

La representación cinematográfica: una aproximación al análisis sociohistórico¹.

José Carlos Rueda Laffond
M^a del Mar Chicharro Merayo

RESUMEN

Este trabajo estudia algunas características presentes en la representación cinematográfica del pasado y de la actualidad, contrastando el análisis fílmico y la interpretación sociohistórica del documento cinematográfico. Para ello estudia dos ejemplos muy populares, *Novecento* e *Historias del Kronen*. La metodología aplicada tiene en cuenta el contexto intelectual, sociológico e historiográfico donde se enmarcan ambos relatos y la adecuación de sus respectivos discursos fílmicos a los márgenes impuestos por la narrativa audiovisual. Asimismo se interroga acerca de la construcción de arquetipos, situaciones y explicaciones sociales e históricas mediante el cine.

ABSTRACT

This paper studies some of the features we can find in the cinematographic images about past and the present time, using film analysis and sociohistoric interpretation of cinematographic documents. For this aim, we study two well-known examples, Novecento and Historias del Kronen. The methodology we apply take into account the intelectual, sociological and historiographic environment in which both narratives are placed, and the relationship between both film discourses and audiovisual narrative limits. In this way, we question about the construction of archetypes, situations, and social and historic explanations, through cinema.

Palabras clave: Cine/Representación cinematográfica/Sociología/historia/Análisis fílmico.

Key words: Cinema/Cinematographic images/Sociology/History/Film analysis.

1. Introducción

Aún son escasos los trabajos que, en el ámbito de las ciencias sociales, recurren al cine como elemento de acercamiento a la realidad, a pesar del enorme alcance de este medio en el contexto de las sociedades contemporáneas. En todo caso, en los últimos años se han multiplicado las reflexiones teó-

¹ Este trabajo forma parte del proyecto de investigación, "Ir al cine en España (1896-1939). La organización del entretenimiento como factor de modernización", financiado por el Ministerio de Ciencia y Tecnología.

ricas y metodológicas sobre el lenguaje cinematográfico y su lectura³. Estos estudios, sin embargo, no suelen tener un carácter multidisciplinar, en contraste con las diferentes dimensiones que confluyen en el objeto cinematográfico -su componente audiovisual, narrativo, empresarial, artístico, y espectadorial. No obstante, la mayoría de ellos suelen quedar restringidos a una única perspectiva de análisis.

Por ejemplo, en el ámbito de la sociología, las aportaciones realizadas en esta dirección se articulan en torno a dos temas clásicos. Una primera línea de investigación, que enlaza con buena parte de los trabajos realizados desde la sociología de la comunicación, aborda los efectos que el cine, como el resto de los medios, puede generar en sus espectadores y en el medio social en el que éstos se insertan⁴. La segunda línea de reflexión se centra en la capacidad del cine para reflejar elementos propios de una determinada sociedad. El cine se entiende entonces como reflejo y transmisor de ideología⁵. De acuerdo con esta visión, “el film pone en escena el mundo, y al hacerlo es uno de los lugares en que constantemente cobra forma la ideología (...). [La tarea del investigador es la de] definir según que reglas se transforma el mundo en imágenes sonorizadas”⁶

Desde la perspectiva histórica, el cine, habitualmente, se ha empleado como un instrumento auxiliar para una historia más general, o como objeto de estudio histórico, sobre todo desde perspectivas estéticas y formales. En los últimos años se ha impulsado sin embargo, una línea de reflexión acerca de la virtualidad del cine como reflejo y representación de realidades pretéritas. Como reflexiones generales, son bien conocidas a este respecto las posiciones de autores como Marc Ferro⁷ o Robert Rosenstone⁸. Especialmente atractiva es la posición de este historiador norteamericano al insistir en la virtualidad del film como discurso explicativo histórico autónomo del relato histórico.

El objeto del presente trabajo es plantear un análisis multidisciplinar, desde un enfoque histórico y sociológico, de material cinematográfico. Nuestro punto de partida es la consideración del cine como *representación* sociológica e histórica⁹.

3 Únicamente en el ejemplo del análisis fílmico, pueden recordarse los trabajos de AUMONT, Jacques y MARIE, Michele, *Análisis de film*, Paidós, Barcelona, 1993, CARMONA, Ramón, *Cómo se comenta un texto fílmico*, Cátedra, Madrid, 1996, y Casetti, Francesco, y Di Chio, Federico, *Cómo analizar un film*, Paidós, Barcelona, 1997.

