

El imaginario rural cinematográfico: la *contramodernidad* española de los 50

Aïda Antonino i Queralt

Universitat Jaume I Castellón, España.

antonino@uji.es

Resumen

El artículo plantea un análisis sobre la construcción de la imagen del campo y la identidad de sus habitantes a partir del cine español de temática rural de la década de los 50 del siglo XX, momento de impulso del Estado moderno español. La perspectiva empleada, basada en los trabajos más recientes de los Estudios Culturales y la sociología, permitirá demostrar el valor cultural y artístico del cine a la vez que su valía como fuente de conocimiento para la construcción de los discursos de las clases populares del campo español marginadas de la Historia oficial.

Palabras clave: Cine rural, clase trabajadora, franquismo, modernidad, estudios culturales.

The Cinematographic Rural Imaginary: The Spanish *Contramodernity* of the 50s

Abstract

The article presents an image construction of the countryside and the identity of its population from Spanish Cinema of rural theme in the decade of the analysis of the 50s of the 20th century, a time of pushed of the modern Spanish State. The perspective used, based on the most recent work of Cultural Studies and sociology, will allow to demonstrate the cultural and artistic value the cinema as well as its value as a source of

knowledge for the construction of the discourse of the Spanish countryside popular classes marginalized from the official History.

Keywords: Rural cinema, working class, Franco's regime, modernity, cultural studies.

El cine refleja nuestra sociedad, y a partir de ella los valores, las ideas, los iconos, las visiones del mundo (casi siempre enfrentadas) y las fantasías que han servido para reconocernos. Y, por supuesto, los acontecimientos históricos, las resistencias y los traumas producidos por la incorporación de España a la senda de la modernidad. (Benet, 2012:14).

1. EL MUNDO DEL TRABAJO EN EL CINE

Generalmente al hacer referencia al universo del cine prima la concepción de negocio o entretenimiento sobre su cualidad artística o función generadora de conocimiento. Vinculada a esta última función, en el presente estudio, se entiende el cine como nuevo formato de escritura de la Historia, sumándonos a la empresa de Heredero y Fernández (2014) de reflexionar entorno al cine que ha tratado el mundo del trabajo. Compartiendo la duda sobre la vigencia de un estudio de tales características en pleno siglo XXI pronto unos y otros nos damos cuenta que la revisión de los antecedentes de la construcción de la identidad de la clase trabajadora, y en particular la perteneciente al campo, resulta interesante en el contexto actual de crisis: en que *les damnés de la terre* sufren los abusos del capitalismo y el cine se encuentra en fase de mutación hacia lo digital (Ídem, 13).

Los episodios de huelga así como de revoluciones o acerca de las condiciones de vida conforman la representación del mundo del trabajo en el cine. La envergadura de esta cuestión requiere de un acotamiento por lo que la materia prima para el análisis de este artículo la constituirán las condiciones de vida y en concreto del campesinado que constituye la clase obrera formada, según E. P. Thompson, "por aquellos hombres y mujeres que mantienen una determinada relación con los medios de producción con los que les toca vivir en cada momento de la Historia" (Ídem, 14). El tiempo escogido es la década de los cincuenta del siglo XX cuando el régimen franquista planteaba un nuevo rumbo político que superase la caduca autarquía económica impuesta tras su victoria en la Guerra Civil española y lo legitimase y reincorporase en el mapa político internacional. Esta es la Historia con mayúscula recogida en los ma-

nuales sobre la historia reciente de España y que a menudo dejan de lado la temática que nos atañe.

Abordar la historia de las gentes del campo que también formaban parte de la España franquista de los años cincuenta, reflexionar sobre sus condiciones de vida, las implicaciones existenciales derivadas del propio marco geográfico —en cuanto a su condición de lugar árido, lejano y estático— a la vez contenedor de unos hábitos, costumbres y valores fuertemente arraigados en concordancia, o no, a las necesidades evolutivas de sus habitantes. Y analizar el impacto psicológico, social, económico y político de la apertura modernizadora que proponía el régimen sobre el medio agrario, nos permite escribir la historia del mundo rural español a partir de la concepción de los realizadores de cine que lo trataron.

2. UNA NUEVA MEMORIA PARA EL CINE ESPAÑOL

El espectáculo cinematográfico invita al espectador a distraerse de sí mismo, le propone otro mundo sin tener que cambiar efectivamente de mundo. [El cine ofrece] al espectador un más allá paradójico [...] que no se sitúa fuera del mundo sino en pleno mundo. Explica Clément Rosset (Poyato, 2008:89)¹.

Efectivamente el cine desde sus orígenes se caracterizó por una marcada función de entretenimiento en detrimento de una cualidad reflexiva. La vida cotidiana del estamento humilde de la sociedad española basada en el trabajo monótono y rutinario quedaba excluida de las ficciones cinematográficas. La demanda audiovisual hasta mediados de siglo XX la constituían productos de diversión como tranquilizante dosis de felicidad (Monterde, 1997:10). Reafirmando así la condición del cine como mecanismo de evasión por pura necesidad social.²

A esta primera encrucijada cabe sumarle una segunda que afecta al medio rural como temática de los productos cinematográficos. Román Gubern define la cinematográfica como industria urbana de la que se deriva una mirada distante del campo (Poyato, 2007:15). Distancia, física y también metafórica, entre el medio urbano y rural consecuencia directa del lugar de origen de los realizadores, el urbano, compendio de prejuicios, creencias y tópicos que comporta una visión sesgada de la realidad del campo.

