrazie interpretata da Susana Canales in *Cielo negro*.

In *Esa pareja feliz*, attraverso l'umorismo e un ritmo leggero, i registi presentano la vita quotidiana di questa coppia di coniugi, mostrando i problemi economici che stanno attraversando nonostante abbiano un lavoro e le condizioni precarie in cui vivono. A questo si aggiunge la rappresentazione beffarda dei sogni di ascesa sociale che molte persone possono avere. Il sogno di avanzamento sociale di Juan diventa realtà, anche se per un solo giorno. Proprio come in *La aldea maldita* i padroni vengono innalzati per un giorno nel giorno del padrone, qui questa coppia di sposi, una sarta e un elettricista, può godere dei capricci dei ricchi per un giorno.

Nonostante tutto, la coppia non riesce a smettere di pensare ai problemi che dovranno affrontare dal giorno successivo, il che porta a discussioni tra loro e con altre persone. Il film termina con una scena in cui la coppia cammina per strada portando i regali ricevuti, mentre vede alcuni senz'altro che dormono sulle panchine della strada. In quel momento si rendono conto della loro situazione, che in confronto a quella dei mendicanti non è così sfortunata, e decidono di distribuire i regali tra i mendicanti. Finiscono per diventare, ora che lo sono davvero, una coppia felice e innamorata. I risultati della miseria vengono quindi mostrati mostrando le persone che chiedono l'elemosina, anche se la struttura narrativa e la caratterizzazione della coppia protagonista inducono gli spettatori a identificarsi con loro, in modo che una possibile lettura della situazione sia che, nonostante alcuni problemi economici, "potrebbe andare peggio". D'altra parte, la classe operaia è rappresentata come un settore che si trova a malapena al di sopra di questa situazione di miseria, mentre le sue preoccupazioni includono l'ossessione, spesso ridicola, di salire nella scala sociale non solo per liberarsi dalla precarietà, ma anche per ottenere un maggiore status simbolico.

Il motivo principale del film *Surcos* è il contrasto manicheo tra il mondo rurale e il mondo urbano. Questo tema sarà trattato nella quarta sezione. Tuttavia, il regista del film, il falangista e filo-edilista José Antonio Nieves Conde, incluse nella sua immagine del mondo urbano alcuni degli elementi che avevano caratterizzato gli anni della fame in Spagna e che erano stati assenti dagli altri film del decennio. Ci riferiamo a elementi come la miseria e la fame, il

razionamento, il sovraffollamento di persone in piccole case e le pratiche del racket. Il film racconta la storia di una famiglia proveniente da un piccolo villaggio rurale che si trasferisce a Madrid con l'intenzione di trovare un lavoro e di stabilirsi nella capitale. Per i primi giorni, condividono letti e spazi molto piccoli, ospitati da parenti, in una casa in una corrala in uno dei sobborghi della città. Le donne vanno da un negozio all'altro della capitale per cercare lavoro come commesse, mentre gli uomini vanno alla ricerca di qualsiasi lavoro saltuario che riescano a trovare. In questo ritratto delle reti dell'"estraperlo" è incluso anche il ritratto di un uomo ben posizionato nel regime, noto come Don Roque o El Chamberlain. Quest'uomo agisce come capo della banda di El Mellao ed è colui che procura loro informazioni preziose per compiere rapine o spostare la merce rubata.

Queste rappresentazioni cinematografiche della povertà, della marginalità e delle pratiche del mercato nero nella Spagna di Franco portarono alle dimissioni forzate di José María García Escudero, Direttore Generale della Cinematografia e del Teatro, una sezione collegata al Ministero dell'Informazione e del Turismo appena creato, sotto Arias Salgado. García Escudero era stato nominato al suo posto poco più di un mese prima della prima di *Surcos*. Riaffermò la sua decisione di concedere al film la classificazione di Interesse Nazionale, nonostante il fatto che trattasse tutti questi aspetti scomodi della realtà spagnola dell'epoca. Questa ferma decisione, insieme al rifiuto di concedere la stessa categoria di Interesse Nazionale ad *Alba de América* (Juan de Orduña, 1951), prodotto dall'influente CIFESA, non gli lasciò altra scelta che dimettersi nel febbraio 1952. Quindi, in un certo senso, il film che costituiva l'eccezione a queste assenze nella rappresentazione dei problemi degli anni della fame costò al Direttore Generale della Cinematografia e del Teatro il suo posto.

Abbiamo già accennato all'assenza del conflitto di classe nei rapporti di lavoro tra i temi dei film degli anni '40, ad eccezione delle storie ambientate nel passato. Questa assenza di conflitto, inoltre, è accompagnata dall'inclusione, all'interno di molte trame dei film, di relazioni armoniose tra capi e dipendenti. Spesso, queste relazioni assumono una qualità paternalistica, con il buon capo che tratta il suo fedele dipendente quasi come se fosse suo figlio. Questo accade in *Il villaggio maledetto*, ma soprattutto in *Impronta di luce*, dove il protagonista ha un rapporto speciale con il suo capo. Una giovane donna diventa la merce di scambio in una transazione tra uomini d'affari. Il capo paterno sacrifica metà

dei suoi profitti futuri per aiutare il suo fedele dipendente, che promuove facendolo diventare il suo nuovo procuratore e gli permette di sposare la figlia di un uomo d'affari rivale. L'avanzamento sociale non è solo rappresentato come possibile, ma come risultato della lealtà e della fedeltà al capo. Il capo è rappresentato come un padre per il giovane, che ottiene la promozione grazie alla sua lealtà e al matrimonio interclassista. Un altro esempio di questi amori interclassisti ha luogo in *Porque te vi llorar*, dove la figlia di una coppia di marchesi ha una relazione con un giovane elettricista che finisce per prendersi cura di suo figlio, frutto di uno stupro da parte di un miliziano all'inizio della guerra civile.

Tra i film che abbiamo analizzato, una cameriera era la protagonista principale solo in *La chica del gato*. Tuttavia, l'apprendista, la cameriera o la serva era un personaggio ricorrente, in misura maggiore o minore, in molti film del dopoguerra, come *Porque te vi llorar*, *La honradez de la cerradura* o *Surcos*. Il linguaggio e la parola agiscono come un marcatore di classe in molti di questi film. D'altra parte, in *Surcos*, il lavoro di cameriera viene presentato come una delle possibili opzioni di lavoro per una giovane ragazza appena arrivata in città. La figlia più giovane della famiglia avrà un arco simile a quello degli altri personaggi della famiglia appena arrivata, nel senso che finirà per perdere i nobili valori rurali, diventando brutale e scambiando vestiti in cambio di 'baci' con un importante racket.

Dall'industria cinematografica, il progresso e la modernizzazione furono concepiti come un attacco ai nobili valori rurali in molti film del dopoguerra, come *La aldea maldita* o *Surcos*. Pur non essendo una novità sullo schermo, questi discorsi sul rurale e sull'urbano furono rafforzati nel corso degli anni Quaranta. Soprattutto per quanto riguarda la demonizzazione del mondo urbano, che è legato a un disordine di fronte al quale i leader golpisti dovettero intervenire, ristabilendo l'ordine e reprimendo tutti coloro che, ai loro occhi, lo avevano disturbato.

I rapporti delle autorità sull'accoglienza del film alludono costantemente al degrado morale rappresentato sullo schermo come inammissibile. È interessante notare il negazionismo del delegato provinciale di Castellón, che nega direttamente la possibilità che le persone debbano prendere misure disperate per sopravvivere. La classe, sotto forma di rappresentazione delle disuguaglianze sociali, permea tutti questi dibattiti di autorità e censori sulla

moralità. La presenza di miseria e disuguaglianza era moralmente inaccettabile, ma anche politicamente incompatibile con la propaganda del regime durante gli anni della carestia.

La classe operaia nel cinema (1951-1962)

Durante il decennio in cui si svolsero le Conversazioni di Salamanca del 1955, troviamo un'ampia gamma di film. Alcuni di essi incorporarono nelle loro storie diversi modi di rappresentare la classe operaia, che contribuirono a configurare determinati immaginari di uomini e donne che lavorano, dei loro spazi di socialità o di azione e dei loro problemi. La classe operaia è stata rappresentata in film come *Cerca de la ciudad* (Luis Lucia, 1952), *Segundo López, aventurero urbano* (Ana Mariscal, 1952), *Hay un camino a la derecha* (Francisco Rovira Beleta, 1953), *La guerra de Dios* (Rafael Gil, 1953), *Esa voz es una mina* (Luis Lucia, 1955), *Mi tío Jacinto* (Ladislao Vadia, 1956), *Fulano y Mengano* (Joaquín L. Romero-Marchent, 1956), *Amanecer en Puerta Oscura* (José María Forqué, 1957), *Historias de Madrid* (Ramón Comas, 1957), *Las muchachas de azul* (Pedro Lazaga, 1957), *La vida por delante* (Fernando Fernán Gómez, 1958), *El inquilino* (José Antonio Nieves Conde, 1958), *Azafatas con permiso* (Ernesto Arancibia, 1959), *El pisito* (Marco Ferreri, Isidoro Martínez Ferry, 1958), *Sólo para hombres* (Fernando Fernán Gómez, 1960) e *Los golfos* (Carlos Saura, 1960). Una menzione speciale va fatta per alcuni film di Juan Antonio Bardem girati nello stesso periodo, come *Cómicos* (1954), *Felices Pascuas* (1954), *Muerte de un ciclista* (1955), *Calle Mayor* (1956) e *La venganza* (1959).

Le rappresentazioni della classe operaia nel cinema di questo periodo erano incorniciate in varie storie che affrontavano temi diversi. Con una moltitudine di sfumature che verranno spiegate in ogni sottosezione, possiamo trovare quattro assi tematici in cui raggruppare questi film. Stiamo parlando delle difficoltà di accesso alle abitazioni, del rapporto tra delinquenza e marginalità, della carità cristiana come soluzione ai problemi di marginalità e povertà e della situazione dei lavoratori delle miniere. A questi quattro assi tematici possiamo aggiungerne un quinto che merita una trattazione a parte: i film del regista madrilen Juan Antonio Bardem.

Alcuni gruppi di lavoratrici sono stati rappresentati anche in molte commedie di intreccio classificate come "commedie professionali". Qui possiamo includere film in cui il peso della trama è sostenuto da personaggi che svolgono lavori come le commesse di Galerías Preciados in *Las muchachas de azul* (Pedro Lazaga, 1957), una segretaria in *Secretaria para todo* (Ignacio F. Iquino, 1958) o ladre professioniste trasformate in hostess in *Azafatas con permiso* (Ernesto Arancibia, 1959). Tutti con una struttura narrativa simile. Tuttavia, in questo tipo di film, l'opera non acquisisce un'importanza maggiore rispetto a quella di trasmettere storie d'amore tra giovani ragazze e i loro spasimanti o corteggiatori, di solito nell'atmosfera della 'Madrid moderna e tradizionale'.

L'accesso alle abitazioni per la classe operaia era il tema centrale di film come *El inquilino* (José Antonio Nieves Conde, 1958) e *El pisito* (Marco Ferreri e Isidoro Martínez Ferry, 1958). Alla fine degli anni '50, alcuni dei film neorealisti italiani che trattavano i problemi legati alle abitazioni e alle baraccopoli avevano avuto un impatto su diversi registi spagnoli. Tuttavia, questo tema è stato trattato nell'ambito della dittatura, con i suoi limiti e le sue fratture. Ciò implicava, ad esempio, l'assenza di film che si concentrassero sul problema delle abitazioni inferiori agli standard, cioè su quelle abitazioni che non avevano le condizioni minime per essere abitate con determinate garanzie di igiene, salute e sicurezza (DEL ARCO e ROMÁN RUIZ, 2020). Con una struttura simile alle commedie professionali, ma con una timida rappresentazione di alcuni problemi della classe operaia, troviamo il film *Historias de Madrid* (Ramón Comas, 1957).

Ci sono due punti da notare su questo film. In primo luogo, il peso della storia si concentra su due storie d'amore tra due giovani coppie, lasciando sullo sfondo la questione dello sfratto. In secondo luogo, questo finale idealizzato contrasta con altri film del decennio in cui il problema abitativo viene rappresentato in modo più esplicito e critico.

Il problema dell'alloggio è stato il tema centrale di *El inquilino* (José Antonio Nieves Conde, 1958), in cui suggerisce che senza contatti influenti nell'amministrazione è impossibile avere accesso all'alloggio. La coppia protagonista, da parte sua, aspira a una situazione che le permetta di integrarsi nella società acquisendo una casa propria. Un'aspirazione inseparabile, in quel contesto, dall'idea di casa e dall'immagine della famiglia. Sull'orlo dell'indigenza, l'unico filo che tiene unita la famiglia è la solidarietà degli operai incaricati di

demolire la loro casa, che hanno convinto il loro caposquadra a ritardare la demolizione dell'ultima parte dell'edificio in cui vive la famiglia.

Il risultato finale del film che è stato distribuito è diverso da quello che il regista aveva previsto e che è stato incorporato dopo la dittatura da un negativo salvato dal team di *Imágenes prohibidas* de RTVE. Tuttavia, il film fu distribuito con questo finale per alcuni mesi prima dell'intervento del regime. Il finale della versione autorizzata dal Ministero dell'Informazione e del Turismo prevedeva che i protagonisti risolvessero il problema dell'appartamento grazie all'apparizione inaspettata di un furgone chiamato "La Esperanza", mentre nel finale originariamente girato dal regista, la famiglia veniva lasciata in strada. Questo film ci mostra che negli anni '50 alcuni problemi sociali cominciarono ad essere rappresentati nel cinema e, allo stesso tempo, osserviamo le limitazioni che i registi, tra cui la falangista Nieves Conde, avevano quando si trattava di realizzare film che trattavano questi temi.

Dopo l'impatto di *Surcos* all'inizio del decennio, la povertà e la marginalità continuarono ad essere rappresentate sullo schermo in altri film, anche se in modo diverso. Un esempio è *Segundo López, aventuriero urbano* (1952), adattato dal romanzo omonimo di Leocadio Mejías e diretto da Ana Mariscal, che era l'attrice protagonista del film *Raza*. In questo film, una certa visione del mondo urbano sopravvive come uno spazio ottundente in cui le persone del mondo rurale perdono i loro nobili valori. In questo senso, possiamo osservare delle somiglianze con *Surcos*, anche se sotto un ombrello più amabile e saettante. Le scene catturate dalla telecamera aiutano a evidenziare i contrasti di classe. Attraverso le inquadrature aperte sugli interni di una villa, in cui si possono vedere vari oggetti di valore come lampade e lampadari, si evidenziano le differenze con la casa abbandonata in rovina in cui hanno dormito i protagonisti e anche con l'umile pensione in cui hanno alloggiato. Il film è stato classificato come Terza Categoria, successivamente riclassificato come Seconda Categoria B. Ottenne anche il titolo "adatto a tutti i pubblici" dopo aver apportato alcune modifiche. Nella revisione, il JSOC certificò che le modifiche avevano migliorato moralmente il film, "dandogli un nuovo finale più conforme alla nostra morale cattolica".

