

CAMPO Y CIUDAD EN EL CINE ESPAÑOL

Alberto Ovies

Universidad de Salamanca

Esta conferencia pretende comenzar acotando muy bien la temática que justifica su existencia. Evidentemente en todos los cines «nacionales» han existido una cantidad ingente de filmaciones en las que se muestra con mayor o menor acierto, con un peso protagonista o secundario el mundo urbano y/o el rural.

Mi intención aquí no es el de hacer un registro de las mismas, sería una tarea inacabable e improductiva. En su lugar, pretendo realizar un análisis de varios filmes reveladores de un período crucial en la historia (y la cinematografía) de este país.

En primera instancia me gustaría poder haber tocado cintas que hablaran sobre ambos espacios al mismo tiempo, y aunque eso es una pretensión muy complicada, si ha quedado resuelta en parte de los ejemplos que veremos más adelante.

Comprendo que la labor llevada a cabo por el historiador cinematográfico tiene muchas lagunas y todos los expertos en el tema hablan de una disciplina por crear y de mucha confusión a la hora de definirse a sí misma.

Evidentemente esta ponencia es una humilde participación al proceso de construcción del mismo.

Desde nuestra visión de este tipo de estudios históricos creemos que la mejor manera de acercarnos al mismo es a través de investigaciones más concretas como puede ser ésta.

Un ámbito específico: el campo y la ciudad en el mundo del cine español, con lo que podemos trabajar en un campo más acotado, lo cual no quiere decir que sea reducido.

Las posibilidades de aplicar esta metodología son enormes: poder situar el proceso en su ámbito histórico, la comparativa de las películas de otros cines, no remitirse como dice Lagny a unos «filmes-clave» o al «autor clásico» (la mayor dificultad reside en el efecto de dispersión); permitir un acercamiento al proceso meta filmico, de producción del filme si es que éste tiene una importancia directa en el objeto de estudio; así como su influencia directa en el espectador y los medios en general.

Sin duda, uno de los errores más reiterados entre todos los estudiosos del tema es el miedo a caer en un análisis de la/s película/s pero prescindiendo de ellas.

Ejemplifiquemos en el contenido de esta ponencia: si prescindimos totalmente del lenguaje fílmico y nos quedamos solamente en los motivos de la creación, las consecuencias o en cómo cuenta una filmación tal o cual reflejo de campo y ciudad, las películas serán meros apoyos a nuestro discurso; pero obviar totalmente la carga social alrededor de la filmación nos haría caer en el mismo error y analizaríamos solamente unos contenidos formales y estilísticos.

Esta ponencia (debemos ser autocríticos) sufre alguna que otra carencia:

Por motivos formales, debe tener una extensión determinada y por tanto hemos tenido que dejar fuera fuentes que hubieran contribuido a hacerla más completa acorde a lo expuesto anteriormente. A saber: el impacto recogido en los medios de comunicación y estadísticos- recaudación, semanas en cartel...-de la época

Como «ciencia social» es imposible que exista un reflejo y un proceso científico, a la manera que se produce en otras disciplinas.

Quiero que se entienda mi siguiente afirmación en su punto justo: la representación cinematográfica es lo más cercano a la plasmación «física» de la ciencia histórica.

La visualización de un proceso histórico es imposible y la comprensión de su inmensa cantidad de variables también es inabarcable pese a que haya alguna representación documental sobre ello (los sucesos de Tianamen, el asesinato de JFK...). Eso está claro, pero como ya dije en mi conferencia la labor de indagar y reflexionar sobre el contenido de un film queda en el ámbito del espectador, pero pese a todo, variables típicas, de un proceso como el de las relaciones (migración, rechazo al mundo urbano o rural, deseo del mismo...) campo y ciudad viene perfectamente plasmado.

Hoy en día la escritura de la Historia no puede obviar que debe utilizar una serie de documentos, que el historiador de hace décadas no tenía necesidad de utilizar.