Aun siendo el cine un espectáculo de la ciudad y para la ciudad (González Requena, 1988:13), existe un hecho paradigmático de la relación del cine y la clase obrera: la película de los hermanos Lumière *Sortie des usines Lumière* de 1895. Hito que marca el inicio de la historia del cine, de ahí que la temática escogida cobre más importancia si cabe al reafirmar que "el cine nació junto con la clase obrera y mirando a la clase obrera" y desde entonces no ha dejado de dar cuenta de la realidad del mundo laboral y de las diferencias de clase (Herederó, Fernández, 2014:15).

La historia del cine español es la historia de la sociedad española y la acontecida en el medio rural es parte fundamental, aunque los estudios de cine no le hayan prestado excesiva atención.

Este artículo no pretende hacer reivindicación alguna, más bien propone, a partir del análisis histórico y textual del film, escribir la historia de esa parte de la sociedad silenciada del discurso oficial franquista a la vez que contribuir a la construcción de una nueva memoria del cine español.

Las ficciones fílmicas situadas en marcos rurales tratan una serie de historias protagonizadas por unas gentes ajenas a la transformación moderna de la ciudad que vivía la España de mediados de siglo XX, por lo que el protagonismo de estos tipos, y no de otros, se entiende como acercamiento al pueblo, a lo bajo, a lo popular y por tanto la otra cara de dicho proceso: la contramodernidad.

Esta cuestión se enmarca dentro de la configuración histórica de la identidad española, la cual desde la pasada década ha generado una cantidad ingente de estudios sobre el papel del cine en dicho proceso, pero no sobre la cuestión de la identidad del campo español.

El afán por explorar la parcela que constituye la representación fílmica del campo en el proceso de construcción de identidades—estamento trabajador que lo habita—, cobra interés en un momento en que el análisis acerca de la naturalización de las identidades nacionales ocupa gran parte del panorama historiográfico.

3. FUNDAMENTOS TEÓRICOS

Benedict Anderson³ defendía que "las naciones son construidas a través de procesos de creación de representaciones imaginarias—*Imagi-*

ned Communities—" (García Carrión, 2013:195). En la misma vertiente desarrolló Jacques Le Goff su concepción del cine como parte del patrimonio nacional y, por consiguiente, participante de "la historia de las construcciones identitarias" (1998:11-13).

El cine al ojo del historiador contemporáneo actúa como "un universo revelador de la memoria de todo un país, y de toda colectividad, pero no aislada en si misma sino en abierta conexión con otras muchas realidades" (Berthier, Seguin, 2007: XII). De ahí que las películas, la fotografía y la literatura de temática rural producidas en la década de los 50 del siglo XX actúen como dichos agentes creadores del imaginario rural español contemporáneo.

Desde la década de los noventa la historiografía, centrada en analizar la construcción discursiva de las naciones a través de procesos de creación ideológica e imaginativa, ha renovado su interés en el mundo de la cultura⁴ (García Carrión, 2007:10). El cine como elemento participante de la cultura de masas⁵, de ahí su gran alcance de repercusión en una comunidad, juega un papel destacado como agente perpetuador de la imagen –identidad– de un colectivo, ya que ofrece una serie de narrativas, imágenes y arquetipos que hacen reconocible, en un tiempo y espacio perdurable, al ojo del público masivo la comunidad rural", en el caso de este estudio (García Carrión: 2013:196).

El campo se entiende como un ámbito identitario que promueve productos artísticos y culturales desde los que analizar la conformación de su propio imaginario, por lo que dichos productos funcionan al ojo de la historia como mecanismos reveladores de realidades sociales marginadas del discurso oficial. Teniendo en cuenta el contexto político-económico de la España de mediados del siglo XX, la validez del imaginario rural como representación de la contramodernidad española de este contexto se convierte en otra de las hipótesis de este trabajo.

4. PERSPECTIVAS METODOLÓGICAS

La metodología de este trabajo es deudora del estudio de la formación de la clase trabajadora propuesto por el historiador E. P. Thompson en la década de los sesenta. En *The Making of English Working Class* Thompson proponía traspasar los límites del análisis de los niveles concernientes a las grandes temáticas obreras-doctrinas sociales, biografías de líderes obreristas o condiciones de vida de los trabajadores, entre

otras- ampliando el estudio a los aspectos etnográficos tales como tradiciones populares, religiosas y políticas, modos de vida o costumbres vinculados al hábitat de la clase trabajadora. Lo que Julián Casanova define como una inmersión en la historia desde abajo (Herederó, Fernández: 2014:22) y que se vincula al análisis sociológico, es decir, de comprensión por parte de "un individuo de su propia experiencia y evaluación de su propio destino localizándose en su época" (Mills, 1999 [1959]:25). Toma de conciencia individual producida al actuar el cine como espejo de lo social (Rodríguez, 2015:11).

Conscientes del papel del cine en la cultura de masas del siglo XX, el análisis de su función, modos y usos derivados del contexto en que se produce nos acercamos a las líneas de trabajo de Vicente Benet (2012) y Carlos F. Herederó y Joxean Fernández (2014) al acudir a las películas como documentos, herramientas útiles para entender el modo en que cada sociedad se refleja en un momento determinado.

El análisis textual de cada filme sumado a su condición de práctica significativa permitirá entender los principios y valores que sus realizadores emplearon –en cuanto a trabajo de elección y descarte– para definir la sociedad rural en un momento trascendental para el devenir de la nación española.

5. LAS CARAS DE LA ESPAÑA DE LOS CINCUENTA

Aplicando la idea de Thompson la descripción de los parámetros contextuales políticos y económicos es el primer estrato a escrutar para situar y entender la construcción del imaginario rural cinematográfico.