4 Cfr. PARDO, Alejandro, “Cine y sociedad en la tradición cultural anglosajona”, en PELAZ, José-Vidal y RUEDA, José Carlos, *Ver cine. Los públicos cinematográficos en el siglo XX*, Rialp, Madrid, 2001, pp 59-79.

5 Cfr. PARDO, Alejandro, op. cit. y SORLIN, Pierre, *Sociología del cine. La apertura para la historia del mañana*, Fondo de cultura económica, México, 1985.

6 SORLIN, Pierre, op. cit., p. 252.

7 Cfr. FERRO, Marc, *Historia contemporánea y cine*, Barcelona, Ariel, 1995.

8 Cfr. ROSENSTONE, Robert., *El pasado en imágenes. El desafío del cine a nuestra idea de la historia*, Barcelona, Ariel, 1997.

9 El concepto de representación cinematográfica y un estado actualizado de la cuestión en MONTERDE, José Enrique, MASOLIVER, Marta Selva, y SOLÁ, Anna, *La representación cinematográfica de la historia*, Akal, Madrid, 2001.

Como es sabido, el concepto de *representación*, desde un punto de vista etimológico, tiene una doble acepción: la de *ausencia* (la representación es el objeto que sustituye a lo representado) y la de *presencia* (imagen sustitutiva con sentido simbólico). El cine por definición expresa doblemente este carácter. En primer lugar, como escenificación filmada. En segundo término, como representación de prácticas y usos sociales externos al film. Desde una perspectiva histórica, muchas veces, hemos de hablar, incluso, de un tercer nivel de representación, puesto que el film expresa *acontecimientos ya sucedidos*.

Habitualmente la representación no es el objetivo de la creación cinematográfica, sino un instrumento planteado, ya sea para la persuasión, la información, o el entretenimiento del público. Sin embargo, estos objetivos formulados *a priori* pueden verse desvirtuados por múltiples factores: por las distorsiones frente a la idea inicial en el proceso de producción del film, por la aplicación de estrategias y resoluciones narrativas, por exigencias comerciales o legales... Y en último término el sentido persuasivo, informativo y de entretenimiento depende, también, de su recepción por parte del espectador.

Este asunto nos lleva directamente a la cuestión de la separación entre lo cinematográfico y su apropiación por parte del espectador. Trasladando las reflexiones planteadas por Roger Chartier respecto al mundo de la lectura, ha de recordarse que el film se presenta con una determinada materialidad, con una organización temática, de contenidos y de sugerencias, que definen un sentido, y con ello una significación. Así mismo, el visionado de film se produce en contextos espaciales, sociales e individuales específicos. Y se inscribe, a su vez, en una cultura cinematográfica personal y colectiva¹⁰.

A partir de estas premisas, el objetivo de captar y señalar las dotes referenciales del discurso cinematográfico pasa por el diseño de una estrategia de investigación y análisis. En la medida en que se postula la *capacidad representativa* del relato fílmico, y su carácter de fuente para el afrontar el estudio de la realidad sociohistórica, este trabajo opta por herramientas cualitativas de recogida y análisis de datos, coherentes un objeto de estudio tan complejo y pluridimensional.

Hablamos de técnicas cualitativas de investigación para referirnos a aquellas que pretenden obtener cualidades o rasgos definitorios de la realidad estudiada, nunca datos numéricos, puesto que su objetivo no es el de cuantificar. Dentro de los enfoques cualitativos se incluyen variadas técnicas de investigación social. Es decir, son muchas las herramientas y los materiales de análisis en los que se puede apoyar una investigación de este corte. Se pueden utilizar técnicas de observación y participación, como es el caso de la observación participante. Aquí el material de análisis se obtiene a través de la observación directa. Se puede recurrir a técnicas de na-

10 CHARTIER, Roger, "El mundo como representación", *Historia social*, nº 10, primavera verano 1991, p 167.

rración y conversación, como son las entrevistas en profundidad o los grupos de discusión. En este caso el material es el discurso individual o grupal de sujetos relevantes para la investigación.

En otras ocasiones, la recogida de los datos no exige la elaboración de una herramienta concreta para su acopio, como en los casos anteriores, sino que determinados *productos sociales* son en sí mismos datos de utilidad para el investigador, y adquieren el carácter de documentos susceptibles de ser estudiados. Dentro de esta última categoría se incluirían tanto documentos escritos como visuales y audiovisuales (fotografías, pinturas, esculturas, televisión, cine, radio...). La elección de uno u otro tipo de material condicionará el tipo de datos y la manera de enfrentarse a su recogida, tratamiento y análisis.

