


November 2014

¿Y el público no cuenta? Cine, Emigración y estrategias de representación (1930-1960). De la contextualización histórica de la producción a la matriz cultural de la significación.

Luis Guadano
Old Dominion University, lguadano@odu.edu

Follow this and additional works at: <https://digitalcommons.bowdoin.edu/dissidences>

 Part of the [Intellectual History Commons](#), [Other Film and Media Studies Commons](#), [Other Theatre and Performance Studies Commons](#), [Social History Commons](#), and the [Visual Studies Commons](#)

Recommended Citation

Guadano, Luis (2014) "¿Y el público no cuenta? Cine, Emigración y estrategias de representación (1930-1960). De la contextualización histórica de la producción a la matriz cultural de la significación," *Dissidences*: Vol. 5 : Iss. 10 , Article 3.
Available at: <https://digitalcommons.bowdoin.edu/dissidences/vol5/iss10/3>

This Article / Artículo is brought to you for free and open access by the Journals at Bowdoin Digital Commons. It has been accepted for inclusion in Dissidences by an authorized editor of Bowdoin Digital Commons. For more information, please contact mmcderm2@bowdoin.edu.

¿Y el público no cuenta? Cine, Emigración y estrategias de representación (1930-1960). De la contextualización histórica de la producción a la matriz cultural de la significación.

Abstract / Resumen

La historiografía cinematográfica española se ha basado tradicionalmente en premisas ideológicas y estéticas que reducen el estudio de las estrategias de representación del cine exclusivamente a su evolución desde el punto de vista de la producción obviando la existencia del público. Así, los cambios en la representación se han abordado o políticamente como consecuencia del proceso de transición de la dictadura a la democracia o historiográficamente mediante su adscripción a las tendencias ideológicas existentes en el cine español del periodo.

Sin embargo, partiendo de la movilidad social se puede constatar que la evolución de los elementos integrantes de las estrategias de representación no depende exclusivamente de la selección y uso que de los mismos pueda llevar a cabo el director o el equipo de producción -ya sea por razones ideológicas, técnicas o estéticas.

En este artículo se analiza cómo la continuidad y actualización de los elementos integrantes de las estrategias de representación del cine español entre 1930 y 1960 están directamente vinculadas con el desplazamiento de los espectáculos urbanos, en declive a partir de los años 30, hacia el medio rural y cómo la movilidad social que venía produciéndose desde los años 40 en dirección opuesta, del campo a la ciudad, renovará el público cinematográfico urbano obligando a la reinsertión de las estrategias de representación de principios del siglo XX, que formaban parte de la matriz cultural del público en el medio rural, en el cine de los años 50 y 60, dando origen a la comedia que se extenderá hasta los años 90.

Keywords / Palabras clave

cine, emigración, estrategias, representación, migración, Gustavo Bueno, ideología, teatro

¿Y el público no cuenta? Emigración y estrategias de representación 1930-1960. De la contextualización histórica de la producción a la matriz cultural de la significación.

La historiografía cinematográfica española se ha basado tradicionalmente en premisas ideológicas y estéticas que reducen el estudio de las estrategias de representación del cine exclusivamente a su evolución desde el punto de vista de la producción obviando la existencia del público. Así, los cambios en la representación se han abordado o políticamente como consecuencia del proceso de transición de la dictadura a la democracia o mediante su adscripción a las tendencias ideológicas existentes en el cine español del periodo – Franquista, Nuevo Cine Español y Tercera Vía- según su cercanía o distanciamiento de la dictadura. La tendencia general ha sido la de considerar que el contexto de producción determina de manera unívoca la significación de los elementos formales utilizados a la hora de producir un film -y aquí me refiero a producción en el sentido físico de fabricar y articular los elementos antedichos. Así se pueden establecer tres aproximaciones seguidas tradicionalmente: una ideológica, otra centrada en la teoría del autor y, por último, la que se ocupa de la evolución de géneros o tendencias. Para todas ellas se puede distinguir un patrón común a la hora de establecer tanto los cortes temporales como su especificidad circunstancial. Por un lado la delimitación temporal del periodo a contextualizar sigue tres líneas; Primero están las tendencias que establecen una división alrededor de los denominados “periodos naturales”, entre las cuales también se pueden situar aquellos estudios que trabajan por décadas. En otros casos se remite a un determinado lapso temporal definido teniendo en cuenta bloques histórico-políticos, como puede ser el caso de hablar del cine republicano, el del franquismo, la transición o la democracia. Por último, la contextualización también se ha llevado a cabo apuntando fechas que contienen un elevado significado político. Una vez delimitado el marco temporal, se incluyen una serie de circunstancias de carácter económico, cultural, social o político para definir la situación general del periodo.

Si de manera abstracta esta forma de contextualizar puede ser válida, cuando nos movemos desde su formulación general hacia un periodo particular nos encontramos con que se producen toda una serie de desarreglos tanto en las dataciones como en la importancia y las circunstancias presentes a la hora de llevar a cabo la contextualización. Centrándonos en el periodo de la transición, se puede observar que las dataciones varían considerablemente. Así, la transición política se situaría entre 1973 y 1986 (Mestre Campi 5), la cultural correspondería al periodo 1973-1992 (Vilarós 1-21), la intelectual entre 1968 y 1975 (Buckley xiii) y, por último, la del imaginario social abarcaría de 1976 a 1982 (Imbert 9). Si bien cada una hace referencia a un campo en particular, el nicho común o el contexto general se relaciona directamente con el paso de la dictadura a la democracia.

Paradójicamente esta diversidad, hasta cierto punto explicable puesto que se ocupan de aspectos distintos de un mismo fenómeno, se mantiene cuando nos

centramos exclusivamente en el ámbito cinematográfico. Así, se puede hablar de, por lo menos, ocho periodizaciones distintas agrupables en tres conjuntos de acuerdo a la década en la que sitúan el comienzo de la transición en el cine: 1955-1986 (Hopewell 44), 1961-1982 (Mirali), 1969-1983 (Torreiro 341), 1969-1975 (Llinás 2), 1973-1992 (Monterde 26-27), 1975-1982 (Trenzado Romero 40), 1976-1982 (Jordan y Morgan-Tamosunas 11) y, por último, 1975-1979 (Pavlovic 127). Un aspecto común a todas estas aproximaciones es la utilización de una serie de fechas, consideradas como cruciales o “fetiche”, que dan primacía a la historia política o a los cambios políticos asumiendo que dichos cambios generan un cambio en la representación cinematográfica (Llinás 2).