El cine, Internet, documentos sonoros, etc., son una serie de fuentes historiográficas que cuentan con un lenguaje propio; y que hoy en día ningún investigador puede negar que representen una ideología, una representatividad social, y que puedan ser estudiadas como mecanismos independientes.

El cine como herramienta (o disciplina independiente) de la Historia es un nuevo reto para quien trabaja con ella, y las nuevas respuestas y formas de hacer esta nueva historia deben salir de las aportaciones de cada uno.

Todo estudio histórico debería presentar más o menos específicamente una declaración de intenciones, a saber: justificación del tema y acotación del mismo a un ámbito socio- temporal concreto, hipótesis de trabajo y conclusiones.

Intentemos completarlas todas:

En la Historia, hubo momentos que cambiaron los modos, usos y costumbres vigentes hasta la época y que, a modo de facilitar su comprensión y estudio suelen gozar de una terminología universal adoptada por la comunidad científica,

y que suele estar «adornada» generalmente con el término *Revolución*. Así nos encontramos con la Revolución Neolítica, Revolución Francesa, Revoluciones Románticas... hasta llegar a la Revolución Industrial que será la que nos ocupará en parte de esta ponencia.

Éste es un proceso que nace en las postrimerías del siglo XVIII y mediados del XIX en primer lugar en Inglaterra y que luego vivirá su traslado al resto del continente europeo (si bien en España sufriría un retraso aún mayor), apoyada y/o caracterizada en nuevas concepciones económicas (de libre mercado), un cambio político favorable a estos empresarios que les permitía una acumulación y una capacidad inversora; unas nuevas técnicas de producción, un cambio en las relaciones agrícolas existentes y, sobre todo, respecto al tema que nos ocupa.

La filmografía que trata este período es amplia y diversa -*Germinal* (Berri 1994); *Los emigrantes* (Troell, 1972); *Daens* (Coninx, 1994), *Los camaradas* (Monicelli, 1963); *La tierra de la gran promesa* (Wajda, 1975)...-generalmente caracterizadas por tratar conflictos de clase y por una destacable ambientación: predominio de oscuridad e insalubridad en las calles donde residen y trabajan los obreros incidiendo alternativamente entre panorámicas y planos medios; vestuario y caracterizaciones cuidadosas...

Nuestro trabajo se propone analizar una serie de obras filmicas, hijas de su tiempo y que pueden ofrecer bien a las claras las ideas básicas de lo que el cine reflexionaba sobre los conceptos de ciudad y campo, en diversas épocas: anterior a la Dictadura, durante ésta, en la Transición y la época socialista y en la actualidad.

En la época pre-dictatorial, estaba poco presente aún la figura de la industrialización en la historia del país. Nos encontramos con un discurso muy tipificado en el que la ciudad es el objeto de deseo y el campo, representa los valores de pureza (a veces encarna valores negativos como el estatismo, lo atrasado, la incultura...) y caso paradigmático de ello son las dos versiones que Florián Rey hizo de *La aldea maldita* (1930 y 1942).

La segunda versión pretende mostrar el año 1900 como muy lejano, un costumbrismo rural de otra época, algo que no sucede con la primera versión, la de 1930.

En ella, lo campesino domina todo el engranaje, y los primeros enfrentamientos rural-urbanos se muestran en parte de la filmación.

Hay una escena que plasma perfectamente lo que queremos decir. Logrando una perfecta ambientación de los personajes y del contexto, vislumbramos la plaza mayor repleta de carromatos prestos a emigrar en busca de una vida mejor (honor y hambre dominan la película de Rey), y como en un último intento un personaje secundario intenta convencer a la protagonista, Acacia, de que debe abandonar la aldea.

Es aquí cuando, en una escena de ensoñación, vienen hacia el espectador imágenes de gran ciudad (tranvías, circulación de automóviles...).

Inmediatamente el espectador acostumbrado ya a los dramas de carácter urbano y rural, sabe que esa imagen es un canto de sirena, y que la aventura de Acacia no finalizará bien.