El tipo de documento a utilizar en este trabajo será una clase concreta de material audiovisual: el cine. Recurriremos a la lectura de imágenes, temas, discurso..., es decir, a los componentes de la representación cinematográfica, utilizando conceptos y herramientas interpretativas propias de la historia y la sociología. Suponemos entonces que el film, tan poco utilizado para realizar análisis histórico y sociológico, nos será de utilidad en tanto que elemento de cultura material vinculado con un período histórico o un fenómeno sociológico. De este modo, el cine, adquiere el carácter de dato secundario, o “cúmulo de informaciones que se hallan recogidas o publicadas por diversas instituciones sin propósitos específicos de investigación social, sino con otros fines muy variados”¹¹.

La utilización de documentos audiovisuales como base para nuestro análisis entraña ventajas e inconvenientes. La gran ventaja de este tipo de material tiene que ver con su capacidad de guardar imágenes y mensajes. Esto quiere decir, que podemos utilizar cultura producida en otro momento y en otro contexto social. Sin embargo, cuando el material audiovisual utilizado es el cine, se introducen toda una serie de peculiaridades específicas. El momento al que se refiere la narración no corresponde necesariamente con el momento en el que se produce el documento. Del mismo modo, el contenido de la narración tampoco será necesariamente fiel a una realidad sociológica o histórica determinada. De ahí que no se puedan extraer datos representativos, inferenciables, o que “recuperen”¹² una determinada realidad. El material cinematográfico no deja de ser una creación y una interpretación y no un “espejo de la realidad”¹³.

11 ALMARCHA, Ámparo, et al., *La documentación y organización de los datos en la investigación sociológica*, Fondo para la Investigación Económica y Social de la Confederación Española de Cajas de Ahorro, Madrid, 1969, pp. 30-31.

12 Cfr. SCHWARTZ, Howard D., JACOBS, Jerry, *Sociología cualitativa. Método para la construcción de la realidad*, Trillas, México, 1984.

13 VILCHES, Lorenzo, *La lectura de la imagen. Prensa, cine, televisión*, Paidós Comunicación, Barcelona, 1992, p. 9.

A partir de este conjunto de premisas se articula el presente trabajo. Nuestro intento de poner de manifiesto las dotes representativas de la narración fílmica será ejemplificado mediante el análisis concreto de dos relatos cinematográficos: *Novecento* (Bernardo Bertolucci, 1976) e *Historias del Kronen* (Montxo Armendariz, 1994). El análisis de los dos casos escogidos pretende dar cuenta de las posibilidades del cine como fuente para el estudio científico.

La elección de nuestros dos casos de estudio concretos está motivada, en primer lugar, por el intento de mostrar las posibilidades del relato fílmico el caso de dos documentos tan dispares como los elegidos. Por lo tanto, el primero de los criterios de selección ha sido el de la heterogeneidad, que separa las dos narraciones en prácticamente todas las dimensiones de su construcción. En segundo lugar, dentro de las diferencias entre los dos films, especial relevancia adquiere el momento temporal en el que cada uno de ellos se sitúa. Mientras que el primero es un film histórico en sentido estricto, el segundo puede ser categorizado como una narración de tiempo presente, como un dibujo de una parte de la realidad de la sociedad española contemporánea. En el primero de los casos contamos con material histórico para contrastar el relato fílmico. En el segundo de los casos, son los datos y herramientas sociológicas los que permiten valorar el grado de verosimilitud del relato. De ahí que el segundo de los criterios de selección de los casos sea el de el tipo de sociedad que referencia el relato, y su lejanía temporal en relación con el entorno contemporáneo.

Novecento es una realización italiana producida en el ecuador de los años setenta. Su temática gira en torno a uno de los mitos centrales del siglo XX: el antifascismo y los ideales emancipadores de la revolución social. Esta película refleja, y es fruto, de una cultura política muy representativa en la Europa mediterránea durante ese período. Expresa una actitud militante clásica, enraizada con una tradición ideológica que arranca del siglo XIX. Militancia con la que se identificó un sector importante de jóvenes, fundamentalmente con formación universitaria, peculiares revolucionarios en un escenario de bienestar económico, paralelo a la prolongada edad de oro del capitalismo en la Europa occidental. *Novecento* es, no obstante, una película históricamente paradójica. Enlaza con el subgénero del cine político de denuncia, y ensalza un modelo revolucionario mediante una determinada concepción de la historia. Sin embargo, su sentido de denuncia y su interpretación historiográfica no se enmarca en un contexto de marginalidad. Puede afirmarse, por el contrario, que sus referentes culturales y su público objetivo están formados por los estratos beneficiados por el bienestar de postguerra.