La década de los cincuenta resultó trascendental para la instauración de la modernidad en el Estado español. La limitación de los recursos ideológicos que llevaron a la victoria al bando sublevado sumada a la debilitación del trauma vivido por sus víctimas y a la caducidad del modelo económico autárquico implantado, dibujó un panorama de necesaria renovación para la continuidad del gobierno de Franco (Pérez Picazo, 1996:245). "Cuando la tecnocracia del Opus Dei, vinculada al capital bancario, recoge las riendas del gobierno, España empieza a mirar a su alrededor" (Gubern 1981:115). La sustitución de la orientación fascista por el autoritarismo de derechas conllevaba otro giro en la estrategia económica: el Plan de Estabilización. Basado en el turismo, la emigración y

las inversiones de capital extranjero⁶ que garantizarían el desarrollo económico del país.

Socialmente la España de los cincuenta vivía un éxodo masivo del campo a la ciudad con los problemas que ello conllevaba de desempleo, falta de vivienda, desarrollo de suburbios en las urbes, insalubridad y problemas de adaptación al nuevo medio (Castro de Paz *et alii*, 2005:80). Pero la instauración del régimen franquista supuso la negación de los conflictos de clase explicitada en el *Fuero del Trabajo* de marzo de 1938, con lo que el poder gubernamental daba la espalda a las clases sociales más desfavorecidas.

El rural constituía el ámbito físicamente más alejado del trajín modernizador que experimentaba la España de los 50-60 y por tanto el marco donde el modo de vida, las tradiciones y costumbres permanecían en un estado menos expuesto a la transformación que acarrearía la reactivación del proceso modernizador –aunque era cuestión de tiempo que cualquier elemento modernizador irrumpiera en el equilibrio que regia el tiempo y la vida rural–.

Las cuestiones de cine dependían del Ministerio de Información y Turismo creado en 1951, lo que da una pista del lugar que el cine ocupaba en el régimen franquista.

De la producción cinematográfica de los cincuenta J. Enrique Monterde diferencia tres vías: una de ideario católico, la nueva comedia española y una tercera de tintes rupturistas vinculada a la productora de Bardem y Berlanga Altamira S. L. y UNINCI responsable de *Viridiana* y *Bienvenido Mr. Marshall* (Gubern *et alii*, 1995:258).

6. LA ENCRUCIJADA CINE-MEDIO RURAL

En lo referente a la ficción cinematográfica protagonizada por la clase trabajadora es evidente su escasez cuantitativa en relación a otras temáticas, y más si nos referimos a la clase trabajadora del campo, lo que no implica una esterilidad cualitativa en los términos que utiliza J. Enrique Monterde (Heredero, Fernández: 2014:29).

Cuatro elementos constituyen el valor histórico de las obras filmicas objeto de este estudio. La descripción de la realidad a la que aluden, la reafirmación por contraste con el Otro –en ciertos casos–, el análisis político intrínseco a la obra y su invitación a la reflexión moral y social.

La particularidad de los parámetros contextuales de mediados del siglo XX en que se localizan los filmes ya ha sido definida. Ahora procede analizar el espacio que demarca cada una de las películas entendida como la materia prima para analizar la creación de la identidad, así como los discursos cinematográficos que aluden a lo rural.

La producción de películas de temática rural de los cincuenta fue una de las más abundantes de la historia del cine español. Destacaremos un abanico de siete títulos, estrenados entre 1952 y 1958, que permitirán trazar el arco evolutivo del género de drama rural así como de la mirada cinematográfica sobre la sociedad rural. *Cañas y barro* (Juan de Orduña, 1954) y *La Laguna Negra* (Arturo Ruiz-Castillo, 1952) contenedores de todos los elementos que González Requena atribuye al género de drama rural nacido en el teatro⁷ (1988:17). *Condenados* (Mur Oti, 1953) y *Sierra Maldita* (Antonio del Amo, 1954) reflexiones entorno al estado de la condición femenina rural de la época. *Amanecer en puerta oscura* (J. M. Forqué, 1957) introductora del componente obrerista en el género y *La venganza* (Juan Antonio Bardem, 1958) como punto de inflexión del drama rural hacia el drama social. Cierra la constelación de títulos *Bienvenido Mr. Marshall* (Luis G. Berlanga, 1952), aunque cronológicamente anterior, resulta un hito para la reflexión histórica sobre el asentamiento del modelo español de consumo de masas.

La singularidad de cada uno de los discursos que arma una película se debe al posicionamiento social, ideológico y político de su creador. El hecho que todos ellos provengan de núcleos urbanos los aleja en mayor o menor medida de la realidad rural. De lo que se concluye que la historia del medio rural en el cine se construye a partir de la mirada urbana –con sus valores y prejuicios– "ora desinteresada, ora romántica, ora distante, ora paternal, ora extraña, ora asombrada (González Requena, 1988:14).

Para trazar la evolución del drama rural español de los cincuenta dividimos los filmes en cuatro bloques yuxtapuestos entre sí.

6.1. El drama rural tradicional

El drama rural filmico, heredero de las formas teatrales, tiene como máximo exponente dos adaptaciones: *Cañas y barro* (Juan de Orduña, 1954) basada en la novela homónima de Vicente Blasco Ibáñez de 1902. Ambientada en la Valencia rural de finales del siglo XIX principios del XX, narra la historia de Nela y Tonet dos vecinos de El Palmar enamora-

dos desde niños. La trama amorosa sirve de pretexto para trazar un cuadro descriptivo del lugar, de su realidad social y de las transformaciones propias del contexto político-económico. Y *La Laguna Negra* (Arturo Ruiz-Castillo, 1952) basada en la novela de Antonio Machado *La tierra de Alvargonzález* incluida en *Campos de Castilla* (1912). El prólogo del filme advierte de la tragedia, fruto de la codicia, que va a tener lugar en la serranía de Urbión, Castilla. Juan y Martín, instigados por Candelas la mujer del segundo, asesinan a su padre con el fin de recibir anticipadamente su herencia y así prosperar dentro de su condición campesina.