No era la primera vez que se rodaban películas en las que urbe y campo interactuaban (es el caso también de *El ciego de la aldea* (Cuesta, 1907), *Misterio de dolor* (Gual, 1914), *Carminia, flor de Galicia* (Lupo, 1926), o la casi coetánea de *La aldea maldita Las Hurdes, Tierra sin pan* (1933), aunque el film de Buñuel encierra un significado propio que se sale del marco de esta ponencia.

Sitúo también *Los hijos de la noche* (*I figli della notte*) película de Benito Perojo de 1939, aunque se salga del marco temporal, por exponer de manera pionera las relaciones y los contrastes entre burguesía y proletariado, una temática muy urbana y que expone mucho de los temas candentes de la sociedad de la época y del marco donde se encontraban instalados.

Muchas veces el cine no tenía un discurso consciente sobre estas realidades, y quizás ese imaginario se nos muestra de una manera más instintiva, lo que otorga mayor valor.

El campo potencialmente ocupaba un espacio mayor en la filmografía anterior a la guerra civil, donde las representaciones rurales estaban inscritas fundamentalmente en películas folclóricas, sainetes, etcétera.

Si bien el proceso de urbanización que nos ocupa no llegaría a la Península hasta bien entrado el siglo XIX, no puede hablarse de una industrialización generalizada hasta la década de los años 50, sobre todo a raíz del Plan de Estabilización de 1959. El lastre de la Guerra Civil y la política autárquica de la posguerra retrasaron un fenómeno que ya se había difundido ampliamente por el resto de Europa. Evidentemente en el fondo de este ensayo se encuentran las condiciones económicas, pero quisiera hacer hincapié en las relaciones sociales.

En la década de los 50 se habla de una emigración de más de 2 millones de personas desde las zonas rurales, lo que implica una despoblación de estos territorios, que se verían sustituidas (más adelante y con distintos grados) por una mecanización galopante, especialmente en regiones como Extremadura, Castilla La Mancha y Andalucía.

Esta emigración como bien señala Sevilla Guzmán se relaciona con factores político-económicos; de dominación por parte del franquismo del área rural: *Tales formas migratorias desempeñaron una función de ajuste y consolidación del desarrollo del modo de producción capitalista en el campo, iniciándose así las primeras e incipientes formas de absorción por el capitalismo industrial que se genera en aquellos años; surge así lo que hemos denominado el sistema de coexistencia latifundio-minifundio.*» Estas formas tienen su consecuencia directa en el campo.»*Por el contrario, la emigración de la década de los sesenta pierde paulatinamente este carácter de consolidación del sistema y, como consecuencia del modelo de desarrollo industrial elegido, pasa a desempeñar la función de generar una profunda mutación en la naturaleza de la organización social de las sociedades campesinas españolas.*»

En 1950, España era eminentemente rural, y las grandes ciudades como venimos diciendo no tenían una tradición industrial poderosa como podían tener Manchester, Liverpool, París o el Ruhr. Históricamente siempre se han presentado dos factores básicos (excepción hecha de la política tecnocrática llevada a cabo por el régimen a desde los años 50, con la ayuda de capital extranjero) para la consecución del objetivo industrializador:

Una fue el «hacer caja» con el turismo extranjero (muy presente además en las películas de «paletos»), y otro, a nuestro juicio, aún más importante, el de las remesas enviadas a España por los emigrantes a otros países, a saber: los países sudamericanos que habían sido uno de los destinos favoritos de los españoles desde mediados del XIX; aunque para el período que nos ocupa primaban más los destinos del norte de Europa: Alemania, Bélgica, Francia, Suiza...

Sobre estos dos fenómenos (turismo y emigración al extranjero) hay una amplia filmografía, quizás estéticamente no tomada muy en serio y vista como una casposa visión de España; podemos referirnos al fenómeno del «landismo» con ese submundo de suecas, boinas y discotecas levantinas....,o en el otro caso, de filmes tales como *Vente a Alemania Pepe* (Lazaga, 1971) o la más reciente *Un franco, 14 pesetas* (Iglesias, 2006)-basada en los recuerdos personales del propio director y actor principal-; que hoy pueden sacarnos una sonrisa, pero que no olvidemos que están filmadas con una carga socio-histórica muy importante.