Frente a la representación social del pasado ofrecida en *Novecento*, *Historias del Kronen* nos plantea una representación social del presente, en un contexto histórico cronológicamente cercano, pero bien distinto al que acompañó la película de Bernardo Bertolucci.

La obra de Montxo Armendariz se sitúa en la España de los años noventa, en la que, superado el periodo de transición a la democracia, la población española hace patente su desencanto en relación con la dinámica política y económica. El proceso de modernización había despertado importantes e idealistas expectativas en amplios sectores de la población durante la década de los sesenta y de los setenta. Sin embargo en los noventa se hacen ahora visibles los desequilibrios inherentes a todo cambio acelerado y concentrado en el tiempo. Las actitudes de la sociedad española en este momento se representan en la película a través de los objetivos vitales, usos y actividades cotidianas de un grupo de jóvenes urbanos acomodados y desmovilizados políticamente. Sus experiencias de socialización son dibujadas a partir de la relación que establecen con dos instancias básicas en la inserción de todo individuo en el medio social: la familia y el grupo de iguales. Mediante esta incursión en las vivencias de un grupo de jóvenes con características sociodemográficas no siempre inferenciables, se lanzan toda una serie de mensajes e imágenes que van dando forma a lo que se entiende genéricamente por joven y juventud.

2. La representación histórica en el cine: Novecento

2. 1. Novecento: dimensiones en la representación.

Novecento (Bernardo Bertolucci, 1976) constituye un ejemplo recurrente de la utilización, habitualmente con fines didácticos, del cine histórico. El film evoca un lapso temporal dilatado -el primer tercio del siglo XX-, concibiéndolo como un arco cronológico plagado de tensiones políticas y sociales cada vez más agudas. El punto de arranque de la obra se establece a partir del mundo de pervivencias heredadas del siglo XIX, en una comarca agraria en la región de la Emilia italiana. Un universo de valores morales y materiales preindustriales, dominados por la división radical entre poseedores y desposeídos. Pero también un mundo donde irrumpen los cambios, los nuevos conflictos asociados a la modernidad, al nuevo siglo.

Aunque el espectador nunca perderá de vista ese referente espacial -el microcosmos agrario-, el film es un prolongado transcurrir para observar las tensiones precipitadas por el nacimiento del movimiento obrero, la descomposición del régimen político del liberalismo oligárquico, la Gran Guerra, el radicalismo de los “años rojos” y, finalmente, la violenta irrupción del fascismo. Desde esta perspectiva, *Novecento* se nos presenta como una verdadera crónica en formato audiovisual, como un espejo que sintetiza -¿qué refleja?- una dinámica histórica, entendida como lógica unidireccional, donde se superponen de manera coherente los acontecimientos capitales sufridos por Italia durante las tres primeras décadas del siglo XX.

Pero este enfoque, en correspondencia con lo ya señalado en páginas anteriores, pronto podrá aducir que el film está radicalmente limitado por diversos

inconvenientes, que obligan a considerarlo como un instrumento secundario respecto a una correcta comprensión histórica acerca de los acontecimientos que pretende retratar. En definitiva, que la película agota sus potencialidades en un primer estadio, ya que ilustra unos procesos que resultarían únicamente comprensibles como globalidad mediante una explicación externa.

Esta limitación se justificaría no sólo por su naturaleza fílmica. También por su sentido como película de ficción, y por tanto, como escenificación, sólo en apariencia fidedigna, respecto a una realidad por tres veces desvirtuada: por el paso del tiempo respecto a los momentos históricos que evoca, por la sujeción a la simplificación impuesta por la narrativa audiovisual y, finalmente, por la invención de personajes y situaciones. Imaginación, invención, sugerencia -que no afirmación-... Todas estas premisas parecen agotar pronto las posibilidades de *Novecento* como relato histórico, y, desde luego, apenas si cuestionan otras variables -quizá las variables esenciales- para entender la capacidad historiográfica de esta propuesta fílmica, entendida a un tiempo como documento del pasado y como representación histórica.

En efecto, una lectura más ambiciosa de *Novecento* permite engarzar otros muchos aspectos que superan esta visión reduccionista entre lo que fue y lo que vemos. El film, como documento que aborda un tema histórico, es la suma de múltiples dimensiones interrelacionadas. Y sin duda puede proporcionar, como ocurre con otras muchas películas de ficción, nuevas perspectivas a la idea de Agnes Heller, de que “la historia es una historia”.