Sin embargo, si nos atenemos a la idea de que los cambios ideológicos conllevan un cambio en las estrategias de representación del cine, el paso de la II República al franquismo- incluyendo aquí la guerra civil- no va a seguir esa línea (Font 98, Caparrós Lera 38, Castro de Paz 35). La cesura política que se va a producir a consecuencia de la guerra civil, en relación con el cine, no supuso una ruptura sino una persistencia y reutilización de los elementos presentes antes de que el conflicto comenzara, como demuestran los casos de *El gato montés*, *Morena Clara* o *Carmen, la de Triana*, continuidad que se prolongará durante los años 40, normalmente considerados como los más duros del franquismo. A su vez, el paso de la dictadura a la democracia tampoco sirve para verificar esta correspondencia (Llinás 4, José Luis Borau xx, Trenzado Romero 88). Es más, Imbert señala, sorprendido, que la relación entre ideología y discurso presenta, en el cine, se invierte durante la transición al ser el discurso el que condiciona la ideología y no al revés (Imbert 100).

La reacción de Imbert por esa aparente inversión es completamente lógica y se basa en el *modus operandi* de las aproximaciones anteriormente apuntadas: Primero, una contextualización basada en las ya mencionadas condiciones económicas ideológicas o políticas que determinan el ámbito de la producción. Segundo, la caracterización del cine como si fuera una entidad independiente capaz de autorregenerarse y evolucionar sin influencias extracinematográficas, exceptuando claro está, las ya mencionadas económicas ideológicas o políticas. Tercero, al reducir el contexto y presentarlo como la única perspectiva posible, negando la existencia de cualquier aspecto no seleccionado como parte del contexto, se niega también parte de la realidad del público que se presume identificado con las circunstancias socioeconómicas del periodo contextualizado, lo que en última instancia viene a crear un público virtual (Darías) que se adecua perfectamente al contexto creado.

Si, por el contrario, al contextualizar el papel del cine partimos de la base de que forma parte, como un elemento más, del proceso social de producción de significados, es necesario tener en cuenta su trabazón con los dispositivos de aprehensión y decodificación que intervienen en la creación y transmutación de los significantes presentes en el imaginario social. Y si de proceso social se trata, además de considerar al emisor y al mensaje hay que tener en cuenta la dinámica que se establece entre los elementos que interactúan, y/o modifican con él, el imaginario

social. Aquí es donde entrarían a jugar un papel esos otros espectáculos, con los que interactuó antes de alcanzar su estatus hegemónico y con los que, una vez establecido dentro del mundo del ocio, siguió manteniendo una relación de complementariedad. Pero también hay que tener en cuenta al público, sin él cual nos encontraríamos con la paradójica circunstancia de tener un emisor y un mensaje, pero no un receptor del mismo.

Mi intención no es la de llevar a cabo un movimiento de vaivén que desplace la atención de la producción -también de manera unilateral y exclusiva- a la interpretación desde la perspectiva del espectador puesto que ello no supondría más que una repetición, desde el polo opuesto pero repetición al fin y al cabo, de lo que ya se ha hecho hasta ahora. Lo que propongo es constatar que los cambios que parecen emerger en las estrategias de representación del cine español en los años sesenta no se pueden explicar recurriendo exclusivamente a la selección y uso que de las mismas pueda llevar a cabo el director o el equipo de producción -ya sea por razones ideológicas, técnicas, estéticas o, incluso, académicas si pensamos en los géneros cinematográficos.

De la idea de contexto al concepto de dintorno.

La definición de imaginario social que utilizo nos separa de las anteriores aproximaciones al tener presente tanto los elementos que componen ese imaginario – es decir, las representaciones, iconos, símbolos e ideas de la vida cotidiana - como las experiencias, vivencias, actividades, prejuicios o códigos utilizados para articular, crear y modificar relaciones entre las distintas representaciones, iconos, símbolos e ideas. La ventaja de una definición de este tipo es doble: por un lado, no limita el número de elementos presentes en el imaginario. Por otro, deja abierta la puerta a que las relaciones entre dichos elementos puedan variar dependiendo de las experiencias o códigos utilizados. Así, aunque una colectividad pueda compartir una serie de representaciones, las relaciones que se puedan establecer entre las mismas variarán según las experiencias y vivencias de cada uno de los miembros de esa colectividad.

Esta segunda parte de la definición de imaginario social es la que normalmente se obvia al asumirse que el imaginario de la producción – y de manera implícita la experiencia o vivencia de esos elementos del imaginario- es igual para todos los espectadores (Darías). Sin embargo, el significado de un film no depende exclusivamente de la presencia de una serie de elementos y su significación no se puede justificar únicamente a través del contexto de producción de la película sino que también está determinada por la relación que se establece entre la película y el contexto en el que se exhibe. Aquí conviene matizar a qué tipo de contexto me estoy refiriendo puesto que el contexto de exhibición no se puede limitar únicamente a los supuestos condicionantes objetivos relacionados directamente con la película -la situación ideológica, económica- o a condiciones propiamente físicas, como el local de exhibición. Estos condicionantes podrían enclavarse mejor dentro de lo que se

podría definir como contexto de transmisión que como elementos integrantes en la aprehensión del significado de una película. Ello obliga a tener que incluir al público dentro de la ecuación, puesto que de otra manera se desgaja al receptor de su contribución al cambio del imaginario social al focalizarse la atención en el emisor-productor y en el film-producto para crear la contextualización (Díez Puertas 20).