Caratteristiche simili a quelle di *Segundo López, aventuriero urbano*, si ritrovano in altri due film del decennio: *Mi tío Jacinto* (Ladislao Vajda, 1956) e *Fulano y Mengano* (Joaquín L. Romero-Marchent, 1956), classificati

rispettivamente Prima A e Prima B. La breve distanza nelle valutazioni si è ampliata notevolmente in termini di successo e impatto. Mentre Fulano y Mengano fu presentato a malapena al Festival di Gijón nel 1956, Mi tío Jacinto - che era una coproduzione italo-spagnola - ricevette diversi premi, tra cui l'Orso d'Argento al Festival di Berlino del 1956 (RFT) con voto popolare.

In Mi tío Jacinto, le condizioni di miseria ricompaiono sullo schermo, mentre viene spesso stabilito un legame tra questa condizione e la delinquenza e, implicitamente, con vizi come l'alcolismo e l'ozio. I bambini sono spesso esentati da questa colpevolizzazione della povertà. Il tema della delinquenza si ripete anche in Così e così. Questa e nessun'altra è presentata come la causa della loro povertà, dalla quale usciranno trovando un lavoro e quindi riabilitandosi e diventando persone oneste. La sfumatura di questo film è che questa condizione di delinquenza viene attribuita ai protagonisti perché sono stati in prigione accusati ingiustamente di crimini che non hanno commesso, quindi questo stigma è considerato ingiusto nei loro confronti, a differenza di altre persone che sono state in prigione.

Il crimine come opzione per aggirare la povertà e la miseria era molto presente in Hay un camino a la derecha (Francisco Rovira Beleta, 1953) e nell'opera prima di Carlos Saura Los golfos (1960). Il primo, che ha ricevuto diversi premi, è un dramma criminale ambientato a Barcellona. Il crimine, in entrambi i casi, è un ostacolo piuttosto che una soluzione ai problemi di marginalità e povertà. Esplicitamente e implicitamente, in ogni film, la strada giusta è quella del lavoro onesto, e meglio se gli uomini diventano anche padri .

Nel campo del cinema, la carità cristiana è stata proposta come soluzione ai problemi derivanti dalla povertà o dalla miseria, soprattutto in Cerca de la ciudad (Luis Lucia, 1952), un film che ha ricevuto la categoria Interesse Nazionale e il quinto premio del Sindicato Nacional de Espectáculos. Il film racconta la storia del giovane Padre José (Adolfo Marsillach), che arriva in una piccola parrocchia nella periferia di Madrid. Lì osserva le miserevoli condizioni di vita dei bambini. Vale la pena notare che questo tipo di storie in cui i sacerdoti aiutano i giovani o i bambini delle periferie ad andare avanti era già noto nel cinema americano. Con lo 'scandalo *Surcos*' ancora fresco sulla scena cinematografica spagnola, Close to the City sembrava tracciare la linea giusta da seguire per realizzare un film a tema sociale. Il rapporto del JSOC registra le lodi e l'approvazione del film da parte della censura. Nel mezzo di queste due

opinioni dei censori sulla critica accettabile, troviamo il film *Plácido* (Luis García Berlanga, 1961). I due censori ecclesiastici approvarono il film, anche se con delle riserve. Pedro Manuel Villares vi vedeva "una critica sociale della carità che viene fatta per fini egoistici", anche se poteva "essere approvato, così com'è, con gli adattamenti indicati".

I minatori sono stati rappresentati in due film degli anni '50, in modo diverso rispetto ai film dell'immediato dopoguerra: *La guerra de Dios* (Rafael Gil, 1953) e *Esa voz es una mina* (Luis Lucia, 1955). *La guerra de Dios* è un film di genere storico ambientato nel 1930 in una città mineraria fittizia chiamata Aldemoz. La storia di questo film ha una struttura simile a quella di *Cerca de la ciudad* e potrebbe benissimo far parte della sezione precedente. Hanno anche in comune il fatto che entrambi sono gli unici due film analizzati in questo capitolo che hanno ottenuto una valutazione di Interesse Nazionale.

Il parroco viene presentato come un mediatore che disinnesci il conflitto (soprattutto se coinvolge la violenza) e cerca di integrare i minatori in modo che non si sentano rifiutati e questo rafforza la loro posizione e dà maggiore legittimità alla loro lotta. Inoltre, Padre Andrés agisce come un salvatore, ponendosi in una posizione intermedia di fronte a un conflitto violento che "toglierebbe loro la ragione". Li incoraggia a porgere l'altra guancia, perché Dio aiuta coloro che subiscono ingiustizie. Il sindacalismo e l'esplicito conflitto socio-lavorativo appaiono di nuovo in un film ambientato nel passato, come nel caso degli anni '40 in film come *Porque te vi llorar* (Juan de Orduña, 1941), *Mariona Rebull* (José Luis Sáenz de Heredia, 1947) e *Las aguas bajan negras* (José Luis Sáenz de Heredia, 1948). In questi film, il conflitto e, soprattutto, il sindacalismo sono stati rappresentati come qualcosa di superato, appartenente al passato, spesso attraverso una cruda demonizzazione del movimento operaio organizzato. In *God's War*, tuttavia, non c'è più una rappresentazione così negativa dei sindacalisti. Non sono più criminali, alcolizzati e stupratori come nei film sulle crociate. Ora vengono esposte le loro ragioni e la loro situazione viene dipinta come ingiusta, il che legittima le loro richieste, purché passino attraverso i canali proposti dal padre. C'è una critica alle élite e al proprietario della miniera, anche se fortemente caricaturale. Non si critica lo sfruttamento, che è considerato legittimo, ma si criticano alcuni eccessi, come il fatto che le famiglie dei minatori feriti sul lavoro non hanno ricevuto alcun risarcimento. Tutto questo con un parroco come mediatore e con tutti i tipi di riferimenti

religiosi che attraversano la storia: le élite rifiutano il modo di procedere del sacerdote, ma lo rispettano e lo considerano un membro della Chiesa.

In *Quella voce è una miniera*, raggiunge un livello superiore. La fraternizzazione tra capi e dipendenti in questo film assume toni da cartone animato. A ciò si aggiungono le caratterizzazioni dei personaggi, che attingono a una moltitudine di cliché regionali.

Bardem ha iniziato la sua carriera professionale nel mondo del cinema con Luis García Berlanga, con il quale ha lavorato a diversi film come sceneggiatore, tra cui *Bienvenido, Mister Marshall* (1953). Ha anche co-diretto un cortometraggio con Berlanga e poco dopo il film *Esa pareja feliz* (1952), che è stato analizzato nel capitolo precedente di questa tesi. Come regista solista, i suoi primi film includono *Cómicos* (1954), *Felices Pascuas* (1954), *Muerte de un ciclista* (1955), *Calle Mayor* (1956) e *La venganza* (1959).

La classe operaia fu rappresentata nel cinema degli anni '50 in un numero maggiore di film rispetto al decennio precedente (11 nel periodo 1939-1951 e 19 tra il 1952 e il 1962). Le storie con protagoniste cameriere e domestiche hanno lasciato il posto ad altri tipi di protagoniste, come commesse, sarte o hostess, ma incorniciate in un tipo di storia in cui tutto ruotava intorno ai loro intrecci amorosi. Il modo in cui potevano essere rappresentate le condizioni di alcuni quartieri o sobborghi della classe operaia era segnato dai limiti consolidati dallo scandalo *Surcos*. Così, la miseria faceva parte di vari film con sfumature religiose, come *Mi tío Jacinto* o *Fulano y Mengano*, dove questa condizione è direttamente collegata alla sfortuna, alla delinquenza o all'ozio. Allo stesso modo, in *Cerca de la ciudad*, la miseria viene rappresentata come un problema che colpisce soprattutto i bambini e la soluzione proposta è la carità cristiana e il paternalismo. Allo stesso modo, in *La guerra de Dios* (La guerra di Dio), la soluzione è la comprensione, sotto un ombrello cristiano, tra minatori e datori di lavoro nel contesto di un conflitto socio-lavorativo. Ancora una volta, il conflitto appare in un film la cui trama è ambientata in un passato che si presume superato, anche se il lavoro organizzato non viene demonizzato. Un altro film di minatori, *Quella voce è una miniera*, sublimava in modo quasi caricaturale l'"armonia in tutti gli elementi della produzione".

Da parte sua, Juan Antonio Bardem ha descritto in alcuni dei suoi film molti dei problemi dei lavoratori attraverso un elemento: la consapevolezza. In altri, il

ritratto della borghesia come classe oziosa e spietata poteva funzionare, al contrario, come rivendicazione di un certo orgoglio per le classi più umili. Questo cinema, come tante altre attività artistiche portate avanti dai militanti antifranchisti durante la dittatura, doveva necessariamente muoversi entro i limiti di ciò che era possibile, cioè entro ciò che la censura era in grado di ammettere. Questa censura colpì anche quei registi che, come José Antonio Nieves Conde, sollevarono alcuni dei problemi sociali dell'epoca, come l'accesso alla casa.

La classe operaia nel cinema (1962-1975)

L'allora neo-ministro dell'Informazione e del Turismo, Manuel Fraga, nominò José María García Escudero come nuovo direttore generale della DGCT nel 1962, tornando a ricoprire l'incarico dopo essere stato invitato a dimettersi nel 1952. Nel 1962, fu pubblicato il Regolamento dell'Instituto de Investigaciones y Experiencias Cinematográficas, rinominato Escuela Oficial de Cinematografía, con l'intenzione di incoraggiare la nascita di nuovi cineasti che avrebbero promosso la rivitalizzazione del settore. Nello stesso anno, fu emanato l'Ordine che eliminava le categorie con cui venivano classificati i film (Interesse Nazionale, Prima A, Prima B, ecc.) e le percentuali di sovvenzione assegnate a ciascuna di esse. Fu sostituita da una sovvenzione automatica del 15% degli incassi lordi per tutti i film prodotti in Spagna. Questa percentuale è stata applicata agli incassi al botteghino per i primi cinque anni dopo l'uscita. Questa misura garantiva anche il controllo e la supervisione del botteghino. Nel 1966, il Ministro Manuel Fraga approvò una nuova Legge sulla Stampa che eliminava la censura preventiva, dando vita a nuove pubblicazioni e alla trattazione di nuovi argomenti sulla stampa. Con i limiti del sistema di sanzioni che accompagnavano la legge e che ora sarebbero stati applicati a posteriori, in generale, fu reso possibile un certo allargamento dei margini che limitavano la libertà di espressione, mentre allo stesso tempo si moltiplicò il numero di articoli e opinioni provenienti da ambiti diversi.

In questo periodo possiamo contare un totale di quindici film di fiction con la presenza di lavoratori come protagonisti o in cui questo tipo di personaggi aveva un peso considerevole nella storia. Qui possiamo notare un leggero

rallentamento quantitativo dell'aumento che si era verificato dall'inizio degli anni '50 (19 film) e che aveva significato un aumento rispetto agli anni '40 (11 film). Tuttavia, nonostante la percentuale di questo tipo di film nel cinema spagnolo in generale fosse discreta, troviamo film con queste caratteristiche diretti da registi commerciali come Pedro Lazaga, Mariano Ozores e José María Forqué. Questi registi - insieme ad altri, tra cui Ignacio F. Iquino - sono stati tra i più prolifici negli anni '60 e '70, producendo film che rientravano nell'ambito del "cinema di genere popolare", soprattutto commedie. Un tipo di cinema di grande impatto popolare, generalmente privo di approcci rischiosi a quello che era stato il cinema fino a quel momento e anche di critica sociale. Molte di queste commedie erano dello stile "commedia sexy", con un'estetica grossolana e approcci retrogradi che ebbero successo nello stesso periodo anche in Italia. In Spagna c'era anche una notevole differenza, da un punto di vista quantitativo, in termini di rappresentazione della classe operaia nel cinema rispetto ad altri Paesi come il Regno Unito e l'Italia nello stesso periodo.

Durante il periodo citato, troviamo rappresentazioni della classe operaia nei seguenti film: *El verdugo* (Luis García Berlanga, 1963), *Llegar a más* (José Luis Fernández Santos, 1963), *Young Sánchez* (Mario Camus, 1963), *La chica del gato* (Clemente Pamplona, 1964), *El espontáneo* (Jordi Grau, 1964), *Brillante porvenir* (Vicente Aranda e Román Gubern, 1965), *La busca* (Angelino Fons, 1966), *La piel quemada* (Josep María Forn, 1967), *Las que tienen que servir* (José María Forqué, 1967), *Como está el servicio* (Mariano Ozores, 1968), *Las secretarias* (Pedro Lazaga, 1968), *Españolas en París* (Roberto Bodegas, 1971), *¡Vente a Alemania, Pepe!* (Pedro Lazaga, 1971), *La cólera del viento* (Mario Camus, 1971) e *Pim, pam, pum... ¡Fuego!* (Pedro Olea, 1975). Possiamo raggruppare queste rappresentazioni in quattro assi tematici: un nuovo boom di cameriere sullo schermo; l'emigrazione; la ricerca di un futuro individuale; la politica e il conflitto di classe in due film di genere storico.

Sebbene il 'periodo d'oro del servizio domestico' in Spagna sia stato dal 1939 al 1959, fu a partire dagli anni '60 che si verificò un boom della presenza di cameriere, domestiche e domestici in una moltitudine di prodotti culturali come le telenovelle radiofoniche e, naturalmente, i film. Ci riferiamo a film come *La chica del gato* (1964), *Las que tienen que servir* (1967), *¡Como está el servicio!* (1968), *Españolas en París* (1971) o *¡Vente a Alemania, Pepe!* (1971).

Un remake de *La chica del gato* è stato realizzato nel 1964. Era la terza volta che questa storia veniva portata sullo schermo, dopo la prima versione muta diretta da Antonio Calvache e uscita nel 1927 e la versione di Ramón Quadreny del 1943, con Josita Hernán. Altre due commedie del genere popolare hanno come protagonisti i domestici: *Las que tienen que servir* (1967) e *¡Como está el servicio!* (1968). Entrambe erano adattamenti di opere teatrali dirette dal drammaturgo Alfonso Paso. Il primo, diretto da José María Forqué, racconta la storia di Juana (Concha Velasco) e Francisca (Amparo Soler) che lavorano come domestiche spagnole nella casa della famiglia Stevens, situata in un quartiere residenziale di Madrid dove vivono solo cittadini americani che lavorano nella base militare di Torrejón de Ardoz. La casa è dotata di tutta una serie di gadget moderni che automatizzano molte delle faccende domestiche sotto la supervisione delle due domestiche, che hanno appreso le conoscenze tecniche necessarie per controllare questa tecnologia moderna, che viene presentata sotto forma di esagerazione comica futuristica.