En gran parte de las películas que tratamos sólo se refleja un ámbito de los dos que pretende estudiar la ponencia. Pero esto es sólo apariencia ya que el uno está presente, digamos filmicamente representado, mientras que el otro se encuentra latente sobre todo el desarrollo de la película.

Puede ser el caso de *Surcos* (Nieves Conde, 1951). García Escudero director general de cinematografía, le da el tratamiento de interés nacional. La censura se ceba con ella y no dura ni un año en el cargo, aunque también tuvieron que ver otra serie de escándalos en su cese.

Todo el desarrollo de la película se encuentra en Madrid, mientras que el campo no aparece representado, aunque sin embargo es una constante en la misma, puesto que la totalidad de los protagonistas arrastran el campo consigo, unos por su añoranza al mismo, otros por su rechazo al pasado que han dejado atrás.

Nieves Conde consigue de manera magnífica mostrar al padre de familia totalmente extirpado de su medio natural y puesto a trabajar en una industria a través de planos, contraplanos y el efecto del sonido recreado para la ocasión: golpeteo de martillo, ruidos de fábrica, chispas...potenciado a través de primeros planos del yunque y el martillo, la pieza de acero moldeándose...Sumerge al espectador en la misma sensación que acomete a nuestro protagonista, mareo, agobio y desazón. Una buena forma de mostrar la desnaturalización de los protagonistas.

Hasta la llegada de la Guerra Civil, la filmografía referente al mundo rural se basaba en unos arquetipos repetidos hasta la saciedad donde el folclore y la uti-

lización de los valores rurales (esfuerzo, orden, religiosidad...) se consideraban como valores propios del régimen franquista.

Era «[...] un discurso rural progresivamente fosilizado e inmovilista (lo que ahora es visto como positivo), donde el sesgo social da paso a lo religioso como preeminente eje conductor de las ficciones, construidas para cantar —y la expresión es literal— las alabanzas de los imperecederos y recios valores y tradiciones regionales de los pueblos de la Patria [...]».¹

Las películas que aquí se han querido analizar de manera breve responden unas a excepciones o a esas «obras paradigmáticas» a las que se refería anteriormente Lagny, y otras, a producciones «tipo» similares a las corrientes de la época.

Hay una determinada filmografía policíaca (existen distintos debates sobre lo adecuado de llamarlo «cine negro español»), de la década de los cuarenta que refleja, acaso sin ser su intención principal —lo que quizás le salvo de la censura— un inframundo de pendencieros, borrachos, gente de mal vivir... un microcosmos de la sociedad autárquica y que aunque no pudiera ser filmada directamente (a menos que se quisiera entrar en conflicto directo con las autoridades franquistas; cosa que ocurriría más tarde en películas tales como *Surcos*...), si quedó apuntado levemente en este género.

Ejemplos de ello son: *El hombre que se quiso matar* (Gil, 1942) *Siempre vuelven de madrugada* (Mihura, 1949), *La calle sin sol* (Gil, 1948).

Se puede buscar un cierto paralelismo en determinados puntos entre estas películas y el estilo hollywoodiense aunque estéticamente ese submundo puede tener un enlace mayor con el neorrealismo italiano (sin poder ser llamadas neorrealistas), aunque las similitudes en este caso sean mucho mayor en cintas como *Surcos*, *El pisito* (Ferrerri, 1959) o *El inquilino* (Nieves Conde, 1957)

Décadas más tarde, cuando ya estaba vigente el Plan de Estabilización y España empezaba a avanzar hacia una sociedad de consumo, el mundo rural está plagado todavía de una carga idealizada y el cine así lo reflejaba: una buena sociedad formada sobre unos valores clásicos, historias cargadas de moralina, defensa de la familia...