La consideración del cine como un espectáculo más supone, a la hora de llevar a cabo la contextualización, tener en cuenta dos factores intrínsecamente ligados: la evolución, expansión y relaciones existentes entre el cine y el Género Ínfimo, las Variedades o la Revista, que tienen en común el compartir espacios y públicos, y la evolución y características del público. Con ello, la transición que se va a producir en las estrategias de representación del cine español en los años sesenta se puede vincular a dos fenómenos complementarios de largo recorrido: por un lado, al desplazamiento de los espectáculos urbanos, en declive a partir de los años 30, hacia el medio rural. Por otro, a la emigración hacia los centros urbanos, que venía produciéndose desde los años cuarenta (Richardson 27) y que renovará el público cinematográfico urbano obligando a la reinserción en el cine de los años cincuenta y sesenta de las estrategias de esos espectáculos que se habían desplazado al medio rural. Con ello, se abandona la consideración pasiva de este último como mero espectador cambiándola por una activa como consumidor; alguien que paga y que, por la tanto, requiere la presencia de una serie de condiciones y características en el producto que consume o “compra” (García Canclini 18-19).

Los dos dintornos de los espectáculos públicos.

La relación que se va a establecer entre el cine y los mencionados espectáculos se puede entender como una operación de barrido, siguiendo la terminología utilizada por Gustavo Bueno. Bueno primero establece una diferencia entre lo que denomina contenido o dintorno -el conjunto delimitado por un contorno o área a barrer- y entorno – el exterior del contorno- donde lo barrido acaba siendo desplazado. A su vez, denomina textura al contenido del dintorno e intertextura a los materiales barridos, la basura, siendo esta última un correlato de la textura. Tras definir los dos espacios interrelacionados con el barrido, especifica que dicha operación se compone de dos momentos que no se pueden disociar: uno “lítico” caracterizado por la separación o barrido de la basura fuera del dintorno y otro “tético” o de composición “de las intertexturas segregadas con algunos de los materiales del entorno” (Bueno 33) en el que lo barrido, aun estando fuera del contorno, sigue manteniendo una determinada relación con la textura o dintorno. Por último, Bueno distingue entre la operación barrer en sentido directo, de dentro a fuera—desde el dintorno hacia el entorno- y en sentido inverso, de fuera a dentro – desde el entorno hacia el dintorno.

Bueno también establece tres situaciones de la operación barrer incluidas dentro del sentido directo relacionadas con el origen de la basura: una <<adventicia>> que se produce cuando los elementos del entorno se depositan en

la textura o dintorno; otra <<secretada>> desde el interior siendo resultado de la degradación de la textura y, por último, una tercera o <<reactiva>> que también se origina en la textura pero en este caso como reacción a los elementos del entorno (Bueno 34-37).

Atendiendo a esta clasificación, y ahora relacionándolo con el mundo del espectáculo, la operación de barrido se llevaría a cabo a partir de los años treinta del siglo pasado, desde el dintorno de las grandes ciudades hacia el entorno o ámbito rural, estando la basura o intertextura compuesta por espectáculos tales como la Zarzuela, las Variedades o el Género Ínfimo (Bueno 30). Este barrido no significa que dichos espectáculos vayan a dejar de producirse por la instauración del cine como espectáculo hegemónico ni tampoco que desaparezcan completamente de las grandes urbes a mediados de los años veinte: hegemónico no implica “único”, sino simplemente preponderante. Lo que va a suceder con estos espectáculos es que su número se va a ir reduciendo gradualmente en los grandes núcleos urbanos. El recorrido que van a seguir se puede resumir en su traslado de los locales más importantes dentro de una ciudad hacia otros menos prominentes y, desde ahí, como en el caso de la Revista, las Variedades, la Zarzuela o incluso las obras teatrales de finales de S. XIX y principios del S. XX, empiezan una *tournée* por las áreas rurales siguiendo la realizada por el Género Ínfimo cuando, en 1910, se impusieron las Variedades (Retana 51). Esta primera operación de barrido se puede definir como de sentido directo y secretada puesto que hasta este momento los espectáculos, considerados ahora como la textura, han compartido espacios, modos de representación y público.

El resultado de esta “operación barrer” va a suponer una duplicación de las estrategias de representación que dará lugar a dos ramificaciones distintas con los mismos elementos. Por un lado están la Zarzuela, Cuplé, Variedades, etc., que en las zonas rurales van a verse como novedades, contraponiéndose así a la razón por la que fueron barridos de los núcleos urbanos. Su presencia y “vigor”, en este nuevo ámbito va a ser tal que ni la censura franquista va a poder acabar con el erotismo presente en la Revista (Carr y Fusi 120-12). Esta parcial reubicación, que supondrá una especie de “segunda vida” para dichos espectáculos, se extenderá hasta bien entrados los años ochenta del siglo pasado (Montijano). Por otro lado, existe una segunda línea en la que los mismos componentes van a seguir, de forma paralela a la anterior, en los núcleos urbanos sin que se produzcan, en principio, excesivos cambios en los mismos (Font 103, Ríos Carratalá 147-148, Castro de Paz 86-87). Esta duplicación corroboraría que la principal diferencia entre el cine y otros tipos de espectáculo se centra más en el medio utilizado y el dintorno que en la existencia de diferentes estrategias de representación. Es más, podríamos hablar de una situación especular invertida en la que el cine, como espectáculo y en el dintorno rural, se encuentra todavía en estado de incipiente expansión y asentamiento hasta bien entrados los años setenta, si bien ganando terreno en vez de retrocediendo, como en

el caso de las Variedades y la Revista en el dintorno urbano¹. De esta manera nos encontramos con una división por “medios” en la que el cine mantiene una hegemonía en el dintorno urbano mientras en el dintorno rural prevalecen los espectáculos “teatrales” de principios del S. XX sin que esta división suponga, en principio, diferencias en las estrategias de representación pudiéndose hablar de un único abanico ampliable a los dos dintornos².

Sin embargo un aspecto que hay que tener en cuenta a la hora de llevar a cabo esta comparación es que, no por considerarse medios y espectáculos distintos sino por encontrarse en dos dintornos distintos, la evolución y/o transformación de los elementos presentes en las estrategias de representación no va a seguir caminos similares debido a la existencia de diferencias en la textura de un dintorno y otro³. La primera cuestión que hay que apuntar es que el cine no es un producto del dintorno rural, sino un receptor del mismo. La entrada del cine en el dintorno rural se debe a la necesidad económica – a la visión del cine como negocio- de ampliar el público para hacer el espectáculo más rentable (Montero y Paz 53-54). Al ser algo ajeno al dintorno rural podemos entender esta situación como adventicia, es decir, aquella en la que elementos del entorno, las películas, se depositan en el dintorno o textura rural (Bueno 34).