Attraverso l'umorismo, le differenze tra americani e spagnoli vengono caricaturizzate, con le donne - in questo caso due domestiche - come oggetto di disputa tra i due gruppi di uomini. I riferimenti di classe passano in secondo piano rispetto alle battute e alle situazioni assurde che si concentrano su una sorta di guerra tra i valori nazionali spagnoli, caratterizzati da due uomini sempliciotti, e i valori nazionali americani, caratterizzati da altri due uomini sofisticati, moderni, ma moralisti, che aiutano il pubblico a empatizzare un po' di più con gli spagnoli. Tuttavia, la sceneggiatura pone un chiaro limite a questi desideri attraverso una chiusura finale che non ha molta verosimiglianza con la caratterizzazione dei personaggi femminili nel corso del film. Con questo limite intendiamo il ritorno di Juana e la scena finale in cui le due coppie si allontanano insieme.

Un anno dopo, uscì il film *¡Cómo está el servicio!* (Mariano Ozores, 1968), un'altra commedia senza senso del regista che sarebbe diventato uno dei principali esponenti del "landismo". Coloro che devono essere serviti sono sempre caratterizzati come ingenui e ignoranti, soprattutto se provengono da zone rurali, e coloro che vengono serviti si dividono tra più sofisticati e moderni o più ignoranti, a seconda che siano 'nouveau riche' o provengano da una 'buona famiglia'. D'altra parte, la misoginia permea la maggior parte delle trame e delle

storie che compongono il film, soprattutto quelle legate al personaggio di Manolo.

Sulla scia delle "commedie sexy" dell'epoca, vale la pena citare un altro film che presenta molte analogie con i due appena citati, anche se in questo caso le protagoniste non sono esattamente delle collaboratrici domestiche, ma delle segretarie. Si tratta di *Las secretarias* (Pedro Lazaga, 1968), che riprende uno sciopero di donne che chiedono il reintegro di una collega e la fine delle molestie da parte dei dipendenti.

D'altra parte, l'esperienza dell'emigrazione era il tema principale di diversi film del periodo, come quello che abbiamo visto nella sezione precedente. Questo tema poteva essere visto anche in alcuni documentari del periodo, come *Notes sur l'émigration. Espagne 1960* (Jacinto Esteva e Paolo Brunatto, 1961). Il film è scomparso per cinquant'anni, perché è stato sequestrato nel febbraio 1961 da un gruppo di neofascisti italiani nel bel mezzo di una proiezione a Milano. Anni dopo, fu confermato che erano stati inviati dai loro correligionari spagnoli. Il documentario mostra la miseria delle baraccopoli della cintura industriale di Barcellona, così come le aree rurali semipopolate di Granada, Almeria e Murcia, da cui molte persone furono costrette ad emigrare semplicemente per sopravvivere.

Questo documentario è un altro esempio dei limiti imposti dalla dittatura su ciò che poteva o non poteva essere mostrato. Dieci anni dopo lo "scandalo Surcos", il regime si prese il disturbo di organizzare il sequestro di un film che mostrava le deprecabili condizioni di vita in molte zone rurali e nelle periferie dei grandi centri industriali. Per quanto riguarda i film di finzione, l'emigrazione fu il tema centrale di film come *La piel quemada* (Josep María Forn, 1967), *¡Vente a Alemania, Pepe!* (1971) e *Españolas en París* (Roberto Bodegas, 1971). Il primo film racconta la storia di una famiglia andalusa che emigra da un villaggio di Granada alla Costa Brava catalana. Dopo alcuni mesi di lavoro come muratore a Lloret de Mar, José (Antonio Iranzo) mette insieme abbastanza risparmi per acquistare un umile capannone alla periferia della città, dove potersi stabilire con la moglie e i figli. Il film racconta la storia dell'ultimo giorno di José prima dell'arrivo della sua famiglia e del loro viaggio in treno verso la città catalana.

In *La piel quemada* ci vengono mostrate le rappresentazioni della classe operaia incorniciate in una narrazione costumbrista che pone particolare enfasi sul contrasto tra le condizioni di vita e le opportunità di lavoro del luogo di origine dei lavoratori migranti e quelle del luogo di arrivo. Questi spazi non sono differenziati solo da fattori materiali, ma sono accompagnati da fattori che hanno a che fare con un diverso tipo di socievolezza in Costa Brava, uno spazio urbano in cui c'è interazione con la popolazione catalana e con i turisti stranieri. Il conflitto tra datori di lavoro e lavoratori viene mostrato in modo indiretto e sottile, con dispositivi musicali che mascherano dialoghi che gli spettatori possono più o meno immaginare. Tuttavia, non vi è alcun elemento esplicito che proponga una rivendicazione collettiva dei lavoratori come classe.

L'altro film la cui storia ruota attorno all'emigrazione è ancora una volta una commedia di Pedro Lazaga, un altro dei pesi massimi dell'industria cinematografica, almeno dalla metà degli anni Cinquanta. Ci riferiamo a *¡Vente a Alemania, Pepe!* (1971). La censura autorizzò il film senza particolari obiezioni per il "tema dell'immigrazione spagnola, trattato in modo totalmente positivo". D'altra parte, l'approccio umoristico del film fu molto criticato da *La Vanguardia*. Per Alberto Armengol, era inaccettabile "scherzare sul destino di un milione di spagnoli sparsi nelle nazioni industriali e capitaliste", ancor più quando "il film fa uso della retorica, della situazione ambigua, della battuta facile [...] in altre parole: siamo invitati a ridere dei nostri compatrioti". Nelle settimane successive, il giornale pubblicò nella sua sezione "Lettere a 'La Vanguardia'" lettere di lettori che lavoravano o avevano parenti che lavoravano in Germania, in cui si congratulavano con il signor Armengol per la sua "critica coraggiosa", cogliendo l'occasione per raccontare le cattive condizioni in cui dovevano sopravvivere e il dolore per la separazione dalle loro famiglie: "Quello che abbiamo trovato qui è ben lontano dall'essere ciò che avevamo sognato dalla Spagna".

Il film successivo, *Donne spagnole a Parigi* (1971), non è una commedia ma un dramma che racconta la storia di quattro donne che emigrano nella capitale francese per crearsi un futuro. La protagonista Isabel (Ana Belén) arriva a Parigi per raccogliere denaro per pagare gli studi del fratello minore. Lì incontra altre emigranti spagnole che lavorano come domestiche e Manolo (Máximo Valverde), anch'egli emigrante spagnolo, di cui si innamora, rimane incinta e decide di avere il bambino, rimanendo a vivere a Parigi, anche se Manolo non si cura di

lei. Come per *Vente a Alemania*, Pepe, il film ha provocato reazioni da parte degli emigranti spagnoli in Francia. Il delegato provinciale del Ministero dell'Informazione e del Turismo di Salamanca inviò una lettera alla Dirección General de Cultura Popular y Espectáculos allegando un ritaglio del giornale *El Adelanto* che pubblicava una "Lettera aperta al Direttore Generale dell'Emigrazione", firmata da emigranti spagnoli a Parigi, in cui esprimevano la loro insoddisfazione per il film.

In altri film, l'emigrazione era una delle opzioni preferite dai protagonisti per "arrivare in alto". Sono i casi di *El verdugo* (Luis García Berlanga, 1963), *Llegar a más* (José Luis Fernández Santos, 1963), *Young Sánchez* (Mario Camus, 1963), *El estétáneo* (Jordi Grau, 1964) e *Brillante porvenir* (Vicente Aranda, 1965). Un altro tema trattato in tre film di genere storico alla fine della dittatura è la rappresentazione della classe operaia in contesti di conflitto politico e lotta di classe. Sono i casi di *La busca* (Angelino Fons, 1966), *La cólera del viento* (Mario Camus, 1971) e *Pim, pam, pum.... Fuoco!* (Pedro Olea, 1975). Il primo di questi ha ricevuto una valutazione di interesse speciale ed è un adattamento di un romanzo di Pío Baroja ambientato a Madrid nel 1900. Un giovane di un villaggio arriva nella capitale cercando di guadagnarsi da vivere. Dopo aver provato diversi lavori, il suo contatto con altre persone che frequentano la periferia lo coinvolge nel mondo del crimine. Il film successivo, *La cólera del viento* (Mario Camus, 1971), è una coproduzione italo-spagnola girata imitando l'estetica e alcune forme dello spaghetti western, anche se in questo caso la storia è ambientata negli anni '20 a La Fonda, un villaggio andaluso fittizio segnato dalla tensione tra proprietari terrieri e contadini. Da parte sua, *Pim, pam, pum... Fuego!* ha affrontato i problemi della Spagna del dopoguerra.

Il film ha fatto arrabbiare molte persone simpatizzanti del regime di Franco, che ritenevano che non avrebbe dovuto essere permesso. D'altra parte, la caratterizzazione del personaggio del racket può forse permetterci di attribuire gran parte delle sue azioni alle sue decisioni personali derivanti dalla sua infatuazione per la showgirl. Questa visione individuale del problema, il racket come una questione di poche mele marce, potrebbe essere stata quella dei censori che hanno dato il via libera alle riprese e alla prima.

La classe operaia nel cinema (1976-1982)

Nei sette anni successivi alla morte del dittatore, sono stati distribuiti circa quindici film di finzione in cui le storie ruotavano intorno a storie e/o problemi che coinvolgevano, in misura maggiore o minore, la classe operaia. Cinque di questi erano film di genere storico. Anche se è vero che questi film hanno parametri simili agli altri, si ritiene opportuno trattarli separatamente, sia per la loro specificità, sia perché fanno parte di un genere che deve essere trattato in un periodo più lungo (almeno fino al 1992). Per questo motivo, i film di genere storico saranno analizzati nel capitolo successivo. Pertanto, in questo capitolo tratteremo gli altri dieci, cioè i film di finzione le cui trame erano ambientate nell'attuale periodo di produzione: il contesto dell'immediata Transizione e gli inizi del consolidamento della democrazia, prendendo come riferimento i problemi di censura menzionati fino al 1982.

Le rappresentazioni della classe operaia in questo tipo di film possono essere raggruppate in due assi tematici. Il primo è costituito da film in cui la classe operaia è rappresentata nel contesto di un conflitto socio-lavorativo. Questi film si limitano a un periodo molto specifico: tra il 1977 e il 1980. Sono *La otra alcoba* (Eloy de la Iglesia, 1976), *Con uñas y dientes* (Paulino Viota, 1977), *Siete días de enero* (Juan Antonio Bardem, 1979) e *Sus años dorados* (Emilio Martínez-Lázaro, 1980). Il secondo di questi è costituito da film in cui troviamo storie in cui i personaggi della classe operaia si adattano alla nuova realtà del Paese, una volta lasciata alle spalle la dittatura. Questo spesso incorpora alcune dinamiche che potrebbero essere classificate come declassamento. Ci riferiamo a film come *Asignatura pendiente* (José Luis Garci, 1977), *El puente* (Juan Antonio Bardem, 1977) e *Los fieles sirvientes* (Francesc Bertriu, 1980). Come possiamo vedere, tutti sono ambientati in date molto precoci. A questo secondo gruppo di film possiamo anche aggiungere alcune note su altri tre film: *Viva la clase media* (José María González Sinde, 1980), *Navajeros* (Eloy de la Iglesia, 1980) e *Colegas* (Eloy de la Iglesia, 1982).

Con uñas y dientes (Paulino Viota, 1977) e *Siete días de enero* (Juan Antonio Bardem, 1979) proiettano discorsi e narrazioni sulla realtà, con un evidente rapporto con il contesto che rende possibile questo linguaggio. Rappresenta, quindi, una classe operaia unita, fondamentalmente maschile - anche se non solo - e con obiettivi di base che hanno a che fare con il raggiungimento della democrazia. Inoltre, si presume che, per raggiungere questi obiettivi, il conflitto

sia inevitabile, il che rende più importanti l'unione, la disciplina e la strategia, un tema che viene mostrato nelle discussioni che si tengono nelle assemblee, dove si parla di non cadere nelle provocazioni, di rimanere uniti e dove si invitano i compagni ad andare alle manifestazioni. La violenza compare anche negli altri tre film. Lo fa sotto forma di un assassinio eseguito da un sicario in *Con le unghie e con i denti*, come abbiamo visto. In *His Golden Years* troviamo la violenza alla fine del film, in cui un militante comunista viene ucciso da un uomo armato di estrema destra nelle vicinanze di una manifestazione, dopo che questa si è dispersa. Questo omicidio serve come promemoria per il protagonista, un altro militante comunista che per qualche tempo si è preoccupato più dei suoi desideri edonistici che di continuare la lotta collettiva. D'altra parte, la violenza viene esercitata in *La otra alcoba* in due modi. In primo luogo, Juan (Patxi Andión), dipendente di una stazione di servizio e amante di Diana, aggredisce Marcos dopo che quest'ultimo gli offre una somma di denaro per non essersi occupato della sua gravidanza.

Da parte loro, *Con uñas y dientes* e *Siete días de enero* rappresentano un tipo molto specifico di lavoratori: organizzati e nel contesto di un conflitto. Questo conflitto, nel contesto della Transizione, si pone in un modo che trascende il suo carattere socio-lavorativo ed è anche legato alla richiesta di democrazia. Nell'universo rappresentato in entrambi i film, inoltre, le organizzazioni sindacali e i partiti di sinistra sono particolarmente rilevanti sia come struttura organizzativa che come spazio di socializzazione tra lavoratori di diverso tipo: operai, insegnanti, avvocati, ecc. Quindi fungono da luogo di confluenza tra questi gruppi. Costituiscono anche due esempi, da parte di registi legati alla sinistra, di discorsi e rappresentazioni che vengono proiettati nella sfera pubblica e che lottano con i discorsi egemonici, svolgendo anche un ruolo nella costruzione delle identità sociali, in un contesto in cui il nuovo regime politico non è ancora consolidato. All'indomani della prima a Madrid, Paulino Viota chiarì che la sua intenzione era quella di "fare un film popolare, ma con delle pretese, che riflettesse attraverso uno sciopero in una fabbrica la sostituzione di un potere con un altro, come metafora della riforma", chiarendo che "l'obiettivo non era quello di riempire la classe operaia di morale, ma di mostrare le difficoltà del sindacalismo". Due anni dopo le riprese, l'analisi del film sulla sconfitta dei lavoratori gli sembrava ancora molto attuale.