Por el contrario hay otros valores asociado al mundo urbano y que pesan de manera «negativa» en otras películas como *El Pisito*, *El cochecito* (Ferrerri, 1960), *Plácido* (Berlanga, 1961)... donde teñido de tragicomedia se ponen encima de la mesa nuevos valores propios de una sociedad de consumo típica que era en lo que España se estaba transformando: necesidad de coche, nevera, un hogar... y en algunas filmaciones impregnado de una falsa piedad, de cruel, de turbias relaciones hombre-mujer como es el caso de *Calle Mayor* (Bardem, 1956).

Con la llegada de la Transición y especialmente con la política del período socialista, el cine vuelve a mirar al campo, pero esta vez con un sentimiento de añoranza.

Personajes arquetípicos de las relaciones campo-ciudad: defensor a ultranza del medio rural, el defensor a ultranza del medio urbano... La relación de amor-conflicto entre ellos y de choque es algo que domina el guión de esta serie de filmaciones. La dualidad conservación-modernidad.

El disputado voto del señor Cayo (Giménez Rico, 1986) y *Los santos inocentes* (Camus, 1984) están basadas en obras de Miguel Delibes, lo cual no es casual, ya que el escritor castellano se halla estrechamente ligado a la tradición campesina y contraponiéndolo a los excesos de la urbe.

Ambas películas presentan una especie de alegato del campo como esencia de lo bueno, de lo puro y sus personajes pueden parecer a veces imbuidos en el mito del buen salvaje.

El disputado voto del señor Cayo es un modelo donde todos los cánones que destacan la exaltación del campo están presentes.

Las tomas a vista de pájaro de las ciudades del comienzo del film, así como la añadidura de los sonidos típicos de la urbe (cláxones, circulación constante y agobiante...), con la sensación típica de ese tipo de planos de encontrarse ante algo inabarcable.

Como contrapunto se ofrece la imagen de la naturaleza aislada y olvidada (en este caso del norte de Burgos), vaciada por la emigración y donde la cámara ahonda más en el plano medio y sobre todo en planos detalles que inmediatamente ponen al espectador en una sensación de mayor sensibilidad frente al campo. La colmena que construye el señor Cayo, los nidos de pájaros, la perfecta recreación de una casa de aldea, la rutina diaria del campesino frente a la soledad del pueblo y donde el color predomina a la hora de crear determinadas sensaciones.

Respecto a lo «psicológico» también hay un predominio de posturas prototipo: teniendo en cuenta que en la época en la que se ambienta esta película (las primeras elecciones democráticas), se quiere destacar el papel ambivalente del campo.

Por un lado era políticamente necesario el voto de todas las circunscripciones locales por pequeñas que fuesen, con lo cual se solicita el voto a pueblos que habían quedado totalmente marginados de cualquier impulso civilizador.

Frente a esta situación esta la postura del diputado (interpretado por Juan Luis Galiardo), más abierto y receptivo a las costumbres rurales frente a la urbana visión del mundo de sus compañeros de viaje que llegan frente al señor Cayo con un lenguaje muy politizado hablando en unos términos y de unas cosas que en nada tienen que ver con la situación en la que deben contextualizarse. *Es natural que el campesino sea desconfiado. El clima, los políticos, la tierra, se la juegan habitualmente. ¿En quien creer? El sentido de la trascendencia lo tienen, en cambio, más arraigado que los habitantes de ciudad.*²

En *Los santos Inocentes* pasa un poco lo mismo. Situado esta vez en una finca extremeña hay un contrapunto muy marcado entre mundo urbano y rural, aunque

esta vez se mezclan más los elementos de clase. De hecho la ciudad no aparece, tan sólo viene representada por los personajes que van cada cierto tiempo a organizar cacerías o a celebrar determinados actos a la finca que les pertenece. Predominan más las diferencias entre obispos, marquesas y los habitantes de la finca.