La localización de ambos argumentos en el contexto rural define la singular especificidad de su registro dramático, primer elemento destacado por González Requena. Ambos núcleos sociales son pequeñas comunidades con un fuerte vínculo entre sus miembros reconocibles para el espectador en arquetipos concretos: el alcalde, o juez valedor del orden legal, el cura promulgador del orden moral, el vendedor ambulante o desarrapado más pobre que el resto o la mujer ruin instigadora del mal. El segundo elemento del drama rural tradicional es el código fundador que confiere identidad a estos núcleos sociales y que está formado por una moral y costumbres de una rigidez e inflexibilidad acérrima provocando la desgracia para aquellos que, como Nela y Tonet, osen transgredirlo.

El último componente es el odio "que sustenta y genera las agresiones de las fuerzas narrativas en conflicto y que orienta la focalización del mismo [...] y que alcanzará al conjunto del cuerpo social a manifestarse con extrema violencia" (Idem: 17). El odio es la fuerza que desata el mal en *La Laguna Negra* y que marcará el destino de Nela en *Caña y Barro*. Y la codicia será la pulsión que regirá cada una de las acciones dirigidas a alcanzar la prosperidad mediante la adquisición de bienes materiales para unos individuos que olvidan su naturaleza: la clase trabajadora del campo.

6.2. La condición femenina rural y las creencias

La representación de personajes femeninos valedores de un carácter fuerte e influyente sobre sus compañeros masculinos, generalmente débiles y manipulables, plantea un interesante tratamiento del arquetipo de mujer inteligente que se resiste a dejarse vencer por la sociedad patriarcal, injusta y opresiva, en que viven. Nela renuncia a su hijo como medio para mantener el estatus social y económico que tanto le ha costado conseguir. La Aurelia de *Condenados* (Manuel Mur Oti, 1953) se en-

frenta a todos los hombres del pueblo que una noche la visitan en manada para, dícese amigos suyos, advertirle sobre el peligro de tener a un hombre trabajando en sus tierras. Lejos de amedrentarse Aurelia les reprocha su dejadez y pasividad al no ayudarla a trabajar las tierras en ausencia de su marido.

Esta adaptación de la novela homónima del escritor mexicano José Suárez Carreño (1951) narra la historia de José y Aurelia un matrimonio de campesinos conocidos como los condenados al ser él encarcelado por matar a un hombre que osó mirar a su esposa. Ella se afana en mantener la hacienda en activo hasta que vuelva el marido pero necesita ayuda. El miedo a los problemas causados por la influencia de Aurelia sobre los hombres hace que ningún vecino ose a brindarle ayuda. Mur Oti describe una sociedad rural basada en los mitos y las creencias sobre la necesidad real, a la vez que crea el arquetipo filmico de la mujer castellana cuya femineidad impregna el universo que habita y los espacios y las tareas que realiza (Ídem: 20).

Finalmente destaca el poder del paisaje de *Condenados* no solo como escenario de la pasión y el odio, sentimientos primitivos motor del drama rural, sino también cómo operador de la singular especificidad de su registro dramático al ahondar "en el valor telúrico del terruño, en su vago paganismo, en la consideración de la figura femenina como instancia emanada de la propia tierra. Es decir: una tierra sagrada, una mujer que surge sobre (y de) ella y un hombre que las desea" (Castro de Paz *et alii*, 1999:12).

La presencia de personajes como Aurelia, Nela o Candelas hace pensar en una revisión del arquetipo de mujer fatal que Mur Oti, Orduña y Ruiz-Castillo presentan como el desencadenante de todo mal acaecido sobre la trivial existencia de unos personajes masculinos con el único cometido de sobrevivir en la vida que les ha tocado.

Otra víctima de las creencias y leyendas atávicas de las sociedades patriarcales rurales es Cruz, ya su nombre lo advierte, la protagonista de *Sierra Maldita* (Antonio del Amo, 1954). Habitante de un pequeño pueblo con problemas de esterilidad hecho común en los pueblos de alta montaña de mediados de siglo XX. No obstante un problema con explicación científica en este drama rural se convierte en leyenda que estigmatiza a las mujeres de un pueblo condenado a acabar en sí mismo.

El atrevimiento de Lucas, habitante del pueblo vecino, de casarse con Cruz por amor desoyendo las habladurías de los ancianos abre el camino para la superación de la nebulosa mitológica que envuelve la mentalidad de las sociedades rurales de la primera mitad del siglo XX. La secuencia del baile en la boda de los dos jóvenes escenifica lo descrito. Las mujeres mayores del pueblo, conteniendo su malestar ante lo ocurrido, hacen acto de presencia en la plaza mayor. Sin inmutarse y cubiertas con un manto negro no quitan ojo al divertimento de los jóvenes, los cuales tardan en unirse a las danzas temerosos del castigo profético, y sobre todo de sus madres, pero pronto una de las muchachas se desprende de su manto y empieza a bailar seguida por otras muchas. Este gesto de descubrirse la cabeza simboliza la superación de las generaciones más jóvenes de las creencias que sus progenitores se han esmerado en preservar.

Las películas de Orduña, del Amo y Ruiz-Castillo forman parte de los productos ilusionistas caracterizados por el falseamiento de la realidad, la abstracción del momento histórico –todas ellas se sitúan en etapas anteriores– y la presencia de leyendas (Castro de Paz *et alii*, 2005:92). Y es que terminada la Guerra Civil el gobierno franquista ante la ausencia de doctrina política trazó una estrategia que en el terreno discursivo preveía "un aparato retórico plagado de metáforas que no remitían a ideas políticas concretas, sino mas bien a gestos de enmascaramiento" (Benet, 2012:158). Una manera de llevar a cabo esta premisa era desplazar el tiempo de la narración omitiendo toda dimensión social que el relato pudiese adquirir –caso paradigmático es el de *La Venganza*– apostando por los costumbrismos o las españoladas como sustituto de la cuestión nacional (Berthier, Seguín, 2007:9).