El problema con el que el cine se va enfrentar no va a ser tanto una cuestión económica o industrial sino una falta de conexión con el público que lo percibe como una atracción diferenciada de las otras opciones disponibles pero perfectamente entrelazadas en la textura del dintorno rural. Esta situación parece contradecir lo señalado por Valeria Camporesi (75) a propósito de la aceptación, por parte del público, de las películas españolas, así como a la existencia de un mayor número de salas en el dintorno rural que en el urbano. La explicación de esta aparente discrepancia se puede resumir en que, por un lado, el índice de aceptación de las películas españolas se computa a partir de los datos obtenidos en el dintorno urbano y no en el dintorno rural. Por otro lado la existencia de un mayor número de salas cinematográficas en el dintorno rural tiene como contrapartida un menor

¹ Esta es parte de la trama sobre la que se fundamenta la ya citada *El viaje a ninguna parte* de Fernando Fernán-Gómez. Sobre la expansión del cine en la Península Ibérica ver *Cine español: una historia por autonomías*, de Fernando González y también trabajos más específicos como *O bosque inanimado: cien años de cine en Galicia*, de Eduardo Galán Font o *Una historia del cine en Cantabria* de José Ramón Saiz Viadero.

² En esta “lucha” por la hegemonía no se puede olvidar a la radio, presente en España desde mediados de los años 20 y a partir de finales de los años 50 la televisión. Tanto una como la otra también “heredarán” las estrategias de representación del mismo lugar que el cine, al que plantarán cara tanto en el medio rural -con organizaciones tales como los tele-clubs- como en las ciudades. Ver, por ejemplo, los trabajos incluidos en la lista de obras citadas de Manuel Palacio Arranz, Lorenzo Díaz y Púbblio López Mondejar y Lorenzo Díaz al respecto.

³ Por ejemplo en el cine *La tía de Pancho* (1919) de Julio Roesset, *La Tía de Carlos en minifalda* (1966) de Augusto Fenollar e Ignacio F. Iquino, con Cassen de protagonista y, por último, *La tía de carlos* (1981) de Luis María Delgado con Paco Martínez Soria. En estos casos, lo que se adapta es la situación pero se mantienen las tipologías.

número total de localidades (Camporesi 72-73). Si a ello le sumamos que la existencia de estas salas en el dintorno rural no implica directamente que estén en funcionamiento con la misma regularidad o frecuencia que en el dintorno urbano, la contradicción desaparece.

Aunque empezamos teniendo una estructura y tipología popular similar para ambos dintornos, las diferencias entre las respectivas texturas de los dintornos rural y urbano van a tener como consecuencia que en el dintorno urbano se produzca una progresiva actualización de la tipología popular cinematográfica debido a los nuevos tipos que van a ir apareciendo en los núcleos urbanos provenientes del entorno rural. Esta gradual transformación, que ya se manifestaba en algunas películas de los años treinta como *La hija de Juan Simón*, empezará a hacerse más palpable desde principios de los años cuarenta, se generalizará durante los años cincuenta-en películas como *Todo es posible en Granada*, *Veraneo en España*, *Historias de la radio*, *Muchachas de azul*, *Historias de Madrid*, *Una muchachita de Valladolid*, *Las chicas de la Cruz Roja*, *Muchachas en vacaciones*, *El día de los enamorados* o *Luna de verano*, y que se podrían condensar en la versión de Gonzalo P. Delgrás de *La hija de Juan Simón*, que retoma el tema de su antecesora ya mencionada, y acabará por ocupar el grueso de la producción durante la primera mitad de los años sesenta (Herederero 164).

En el caso del dintorno rural, la situación va a presentarse de manera distinta puesto que, entre los años cuarenta y sesenta el cine es más un fenómeno urbano que rural, apareciendo en los pueblos como espectáculo complementario de las actividades que se realizaban, por ejemplo, los domingos (Montero y Paz 88) . El cine se encontraba todavía en una posición precaria, teniendo que enfrentarse con el mayor peso específico de otros espectáculos como el teatro, la revista o las variedades. Es más, se puede afirmar una cierta dependencia del cine en los espectáculos “barridos” de las ciudades si tenemos en cuenta las comedias fílmicas basadas en la estructura del sainete, las de cupleteras de mediados de los años cincuenta y principios de los sesenta o las de cantantes folklóricas que empiezan alrededor de 1947 de la mano de Suevia Films (Font 119-120). Este resurgimiento o interés del cine por el cuplé, la canción española o la comedia sainetesca –que, por el momento, catalogaré como una operación de barrido en sentido inverso (Bueno 37) puesto que la operación consiste en insertar en el cine elementos que se encuentran en su entorno- aunque se pueda entender como un fenómeno cíclico de recuperación de modas o costumbres anteriores también apunta a la necesidad que tiene el cine de adecuarse a los cambios de audiencia para ser rentable (Cinema Universitario 3-4). Ahora bien, el éxito en este salto no va depender tanto de la inserción del cine en el dintorno rural como de la movilidad social del público.

Unificación del dintorno de los espectáculos públicos.

Uno de los aspectos que normalmente se han mencionado a la hora de contextualizar los años sesenta ha sido el de la masiva emigración, tanto interna como externa, que se produce durante la década. Con ello lo que normalmente se ha

sugerido ha sido por un lado el desfase económico y de nivel de vida existente entre el medio rural y el urbano y, por otro, el progreso económico resultado de tal emigración.

Sin embargo, el interés que tiene este proceso de emigración para las estrategias de representación no se basa en el hecho de que el cine vaya simplemente a reflejar dicha movilidad social en las denominadas comedias de paleta como, por ejemplo, *La ciudad no es para mí*. La importancia de estos movimientos de población radica en que son una indicación de la continua recomposición del entramado social que ya sucedía en los años veinte y treinta del siglo pasado y no un fenómeno totalmente nuevo y distinto. Aunque la situación económica, o su evolución, puedan ser la causa de cambios sociales, lo que aquí nos interesa es que esta evolución no se puede plantear exclusivamente desde la perspectiva de los cambios económicos porque ello serviría para explicar únicamente si el público va o no al cine por una cuestión de presupuesto o, en su defecto, cómo la economía puede afectar o determinar los modos de producción de un film.