Nello stesso momento in cui si svolgevano mobilitazioni sociali sotto forma di scioperi, manifestazioni per l'amnistia o per l'autonomia dai settori più vendicativi - tra i quali possiamo trovare il movimento operaio organizzato - si stava deliberatamente costruendo un altro modo di intendere la democrazia a livello istituzionale e culturale. Una democrazia che non solo si contrapponeva agli orrori della dittatura, ma si lasciava anche alle spalle le lotte e le mobilitazioni sociali che, si presumeva, non sarebbero state più necessarie nel nuovo Paese che stava prendendo forma (BOTTI, 2023). Dal punto di vista istituzionale, la Costituzione del 1978 sarebbe stata la pietra angolare che codificava legalmente i diritti e le libertà che gran parte della popolazione aveva desiderato per decenni, pur sancendo alcuni dei limiti di questa nuova democrazia, tra cui il tipo di regime: la monarchia parlamentare. Dal punto di vista dei partiti di sinistra, il PSOE aveva rinunciato al marxismo al Congresso di Suresnes del 1974, il PCE aveva accettato la bandiera e la monarchia, e i partiti alla sua sinistra non riuscirono mai ad aumentare considerevolmente i propri iscritti, nonostante l'insoddisfazione di una parte considerevole dei militanti del PCE nei confronti della leadership di Santiago Carrillo.

Diversi autori hanno fatto riferimento al disincanto di gran parte della società dopo l'euforia iniziale durante il periodo di transizione. Questo disincanto avrebbe portato a uno stato di passività generalizzato, di fronte al quale le manifestazioni artistiche come i romanzi o i film hanno trovato nella famiglia il microcosmo perfetto attraverso il quale raccontare le loro storie di nostalgia, di un passato perduto e di un presente recuperato. In *Asignatura pendiente*, si fa riferimento agli eventi più rilevanti di quegli anni, come la morte di Franco, in modo tale che i cambiamenti politici facciano da sfondo a questa storia d'amore. In una transizione ci vengono mostrate molto rapidamente diverse prime pagine o titoli di riviste e giornali dell'epoca. Il personaggio principale, un avvocato, si occupa del caso di un importante sindacalista, una trascrizione di Marcelino Camacho. La rappresentazione della militanza comunista contro la dittatura occupò uno spazio considerevole tra i primi film a cui José Luis Garci partecipò durante l'immediata Transizione. In *Viva la clase media* (José María González Sinde, 1980), Garci partecipò come sceneggiatore e come uno degli attori principali. Il suo personaggio, Vladimiro, è un militante di una cellula del PCE a Madrid nei primi anni '60 e partecipa ad azioni di propaganda. Il film racconta le esperienze vissute in quegli anni da Vladimiro e dal suo amico e compagno di partito José (Emilio Gutiérrez Caba), mostrando aspetti della loro vita personale

e familiare e come finiscono per pagare con il carcere la loro militanza comunista.

La caratteristica comune dei militanti ritratti nel film (*Viva la clase media*) è resa esplicita dagli autori in un cartello che appare alla fine del film, subito dopo un'inquadratura in cui la moglie di José vede il marito che viene portato via. L'etichetta recita: "Quindici membri del settore misto sono stati condannati dal Tribunale dell'Ordine Pubblico all'inizio del 1965. La maggior parte di loro apparteneva alla classe media". In questo modo, viene enfatizzata la militanza di quegli antifranchisti della classe media che si iscrissero al Partito, che, in quel contesto, consideravano lo strumento più efficace per 'fare qualcosa' contro la dittatura, probabilmente sulla base delle esperienze personali del regista e dello sceneggiatore. Un PCE che, in linea di principio, sarebbe stato chiamato a emancipare la classe operaia e a cui aderirono anche alcuni figli della borghesia, tra cui José María González Sinde. Nel caso di Garci, non ha mai avuto una tessera di partito, ma in molte interviste ha sottolineato che in quel periodo era vicino a molti militanti e ha persino votato per il PCE alle prime elezioni.

Dai militanti comunisti che difendono i sindacalisti, passiamo a un film in cui il protagonista è un meccanico riluttante a iscriversi a un sindacato. In *El puente* (Juan Antonio Bardem, 1977), Juan (Alfredo Landa) fa il conto alla rovescia dei minuti che mancano alla fine della sua giornata lavorativa, per poter andare in vacanza durante il lungo fine settimana che unisce diversi giorni festivi. Il film termina con Juan che condivide tabacco e impressioni con i suoi giovani colleghi dell'officina, i militanti di sinistra. Questo processo di presa di coscienza è stata una struttura narrativa utilizzata dal regista Juan Antonio Bardem in altri film analizzati in questa tesi, come *Cómicos* (1954) o *La venganza* (1959), mentre la questione della coscienza di classe è stata presente più o meno implicitamente nella maggior parte dei suoi film.

Sei anni dopo l'uscita di *La otra alcoba*, Eloy de la Iglesia realizzò *Colegas* (1982). Questo film sarebbe stato il suo secondo film considerato del genere 'quinqui' dopo *Navajeros* (1980). In *Colegas*, De la Iglesia racconta la storia di tre giovani che vivono in un quartiere popolare alla periferia di Madrid: Rosario (Rosario Flores), suo fratello Antonio (Antonio Flores) e il suo fidanzato José (José Luis Manzano). Le famiglie dei giovani vivono nello stesso edificio ed entrambe sono composte da un padre con un lavoro retribuito, una madre casalinga e diversi figli e/o figlie. Il problema principale per questi giovani è l'alto

tasso di disoccupazione e la conseguente difficoltà di trovare un lavoro. Questa circostanza è resa esplicita anche in *Navajeros*, dove il personaggio che interpreta il giornalista (interpretato da José Sacristán) racconta in modalità voice-over uno degli articoli che scrive sulla gioventù di quel periodo.

Sia in *Navajeros* che in *Colegas* possiamo intravedere una certa critica strutturale implicita della situazione dei giovani della classe operaia. Una situazione che il regista cerca di mostrare esplicitamente nel primo film attraverso la figura del giornalista che fa riferimento ai fattori strutturali che sono al di sopra delle specificità individuali. Nel secondo film questo tipo di discorso non ha bisogno di essere esplicitato, in quanto il regista riesce a trasmettere un'idea simile attraverso la messa in scena e la scenografia. Inoltre, alcune inquadrature sono molto simili ad altre del primo film, il che serve come riferimento e rinforzo per gli spettatori che hanno visto *Colegas* dopo *Navajeros*. Questa esposizione del problema strutturale che mantiene la classe operaia in una situazione inaccettabile sembra fare appello alla consapevolezza politica di un problema che la stampa conservatrice stava usando come pretesto per richiedere una maggiore durezza punitiva, senza affrontare le cause del problema. A questo proposito, il personaggio del giornalista funziona come antitesi di questo tipo di stampa.

La classe operaia nel cinema (1976-1992)

La maggior parte degli individui di diverse generazioni che vivevano insieme in Spagna dopo la morte del dittatore avevano formato idee e ricordi della guerra civile nella loro memoria. A coloro che hanno vissuto il conflitto vanno aggiunti coloro che sono nati dopo. La memoria di tutti loro è stata plasmata dall'influenza raccolta da diverse sfere: la famiglia, la scuola, la resistenza interna o le pratiche clandestine. A loro volta, queste influenze erano mediate dalla vicinanza o meno a diversi gruppi sociali e dalla vicinanza o meno a una o all'altra parte del conflitto. La novità era che, una volta finita la dittatura, il discorso franchista sulla guerra non era più onnipresente, né godeva dei canali di diffusione che aveva avuto in passato. Allo stesso tempo, nella sfera pubblica sono apparse altre versioni della guerra, della repressione e della dittatura. Nella sfera della cultura, l'interesse per la Repubblica, la Guerra Civile e, in generale,

la storia recente della Spagna si rifletteva in una moltitudine di pubblicazioni in libri, riviste, musica, programmi televisivi e anche in produzioni cinematografiche.

Nei primi anni (fino al 1982) ci fu un boom del cinema documentario di sinistra, in cui spiccano i film di Basilio Martín Patino e dei fratelli Bartolomé. Per quanto riguarda la fiction, possiamo trovare film realizzati da militanti o simpatizzanti di sinistra come *Las largas vacaciones del 36* (Jaime Camino, 1976), *Arriba Hazaña* (José María Gutiérrez, 1978) o *Operación ogro* (Gillo Pontecorbo, 1979), ma anche film legati a registi di destra come *Vota a Gundisalvo* (Pedro Lazaga, 1979) o *Un cero a la izquierda* (Gabriel Iglesias, 1980). A partire dalla metà degli anni '80, i film documentari di questo tipo sono diminuiti e sono stati realizzati film di fiction storica con posizioni politiche meno marcate. Carmina Gustrán quantifica in settantasei il numero di film di genere storico che hanno trattato il franchismo nel periodo 1975-1982, di cui venti sono documentari e cinquantasei sono fiction. Per il periodo 1983-1992, quantifica altri cinquantadue film di questo genere, tutti di finzione.

Dal 1976, e soprattutto durante gli anni '80, la maggior parte dei film prodotti in Spagna che includevano rappresentazioni della classe operaia come protagonisti erano film di genere storico. Si tratta di quindici film di questo genere e con queste caratteristiche tra il 1976 e il 1990, dieci dei quali usciti dopo il 1982. Così, troviamo film ambientati nel primo terzo del XX secolo: *La ciutat cremada* (Antoni Ribas, 1976), *Pascual Duarte* (Ricardo Franco, 1976), *Un hombre llamado Flor de Otoño* (Pedro Olea, 1978), *La verdad sobre el caso Savolta* (Antonio Drove, 1979), la trilogia intitolata *Victòria* (Antoni Ribas, 1983 e 1984), *Jarrapellejos* (Antonio Giménez Rico, 1988) e *La teranyina* (Antonio Verdaguer, 1990). *Tierra de rastrojos* (Antonio Gonzalo, 1980) e *Réquiem por un campesino español* (Francesc Bertriu, 1985) sono ambientati durante la Seconda Repubblica e la Guerra Civile, mentre *Los santos inocentes* (Mario Camus, 1983), *El río que nos lleva* (Antonio del Real, 1989) e *Doblones de a ocho* (Andrés Linares, 1990) sono ambientati durante il regime franchista. Troviamo anche un altro film storico la cui trama ha una lunga storia, incentrata sulla traiettoria di vita di una persona: *Tasio* (Montxo Armendáriz, 1984).

D'altra parte, da poco prima della metà degli anni '80, troviamo film le cui storie si svolgono nel presente della loro produzione e che si concentrano su

traiettorie individuali in cui lo status socio-economico è spesso intrecciato con il genere, la razza o l'identità nazionale dei protagonisti. Stiamo parlando di ¿Qué hecho yo para merecer esto! (Pedro Almodóvar, 1984) e Las cartas de Alou (Montxo Armendáriz, 1990).

Il primo terzo del XX secolo è diventato il momento scelto da diversi film che possiamo qualificare come "saggi storici" con alcuni parametri tipici dei "film d'epoca", come quelli di José Enrique Monterde, Marta Selva e Anna Solà (2001). Pertanto, questo scenario e la sua messa in scena sembrano costituire una "tematizzazione" (TRENZADO, 1999) quando si tratta di rappresentare processi storici chiave per comprendere la Spagna della Repubblica e la Guerra Civile. Un periodo chiave nello sviluppo del movimento operaio organizzato. Così, la rappresentazione della classe operaia come soggetto collettivo, mobilitato e in costante conflitto, è diventata quasi un canone durante gli anni '80. Tuttavia, è stata inquadrata all'interno di questo modello. Tuttavia, è stata inquadrata in questo tipo di film ambientati durante il periodo di sviluppo e crescita del movimento operaio, che sarebbe cresciuto e diventato sempre più rilevante nella sfera pubblica, costituendo un movimento politicamente organizzato con obiettivi condivisi per i quali mantenere la lotta. Il conflitto, in questi film, diventa qualcosa di sostanziale per la classe operaia. Il genere cinematografico di tutti questi film, oltre a quello storico, sarà il dramma.

Film come La ciutat cremada (Antoni Ribas, 1976), La verdad sobre el caso Savolta (Antonio Drove, 1979), la trilogia intitolata Victòria (Antoni Ribas, 1983 e 1984) o La teranyina (Antonio Verdager, 1990) condividono trame e messe in scena simili, nell'ambito di pietre miliari e processi storici come l'incoronazione di Alfonso XIII (1902), la Settimana tragica di Barcellona (1909) o l'ascesa del movimento operaio dopo la Rivoluzione sovietica e durante la dittatura di Miguel Primo de Rivera. La classe operaia e la borghesia (in particolare la borghesia catalana) sviluppano le trame di questi film, che a volte finiscono per intrecciarsi. La caratterizzazione di entrambe le classi sociali è enfatizzata in tutti gli aspetti della messa in scena: costumi, spazi sociali o abitazioni, ecc. Sempre ambientati all'inizio del secolo, Jarrapellejos (Antonio Giménez Rico, 1988) e Un hombre llamado Flor de Otoño (Pedro Olea, 1978) condividono alcune somiglianze con i precedenti, anche se le loro particolarità risaltano maggiormente. Il desiderio di Antoni Ribas di un 'saggio storico' si è visto anche nella trilogia Victòria, film molto simili a La ciutat cremada, sia per

l'ambientazione che per altri elementi della messa in scena. In generale, questa trilogia ripete schemi simili a quelli del primo film, anche se con una durata molto più lunga (dato che i tre film sono collegati tra loro) e con parecchi fallimenti del nastro e una sceneggiatura un po' caotica.

Ambientato nello stesso periodo, ma incentrato sul mondo rurale, Jarrapellejos (Antonio Giménez Rico, 1988), affronta un'altra caratteristica per cui il periodo della Restaurazione è solitamente conosciuto: il caciquismo. L'ambientazione d'epoca, accompagnata da una narrazione costumbrista, rafforza questa tranquillità. I caciques vivono in piena attività, con tutti i tipi di lussi. Il film non lesina sulla scenografia: grandi haciendas su enormi tenute con innumerevoli stanze con decorazioni costose e dettagli come un tavolo da biliardo all'interno della casa. Un rappresentante della gerarchia ecclesiastica è sempre presente tra gli invitati agli eventi sociali organizzati dalle señoritos. Tutto questo contrasta con le baracche malandate in cui vivono le famiglie contadine. I lavoratori rurali e le persone umili sono rappresentati in questo film sotto il controllo assoluto dei proprietari terrieri locali. Le donne sono vittime dei loro abusi sessuali, mentre gli uomini devono occuparsi del loro lavoro ed essere a loro agio con le esigenze di Don Pedro. Altrimenti, la violenza viene usata per servire gli interessi dei Jarrapellejos. D'altra parte, i caciques non sono ritratti come persone intrinsecamente violente - ad eccezione del nipote - ma piuttosto come educati e gentili quando danno ordini. Il potere viene esercitato in modo tacito. L'atmosfera che il film riesce a creare rende esplicita la violenza strutturale e rafforza il senso di impotenza con cui vengono percepite le famiglie contadine.