6.3. El componente social

En un período de tiempo relativamente corto –apenas tres años– el componente social penetra en el corsé del drama rural. Inmersa en la estrategia discursiva antes descrita, *Amanecer en puerta oscura*⁸ (J. M. Forqué, 1957) es la historia de un bandolero que perseguido por la justicia en la Andalucía del siglo XIX ayuda a dos mineros que tras una revuelta obrera huyen al monte.

El arranque del filme lo constituye un episodio de protesta moderna, es decir, la huelga de los trabajadores de una mina en contra de las condiciones laborales impuestas. La historia del bandolero es un pretext-

to, lo verdaderamente importante es el tratamiento de la explotación económica y su consiguiente sublevación social. Y que Carmen Arocena define como "reflexión sobre los problemas del presente a partir de un pasado popular en el que unas leyes inadecuadas hacen injustos a los proscritos que tienen la aceptación de sus congéneres y hasta de la Iglesia" (Castro de Paz *et alii*, 2005:106).

De este melodrama social-religioso -con la presencia de un "cura obrero", fenómeno del momento- Román Gubern extrae una lectura en forma de advertencia a la indisciplina laboral (Herederó, Fernández: 2014:149), que cobra dimensión política si de nuevo se interpreta en relación a la estrategia perpetuadora de unos códigos de conducta y disciplina promulgados por el régimen franquista.

A su vez *Amanecer en puerta oscura* pertenece a la tradición representativa de los arquetipos y valores ligados a los mitos españoles, entre ellos el bandolero. Aunque la presencia del componente social lo sitúan como la antesala de *La venganza*⁹ (Juan Antonio Bardem, 1958).

Esta es la historia de dos familias históricamente enfrentadas por un crimen del pasado obligadas a trabajar juntas en una cuadrilla de segadores andaluces para hacer frente al hambre –base temática habitual del drama rural–. A lo que se le suma un episodio de huelga que expondrá los conflictos de clase en el campo (González Requena, 1988:22). La dimensión social que adquiere este drama rural marca un punto de inflexión en el género dando por concluido el ciclo de películas conformado por *Cañas y barro*, *La laguna negra* o *Sierra maldita* y revelando el estado del cine español del momento (Benet, 2012:262).

El nuevo rumbo se debe, una vez más, al contexto de los años cincuenta donde la nueva estrategia política favorece, aunque tímidamente, la permisibilidad de propuestas de carácter reflexivo sobre la sociedad a la que hacen referencia. Así es como Bardem introduce un mensaje de reconciliación nacional¹⁰ dentro de la estrategia del Partido Comunista Español de cese de la violencia y búsqueda de otras vías de reconciliación entre los dos bandos que generó la Guerra Civil española. De ahí la consigna, a modo de broche final, que lanza Andrea: "La tierra es grande, cabemos todos juntos" marcando una nueva etapa de hermandad superado el trauma del pasado.

No obstante la forma que debió adoptar la obra de Bardem para sortear las imposiciones de la censura, captar el interés del público y trasmir-

tir su consigna política convierte la película en un gran espectáculo, en palabras de Santos Zunzunegui (Poyato, 2007:61). Con estrellas de primer nivel –Carmen Sevilla y Jorge Mistral–, un repulido eastmancolor, composiciones mayestáticas en los trigales castellanos, paisajes inmensos y montaje conceptual de inmediata comprensión para el espectador (Benet, 2012:262). Es decir Bardem, desde su condición de realizador disidente de la generación de los regeneracionistas del cine español, proponía un modelo de cine de testimonio de la realidad rural y, unido a ello, de los conflictos de la clase trabajadora de los años cincuenta que provocara cierto despertar en la conciencia del espectador.¹¹

Pese al estatus de cineasta mundialmente consagrado sumado al reconocimiento internacional de *La venganza*, la nueva vía de captación de la realidad que proponía Bardem no tendría continuidad. Y es que construir un filme que llegara al gran público sin sacrificar las intenciones artístico-políticas era una ardua empresa (Poyato, 2007:65). No obstante en el marco de este trabajo *La venganza* muestra los problemas que el cine español más consciente de los cincuenta debía afrontar.

La pugna entre lo viejo –el formato del filme– y lo nuevo –la introducción del elemento social– en la evolución del drama rural; entre la tradición y la modernidad, entre el campo –con la mano de obra de campesinos– y la ciudad –creadora de potentes máquinas– llega a su punto culminante en el episodio en que Santiago, El Viejo, se enfrenta con su hoz a la máquina segadora que amenaza con quitarle su trabajo. La victoria de la máquina sobre el hombre pone de manifiesto el poder aplastante de las nuevas formas que adquiere la imparable evolución sobre los modelos ya caducos. Tema que luego será un discurso sindical asumido (Poyato, 2007:66). Así como la vulnerabilidad a la que queda expuesta el estamento más humilde de la sociedad: la clase trabajadora ante la irrupción de la modernidad.

En otro momento del filme Andrea y Luis, miembros de familias rivales, ya no pueden esconder su amor pero dicho sentimiento tardará en consolidarse en la trama hasta que Andrea no supere sus prejuicios. En un episodio confiesa cuánto le gustaría dejar de odiar –refiriéndose a la rivalidad histórica de sus familias–, pero nada hay que hacer. Hecho que demuestra la mentalidad letárgica de la sociedad campesina en la superación de mitos y creencias ancestrales.