«Los viejos ven con agrado que sus hijos vayan a estudiar a la ciudad. No se fían del campo. Les ha hecho sufrir mucho. De este modo comparten con ellos unas semanas en la ciudad y los hijos pasan el mes de vacaciones en el pueblo, con ellos. La emigración no rompe los lazos familiares ni los hijos se desligan del pueblo que los vio nacer. El campo les devuelve la imagen de su infancia. En todo caso consideran que han progresado».³

Lo mismo aunque en el sentido contrario ocurre en *El crimen de Cuenca* (Miró, 1980). El espacio de rodaje es íntegramente el de los pueblos de la zona al suceso, pero las decisiones contra los presos no llegan de lugareños, sino que provienen de instancias jerárquicas superiores que nada tiene que ver con la atmósfera rural que les rodea. Son representantes de la justicia y de la política más preocupados por el peso político de sus decisiones y por las tendencias liberales o conservadoras de las mismas. *Tasio* (Armendariz, 1984) se enmarca en la línea de las películas de este periodo donde lo rural se ensalza y donde el protagonista toma partido por este mundo en contra de la opción de mudarse a una urbe.

Independientemente de estos elementos, que son los típicos en estas películas, el equipo de la película nos hace un verdadero recorrido antropológico sobre el carácter de los lugareños, costumbres, folclore..

Quiero destacar que cuando más arriba hablo de la época pre-Guerra Civil, la dictatorial, la de Transición o la actual, no pretendo convertirlas en compartimentos estancos, y hay ejemplos que son extrapolables a otros períodos y no se ajustan perfectamente a las características de la época en la que han sido encuadradas.

En el último periodo a tratar, hay una serie de filmes más preocupados quizás por el ambiente urbano que por la naturaleza pura, si bien, hay una filmografía que presenta el mundo rural, como un refugio (cine de maquis) o como lugar para buscar una relación más interna con uno mismo, incluso a veces llegando a una estética mágica, caso de *Vacas* (Medem, 1992) o *El laberinto del fauno* (del Toro, 2006).

Es una especie de búsqueda de uno mismo, una idea de aislamiento; aunque como decimos abundan más las imágenes de ciudad, la cual se ha convertido en una protagonista más de este estilo, ya no es solamente un «escenario», donde ambientar la cinta, ahora cobra una entidad propia.

De igual forma nos encontramos ahora ante un cine que fija su mirada en las clases medias bajas y marginales, algo que podríamos emparentar con *Los Golfos* (Saura, 1960)

Casos muy palpables son *Barrio* (León de Aranoa, 1998) *Siete Vírgenes* (Rodríguez, 2005), *Los Lunes al sol* (León de Aranoa, 2002) incluso el fenómeno de *Torrente* (Segura), que navegan por una estética asociado a los emplazamientos sino marginales, si de clase media o humilde, y que muchas veces muestran la delincuencia, el paro, la marginación...no es evidentemente la misma estética, ni hay una intencionalidad de denuncia (o de crónica social de una época), que podía tener el cine del primer franquismo. Pero sin embargo, la realidad de la calle y los ambientes marginales o humildes, pueden acercarnos más a un grupo que no empezó a ser mostrado en el cine –y de manera poco realista- hasta una época más tardía de lo que había ocurrido en otros países, motivado evidentemente por la herencia dictatorial.

La realidad del país no es la de las drogas, prostitución, delincuencia...cierto, pero hay grandes espacios dentro de las urbes, que se ven afectadas por estos problemas, y como tal los nuevos directores posan sobre ellos su mirada.

Hay otras estéticas más híbridas, las cuales mezclan este tipo de ambientes con culturas urbanas que no siendo fenómenos propios de este país han impregnado de manera profunda a parte de la juventud. Generalmente son movimientos tales como el hip hop, el *tunning*...; de herencia norteamericana fundamentalmente, y que llevan tiempo calando entre la sociedad joven-muchas veces asociados mayoritariamente a los barrios a los que nos referíamos un poco más arriba-

Son nuevos códigos de conducta y de comportamiento social, y como tal empieza el cine a reflejarlos. El caso más reciente lo podemos encontrar en *Yo soy la Juani*, que recoge muy bien este poso cultural, pero añadiéndole productos más tradicionales, conformando uno nuevo.