Di tutti i film ambientati nel primo terzo del XX secolo, il più particolare è stato *Un hombre llamado Flor de Otoño* (1978) di Pedro Olea. A differenza dei film precedenti, questo è più difficile da classificare come 'saggio storico', poiché non sembra pretendere di essere un discorso storico completo. Si basa su una persona reale, di cui il poco che si sa lo colloca a Barcellona intorno al 1933. Alla fine, l'avvocato di origine borghese finisce per subire un destino simile a quello di molti sindacalisti rivoluzionari. Si gettò nella causa proletaria per la convinzione che la rivoluzione non solo avrebbe liberato i lavoratori dalle loro catene, ma anche perché in una nuova società, secondo lui, avrebbe potuto essere libero in tutti i sensi. È concepita come un esercizio di coerenza e solidarietà tra gli oppressi. Ecco perché, coinvolgendosi nella causa

rivoluzionaria, finirà per subire lo stesso destino di altri militanti. Un martire in più.

D'altra parte, l'altro periodo che ha occupato l'attenzione dei registi è stato il franchismo. *Los santos inocentes* (Mario Camus, 1984), attraverso i personaggi, presenta diversi modi di interpretare la violenza strutturale a cui sono sottoposti i braccianti. Il padre, Paco, incarna l'obbedienza, la sottomissione e la rassegnazione. La madre, Régula, è obbediente, ma resiste alla sottomissione e alla rassegnazione. I figli Nieves e Quirce rompono con la mentalità dei genitori. La loro esperienza e quella della loro famiglia nella fattoria li incide con l'idea di cercare qualsiasi via d'uscita da lì. La città è concepita come una via di fuga e come un luogo lontano dall'autorità e dal controllo dei señoritos. Gli altri due membri della famiglia, Niña Chica e Azarías, vivono questa situazione senza essere consapevoli di ciò che sta accadendo, né tanto meno di come funziona il mondo. Il film riesce a trasmettere l'atmosfera soffocante che i servi respirano e la violenza implicita ed esplicita che devono sopportare per mano dei padroni, che sono rappresentati come molto consapevoli del loro status sociale. Esercitano il potere e il dominio come una cosa ovvia, convinti che la loro posizione sia al vertice della gerarchia.

I lavoratori rurali sono stati protagonisti anche di altri film ambientati nel passato usciti negli anni '80, come *Tasio* (Montxo Armendáriz, 1984) e *Tierra de rastros* (Antonio Gonzalo, 1980). Il primo racconta la storia di un carbonaio in un piccolo villaggio della catena montuosa di Urbasa, in Navarra. Il passaggio del tempo viene mostrato attraverso la biografia del protagonista. Il film successivo, *Tierra de rastros*, non è ambientato esattamente durante la dittatura di Franco, ma durante la Repubblica e la Guerra Civile, arrivando fino al 1945. Qui troviamo un personaggio simile a quello di *El Agitador* in *La cólera del viento* (Mario Camus, 1971). La differenza fondamentale è che nel caso di *Tierra de rastros* questo personaggio è solo un altro lavoratore a giornata, mentre nel film di Mario Camus *El Agitador* era una sorta di messia altamente istruito che arrivava in un villaggio per sensibilizzare i contadini più o meno dall'esterno della classe.

Infine, la classe operaia è rappresentata in questi film attraverso storie in cui le questioni di razza, genere o nazione sono inseparabili dalla loro condizione di classe, a volte persino più decisive. Sono i casi di *¿Qué hecho yo para merecer esto!* (Pedro Almodóvar, 1984) e *Las cartas de Alou* (Montxo Armendáriz, 1990).

Nel contesto degli anni '80, questi due film rappresentavano due relative eccezioni rispetto alla produzione cinematografica spagnola nel suo complesso. Come abbiamo sottolineato in precedenza, la maggior parte dei film che incorporavano la classe operaia come protagonista appartenevano al genere dei film storici. Negli anni '80 moderni, le rappresentazioni dei lavoratori organizzati in conflitto socio-lavorativo erano scomparse dallo schermo nelle storie ambientate nel presente della loro produzione. Il loro posto è stato preso da film di genere storico o da storie di costume con contrappunti comici come *¿Qué he hecho yo para merecer esto!* in cui la storia si concentra sulla situazione soffocante delle donne lavoratrici; o da fiction simili al formato documentario come *Las cartas de Alou*, che ha portato alla luce i problemi che circondano la condizione di immigrato, particolarmente aggravata se l'immigrato è africano. In un certo senso, rappresentare la classe operaia nel cinema degli anni '80 significava parlare di un passato storico che si stava lasciando alle spalle con la modernizzazione del Paese.

Armendáriz ha realizzato una storia in cui ha mostrato il problema dell'immigrazione dal punto di vista dell'immigrato, con una chiara intenzione di denuncia sociale contro gli atteggiamenti razzisti e xenofobi di molti spagnoli. In questo senso, questo film propone una visione alternativa della linea discorsiva analizzata da Mary Nash nella stampa spagnola della metà degli anni '90. In giornali come *El Mundo*, *El País*, *El Periódico* e *La Vanguardia*, il termine *patera* è apparso in associazione a notizie sugli immigrati clandestini, e questa associazione, secondo la storica, ha cancellato la consapevolezza del pubblico della presenza di molti gruppi di immigrati, soprattutto dall'America Latina, che in quegli anni entravano in Spagna attraverso altre vie, come l'aeroporto di Barajas. Di conseguenza, si creò un suggestivo stereotipo identitario degli immigrati in termini di alterità africana e araba, che a sua volta rafforzò l'idea di scontro culturale, dovuto alle differenze linguistiche e religiose. In *¿Qué he hecho yo para merecer esto!* c'è una notevole differenza nel modo in cui viene rappresentata la classe operaia rispetto ai film della fine degli anni Settanta. Non si tratta più di una classe operaia industriale nel contesto di un conflitto sindacale e/o politico, ma ritrae invece la vita quotidiana di una famiglia operaia. Inoltre, incorpora due fattori chiave. In primo luogo, la protagonista è una donna, i cui problemi derivanti dalla sua situazione socio-economica sono inestricabilmente intrecciati con altri problemi derivanti dalle relazioni di genere: un marito maschilista e il quadro culturale patriarcale - in senso lato -

della società in cui vive. In secondo luogo, questo film - a differenza dei precedenti - non ha una pretesa realistica, ma mescola elementi tipici del melodramma per incanalare una storia, che incorpora anche un contrasto tra la situazione veramente drammatica della protagonista e la comicità e l'umorismo assurdo con cui interagiscono la maggior parte dei personaggi.

La rappresentazione della classe operaia nel film ha anche una dimensione spaziale che va oltre l'interno delle abitazioni. Il personaggio del marito non è un operaio ma un tassista, quindi lo spazio mostrato quando lavora è l'auto, dove ha una sorta di socievolezza che si svolge nell'ambito del rapporto tassista-cliente. Il film mostra il luogo di lavoro di Gloria, la protagonista, così come il quartiere in cui vivono alla periferia di Madrid. L'autostrada M-30, che si trova a pochi metri da casa sua, è importante. L'M-30 appare in alcune inquadrature del film, ma soprattutto compare in varie conversazioni, riferendosi al rumore delle auto. La telecamera mostra anche gli edifici del quartiere attraverso inquadrature che si aprono sempre di più, per terminare con un'ampia ripresa generale del quartiere. Si tratta di grandi blocchi di appartamenti, probabilmente case popolari, molto omogenei. In una scena, Gloria esce dal suo edificio al mattino e incontra la sua vicina Juani, che accompagna la figlia a scuola. Le tre camminano per il quartiere, mentre la telecamera è posizionata all'interno delle vetrine dei negozi. Nessuna di loro si ferma a guardare le vetrine. Almodóvar ha descritto il film come «un film di sinistra, senza essere tradizionale, e femminista, senza il falso femminismo che significa presentare le donne come vittime permanenti e modelli di virtù». Al di là dell'opinione di Almodóvar, la verità è che i movimenti femministi hanno portato avanti numerose mobilitazioni fin dall'inizio della Transizione. Molte delle lavoratrici che facevano parte di questi movimenti erano sia attiviste sindacali che femministe. Di conseguenza, la loro pratica lavorativa e politica non corrispondeva a un modello di vittimismo.

Conclusioni

Le rappresentazioni della classe operaia analizzate in questa tesi dopo la morte del dittatore sono state inquadrare all'interno di limiti di possibilità che si sono ampliati e le rappresentazioni della classe come soggetto politico nel suo

presente hanno raggiunto il loro apice durante il breve periodo 1976-1980, nello stesso momento in cui il cinema di genere storico ha raccolto il testimone, estendendolo al decennio successivo. In assenza di dittatura e in una Spagna che stava entrando nelle strutture internazionali del capitalismo avanzato, non c'era nemmeno un riflesso cinematografico delle numerose mobilitazioni dei lavoratori che ebbero luogo durante gli anni '80 e che culminarono nel "grande sciopero generale" del 1988. Una possibile lettura di quest'ultimo aspetto potrebbe essere che, nel bel mezzo della 'modernizzazione' durante gli anni del PSOE, la classe operaia organizzata si considerava parte di un passato che si stava lasciando alle spalle, mentre si muoveva verso la modernità. A parte il cinema storico, per il resto del periodo la classe operaia è stata rappresentata sotto forma di storie individuali o esperienze personali. In questo modo, viene rappresentata una diversificazione di esperienze che affrontano problemi collettivi, anche se attraverso lo sguardo dell'eroe individuale che affronta le proprie difficoltà, offuscando così la dimensione collettiva della classe, che è meno esplicita e più a scapito dell'identificazione degli spettatori.

Queste rappresentazioni erano state pesantemente condizionate negli anni '40 dal ruolo svolto dal movimento operaio organizzato durante la Repubblica e la guerra civile, escludendo le sue rappresentazioni come soggetto collettivo e soggetto politico, ad eccezione del cinema crociato. Nel corso degli anni, e come risultato dei cambiamenti avvenuti in vari settori del Paese, compreso il cinema, alcuni registi hanno incorporato rappresentazioni più sfumate dei lavoratori e dei loro problemi sociali. Dai settori falangista, cattolico e dissidente, sono stati mostrati diversi modi di intendere la classe, entro i limiti delle possibilità che erano in grado di sfruttare. Film come *Surcos*, *Notes sur l'émigration*, *Cerca de la ciudad* e alcuni film di Juan Antonio Bardem delinearono l'ampiezza di questi limiti. La Commissione di Censura, il primo filtro istituzionale con cui un film doveva confrontarsi, non sempre interpretava e non sempre poteva controllare il potenziale critico dei film sulla situazione della classe operaia.

FUENTES Y BIBLIOGRAFÍA

FUENTES

Archivos consultados

Archivo General de la Administración (AGA).

Biblioteca Hemeroteca Municipal de Tarragona

Filmoteca Española

Filmoteca de Catalunya

La Filmoteca valenciana

Instituto Nacional de Estadística (INE)

Publicaciones, periódicos y revistas

ABC

Ateneo: las ideas, el arte y las letras

Blanco y Negro

Boletín Oficial del Estado

Boletín informativo del Instituto de la Cinematografía y de las Artes
Audiovisuales (ICAA)

Caiman. Cuadernos de cine

Diario 16

Diario Español

Diario Público

Dirigido por...

El Español

El País

Film ideal

La Vanguardia

Primer Plano

Fuentes filmicas

Año 1941

Porque te vi llorar (Juan de Orduña)

Año 1942

Huella de luz (Rafael Gil)

La aldea maldita (Florian Rey)

Año 1943

La chica del gato (Ramón Quadreny)

Año 1947

Mariona Rebull (José Luis Sáenz de Heredia)

Año 1948

Las aguas bajan negras (José Luis Sáenz de Heredia)

Año 1950

El último caballo (Edgar Neville)

La honradez de la cerradura (Luis Escobar)

Año 1951

Cielo negro (Manuel Mur Oti)

Esa pareja feliz (Luis G Berlanga y Juan A Bardem)

Surcos (José Antonio Nieves Conde)

Año 1952

Cerca de la ciudad (Luis Lucia)

Segundo López, aventurero urbano (Ana Mariscal)

Año 1953

La guerra de Dios (Rafael Gil)

Hay un camino a la derecha (Francisco Rovira Beleta)

Año 1954

Cómicos (Juan A. Bardem)

Felices Pascuas (Juan A. Bardem),

Año 1955

Muerte de un ciclista (Juan A. Bardem)

Esa voz es una mina (Luis Lucia)

Mi tío Jacinto (Ladislao Vajda)

Año 1956

Calle Mayor (Juan A. Bardem)

Año 1957

Amanecer en Puerta Oscura (José María Forqué)

El inquilino (José Antonio Nieves Conde)

Las muchachas de azul (Pedro Lazaga)

Año 1958

Azafatas con permiso (Ernesto Arancibia)

La venganza (Juan A. Bardem)

La vida por delante (Fernando Fernán Gómez)

Historias de Madrid (Ramón Comas)

Año 1959

El pisito (Marco Ferreri)

Los golfos (Carlos Saura)

Fulano y Mengano (Joaquín Luis Romero Marchent)

Año 1961

Plácido (Luis García Berlanga)

Año 1962

Notes sur l'émigration – Espagne 1960 (Jacinto Esteva y Paolo Brunatto)

Año 1963

Llegar a más (Jesús Fernández Santos)

El verdugo (Luis G Berlanga)

Young Sánchez (Mario Camus)

Año 1964

Brillante porvenir (Vicente Aranda y Román Gubern)

El espontáneo (Jorge Grau)

Año 1966

La busca (Angelino Fons)

La ciudad no es para mí (Pedro Lazaga)

Año 1967

Las que tienen que servir (José María Forqué)

La piel quemada (Josep María Forn)

Año 1968

¡Cómo está el servicio! (Mariano Ozores)

Las secretarias (Pedro Lazaga)

Año 1969

El largo viaje hacia la ira (Llorenç Soler, 1969)

Año 1971

Españolas en París (Roberto Bodegas)

La cólera del viento (Mario Camús)

Vente a Alemania, Pepe (Pedro Lazaga)

Año 1975

Pascual Duarte (Ricardo Franco)

Pim, pam, pum, ¡Fuego! (Pedro Olea)

Año 1976

La ciutat cremada (Antoni Ribas)

La otra alcoba (Eloy de la Iglesia)

Año 1977

El puente (Juan Antonio Bardem)

Asignatura pendiente (José Luis Garci)

Con uñas y dientes (Paulino Viota)

Año 1978

Un hombre llamado Flor de Otoño (Pedro Olea)

Año 1979

La verdad sobre el caso Savolta (Antonio Drove)

Siete días de enero (Juan A. Bardem)

Año 1980

El diputado (Eloy de la Iglesia)

Los fieles sirvientes (Francisco Betriú)