6.4. La irrupción de la modernidad en el campo

El último bloque lo constituye *Bienvenido Mr. Marshall* (Luis G. Berlanga, 1952) donde el encuentro entre tradición y modernidad llega a su cuota más alta ofreciendo Berlanga un tratamiento crítico del mundo rural tras un telón de apariencia folklórica (Pérez Perucha, 1996:36).

El protagonista es el pueblo de Villar del Río que ve alterado su ritmo cotidiano con el anuncio de la visita de los americanos. Los preparativos para la recepción de "los amigos que no dudan en ayudar a los hermanos de menor escasa fortuna" —explica el Delegado General— consisten en disfrazarse de andaluces para escenificar la esencia española,¹² lo que les lleva a "acoplarse al estereotipo nacional impuesto por la tradición romántica francesa y las demagogias andaluzas, una fiesta carnavalesca para complacer mejor al otro extranjero" (Berthier, Seguin, 2007:39).

Una vez más un filme remite a una dimensión social, económica y cultural que permite hablar del contexto en que se produjo. La realidad del pueblo rural de los cincuenta era la que describe la voz en over de Fernando Rey: "Pues señor, érase una vez un pueblo español, un pueblecito cualquiera [...]. Este pueblo no tiene nada de particular". Ilustrado con planos estáticos de diferentes partes de la localidad: la fuente, la fachada del ayuntamiento, el interior de la escuela y del café, etc. Y ya en concreto una vivienda del pueblo "Esta es una casa cualquiera de un hombre cualquiera que seguramente se llamará Juan", describe el narrador. Y es que el de Villar del Río es un núcleo rural, como el del resto de películas de Berlanga, que vive encerrado en sí mismo, donde la información del exterior sólo llega a través de la autoridad gubernamental o las maestras de la Escuela Nacional —en este caso— (Poyato, 2010:126).

Pero según el método de excepción,¹³ la visita de los americanos descubrirá "las obsesiones y cegueras de los ciudadanos comunes, agrandándolas y mostrando su lado más mordaz para que [...] las reconozcamos como propias y podamos identificarlas con aquéllas que están en nuestras vidas", explica Carmen Arocena (Castro *et alii*, 2005:112). Berlanga escenifica la ilusión de unas gentes de origen humilde por adquirir un bien material que les hará prosperar —dentro de los límites de su condición social—. Aunque la ceguera colectiva no permita cuestionamiento alguno sobre la bondad de unos extraños —esta vez no existe te-

mor a lo desconocido, a excepción de Don Cosme— que cada uno imagina a su manera ya que nadie los ha visto antes.

El precio de la entrega a las bondades de lo desconocido es la renuncia a la identidad del pueblo de Villar del Río en pro de lo que el otro espera de ellos. "Los temas de la renuncia —la solución está en nosotros mismos— y de la autenticidad —hemos de asumir nuestra propia realidad e identidad— serán los temas clave repetidos en las películas dirigidas a continuación por Bardem y Berlanga (Pérez Perucha, 1996:50).

El tratamiento del encuentro entre tradición, encarnada por el pueblo de Villar del Río, y la modernidad y la evolución que conllevan los regalos de los americanos, hace de *Bienvenido Mr. Marshall* la mejor fuente para el análisis histórico de la implantación de nuevos modelos de consumo en los núcleos más apartados de la geografía española, y es que parece ser que en la historia de Berlanga "lo que no cambie la política lo cambiará la publicidad y el consumo" (Rodríguez, 2015:33).

La sociedad rural de Berlanga ya no posee rasgo alguno de los descritos en las películas anteriores, sus habitantes se comportan como consumidores expertos a la hora de hacer su elección, pues habrá objetos que respondan a una lógica de utilidad pero muchos otros solo cubrirán el placer individual: un clarinete para un campesino que no entiende de música o chocolate para una anciana indecisa. Y es que la sociedad española de los sesenta estaba llamada a convertirse en sociedad de consumo. De hecho dicho proceso ya se había iniciado durante la dictadura de Primo de Rivera y la II República pero con el levantamiento militar de julio del 36 se interrumpió. Es decir la implantación de la *norma de consumo de masas*¹⁴ quedó paralizada por la de *subconsumo autoritario* hasta que vuelve a tomar impulso en la década de los sesenta (Rodríguez, 2015:35).

La guerra no estaba olvidada pero las generaciones de posguerra iban alcanzando la edad adulta y sus padres, como es lógico, preferían mirar hacia delante, hacia las comodidades consumistas que se disfrutaban en la "paz de Franco" en lugar de volver la vista hacia los tiempos de guerra y las privaciones. Les ayudaba un régimen que ahora necesitaba, por una parte, estimular una población capaz no sólo de producir sino también de comprar, y por otra, borrar y despolitizar la memoria colectiva de la guerra" (Ellwood, 2001:51).

7. A MODO DE CONCLUSIÓN

El recorrido trazado por la cinematografía rural española de los cincuenta lejos de conducirnos al automatismo de relacionar la representación de la clase trabajadora del campo en su dimensión histórica con unas fórmulas de realismo o folclorismo –como opuesto del primero–, nos remite a una dimensión del filme como creador de imaginarios estables en tiempo y espacio y consolidados en la memoria social española. Cada uno de los filmes analizado es un *lieu de mémoire*, una "película de doble fondo y cerrada sobre sí misma, atípica, autosuficiente en su planteamiento, pero a la vez abierta sobre un amplio abanico de significados que el paso del tiempo permitió a veces revisar o desvelar" (Nora, 1984). Aspecto clave en el ejercicio memorístico intrínseco en este estudio.