Por otro lado, la diferencia entre los dintornos rural y urbano tampoco es reducible a una oposición binaria entre atraso o tradición y desarrollo o modernidad, puesto que ello implica una visión lineal de la historia como progreso establecida sobre premisas económicas, políticas o ideológicas (Subirats 44, Pérez Díaz 8-9). Si en vez de utilizar el cine para corroborar los cambios que se producen en la sociedad española nos centramos en analizar cómo los cambios sociales modifican la representación en el cine, puesto que éste es producto de la sociedad y no ésta el producto de aquel, el centro de atención se desplazaría de las causas económicas, políticas o ideológicas, a las consecuencias que dichos factores pueden tener en relación con las estrategias de representación.

Por ello, podemos empezar por dejar al margen las periodizaciones basadas en los cambios económicos resaltando que el periodo temporal en el que se producen dichas migraciones no se puede concretar exclusivamente en la década de los sesenta o incluso la de los años cincuenta. En todo caso, la reanudación de la emigración se puede desplazar a la mitad de la década anterior (Richardson 27).

Esta emigración se entrecruza durante los años cincuenta con el comienzo del lento proceso de industrialización, originando una serie de “bolsas periféricas de población marginal”, pero finalmente creando un reequilibrio poblacional que para el final de la década supondrá “la supremacía del sector secundario sobre el primario, de lo urbano sobre lo rural” (Hereadero 32). Si bien la idea anterior describe, desde el punto de vista económico, la situación creada por la emigración, conviene acercarse a ella con cierta cautela porque, en particular, la última frase “la supremacía de...lo urbano sobre lo rural” puede dar lugar a dos equívocos: primero, que la pretendida supremacía de lo urbano supone una desaparición de lo rural y, en segundo término, que dicha supremacía produce un cambio instantáneo de matriz cultural en el emigrante al trasladarse del campo a la ciudad. En este caso, al igual que vimos al hablar de la supuesta desaparición del Género Ínfimo y la Revista del

dintorno urbano, tanto la emigración como la industrialización no implican directamente un cambio en la matriz cultural ni del emigrante ni del que se queda en el entorno rural y vive la industrialización. Por el hecho de emigrar a la ciudad, un campesino no se desprende automáticamente de su sistema de valores, así como tampoco adopta inmediatamente los valores del ámbito urbano (Pérez Díaz 137-140, Castro de Paz 105) como parece dejar patente que “El 44,1% de los que dicen frecuentar estas salas urbanas entre 1940 y 1960 se consideran ‘de pueblo’” (Montero y Paz 96). En otras palabras, no pasa de campesino a obrero de la noche a la mañana (López Bulla 33-40). La idea de fondo es clara al recoger el fenómeno de la emigración y cómo se va produciendo la progresiva industrialización pero lo que nos interesa es que esta movilidad social va a tener también como consecuencia el traspaso de matrices culturales de un dintorno -el rural- a otro -el urbano-.

Si tenemos en cuenta que el grueso del proceso migratorio va desde mediados de los años cincuenta hasta mediados de los años setenta (Aguilar Fernández 215), y que dicha emigración numéricamente va a suponer un incremento substancial de la población urbana, el desequilibrio resultante de tal emigración va a tener como consecuencia una continuada modificación de la matriz cultural del público en las ciudades. Esto serviría para comprender por qué la filmografía de los años 50 presenta una porosidad elevada (Hereadero 164): el continuo y rápido movimiento del campo a la ciudad, imposibilita la existencia de unas estrategias de representación estables o estáticas.

Sin embargo, este traspaso de matrices culturales no es realmente tal. Al hacer esta distinción, se asume que “los repertorios interpretativos mediante los cuales [los espectadores] acoplan los discursos mediáticos a sus propios campos culturales y a sus prácticas cotidianas” tienen que ser diferentes puesto que estamos hablando de dos dintornos distintos (Trenzado Romero 10). En consecuencia, se asume que al surgir estos repertorios interpretativos de la relación entre los códigos, valores y sistemas de representación que un film activa en un momento dado con los códigos, valores y sistemas de representación disponibles, los códigos y sistemas de representación de una película van a dar como resultado una diferente aprehensión y organización puesto que tanto los campos culturales como las prácticas cotidianas de los espectadores de ambos dintornos no son equivalentes (Eleftheriotis 73-74). Esta diferencia, que en principio parece sustentar la idea de que efectivamente existe una fisura entre el dintorno rural y el urbano, no resulta efectiva al hablar de los mecanismos de aprehensión y organización de las estrategias de representación. En relación con el mundo del espectáculo, tal diferencia es prácticamente inexistente porque tanto los códigos como los sistemas de representación del cine van a ser los de los espectáculos de los años treinta, heredados y transformados por un lado en el dintorno urbano y por otro en el dintorno rural. De hecho, se puede establecer una zona gris de intersección puesto que ambos dintornos comparten una misma serie de elementos formales- lenguaje popular, mezcla de géneros, espacios reconocibles, localismo, situaciones y aspectos de la vida cotidiana, coralidad- de los que se

valdrán los espectadores para aprehender y organizar los significantes que aparecen en la película. La importancia de esta zona gris radica en que, en ella, los elementos interpretativos de los espectadores pueden equiparar situaciones y personajes que pertenecen a otro entorno como puede ser el caso, por ejemplo, de un agricultor en un pueblo y un fontanero en una ciudad, siguiendo una línea parecida a la que adoptó el sainete a principios del S.XX al adaptar personajes de clase media y alta para sustituir a los tipos populares tradicionales también como consecuencia de la movilidad social. De esta manera aunque existan diferencias en la puesta en escena o en la caracterización de los personajes, el hecho de desempeñar una misma función dentro del film facilita la transposición de una situación y un lugar por otro (Bal 132). Aunque esto pueda suceder en algunos casos, también conviene recordar nuevamente que el cine no es un texto cerrado o monosémico (Eleftheriotis 36).