Sus años dorados (Emilio Martínez-Lázaro)

Tierra de rastrojos (Antonio Gonzalo)

Viva la clase media (José María González Sinde)

Navajeros (Eloy de la Iglesia)

Año 1981

Después de... primera parte: No se os puede dejar solos (Cecilia Bartolomé, José Juan Bartolomé)

Después de... segunda parte: Atado y bien atado (Cecilia Bartolomé, José Juan Bartolomé)

Año 1982

Cuerpo a cuerpo (Paulino Viota)

Colegas (Eloy de la Iglesia)

Año 1983

Victòria: La gran aventura de un pueblo (Antoni Ribas)

Victòria 2: El frenesí del 17 (Antoni Ribas)

Año 1984

Los santos inocentes (Mario Camus)

¿Qué he hecho yo para merecer esto? (Pedro Almodóvar)

Tasio (Montxo Armendáriz)

Victòria 3: La razón y el arrebató (Antoni Ribas)

Año 1985

Stico (Jaime de Armiñán)

Año 1988

Jarrapellejos (Antonio Giménez Rico)

Año 1989

Gran Sol (Ferran Llagostera)

El río que nos lleva (Antonio del Real)

La blanca paloma (Juan Miñón)

El mejor de los tiempos (Felipe Vega)

Año 1990

Doblones de a ocho (Andrés Linares)

Las cartas de Alou (Montxo Armendáriz)

La teranyina (Antoni Verdaguer)

BIBLIOGRAFÍA

- ALARES, Gustavo: «Ruralismo, fascismo y regeneración. Italia y España en perspectiva comparada», *Ayer* 83 (2011), pp. 127-147.
- ALBÉRA, François: «Changer le monde», *Cahiers du cinéma*, hors-série (2000), pp. 44-50.
- ALCÁZAR DE VELASCO, Ángel: *Serrano Suñer en la Falange*, Barcelona-Madrid, Ediciones Patria, 1940.
- ARCHILÉS, Ferran: «Hacer región es hacer patria», *Ayer*, 64 (2006), pp. 121-147.
- ARCHILÉS, Ferran; SAZ, Ismael (eds.): *Naciones y Estado. La cuestión española*, València, PUV, 2014.
- ARCHILÉS, Ferran; SANZ, Julián (coords.): *Cuarenta años y un día: antes y después del 20-N*, Valencia, PUV, 2017.
- ARRANZ, Fátima (dir.): *Cine y género en España: una investigación empírica*, Madrid, Cátedra, 2010.
- ASIÓN SUÑER, Ana: *La Tercera Vía: revisión, actualización y debate historiográfico en el cine español del tardofranquismo*, Tesis Doctoral, Universidad de Zaragoza, 2019.
- AZCONA, Rafael: *El pisito. Novela de amor e inquilinato*, Madrid, Taurus, 1957.
- BABIANO, José: «Los católicos en el origen de Comisiones Obreras», *Espacio, tiempo y forma. Serie V, Historia Contemporánea* n° 8 (1995), pp. 277-294.
- BABIANO, José: *Paternalismo industrial y disciplina fabril en España (1938-1958)*, Madrid, Consejo Económico y Social, 1998.
- BABIANO, José: «El vínculo del trabajo: los emigrantes españoles en la Francia de los treinta gloriosos», *Migraciones y exilios: Cuadernos de la Asociación para el estudio de los exilios y migraciones contemporáneos*, n° 2 (2001), pp. 9-37.
- BABIANO, José y FERNÁNDEZ ASPERILLA, Ana: *Emigración y articulación de la clase trabajadora durante la dictadura franquista*, Documentos de trabajo, Madrid, Fundación 1° de Mayo, 2009.
- BABY, Sophie: *El mito de la transición pacífica. Violencia y política en España (1975-1982)*, Madrid, Akal, 2018.
- BARCIELA LÓPEZ, Carlos (coord.): *Autarquía y mercado negro: el fracaso económico del primer franquismo, 1939-1959*, Barcelona, Crítica, 2003.
- BARDEM, Juan Antonio: *Y todavía sigue*, Ediciones B, 2002.

- BARRANQUERO TEXEIRA, Encarnación y PRIETO BORREGO, Lucía: *Así sobrevivimos al hambre: estrategias de supervivencia de las mujeres en la postguerra española*, Málaga, CEDMA, 2003.
- BARRENETXEA, Igor: *Memoria, imagen e historia. La Segunda República española en el cine de ficción*, Barcelona, Laertes, 2023.
- BENET, Vicente J.: *El cine español: una historia cultural*, Barcelona, Paidós, 2012.
- BERJANO, Juan Francisco: «Los Santos Inocentes: Desigualdad e injusticia social en la España rural del franquismo», en RODRÍGUEZ DÍAZ, Álvaro (ed.): *España en su cine. Aprendiendo sociología con películas españolas*, Madrid, Dykinson, 2015, pp. 83-96.
- BERZAL DE LA ROSA, Enrique: «Contribución de la Iglesia a la reconstrucción del sindicalismo de clase en España durante el franquismo», *Historia Actual Online*, N.º 35, 2014, pp. 113-126.
- BERZOSA CAMACHO, Alberto: «Aproximación a un cine proletario español durante el franquismo y la transición», *Historia, Trabajo y Sociedad* n° 7 (2016), pp. 11-34.
- BESTEIRO, Carlos; RIVAYA, Benjamín (eds.): *Trabajo y cine. Una introducción al mundo del trabajo a través del cine*, Oviedo, Universidad de Oviedo, 2008.
- BLÁZQUEZ, Feliciano: *La traición de los clérigos en la España de Franco. Crónica de una intolerancia (1936-1975)*, Trotta, Madrid, 1991.
- BLÁZQUEZ CARRETERO, Elena: «Después de... Una historia de la Transición», *El futuro del Pasado*, 5 (2014), pp. 137-150.
- BORDWELL, David: *El significado del filme. Inferencia y retórica en la interpretación cinematográfica*, Barcelona, Paidós, 1995.
- BORDWELL, David: *La narración en el cine de ficción*, Barcelona, Paidós, 1996.
- BOSCH, Aurora; DEL RINCÓN, María Fernanda: «Franco and Hollywood, 1939-56», *New Left Review*, 232 (1998), p. 112-127.
- BOSCH, Aurora: «Conservadurismo y crisis del liberalismo. ¿Una reacción a los setenta?», en CRUZ, Juan José (coord), *Textural identities of Identity Politics debates from Afar on recent US cultural texts*, Las Palmas, Publicaciones Universidad de La Laguna, 2009, pp. 15-34.
- BOTTI, Alfonso: *Historia de las «terceras Españas» (1933-2022)*, València, PUV, 2023.
- BRECHT, Bertold: *Brecht on Theatre. The development of an aesthetic*, London, Methuen, 1978.
- BUHLE, Paul (eds.): *Tender comrades: a backstory of the Hollywood blacklist review*, Minneapolis, University of Minnesota Press, 2012.
- BURDIEL, Isabel; SERNA, Justo: *Literatura e historia cultural o Por qué los historiadores deberíamos leer novelas*, Valencia, Episteme, 1996.
- CABANA, Ana: «De imposible consenso. Actitudes de consentimiento hacia el franquismo en el mundo rural (1940-1960)», *Historia Social*, 71 (2011), pp. 89-106.

- CABRERA, Miguel Ángel: *Historia, lenguaje y teoría de la sociedad*, Madrid, Cátedra, 2001.
- CABRERA, Miguel Ángel: «Lenguaje, experiencia e identidad. La contribución de Joan Scott a la renovación teórica de los estudios históricos» en BORDERÍAS, Cristina (ed.) *Joan Scott y las políticas de la historia*, Barcelona, Icaria, 2006, pp. 233-257.
- CADÉ, Michel: *L'Écran bleu. La représentation des ouvriers dans le cinema français*, Perpignan, Presses universitaires de Perpignan, 2004.
- CALAMITA, Umberto; ZANLUNGO, Giuseppe: *La classe operaia non va in Paradiso, Il cinema di lotta e di protesta*, Alessandria, Edizione Falsopiano, 2010.
- CALLINICOS, Alex: *Contra el posmodernismo*, Bogotá, El Áncora, 1993.
- CAPARRÓS LERA, José María: *Historia del cine español*, Madrid, T&B Editores, 2007.
- CAROTTI, Carlo: *Alla ricerca del Paradiso. L'operaio nel cinema italiano 1945-1990*, Graphos, 1992.
- CARRERAS, Albert y TAFUNELL, Xavier: *Del imperio a la globalización: historia económica de la España contemporánea*, Barcelona, Crítica, 2018.
- CASETTI, Francesco; DI CHIO, Federico, *Cómo analizar un film*, Barcelona, Paidós, 2007.
- CASTRO DE PAZ, José Luis y CERDÁN, Josetxo: *Del sainete al esperpento. Relecturas del cine español de los años 50*, Madrid, Cátedra, 2011.
- CASTRO DE PAZ, José Luis: *Sombras desoladas. Costumbrismo, humor, melancolía y reflexividad en el cine español de los años cuarenta (1939-1950)*, Shangrila, Santander, 2012.
- CASTRO DE PAZ: «Introducción», en CASTRO DE PAZ, José Luis; PÉREZ PERUCHA, Julio (coords.): *El cine a codazos: Juan Antonio Bardem*, Ourense, Festival Internacional de Cine de Ourense, 2004.
- CASTRO DE PAZ, José Luis; PÉREZ PERUCHA, Julio; ZUNZUNEGUI, Santos (dirs.): *La nueva memoria. Historia(s) del cine español (1939-2000)*, Barcelona, Via Láctea, 2005.
- CAZORLA, Antonio: *Miedo y progreso. Los españoles de a pie bajo el franquismo*, Madrid, Alianza Editorial, 2016.
- CENARRO, Ángela: *La sonrisa de Falange: Auxilio Social en la Guerra Civil y en la posguerra*, Barcelona, Crítica, 2005.
- CHARTIER, Roger: *El mundo como representación: estudios sobre historia cultural*, Barcelona, Gedisa, 1992.
- CHARTIER, Roger: *Pluma de ganso, libro de letras, ojo viajero*, México, Universidad Iberoamericana, 1997.
- COLMENERO, Ricardo: «El cine católico español tras la ruptura de la Autarquía: influencias internacionales y límites del aperturismo», *Investigaciones Históricas, época moderna y contemporánea*, 41 (2021), pp. 1219-1246.

- COMPANY, Juan Miguel y NIETO, Jorge (coords.): *Por un cine de lo real: cincuenta años después de las conversaciones de Salamanca*, Valencia, Filmoteca Valenciana, 2006.
- COTARELO, Ramón (comp.): *Transición política y consolidación democrática: España (1975-1986)*, Madrid, CIS, 1992.
- DÍAZ-SALAZAR, Rafael: «Religión y socialización política de los católicos en la lucha contra la dictadura», en CASTELLS, José María; HURTADO, José; MARGENAT, Josep María (eds): *De la dictadura a la democracia: la acción de los cristianos en España (1939-1975)*, Bilbao, Desclée de Brower, 2005, pp. 101-119.
- DE DIOS FERNÁNDEZ, Eider de: *Sirvienta, empleada, trabajadora de hogar*, Málaga, Universidad de Málaga, 2018.
- DE DIOS FERNÁNDEZ, Eider: «Abnegadas, monárquicas, intelectuales, sindicalistas y deladoras. Las trabajadoras del servicio doméstico, sus representaciones y movilizaciones», *Hispania Nova*, 18 (2020), pp. 517-550.
- DE LA TORRE, Joseba y SANZ, Gloria (eds.): *Migraciones y coyuntura económica. Del franquismo a la democracia*, Zaragoza, PUZ, 2008.
- DEL ARCO, Miguel Ángel: «El secreto del consenso en el régimen franquista: cultura de la victoria, represión y hambre», *Ayer*, 76 (2009), pp. 245-268.
- DEL ARCO, Miguel Ángel: «'Morir de hambre'. Autarquía, escasez y enfermedad en la España del primer franquismo», *Pasado y Memoria. Revista de Historia contemporánea*, nº 5 (2006), pp. 241-258.
- DEL ARCO, Miguel Ángel (ed.): «*Los años del hambre*». *Historia y memoria de la posguerra franquista*, Marcial Pons, Madrid, 2020.
- DEL ARCO, Miguel Ángel y HERNÁNDEZ, Claudio (eds.): «*Esta es la España de Franco*». *Los años cincuenta del franquismo (1951-1959)*, Zaragoza, PUZ, 2020.
- DEL ARCO, Miguel Ángel; FUERTES, Carlos; HERNÁNDEZ, Claudio; MARCO, Jorge (eds.): *No sólo miedo. Actitudes políticas y opinión popular bajo la dictadura franquista (1936-1977)*, Granada, Comares, 2013.
- DÍEZ PUERTAS, Emeterio: «El acuerdo cinematográfico hispano-norteamericano de 1952», *Secuencias: Revista de historia del cine*, 4 (1996), pp. 9-38.
- DÍEZ PUERTAS, Emeterio: «El montaje del franquismo: la política cinematográfica de las fuerzas sublevadas», *Cuadernos de historia contemporánea*, 23 (2001), pp. 141-160.
- DÍEZ PUERTAS, Emeterio: *Historia del movimiento obrero en la industria española del cine, 1931-1999*, Valencia, Ediciones de la Filmoteca, 2000.
- DÍEZ PUERTAS, Emeterio: *Historia social del cine en España*, Fundamentos, Madrid, 2003.
- DÍEZ RODRÍGUEZ, Fernando: *Homo faber: historia intelectual del trabajo 1675-1945*, Madrid, Siglo XXI, 2014.
- DÍEZ RODRÍGUEZ, Fernando: *La imaginación socialista: el ciclo histórico de una tradición intelectual*, Madrid, Siglo XXI, 2016.