En una primera fase, llamémosla de *découpage*, los filmes revelan un cúmulo de referencias simbólicas y arquetípicas que traspasan las fronteras cinematográficas para asentarse en el imaginario social. Así pues el bandolero, la mujer repudiada, el trabajador del campo, el alcalde paleta, el cura o la cantante andaluza; al igual que las acciones en que se ven envueltos de duelo a navaja, lucha contra las máquinas o trabajo extenuante son reconocibles al ojo del espectador con lo que conceptualmente entiende por campo español.

No obstante dicha representación del campo y sus habitantes no es uniforme, sino que ofrece una riqueza de puntos de vista que construye la multiplicidad de significados del medio rural en que el campo es lugar de confrontación entre clases sociales, lugar de hermandad entre trabajadores, de lucha obrera, de salvajismo, de refugio, de encuentro frontal con la realidad o lugar de conformación de identidades colectivas.

Del primer y segundo bloque, que constituyen el arco evolutivo del drama rural español de los cincuenta, se desprende una reflexión sobre el fuerte arraigo de actitudes y creencias y en definitiva del código moral que rige las comunidades agrarias descritas y que con el análisis de la condición femenina de dichos filmes acerca las visiones de sus realizadores al peligroso límite de promover una visión atávica del campo español.

Dichos filmes deben su razón de ser al contexto en que se produjeron. En un momento en que solo existía una moral oficial y una única línea ideológica y política resultaba imposible cuestionar cualquier aspecto que hiciese referencia a la familia, al Estado o a la situación social. No

obstante hay casos como en *Sierra Maldita*, aunque perteneciente al cine del mito, en que su realizador trata un tema escabroso para el momento: la violación de las mujeres como fruto de la represión sexual del momento. Con *La Venganza* y *Bienvenido Mr. Marshall* el concepto de acción social penetra en el ámbito cinematográfico estableciendo un punto de inflexión seguido en la década posterior por títulos que trataran temáticas del día a día de las clases populares, es decir, la problemática social hasta entonces silenciada del discurso mayoritario.

Vistas las dificultades a las que tuvo que hacer frente Bardem, estos filmes nos ayudan a entender las fórmulas que sus realizadores debían adoptar para estrenar sus filmes manteniendo lo más intacta posible su idea original, en cuanto a estragos de la censura se refiere. Es así como de la carcasa folclórica de los filmes corales del primer y segundo bloque pasamos a un modelo "sainatesco, populista y comercial [...] que llega a lo negro, a lo grotesco y lo esperpéntico" (Castro de Paz *et alii*, xxxx, 75) en el caso de Berlanga combinado con una voluntad reflexiva que marca el camino hacia la modernidad a la vez que entrevé el peligro al que se enfrenta el cine español que debe europeizarse a cambio de olvidar su pasado.

Pero antes de confirmarse dicha hipótesis lo que resta es un conjunto de filmes que evocando un pasado reciente o un presente nacional hablan de los hechos históricos que tuvieron lugar a partir de las vivencias personales de sus protagonistas. Su memoria más íntima se toma como sinécdoque del colectivo que representan a los ojos del historiador.

Los formatos que adoptan el conjunto filmico tratado, así como sus narrativas y arquetipos protagonistas hacen resurgir unos seres desahuciados del desarrollismo moderno (Berhier, Seguin, 2005:43). Estos filmes constituyen el Otro que se reafirma por contraste con la producción mayoritaria del momento. De tal modo que "lo popular" se revela como la autenticidad de la contramodernidad a través de lo rural.

El cine rural español de los cincuenta actúa como memoria histórica al permitirnos aproximarnos no solo al conocimiento de los parámetros contextuales en que tuvieron lugar las obras, sino también a los cambios sociales a los que se refieren y por ende al valor antropológico que se desprende en la construcción de la identidad de la clase trabajadora del campo español.

Notas

1. "Offrant au spectateur un ailleurs paradoxal, je veux dire un ailleurs qui ne se situe pas hors du monde mais en plein monde" (2001:73-74).
2. Zimmer (1975) fundamenta la idea del cine como mecanismo de evasión sobre tres condicionantes: la inocencia, la legalidad y la necesidad. Siendo este último el que explica la tendencia mayoritaria de los productos audiovisuales de la primera mitad del siglo XX. No obstante cabe tenerse en cuenta otra función del cine derivada del momento histórico en que nació. Y es que coincidiendo con la irrupción del capitalismo industrial que generó la sociedad de clases en este contexto el cine funcionó como medio democratizador al ofrecer por primera vez el acceso a la cultura y al arte a la sociedad de masas.
3. Véase ANDERSON, Benedict, **Comunidades imaginadas: reflexiones sobre el origen y la difusión del nacionalismo**, México DF, FCE, 1993.
4. Cultura entendida como un sistema de significado a través del cual el mundo es comunicado, experimentado e interpretado (García Carrión, 2007:10).
5. "Los medios de masas participan en la construcción de lo "real" a través de los efectos de sus funciones culturales: representación y organización de la visión de la realidad, ordenación y asignación a sus contextos referenciales de los diferentes tipos de conocimientos y construcción de algún grado de integración y cohesión en un orden reconocible." S. Hall. 1982. **Culture, Society and the Media**. Methuen, Londres.
6. En 1953 se firmaron acuerdos bilaterales con EE.UU relativos a defensa y ayuda económica. También se firmó el Concordato entre España y la Santa Sede con el objetivo de legitimar internacionalmente el régimen franquista a la vez que la Iglesia afianzaba su poder moral en el interior del país (Castro de Paz et alii, 2005:79).
7. Véase GUBERN, Rubén "Lo rural, dentro y fuera de campo" en PO-YATO, Pedro.2007. pp. 15-34.
8. Oso de Plata y Premio Extraordinario del Jurado en el Festival de Berlín de 1957.