Sin embargo, hay que tener cierta precaución a la hora de aplicar el concepto de *sign community* al caso español puesto que este tipo de posicionamiento es desde el que tradicionalmente se ha clasificado ideológicamente el cine español en cuatro grupos: uno populista, generalmente conectado al franquismo, un segundo grupo de oposición normalmente relacionado con el NCE y extensible en ciertos aspectos a la Escuela de Barcelona, un tercer grupo, la denominada Tercera Vía, situada a medio camino entre el populismo y la oposición y, por último, el denominado Cine de Subgéneros. Con ello lo que se ha intentado sustentar es la idea de que se estaba produciendo una lucha entre clases a nivel del significado representacional. Esta forma de compartimentalizar el cine español plantea un problema básico: tal clasificación, aun estando basada en diferencias ideológicas, también establece una correlación entre ideología y género. Así, se equipara el cine del franquismo con el Folclorismo, el cine de oposición con el Drama, el de la tercera vía con el Melodrama – o incluso el Dramedia- y, por último, el cine subgénerico con la Parodia⁴. De esta correlación se deduce que debería de haber existido una marcada diferenciación entre géneros y que la preferencia por un género u otro dependería de la ideología/clase social del espectador, lo que equivale también a decir que existe una confrontación ideológica entre géneros.

En primer lugar, en relación con el caso español, no podemos hablar de una verdadera lucha ideológica o entre clases debido, en parte, tanto a la emigración como al proceso de desideologización consecuencia del boom económico⁵. Este

⁴ Santos Zunzunegui en “Retablo del esperpento, sainete y la vanguardia” (467, nota 7), señala que “La inadecuada percepción de este hecho puede estar en la base de que habitualmente se deje de lado totalmente por los estudiosos la década de los 40 o (con las tópicas excepciones) la de los 50, al no ver que pese a que el franquismo utilizó masivamente diversas formas de cultura popular (desde la degradada forma de las películas de <<recordatorio>> hasta los films folklóricos de baja estofa), toda una serie de cineastas trabajan en el interior de estos estereotipos para mejor subvertirlos.”

⁵ Raymond Carr y Juan Pablo Fusi (88-89) señalan a este respecto que “Class consciousness could not flourish in this atmosphere of fear, indifference and insecurity. With the boom of the sixties, scarcely surprisingly, most workers thought less about collective action and more of individual satisfactions: the flat –expensive, badly built and with few services, standing in some bleak cultural desert, the

proceso supone también la aparición de una tendencia hacia la indiferenciación ideológica que originará una nueva clase media desmarcada, desde su origen, de la burguesía franquista⁶. Esta indiferenciación anula, en un sentido, la posible lucha entre clases o ideologías pudiéndose ejemplificar en el fracaso del cine crítico propugnado por el NCE⁷. En segundo lugar, aun cuando se pudiera mantener la correlación entre ideología y género, si se está produciendo una indiferenciación ideológica, lo más factible es que dicha indiferenciación se extienda también al ámbito de los espectáculos públicos y, por ende, al cine⁸.

-Conclusión.

La falta de diferenciación va a suponer la aparición de toda una serie de películas que comenzarán la reunificación entre el entorno rural y el urbano. Las películas de tema cupletero y similares realizadas durante los años cincuenta, el cine de subgéneros de los sesenta, la comedia sexy de los años sesenta y setenta y las películas de “calzoncillos” de Ozores en los setenta y ochenta - van a jugar un doble papel: si por un lado la temática y elementos utilizados se entrelazan con los de los emigrantes - lo que tendrá como resultado su asistencia al cine en detrimento de otras opciones de ocio- tampoco hay que perder de vista que, precisamente como consecuencia de esta emigración y el consiguiente cambio de público en las ciudades,

television set, the car, the necessity to educate the son, the annual holiday. There is nothing like installment system to weaken ‘solidarity’ as a working-class value. Marxists were alarmed at the growing embourgeoisement, the successes of a consumer society in integrating the worker into the capitalist society he should hate. There was no working-class culture as in the 1930s; the soulless suburbs were replete with bars and cinemas, not reading rooms.”

⁶Raymond Carr y Juan Pablo Fusi (83) señalan que “The enlarged upper middle class is sometimes referred to as ‘the new middle class’. This term is more properly used to describe the rapidly expanding army of white-collar workers: bank clerks, typists, secretaries, laboratory technicians, schoolteachers. Whereas the lower ranges of the ‘traditional’ middle class were conservative, the ‘new middle class’ is increasingly radical, its members prospective recruits for the Socialist Party. También Adrian Shubert (232-233) apunta al mismo fenómeno matizando que la nueva clase media se compone principalmente de asalariados que trabajan para otros y no de trabajadores independientes como los que forman la clase media franquista. Por su situación laboral, estos asalariados se encuentran más próximos a los trabajadores que a los pequeños empresarios o a las profesiones liberales.

⁷Santos Zunzunegui, en *Historias de España. De qué hablamos cuando hablamos de cine español* (141), apunta que “En los escasos siete años transcurridos entre ambos films (dos adaptaciones de Fernández Florez *Los que no fuimos a la guerra* de Julio Diamante en 1961 y la de Summers en 1968 *¿Por qué te engaña tu marido?*) no pocas cosas han sucedido en el contexto del cine español... de la ilusión de un cine crítico que, desgraciadamente, va a ser ignorado por sus destinatarios (público reticente y crítica escasamente receptiva a la propuesta) hemos pasado a la realización de un cine que se decanta abiertamente por la búsqueda de una comercialidad dotada de una mayor o menor dignidad...”

⁸ Doménech Font (235), respecto al cine de los años 60 dice que “...salvo en lo tocante a “calidad” – léase buena factura de los productos, ligero conocimiento de los procesos de significación y un cierto trabajo de elaboración del film- y dejando momentáneamente al margen las excepciones de rigor, no existen apenas diferencias entre el producto del “nuevo cine español” y la comedieta de Dibildos por ejemplo.

el cine está reacoplándose a la textura del dintorno rural desde dentro del dintorno urbano. De esta manera, las estrategias de representación van a transformarse gracias al proceso migratorio – esto es, por una situación “reactiva” y no por barrido inverso como señalé anteriormente- absorbiendo los elementos provenientes de su entorno – el dintorno rural- tras ser depositados en el dintorno urbano a través del “nuevo público” emigrante (Camporesi 77).