- DOMÈNECH, Xavier: «La otra cara del milagro español: clase obrera y movimiento obrero en los años del desarrollismo», *Historia contemporánea*, 26 (2003), pp. 91-112.
- DOMÈNECH, Xavier: «Orígenes. En la protohistoria del movimiento vecinal bajo el franquismo», *Historia del Presente*, 16 (2010), pp. 27-42.
- DOMÈNECH, Xavier: «La clase obrera bajo el franquismo. Aproximación a sus elementos», *Ayer*, 85 (2012), pp. 201-225.
- DOMÈNECH, Xavier: *Lucha de clases, franquismo y democracia. Obreros y empresarios (1939-1979)*, Madrid, Akal, 2022.
- EAGLETON, Terry: *Por qué Marx tenía razón*, Barcelona, Península, 2011.
- ELEY, Geoff, «Nations, publics and political cultures: placing Habermas in the Nineteenth Century», en DIRKS, Nicholas B., ELEY, Geoff & ORTNER, Sherry B. (eds.): *Culture/Power/History. A reader in contemporary social theory*, Princeton, Princeton University Press, 1994, pp. 297-335.
- ELEY, Geoff: «Politics, Culture, and the Public Sphere», *Positions* vol. 10, nº1 (2002), pp. 219-236.
- ELEY, Geoff: *Un mundo que ganar: historia de la izquierda en Europa, 1850-2000*, Barcelona, Crítica, 2003.
- ELEY, Geoff; NIELD, Keith: *El futuro de la clase en la historia: ¿qué queda de lo social?*, Valencia, PUV, 2010.
- ERICE, Francisco: *En defensa de la razón. Contribución a la crítica del posmodernismo*, Madrid, Siglo XXI, 2020.
- FAULKNER, Sally: *Un cine contradictorio: ocho filmes españoles de la década de 1960*, Madrid, Iberoamericana, 2022.
- FAULKNER, Sally: *Adaptaciones literarias en el cine y la televisión españoles. Historia, espacio, género*, Madrid, Iberoamericana, 2023.
- FERNÁNDEZ ASPERILLA, Ana (ed.): *Gente que se mueve. Cultura política, acción colectiva y emigración española*, Madrid, Fundación 1º de Mayo, 2010.
- FERNÁNDEZ-CEBRIÁN, Ana M.: «Domesticidad e imaginarios del consumo en *El inquilino* (1957), *La vida por delante* (1958) y *El pisito* (1959)», *Revista Hispánica Moderna*, 69.1 (2016), pp. 37-54.
- FERNÁNDEZ-CEBRIÁN, Ana M.: *Fables of Development. Capitalism and Social Imaginaries in Spain (1950-1967)*, Liverpool, Liverpool University Press, 2023.
- FERNÁNDEZ, Donato: «El papel de los sindicatos en la economía. España durante el periodo 1938-1994», en SOTO CARMONA, Álvaro y AROCA, Manuela (dirs.): *Combates por la democracia: los sindicatos, de la dictadura a la democracia (1938-1994)*, Madrid, Editorial Universidad Autónoma de Madrid, 2013, pp. 67-102.
- FERRO, Marc: *Historia contemporánea y cine*, Barcelona, Ariel Historia, 1995.
- FLORIDO BERROCAL, Joaquín et al (eds.), *Fuera de la ley. Asedios al fenómeno quinquen en la Transición española*, Granada, Comares, 2015.
- FONTANA, Josep: *Por el bien del imperio. Una historia del mundo desde 1945*, Barcelona, Pasado y Presente, 2011.

- FUEMBUENA, Eduardo: *Lejos de aquí. La verdadera historia de Eloy de la Iglesia y Jose Manzano*, Madrid, Uno Editorial, 2017.
- FUERTE, Carlos: *Viviendo en dictadura: la evolución de las actitudes sociales hacia el franquismo*, Granada, Comares, 2017.
- GÁLVEZ, Sergio: *La gran huelga general: el sindicalismo contra la «modernización socialista»*, Madrid, Siglo XXI, 2017.
- GANDAL, Keith: *Class Representation in Modern Fiction and Film*, New York, Palgrave Macmillan, 2007.
- GARCÍA ESCUDERO, José María: *La primera apertura. Diario de un director general*, Barcelona, Planeta, 1978.
- GARCÍA CARRIÓN, Marta: *Sin cinematografía no hay nación. Drama e identidad nacional española en la obra de Florián Rey*, Zaragoza, Institución Fernando el Católico, 2006.
- GARCÍA CARRIÓN, Marta: «Nobleza baturra, autenticidad nacional. Imaginarios regionales y nacionalismo español en el cine de los treinta», *Archivos de la filmoteca: revista de estudios históricos sobre la imagen* 66 (2010), pp. 84-103.
- GARCÍA LÓPEZ, Rubén: *Paulino Viota. Vanguardia y retaguardia del cine español*, Tesis Doctoral, Universidad Carlos III de Madrid, 2017.
- GIDDENS, Anthony: *La estructura de clases en las sociedades avanzadas*, Madrid, Alianza, 1979.
- GILLET, Philip John: *The British Working Class in Postwar Film*, Manchester, Manchester University Press, 2003.
- GORET, Léa: *Produire et voir du cinéma en régime autoritaire: censure et spectateurs en Espagne franquiste (1946-1960)*, Tesis Doctoral, Université de Caen Normandie, 2020.
- GORZ, André: *Adiós al proletariado (Más allá del socialismo)*, Barcelona, Ediciones 2001, 1980.
- GORZ, André: *La metamorfosis del trabajo. Búsqueda del sentido. Crítica de la razón económica*, Madrid, Sistema, 1995.
- GRAMSCI, Antonio: *Cartas desde la cárcel*, Madrid, Cuadernos para el Diálogo, 1975.
- GUBERN, Román *et al*: *Historia del cine español*, Cátedra, Madrid, 2009.
- GUBERN, Román: «La Guerra Civil vista por el cine del franquismo», en JULIÁ, Santos (dir.): *Memoria de la guerra y del franquismo*, pp. 163-196.
- GUNN, Simon: *Historia y teoría cultural*, Valencia, PUV, 2011.
- GUTIÉRREZ, Àlex: «Franquismo, desarrollismo y cultura de masas: El cine de 'paleta' en los años '60», en CASTILLO, Assumpta *et al* (coords.): *Mirar el pasado en tiempos de crisis: historia social, conflicto y cultura de masa*, Barcelona, UAB, 2017, pp. 695-712.
- GUSTRÁN, Carmina: *El franquismo en el cine español (1975-2000): la representación cinematográfica de la dictadura franquista*, Tesis Doctoral, Universidad de Zaragoza, 2014.

- GUSTRÁN, Carmina: *Tinieblas. El franquismo en el cine español (1975-2000)*, Madrid, Marcial Pons, 2023.
- HALBWACHS, Maurice: *La memoria colectiva*, Zaragoza, PUZ, 2004.
- HALL, Stuart; HOBSON, Dorothy; LOWE, Andrew; WILLIS, Paul (eds.): *Culture, Media, Language. Working Papers in Cultural Studies, 1972-79*, Centre for Contemporary Cultural Studies, University of Birmingham, pp. 117-127.
- HALL, Stuart: «Cultural identity and cinematic representation», *Framework*, 36 (1989), pp. 68-81.
- HARVEY, David: *La condición de la posmodernidad. Investigación sobre los orígenes del cambio cultural*, Buenos Aires, Amorrortu Editores, 1998.
- HARVEY, David: *Breve historia del neoliberalismo*, Madrid, Akal, 2007.
- HEREDERO, Carlos F.: *Las huellas del tiempo. Cine español, 1951-1961*, Valencia, Filmoteca Valenciana, 1993.
- HEREDERO, Carlos F.; FERNÁNDEZ, Joxean (coords.), *De Lumière a Kaurismäki. La clase obrera en el cine*, San Sebastián, Patronato Municipal de Cultura, 2014.
- HERNÁNDEZ BURGOS, Claudio: *Franquismo a ras de suelo. Zonas grises, apoyos sociales y actitudes durante la dictadura (1936-1976)*, Granada, Universidad de Granada, 2014.
- HERNÁNDEZ RUBIO, José: *La conflictividad laboral a través del cine. Las adversidades de los trabajadores y la evolución histórica del sindicalismo en la pantalla*, Madrid, Fundamentos, 2020.
- HERNÁNDEZ SÁNCHEZ, Fernando: *El torbellino rojo. Auge y caída del Partido Comunista de España*, Barcelona, Pasado y Presente, 2022.
- HIRSCH, Marianne: «The Generation of Postmemory», *Poetics Today*, 29:1 (2008), pp. 105-128.
- HOBSBAWM, Eric: *Historia del siglo XX*, Barcelona, Crítica, 1998.
- HOCHGESCHWENDER, Michael: «A Battle of Ideas: The Congress for Cultural Freedom (CCF) in Britain, Italy, France, and West Germany», en DOMINIK GEPPERT (ed.): *The Postwar Challenge: Cultural, Social, and Political Change in Western Europe, 1945-1958*, Oxford, Oxford University Press, 2003, pp. 319-338.
- HORKHEIMER, Max; ADORNO, Theodor W.: *Dialéctica de la ilustración. Fragmentos filosóficos*, Madrid, Trotta, 1998.
- HUNTINGTON, Samuel P.: *La tercera ola. La democratización a finales del siglo XX*, Barcelona, Paidós, 1995.
- IMBERT, *Los discursos del cambio. Imágenes e imaginarios en la España de la transición*, Barcelona, Akal, 1990.
- JAMES, David E.; BERG, Rick (eds.): *The Hidden Foundation: Cinema and the Question of Class*, Minneapolis, University of Minnesota, 1996.
- JAMESON, Fredric: *El posmodernismo o la lógica cultural del capitalismo avanzado*, Barcelona, Paidós, 1995.

- JIMÉNEZ AGUILAR, Francisco: *Las masculinidades en el primer franquismo (1936-1959): discursos y subjetividades*, Tesis Doctoral, Universidad de Granada, 2020.
- JONES, Daniel Stedman: *Els amos del món. Hayek, Friedman i el naixement de la política neoliberal*, Valencia, Institució Alfons el Magnànim, 2018.
- JONES, Gareth Stedman: *Lenguajes de clase. Estudios sobre la historia de la clase obrera inglesa (1832-1982)*, Madrid, Siglo XXI, 2014.
- JONES, Owen, *Chavs: la demonización de la clase obrera*, Madrid, Capitán Swing, 2012.
- JUDT, Tony: *Postguerra. Una historia de Europa desde 1945*, Madrid, Taurus, 2006.
- JULLIER, Laurent: *L'analyse de séquences*, Paris, Nathan, 2002.
- KHOURI, Malek; VARGA, Darrell (eds.): *Working on screen: Representations of the Working Class in Canadian Cinema*, Toronto, University of Toronto Press, 2006.
- KRACAUER, Siegfried: *De Caligari a Hitler, una historia psicológica del cine alemán*, Barcelona, Paidós, 1985.
- LABRADOR, Germán: *Culpables por la literatura: imaginación política y contracultura en la Transición Española (1968-1986)*, Madrid, Akal, 2017.
- LANDY, Marcia: *Film, Politics, and Gramsci*, Minneapolis, University of Minnesota Press, 1994.
- LANERO, Daniel (ed.): *De la chabola al barrio social. Arquitecturas, políticas de vivienda y actitudes sociales en la Europa del sur (1920-1980)*, Granada, Comares, 2020.
- LAVAL, Christian; DARDOT, Pierre: *La nueva razón del mundo: ensayo sobre la sociedad neoliberal*, Barcelona, Gedisa, 2013.
- LAVAL, Christian; DARDOT, Pierre: *La pesadilla que no acaba nunca: el neoliberalismo contra la democracia*, Barcelona, Gedisa, 2017.
- LEÓN AGUINAGA, Pablo: *Sospechosos habituales. El cine norteamericano, Estados Unidos y la España franquista, 1939-1960*, Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 2010.
- LEVERATTO, Jean-Marc, *Cinéma, spaghettis, classe ouvrière et immigration*, Paris, La Dispute, 2010.
- LÓPEZ GANDÍA, Juan: *La fábrica y la oficina. Una representación del trabajo en el cine*, Valencia, Tirant lo Blanch, 2020.
- LÓPEZ GARCÍA, Basilisa: «Diagnóstico y alternativas al anticlericalismo en Guillermo Rovirosa», en NICOLÁS MARÍN, María Encarna y GONZÁLEZ MARTÍNEZ, Carmen (coords): *Ayeres en discusión: temas clave de Historia Contemporánea hoy*, Murcia, Publicaciones de la Universidad de Murcia, 2008.
- LÓPEZ SIMÓN, Íñigo: *Los olvidados. Marginalidad urbana y fenómeno quinquí en España (1959-1982)*, Madrid, Marcial Pons, 2022.
- LYOTARD, Jean-François: *La condición postmoderna: informe sobre el saber*, Madrid, Cátedra, 1987.

- MALUQUER DE MOTES, Jordi: *La economía española en perspectiva histórica. Siglos XVII-XXI*, Barcelona, Pasado y Presente, 2014.
- MARIN-LAMELLET, Anne-Lise: *Working Class Hero. La figure ouvrière dans le cinéma britannique depuis 1956*, Perpignan, Presses Universitaires de Perpignan, 2022.
- MARTÍNEZ, Guillem (coord.): *CT o la Cultura de la Transición. Crítica a 35 años de cultura española*, Barcelona, DeBolsillo, 2012.
- MATTELART, Armand; NEVEU, Érik: *Introducción a los estudios culturales*, Barcelona, Paidós, 2004.
- MAZOWER, Mark: *La Europa negra. Desde la Gran Guerra hasta la caída del comunismo*, Barcelona, Ediciones B.S.A., 2001.
- MEJÍAS, Leocadio: *Segundo López, aventurero urbano*, Madrid, Ediciones Rollán, 1947.
- METZ, Christian: *El significante imaginario: psicoanálisis y cine*. Barcelona, Paidós, 2001.
- MICHONNEAU, Sthéphane y NÚÑEZ SEIXAS, Xosé Manuel (eds.): *Imaginarios y representaciones de España durante el franquismo*, Madrid, Collection de la Casa de Velázquez (142), 2014.
- MIRA, Alberto: *De Sodoma a Chueca. Una historia cultural de la homosexualidad en España en el siglo XX*, Barcelona, Egales, 2004.
- MOLINERO, Carme: *La captación de las masas. Política Social y Propaganda en el régimen franquista*, Cátedra, Barcelona, 2005.
- MOLINERO, Carme; YSÀS, Pere: *Productores disciplinados y minorías subversivas: clase obrera y conflictividad laboral en la España franquista*, Madrid, Siglo XXI, 1998.
- MOLINERO, Carme; YSÀS, Pere: *La Transición: Historia y Relatos*, Madrid, Siglo XXI, 2018.
- MONTERDE, José Enrique; SELVA, Marta; SOLÀ, Anna: *La representación cinematográfica de la historia*, Madrid, Akal, 2001.
- MONTERDE, José Enrique: *Veinte años de cine español. Un cine bajo la paradoja (1973-1992)*, Barcelona, Paidós, 1993.
- MONTERDE, José Enrique: *La imagen negada: representaciones de la clase trabajadora en el cine*, Valencia, Filmoteca de la Generalitat Valenciana, 1997.
- MONTERDE, José Enrique: *El sueño de Europa: cine y migraciones desde el Sur*, Madrid, Consejería de Cultura de la Junta de Andalucía y Festival de Granada-Cines del Sur, 2008.
- MONTERO, Feliciano: «El catolicismo social durante el franquismo», *Sociedad y utopía: Revista de ciencias sociales* n° 17 (2001), pp. 93-114.
- MORÁN, Gregorio: *El precio de la transición*, Madrid, Akal, 2015.
- MOREIRAS, Cristina: *Cultura herida: literatura y cine en la España democrática*, Madrid, Ediciones Libertarias, 2002.