El cine actual toma salvo contadas excepciones a las urbes como un escenario en el que los personajes están atrapados llegando a ser escenario de males típicos de una sociedad post industrial, donde priman personajes solitarios, perdidos, insolidarios...*En la ciudad* (*Cesc Gay*), no es inusual que estos personajes huyan al campo buscando una reconexión consigo mismo o que alguna visita al campo, les haga reflexionar sobre el rumbo de sus vidas, etcétera; produciéndose un fenómeno de vuelta a los orígenes, un refugio como el que buscan los personajes del maquis en gran parte de la filmografía que trabaja con este proceso histórico y que hemos citado a lo largo de este artículo.

Otro caso digno de mención es el de *En construcción* (Guerín, 2001) película documental en la que el derribo y posterior construcción de un edificio en el Barrio Chino de Barcelona.

Si desgranáramos el argumento de la película y analizáramos todas sus componentes (incluido las históricas y sociales que no se ven), daría por si sólo como un sustituto visual de esta conferencia.

Guerin y su equipo nos da un paseo por un barrio popularmente asociado a la emigración-la campesina primero y la extranjera actual-así como a actividades

de prostitución, delincuencia...; nos retrata las consecuencias de la urbanización antigua y actual.

Las imágenes narran por si mismas, es un documento que refleja a la perfección la esencia del cambio que atraviesan nuestras actuales urbes.

Manolito Gafotas (Albaladejo, 1999) siendo una película de ámbito infantil y tratándose de una adaptación del cómic de la escritora de Elvira Lindo, nos presenta una recreación más popular, más cercana y más reconocible al espectador. Unos círculos de sociabilidad en los que cada grupo de edad o de sexo tiene una atmósfera determinada: el abuelo en el bar-espacio que se repite en la ciudad fílmica hasta la saciedad- ; Manolito a los descampados, espacios verdes o instalaciones deportivas con las cuales las recientes políticas de urbanización pretenden hacer más habitables; la madre que da imagen a la estereotipada ama de casa encerrada entre la cocina y el cuidado de los hijos.

Para acabar, mi recomendación sería, como repito más arriba que uno se acerque a las imágenes que el cine nos da (bien sea de campo, ciudad, sociedad...), y vaya más allá, ejerciendo como historiadores, buscando los lenguajes propios de las filmaciones, lo que las obras y los autores nos cuentan o lo que callan, lo que reflejan en realidad y lo que es producto cinematográfico; pero eso recae en manos del espectador

NOTAS

- 1 CASTRO DE PAZ, J.L.: Conflictos y continuidades. Los turbios años cuarenta (1939-1950) en CASTRO DE PAZ, J.L.: La nueva memoria: Historia(s) del cine español (1939-2000), p.35.
- 2 GARCÍA LEÓN, M^a A: Miguel Delibes, un escritor del campo en El campo y la ciudad (Sociedad rural y cambio social). Ministerio de Agricultura, Pesca y Alimentación, 1996, p. 191.
- 3 GARCÍA LEÓN, M^a A: Miguel Delibes, un escritor del campo en El campo y la ciudad (Sociedad rural y cambio social). Ministerio de Agricultura, Pesca y Alimentación, 1996, p. 192.

BIBLIOGRAFÍA

- ACTAS DEL IV CONGRESO DE LA A.E.H.C.: El paso del mudo al sonoro en el cine español. Editorial Complutense, Madrid, 1993.
- ALEGRE, S.: Películas de ficción y relato histórico en Asociación, historia y fuentes orales. Universitat de Barcelona. Servicio de publicaciones (ed.) Voz e imagen, Historia, antropología y fuentes orales ,18. ps 75-87.
- ALLEN, R.C. y GOMERY, D.: Teoría y práctica de la historia del cine. Barcelona, Paidós, 1995.