A partir de los años sesenta se va a producir algo que, desde el punto de vista de la evolución del cine español se podría definir, en primera instancia, como una involución; el cine, al incorporar el dintorno rural, está también reinsertando parte de los elementos que componían sus propias estrategias de representación treinta años antes. De esta manera, el cine español de los años sesenta se caracterizaría por una mezcla de géneros donde predomina una estructura coral que suele presentar más de una historia o eje narrativo; la acción se sitúa temporalmente en la actualidad tratando situaciones y aspectos de la vida cotidiana y, por lo general, dentro del ámbito urbano; los conflictos que se presentan no tienen por qué acabar resolviéndose; los personajes son fácilmente identificables; los diálogos son el principal soporte de la narración en detrimento de lo visual, que normalmente aparece supeditado a lo anterior; la subordinación de lo visual al diálogo conlleva un puesta en escena austera valiéndose únicamente de los elementos necesarios para crear un espacio reconocible sin excesivo detallismo; utilización de planos generales y medios planos - para que el espectador pueda seguir los distintos acontecimientos que se desarrollan al mismo tiempo- utilizando, de manera infrecuente, primeros o primerísimos planos; como consecuencia de lo anterior, el trabajo de la cámara no es tanto dirigir la mirada del espectador hacia un punto de interés sino presentar una panorámica general; la cámara suele permanecer fija -tendiéndose a la utilización de planos y contraplanos o de planos medios para desarrollar los diálogos- haciendo uso del panning y, por el contrario, utilizando en contadas ocasiones los travelling.

El cambio de barrido inverso a situación reactiva no es un cambio puramente de perspectiva, sino que abre la posibilidad de reformular la evolución y desarrollo de las estrategias de representación del cine español de una manera totalmente inexplorada hasta la fecha. Si entendemos los cambios en la representación como consecuencia de un barrido inverso, lo que se está proponiendo es que tanto la continuidad como los cambios en las estrategias de presentación dependen directamente de las decisiones que desde el punto de vista de la producción se tomen. Si por el contrario lo entendemos como una situación reactiva, los cambios que se producen en la producción están supeditados o relacionados – son una respuesta- a su recepción por parte del público, por lo que dependen tanto de los espectadores como de la producción.

-Obras citadas-

- Aguilar Fernández, Paloma. *Memoria y olvido de la guerra civil española*. Madrid: Alianza editorial, 1996. Print.
- Bal, Mieke. *Narratology: Introduction to the Theory of Narrative*. Toronto: University of Toronto Press, 1997. Print.
- Borau, José Luis . “Prologue: The Long March of The Spanish Cinema Towards Itself.” *Spanish Cinema. The Authorist Tradition*. Ed. Peter W. Evans: Oxford: Oxford University Press, 1999, i-xxii. Print.
- Buckley, Ramón *La doble transición. Política y literatura en la España de los años 70*. Madrid: Siglo XXI de España Editores, 1996. Print.
- Bueno, Gustavo. *Telebasura y Democracia*. Madrid: Punto de lectura, Santillana, 2003. Print.
- Camporesi, Victoria. *Para grandes y chicos: un cine para los españoles. (1940-1990)*. Madrid: Turfan, 1994. Print.
- Caparrós Lera, José María. *Arte y política en el cine de la República*. Barcelona: Publicaciones y Ediciones de la Universidad de Barcelona, 1981. Print.
- Carmen la de Triana*. Dir. Florián Rey. 1938. DVD. Proelich Film/ Hispano Film Produktion, 2014.
- Carr, Raymond. Fusí, Juan Pablo. *Spain: Dictatorship to democracy*. London: G. Allen & Unwin, 1979. Print.
- Castro de Paz, José Luis. *Un cinema herido*. Barcelona: Paidós, 2002. Print.
- Cinema Universitario. “ABC y El último cuplé.” *Cervantes Virtual*. Web. 2 de noviembre de 2014.
- Darías, Ivan “La metáfora del sospechoso: la consideración del público en el estudio del Cine.” *Cervantes Virtual*. Web. 2 de noviembre de 2014.
- Díaz, Lorenzo. *La radio en España 1923-1993*. Madrid: Alianza Editorial, 1992. Print.
- Díaz, Lorenzo. López Mondejar, Púbbio. *Un siglo en la vida de España. Ocio y vida en el siglo XX*. Barcelona: Lunweg Editores, 2001. Print.

- Díez Puertas, Emeterio. *Historia social del cine en España*. Madrid: Editorial Fundamentos, 2003. Print.
- El día de los enamorados*. Dir. Fernando Palacios. 1959. DVD. Jesús rubiera González. Suevia Films, 2010.
- El gato montés*. Dir. Rosario Pi. 1936. Videocassette. Cifesa, Star Films. Divisa. 1995.
- Eleftheriotis, Dimitris. *Popular Cinemas of Europe: Studies of Texts, Contexts and Frameworks*. New York, London: Continuum, 2001. Print.
- Fernán Gómez, Fernando. *El viaje a ninguna parte*. Madrid, Cátedra, 1985. Print.
- Font, Doménech. *Del azul al verde: el cine español durante el franquismo*. Barcelona: Avance, 1976. Print.
- Galán Font, Eduardo. *O bosque inanimado: Cen anos de cine en Galicia*. Santiago de Compostela: Xunta de Galicia, Consellería de Cultura e Comunicación Social, Dirección Xeral de Medios de Comunicación Social e Audiovisual, Centro Galego de Artes da Imaxe, 1997. Print.
- García Canclini, Néstor. *Consumidores y ciudadanos: conflictos multiculturales de la globalización*. México DF: Grijalbo, 1995. Print.
- González, Fernando. *Cine español: una historia por autonomías*. Barcelona: PPU, 1996-1998. Print.
- Herederó, Carlos F. *Las Huellas del tiempo*. Cine español 1951-1961. Madrid, Valencia: Archivo de la Filmoteca Española- Archivo de la Filmoteca de la Generalitat Valenciana, 1993. Print.
- Historias de la radio*. Dir. José Luis Sáenz de Heredia. 1955. DVD. Chapalo Films, 2002.
- Historias de Madrid*. Dir. Ramón Comas. 1957. Unión cinematográfica Española, S.L.
- Hopewell, John. *Out of the Past. Spanish Cinema After Franco*. London: British Film Institute, 1986. Print.
- Imbert, Gerard. *Los discursos del cambio imágenes e imaginarios sociales en la España de la transición (1976-1982)*. Madrid: Akal, 1990. Print.