- MOREIRAS, Cristina: *La estela del tiempo. Imagen e historicidad en el cine español contemporáneo*, Madrid, Iberoamericana, 2011.
- MULVEY, Laura: «Visual Pleasure and Narrative Cinema», *Screen*, nº 3 (vol. 16), 1975, pp. 6-18.
- MURILLO, Irene: *En defensa de mi hogar y mi pan: estrategias femeninas de resistencia civil y cotidiana en la Zaragoza de posguerra, 1936-1945*, Zaragoza, 2012.
- NASH, Mary: *Inmigrantes en nuestro espejo. Inmigración y discurso periodístico en la prensa española*, Barcelona, Icaria, 2005.
- NASH, Mary: «La construcción de una cultura política femenina desde la legitimidad feminista durante la transición política democrática», en AGUADO, Ana; ORTEGA, Teresa María (eds.): *Feminismos y antifeminismos. Culturas políticas e identidades de género en la España del siglo XX*, València, PUV, 2011, pp. 283-306.
- NEGRETE, Rocío: «María Orondo ¿Una voz representativa de las *bonnes* españolas en París? Clase, género, raza y migración», *Kamchatka*, nº 14 (2019), pp. 203-222.
- NÚÑEZ SEIXAS, Xosé Manuel: *Imperios y danzas. Nacionalismo y pluralidad territorial en el fascismo español (1930-1975)*, Madrid, Marcial Pons, 2023.
- ORTEGA, Teresa María: «Conservadurismo, catolicismo y antifeminismo: la mujer en los discursos del autoritarismo y el fascismo (1914-1936)», *Ayer*, 71 (2008), pp. 53-83.
- ORTEGA, Teresa María; COBO, Francisco: «‘Guardianas de la raza’. El discurso ‘nacional-agrarista’ y la movilización política conservadora de la mujer rural española (1880-1939)», *Historia y Política*, 37 (2017), pp. 57-90.
- ORTEGA, Teresa María; SANTIAGO, Gregorio: «‘Yo ‘solica’ y él en Alemania’: la mujer del mundo rural andaluz y extremeño frente a la emigración masculina durante el franquismo (1955-1975)», *Rúbrica contemporánea*, vol. 12, nº 23 (2023), pp. 251-271.
- PALACIO, Manuel: «El año 1992, una revisión crítica», *Journal of Spanish Cultural Studies*, 21:1 (2020), pp. 1-20.
- PALAZUELOS, Enrique: *Cuando el futuro parecía mejor. Auge, hitos y ocaso de los partidos obreros en Europa*, Madrid, Akal, 2018.
- PALTI, Elías: *Verdades y saberes del marxismo. Reacciones de una tradición política ante su «crisis»*, Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica, 2010.
- PARÉS, Luis E.: *Notes sur l’émigration – Espagne 1960. Apunts per a una pel·lícula invisible*, Barcelona, Projecte d’Investigació Art Jove, 2010.
- PASAMAR, Gonzalo: «Los teatros de la memoria durante la Transición a la democracia en España», en PASAMAR, Gonzalo (ed.) *et al: Ha estallado la memoria: las huellas de la Guerra Civil en la Transición a la Democracia*, Madrid, Siglo XXI, 2014, pp. 21-52.
- PASTOR MARTÍN, Ernesto J.: *Conversaciones con Angelino Fons: la necesidad de la memoria*, Murcia, Universidad de Murcia, 2005.

- PERFECTO, Miguel Ángel: «El nacional-sindicalismo español como proyecto económico-social», *Espacio, tiempo y forma*, nº27 (2015), pp. 131-162.
- PÉREZ RUBIO, Pablo y HERNÁNDEZ RUIZ, Javier: *Voces en la niebla. El cine durante la Transición española (1973-1982)*, Barcelona, Paidós, 2004.
- PERRON, Tangui: *L'Écran rouge. Syndicalisme et cinema de Gabin à Belmondo*, Ivry-sur-Seine, Éditions Ouvrières, 2018.
- PÉREZ LEDESMA, Manuel: «Los nuevos movimientos sociales y la historia del tiempo presente», en DÍAZ BARRADO (coord.), *Historia del tiempo presente: teoría y metodología*, Badajoz, Universidad de Extremadura, 1998, pp. 63-78.
- PÉREZ LEDESMA, Manuel: «'Nuevos' y 'viejos' movimientos en la Transición», en MOLINERO, Carme (ed.): *La Transición, treinta años después*, Barcelona, Península, 2006, pp. 117-152.
- POYATO, Pedro: «El maquis y la corista: recreación del Madrid de posguerra en *Pim, pam, pum... ¡Fuego!* (Pedro Olea, 1975)», *ARS Longa*, nº 30 (2021), pp. 265-277.
- POWELL, Charles T.: *El piloto del cambio: el rey, la monarquía y la transición a la democracia*, Barcelona, Planeta, 1991.
- QUAGGIO, Giulia: *La cultura en transición. Reconciliación política y cultural en España, 1976-1986*, Madrid, Alianza, 2014.
- RAGUER, Hilari: *Réquiem por la cristiandad: el Concilio Vaticano II y su impacto en España*, Barcelona, Península, 2006.
- REDERO SAN ROMÁN, Manuel y PÉREZ DELGADO, Tomás: «Sindicalismo y transición política en España», *Ayer*, 15 (1994), pp. 189-222.
- RIBERA, Borja: *Una historia de violencia. La Transición valenciana (1975-1982)*, València, Tirant Humanidades, 2023.
- RIMBAU, Esteve y TORREIRO, Casimiro: *Guionistas del cine español: quimeras, picarescas y pluriempleo*, Madrid, Filmoteca Española, 1998.
- RINCÓN, Aintzane: *Representaciones de género en el cine español (1936-1982): figuras y fisuras*, Madrid, Centro de Estudios Políticos y Constitucionales, 2014.
- RÍOS CARRATALÁ, Juan A.: *Lo sainetesco en el cine español*, Alicante, Publicaciones de la Universidad de Alicante, 1997.
- RÍOS CARRATALÀ, Juan A.: *Un franquismo con franquistas. Historias y semblanzas*, Alicante, Publicaciones de la Universidad de Alicante, 2019.
- RODRÍGUEZ, Marie-Soledad: «La Guerra Civil en el cine español de la democracia o cómo perduran los mitos», *Bulletin of Spanish Studies*, 89:7-8 (2012), pp. 61-79.
- RODRÍGUEZ BARREIRA, Óscar (ed.): *El franquismo desde los márgenes. Campesinos, mujeres, delatores, menores...*, Lleida, Edicions de la Universitat de Lleida, 2013.
- RODRÍGUEZ GRANELL, Ana (coord.): *Identitats en conflicte en el cinema català*, Barcelona, Editorial UOC, 2016.

- ROMÁN RUIZ, Gloria: *Franquismo de carne y hueso. Entre el consentimiento y las resistencias cotidianas (1939-1975)*, València, PUV, 2020.
- ROMERO, Vicente: *Los señores de las tijeras. El cine que la censura nos prohibió*, Madrid, Akal, 2023.
- ROSANVALLON, Pierre: *La sociedad de los iguales*, Barcelona, RBA, 2012.
- RUBIO, Ramón y POTES, Alicia: *Catálogo del cine español. Largometrajes 1951-1960. Volumen F5.2*, Madrid, Filmoteca Española, 2020.
- RUIZ, David: «De la guerrilla a las fábricas: Oposición al franquismo del Partido Comunista de España (1948-1962)», *Espacio, Tiempo y Forma, Serie V, Historia Contemporánea*, nº 13, 2000, pp. 105-124.
- RUIZ, María del Mar y ESCRIBANO, Juan: *La huelga y el cine. Escenas de conflicto social*, València, Tirant lo Blanch, 2007.
- RUIZ TORRES, Pedro: «Los discursos de la memoria histórica en España», *Hispania Nova* 7 (2007), pp. 1-30. En <http://hispanianova.rediris.es/7/dossier/07d001.pdf>
- SABIO ALCUTÉN, Alberto: «Las culturas políticas socialista y comunista ante la ruptura pactada. Acción colectiva, consenso y desencanto en la transición española, 1975-1979» en PÉREZ LEDESMA, Manuel; SAZ, Ismael (coords.): *Del franquismo a la democracia: 1936-2013*, Madrid, Marcial Pons, 2015, pp. 327-360.
- SÁNCHEZ LEÓN, Pablo: «Desclasamiento y desencanto. La representación de las clases medias como eje de una relectura generacional de la transición española», *Kamchatka*, nº 4 (2014), pp. 63-99.
- SÁNCHEZ NORIEGA, José Luis: *Desde que los Lumière filmaron a los obreros*, Madrid, Madre Tierra, 1996.
- SAND, Shlomo: *El siglo XX en la pantalla. Cien años a través del cine*, Barcelona, Crítica, 2005.
- SASSOON, Donald: *Cien años de socialismo*, Barcelona, Edhasa, 2001.
- SAUNDERS, Frances Stonor: *La CIA y la guerra fría cultural*, Madrid, Debate, 2001.
- SANGIOVANNI, Andrea: *Tute blu. La parabola operaia nell'Italia repubblicana*, Roma, Donzelli, 2006.
- SANTAMARÍA, Sara: «La lucha por el significado de la democracia española. Análisis crítico del concepto CT o 'Cultura de la Transición'» en BONVALOT, Anne-Laure et al (eds.): *Escribir la democracia. Literatura y transiciones democráticas*, Madrid, Casa de Velázquez, pp. 51-65.
- SANTAOLALLA, Isabel: *Los «Otros»: etnicidad y «raza» en el cine español contemporáneo*, Zaragoza, PUZ, 2005.
- SAZ, Ismael: *Fascismo y franquismo*, Valencia, PUV, 2004.
- SCOTT, Joan W.: «El eco de la fantasía: la historia y la construcción de la identidad», *Ayer*, nº 62 (2006), pp. 111-138.
- SCOTT, Joan W.: *La fantasía de la història feminista*, València, Institució Alfons el Magnànim, 2018.

- SENNETT, Richard: *La corrosión del carácter. Las consecuencias personales del trabajo en el nuevo capitalismo*, Barcelona, Anagrama, 2000.
- SLOBODIAN, Quinn: *Globalistas. El fin de los imperios y el nacimiento del neoliberalismo*, Madrid, Capitán Swing, 2021.
- SORLIN, Pierre: *Sociología del cine: la apertura para la historia de mañana*, México, Fondo de Cultura Económica, 1992.
- SOTO CARMONA, Álvaro; MATEOS LÓPEZ, Abdón (dirs.): *Historia de la época socialista: España, 1982-1996*, Madrid, Silex, 2013.
- SOTO CARMONA, Álvaro: «Conflictividad social y transición sindical», en TUSELL, Javier y SOTO CARMONA, Álvaro: *Historia de la transición. 1975-1986*, Madrid, Alianza, 1996, pp. 363-409.
- STAM, Robert: *Teorías del cine*, Barcelona, Paidós Comunicación, 2001.
- STEGER, Manfred; ROY, Revi K.: *Neoliberalismo: una breve introducción*, Madrid, Alianza, 2011.
- STONE, Dan: *¿Adiós a todo aquello? La historia de Europa desde 1945*, Granada, Comares, 2018.
- STOREY, John: *Teoría cultural y cultura popular*, Barcelona, Octaedro-EUB, 2002, pp. 238-239.
- STOREY, John (ed.): *Cultural Theory and Popular Culture. A reader*, Edinburgh, Pearson Education Limited, 2006.
- TÉBAR, Javier: «El movimiento obrero durante la transición y en democracia», en MOLINERO, Carme; YSÀS, Pere (eds.): *Las izquierdas en tiempos de transición*, Valencia, PUV, 2016, pp. 169-194.
- TEZANOS, José Félix; DE BLAS, Andrés; COTARELO, Ramón (eds.): *La transición democrática española*, Madrid, Sistema, 1989.
- TODD, Selina: *El pueblo: auge y caída de la clase obrera (1910-2010)*, Madrid, Akal, 2015.
- TORREIRO, Casimiro: «¿Una dictadura liberal? (1962-1969)», en GUBERN et al: *Historia del cine español*, Madrid, Cátedra, 2009, p. 295-340.
- TORRENTE BALLESTER, Gonzalo: *José Antonio Primo de Rivera (Antología)*, Barcelona, Ediciones Fe-MCMXL, 1940.
- TRANCHE, Rafael R. y SÁNCHEZ-BIOSCA, Vicente: *El pasado es el destino: propaganda y cine del bando nacional en la Guerra Civil*, Cátedra/Filmoteca Española, Madrid, 2011.
- TRENZADO ROMERO, Manuel: *Cultura de masas y cambio político: El cine español de la Transición*, Madrid, Centro de Investigaciones Sociológicas, 1999.
- TRULLÉN, Ramiro: *España trastornada. La identidad y el discurso contrarrevolucionario durante la II República y la Guerra Civil*, Madrid, Akal, 2016.
- TUSELL, Javier: *Franco y los católicos: la política interior española entre 1945 y 1957*, Madrid, Alianza, 1984.

- URIS, Pedro, *El trabajo y el movimiento obrero en el cine*, Valencia, Fundació d'Estudis i Iniciatives Sòcio-laborals, 1991.
- VEGA GARCÍA, Rubén (coord.): *Las huelgas de 1962*, Gijón, Eds. Trea, 2002.
- VERDUGO, Vicenta: «¡Compañera! ¡Trabajadora! Las mujeres en las CCOO del País Valenciano: de la dictadura franquista a la transición democrática», *Historia, Trabajo y Sociedad*, 3 (2012), pp. 11-34.
- VILARÓS, Teresa M.: *El mono del desencanto. Una crítica cultural de la transición española (1973-1993)*, Madrid, Siglo XXI, 2018.
- VIGNA, Xavier: *Histoire des ouvriers en France au XX^e siècle*, Paris, Perrin, 2012.
- VIÑAS, Ángel: *En las garras del águila. Los pactos con Estados Unidos, de Francisco Franco a Felipe González (1945-1995)*, Barcelona, Crítica, 2003.
- WILHELMI, Gonzalo: *Romper el consenso. La izquierda radical en la Transición Española (1975-1982)*, Madrid, Siglo XXI, 2016.
- WILHELMI, Gonzalo: *Sobrevivir a la derrota. Historia del sindicalismo en España, 1975-2004*, Madrid, Akal, 2021.
- WHITTAKER, Tom: *The Spanish quinqu film. Delinquency, sound, sensation*, Manchester, Manchester University Press, 2020.
- YSÀS, Pere: *Disidencia y subversión: la lucha del régimen franquista por su supervivencia, 1960-1975*, Barcelona, Crítica, 2004.