- AUMONT, J. y MARIE, M.: Análisis del film. Paidós Comunicación, Barcelona, 1990.
- BURKE, P.: El uso de la imagen como documento histórico. Barcelona, 1995.
- CASTRO DE PAZ, J.L., PÉREZ PERUCHA y SANTOS ZUNZUNEGUI (directores): La nueva memoria: Historia(s) del cine español (1939-2000). A Coruña : Vía Láctea, D.L. 2005
- CAPARRÓS LERA, J.M.: 100 películas sobre Historia Contemporánea. Madrid, Alianza, 1997.
- CUESTA BUSTILLO, J: Del cine como fuente histórica en DEL AMO, A. [et al.].Apuntes sobre las relaciones entre historia y cine (el caso español). Editorial: [Valladolid]: Junta de Castilla y León, Consejería de Cultura y Turismo, 2004.
- FERRO, M.: Historia contemporánea y cine. Barcelona, Ariel, 1995.
- GARCÍA LEÓN, M^a A.: La ciudad y el campo: los orígenes opuestos del «otro» en GARCÍA LEÓN, M^a A. (ed.): El campo y la ciudad (Sociedad rural y cambio social). Ministerio de Agricultura, Pesca y Alimentación, 1996.
- GARCÍA LEÓN, M^a A.: Miguel Delibes, un escritor del campo en El campo y la ciudad (Sociedad rural y cambio social). Ministerio de Agricultura, Pesca y Alimentación, 1996.
- GAYA, A.M.: El film de género histórico: una experiencia didáctica. Historia, antropología y fuentes orales, 18,1997. [Asociación Historia y Fuente Oral. Universitat de Barcelona: Servicio de Publicaciones](#) pp.109-130.
- GÓMEZ ULLATE, M: La representación fílmica del campo. El caso de Eric Rohmer en GARCÍA LEÓN, M^a A. (ed.): El campo y la ciudad (Sociedad rural y cambio social). Ministerio de Agricultura, Pesca y Alimentación, 1996.
- HUESO MONTÓN, A.L.: Medios audiovisuales y enseñanza de la historia. Historia, antropología y fuentes orales, 18, 1997. [Asociación Historia y Fuente Oral. Universitat de Barcelona: Servicio de Publicaciones](#) pp. 103-108
- LAGNY, M: Cine e Historia. Problemas y métodos de investigación cinematográfica. Bosch, Barcelona, 1997.
- MORADIELLOS, E.: La España de Franco (1939-1975). Política y Sociedad. Síntesis, Madrid, 2000.
- MONTERDE, J.E; SELVA, M.; SOLÁ, A.: La representación cinematográfica de la historia. Akal, Tres Cantos, 2001.
- PÉREZ PERUCHA, J.: Antología crítica del cine español. Madrid : Cátedra, 1997
- ROSENSTONE, R.A.: El pasado en imágenes. El desafío del cine a nuestra idea de la historia. Barcelona, Ariel, 1997.

- SEVILLA GUZMÁN, E.: *La evolución del campesinado en España. Elementos para una sociología política del campesinado*. Península, Barcelona, 1979.
- SEVILLA GUZMÁN, E (coord.): *Sobre agricultores y campesinos. Estudios de sociología rural de España*. Servicio de publicaciones agrarias, 1984.
- SORLIN, P.: *Sociología del cine. La apertura para la historia de mañana*, Mexico, FCE, 1985.
- SORLIN, P.: *La borrosa imagen de las ciudades en Cines europeos, sociedades europeas*. Barcelona: Paidós, 1996.
- SORLIN, P.: *El cine y la ciudad: una relación importante en Universidad Autónoma de Madrid: Instituto de Ciencias de la Educación. Secuencias: Revista de Historia del Cine, 13(2001) pp. 21-28.*
- YRAOLA, A.: *Historia contemporánea de España y cine*. Ediciones U.A.M., 1997.
- ZUMALDE ARREGUI, I.: *Los sonidos de la reconciliación. Estudio comparativo de dos versiones de La aldea maldita de Florián Rey en VII Congreso de la Asociación Española de Historiadores del Cine (Los límites de la frontera: la coproducción en el cine español-Cuadernos de la Academia, n° 5. Mayo 1999.*