- Jordan, Barry/ Morgan-Tamosunas, Rikki. *Contemporary Spanish Cinema*. Manchester, UK: Manchester University Press, 1998. Print.
- La ciudad no es para mí*. Dir. Pedro Lazaga. 1966. DVD. Pedro Masó Paulet, 2008.
- La hija de Juan Simón*. Dir. Gonzalo P. Delgrás. 1957. DVD. Unión Films, 2008.
- La hija de Juan Simón*. Dir. José Luis Sáenz de Heredia. 1935. DVD. Unión Films, 2005.
- La tía de Carlos*. Dir. Luis María Delgado. 1982. DVD. Filmayer, 2008.
- La tía de Carlos en minifalda*. Dir. Augusto Fenollar. 1967. Videocassette. IFI Producción, 1983.
- La tía de Pancho*. Dir. Julio Roesset. 1919. Patria Films.
- Las chicas de la Cruz Roja*. Dir. Rafael J. Salvia. 1958. DVD. Jesús Rubiera González, 2010.
- Las Muchachas de azul*. Dir. Pedro Lazaga. 1956. DVD. Ágata Films, 2004.
- Llinás, Francisco. “Los vientos y las tempestades” *El cine y la transición política española*. Valencia: Generalitat Valenciana, 1986, 2-9. Print.
- López Bulla, José Luis. *Cuando hice las maletas. Un paseo por el ayer*. Barcelona: Ediciones Península, 1997. Print.
- Luna de verano*. Dir. Pedro Lazaga. 1959. DVD. Ágata Films, 2004.
- Mestre Campi. *Atlas de la transición: España, de la dictadura a la democracia (1973-1986)*. Barcelona: Península, 1997. Print.
- Mira Nouselles, Alberto. *Historical Dictionary of Spanish Cinema*. Landham, MD: Scarecrow Press, 2010. Print.
- Monterde, José Enrique. *Veinte años de cine español. Un cine bajo la paradoja*. Barcelona: Ediciones Paidós Ibérica, S.A., 1993. Print.
- Montero Díaz, Julio y María Antonia Paz. *Lo que el viento no se llevó: el cine en la memoria de los españoles (1931-1982)*. Madrid: RIALP, 2012. Print.

- Montijano Ruíz, Juan José. *De la carreta a la carpa: apuntes sobre los teatros ambulantes de variedades en España*. Vigo. Academia de Hispanismo, 2011. Print.
- Morena clara*. Dir. Florián Rey. 1936. DVD. Cifesa, 2012.
- Muchachas en vacaciones*. Dir. Elorrieta, José María. 1958. DVD. Juan Antonio Poves Hernández, 2005.
- Palacio Arranz, Manuel. ed. *Historia de la televisión en España*. Barcelona, Ed. Gedisa, 2001. Print.
- Pavlovic, Tatjana. Ed. *100 Years of Spanish Cinema*. Malden, MA: Wiley-Blackwell, 2009. Print.
- Pérez Díaz, Víctor. *Emigración y cambio social. Procesos migratorios y vida rural en Castilla*. Esplugas de Llobregat: Ariel, 1971. Print.
- Retana, Álvaro. *Historia del arte frívolo*. Madrid: Editorial Tesoro, 1964. Print.
- Richardson, Nathan E. *Postmodern Paletos: immigration, democracy, and globalization in Spanish narrative and film, 1950-2000*. Lewisburg, PA: Bucknell University Press; Cranbury, NJ; London: Associated University Presses, 2002. Print.
- Ríos Carratalá, Juan Antonio. *Lo sainetesco en el cine español*. Alicante: Universidad de Alicante, 1997. Print.
- Saiz Viadero, José Ramón. *Una historia del cine en Cantabria*. Santander: Librería Estudio, 1999. Print.
- Shubert, Adrian. *A Social History of Modern Spain*. London ; Boston : Unwin Hyman, 1990. Print.
- Subirats, Eduardo. *Después de la lluvia: sobre la ambigua modernidad española*. Madrid: Temas de Hoy, 1993. Print.
- Todo es posible en Granada*. Dir. José Luis Sáenz de Heredia. 1954. DVD. Chapalo Films, 2014.
- Torreiro, Casimiro. “Del tardofranquismo a la democracia (1969-1982).” *Historia del cine español*. Román Gubern, José Enrique Monterde, Julio Pérez Perucha,

Esteve Riambau, Casimiro Torreiro. Eds. Madrid: Colección Signo e Imagen, Cátedra, 2009. Print.

Trenzado Romero, Manuel. *Cultura de masas y cambio político : el cine español de la transición*. Madrid: Centro de Investigaciones Sociológicas : Siglo Veintiuno de España Editores, 1999. Print.

Una muchachita de Valladolid. Dir. Luis César Amadori. 1958. Videocassette. Cinematográficas DIA, 1998.

Veraneo en España. Dir. Miguel Iglesias. 1958. Videocassette. María Arajol Ibars, 1987.

Vilarós, Teresa M. *El mono del desencanto. Una crítica cultural de la transición española (1973-1993)*. Madrid: Siglo XXI, 1998. Print.

Zunzunegui, Santos. "Retablo del esperpento, el sainete, el mito y la vanguardia o las Vetas creativas del cine español." *Image et hispanité*, Lyon: GRIMH/ GRIMIA Université Lumière-Lyon 2, 1999. Print.

---, *Historias de España. De qué hablamos cuando hablamos de cine español*. Valencia : Generalitat Valenciana, Conselleria de Cultura i Educació, Subsecretaria de Promoció Cultural : Institut Valencià de Cinematografia Ricardo Muñoz Suay, 2002. Print.