9. Premio de la Crítica Internacional en el Festival de Cannes 1958. Nominada al Oscar como Mejor película de habla no inglesa en el mismo año.
10. Conocida como Política de Reconciliación Nacional mediante la que el PCE pretendía aunar a toda la oposición antifranquista en torno a la hegemonía política de esta fuerza.
11. La censura obligó a Bardem a trasladar el argumento a la España de 1930 para cargar la culpa de la falta de empleo a la República. Y cambiar la frase: "Ya vale lo vuestro, dejaros de disputas. Estamos aquí para ganar el pan para los nuestros" en lugar de " Estamos aquí para matar el hambre de los nuestros", la palabra hambre no estaba tolerada.
12. Véase GARCÍA CARRIÓN, 2013.
13. Aquel en que se interrumpe lo cotidiano para hablar de lo cotidiano, explica J. Enrique Monterde.
14. Con las que "Michel Aglietta ha denominado al conjunto de transformaciones que incorporan las condiciones de existencia de la clase obrera a la realización del valor, la constitución de una norma de consume de masas" (Arribas Macho, 2013:56).

Referencias Bibliográficas

- ARRIBAS MACHO, J. M^a. (Coord.) 2013. **Sociología del consumo e investigación de mercados**. UNED. Madrid (España).
- BENET, Vicente. 2012. **El cine español. Una historia cultural. Paidós Comunicación**. Barcelona (España).
- BERTHIER, Nancy; SEGUIN, Jean Claude (Ed.). 2007. **Cine, nación y nacionalidades en España**. Casa Velázquez 100. Madrid (España).
- CASTRO DE PAZ, José Luis; PÉREZ PERUCHA, Julio. 1999. **El cine de Manuel Mur Oti**. Festival Internacional de Cine Independiente de Ourense. (España).
- CASTRO DE PAZ, José Luis; PÉREZ Julio; ZUNZUNEGUI, Santos (Dir.). 2005. **La nueva memoria. Historia (s) del cine español (1939-2000)**. Vía Láctea Editorial. A Coruña (España).
- ELLWOOD, Sheelagh. 2001. **Historia de Falange Española**. Editorial Crítica. Barcelona (España).

- GARCÍA CARRIÓN, Marta. 2007. **Sin cinematografía no hay nación. Drama e identidad nacional española en la obra de Florián Rey.** Colección de Letras. Institución "Fernando el Católico" (CSCIC). Zaragoza (España).
- GARCÍA CARRIÓN, Marta. "El pueblo español en el lienzo de plata. Nación y región en el cine de la II República" en **Hispania. Revista española de historia.** Vol. LXXIII, nº 243 enero-abril. pp.193-222. Ed. CSIC. Madrid (España).
- GONZÁLEZ REQUENA, Jesús. 1988. **El campo en el cine español.** Banco de Crédito Agrícola. Filmoteca Generalitat Valenciana. (España).
- GUBERN, Román. 1981. **La censura. Función política y ordenamiento jurídico bajo el franquismo.** Ediciones Península. Barcelona (España).
- GUBERN, Román; MONTERDE, J. Enrique; PÉREZ PERUCHA, Julio; RIAMBAU, Esteve; TORREIRO, Casimiro. 1995. **Historia del cine español.** Cátedra. Madrid (España).
- HEREDERO, Carlos F; FERNÁNDEZ, Joxean. 2014. **De Lumière a Kaurismäki. La clase obrera en el cine.** Filmoteca Vasca. Colección Nosferatu 11. Donostia (España).
- LE GOFF, Jacques. 1998. **Patrimoine et passions identitaires.** Fayard. Paris (Francia).
- MONTERDE, J. Enrique. 1997. **La imagen negada. Representación de la clase trabajadora en el cine.** Ediciones Filmoteca, Textos 13. Filmoteca Generalitat Valenciana (España).
- NORA, Pierre (Dir.). 1984. **Les lieux de mémoire.** Gallimard. Paris (Francia).
- PÉREZ PERUCHA, Julio. 1996. **Huellas de luz. Películas para un centenario.** Asociación Cien Años de Cine/Diorama. Madrid (España).
- PÉREZ PICAZO, María Teresa. 1996. **Historia de España del siglo XX.** Crítica. Nuevos instrumentos universitarios. Barcelona (España).
- POYATO, Pedro (Ed.). 2007. **Lo rural en el cine español. III Muestra de Cine Rural celebrada en Dos Torres (Córdoba), del 5 al 7 de octubre de 2005.** Diputación de Córdoba. Ayuntamiento de Dos Torres (España).
- POYATO, Pero (Ed.). 2008. **El realismo y sus formas en el cine rural español. IV Muestra de Cine Rural celebrada en Dos Torres (Córdoba), del 4 al 6 de octubre de 2006.** Diputación de Córdoba. Ayuntamiento de Dos Torres (España).
- POYATO, Pedro (Ed.). 2010. **Clásicos del cine rural. VII Muestra de Cine Rural celebrada en Dos Torres (Córdoba), del 28 al 30 de Octubre de 2009.** Diputación Provincial de Córdoba. Ayuntamiento de Dos Torres (España).

- RODRÍGUEZ, Álvaro (Ed.). 2015. **España en su cine. Aprendiendo sociología con películas españolas.** Editorial Dykinson, S. L. Madrid (España).
- ROSSET, Clément. 2001. *Propos sur le cinema.* Puf. Paris (Francia).
- THOMPSON, Edward P. 1989. **La formación de la clase obrera en Inglaterra.** Crítica. Barcelona (España).
- WRIGHT MILLS, Ch. 1999 [1959]. **La imaginación sociológica.** Fondo de Cultura Económica. Madrid (España).
- ZIMMER, Christian. 1975. **Cine y política.** Salamanca: Ed. Sígueme. Salamanca (España).