La obra de Bertolucci es una superproducción internacional, que responde a la lógica del entretenimiento y a unas expectativas comerciales. Pero igualmente, se trata de un film explícitamente político, militante, realizado en Italia durante la edad de oro de este tipo de producciones. Es una narración cinematográfica, y por tanto, desarrolla una lógica argumental que impone y aprovecha sus propias reglas. Se presenta también como una propuesta interpretativa claramente adscrita a una vertiente simplificada del marxismo, entendida como cultura política, artística e historiográfica. Constituye una reflexión sobre el mito y la imagen de la revolución, que enlaza temáticamente con otros referentes audiovisuales o literarios. Es, por fin, una obra que, para su correcta interpretación, exige que no perdamos de vista las dos secuencias temporales históricas que en ella confluyen: la evocada en el relato (1900-1945), y la referida al contexto (no sólo cinematográfico o de autoría, también histórico-político) de su realización (1974-1976).

Novecento constituye la mayor superproducción histórica realizada en Italia hasta la fecha. Bernardo Bertolucci ha evocado los excesos de su realización y distribución. Tres años invertidos en su producción, más de un año de rodaje, un primer montaje de seis horas y cuarto, un montaje definitivo de cerca de cinco horas, finalmente exhibido en forma de dos películas. A ello se suma la problemática distribución en Estados Unidos, que exige un nuevo montaje para su pase comer-

cial (cuatro horas, divididas en dos partes), tras la negativa de la Paramount a distribuir el film en su metraje europeo. Además, la película resultó un fracaso de crítica y público, a pesar de contar con rostros muy conocidos del *star-system* norteamericano (Robert De Niro, Burt Lancaster o Donald Sutherland), y de la relativa popularidad de su director al otro lado del Atlántico¹⁴.

Además, la película de Bertolucci podría ser considerada, en buena medida, como el canto de cisne -y quizá el extremo más épico- del cine político italiano. Este género tuvo ya una destacada presencia en la cinematografía de aquel país tras la conclusión de la II Guerra Mundial, en buena medida gracias a la reflexión histórica sobre el tiempo presente planteada por el neorrealismo¹⁵.

Sin embargo, a partir de los primeros años sesenta, y desde posiciones con frecuencia abiertamente comprometidas, se multiplicaron las aproximaciones recurrentes al período fascista y postfascista¹⁶. La relación de trabajos es muy amplia, como lo son sus registros: baste recordar aquí la obra de realizadores como Comencini, Vancini, Risi, Lizzani, de Bossio o los Hermanos Taviani¹⁷. Producciones que eran el resultado de múltiples condicionantes, no sólo explicables desde el prisma de la militancia proselitista de muchos de estos directores en las filas de la izquierda. También por el deseo de ensayar nuevas propuestas fílmicas, en correspondencia con los nuevos cines europeos coetáneos (Free-Cinema, Nouvelle Vague, Nuevo Cine Alemán...), en forma de reacción frente al cine comercial de evasión que había dominado las pantallas italianas durante la década de los cincuenta. A su vez, la multiplicación de este tipo de films histórico-políticos militantes planteó también una peculiar relación, de mutua influencia y fractura, con los grandes referentes de la cinematografía de postguerra, como Rossellini, De Sica, Fellini o Visconti, y con su obra anterior a los años sesenta¹⁸.

Es en estas coordenadas donde ha de ubicarse buena parte de la obra inicial de Bertolucci, como su trabajo, de expresos tintes autobiográficos, *Antes de la revolución* (1964). y, desde luego, *El conformista* (1970) y *La estrategia de la araña* (1971), donde se aproxima al mundo simbólico de la dialéctica fascismo-

14 UNGARI, Enzo y RANVAUD, Donald, *Bertolucci por Bertolucci*, Plot, Madrid, 1987.

15 Sobre la cinematografía italiana tras la guerra: BRUNETTA, Gian Piero, *Storia del cinema italiano dal 1945 agli anni ottanta*, Editori Reuniti, Roma, 1982, BONDANELLA, Peter, *Italian cinema from Neorealism to the present*, Continuum, Nueva York, 1991, o DI GIAMMATEO, Fernando, *Lo sguardo inquieto. Storia del cinema italiano, 1940-1990*, La Nuova Italia, Florencia, 1994.

16 Cfr. con *Fascisme et Résistance dans le cinéma italien, Etudes Cinématographiques*, nums. 82-83, Minard Lettres, Paris, 1970.

17 *Todos a casa* (Luigi Comencini, 1960), *La larga noche del 43* (Florestano Vancini, 1960), *Una vida difícil* (Dino Risi, 1961), *El proceso de Verona* (Carlo Lizzani, 1962), *El terrorista* (Gianfranco de Bosio, 1964) o *El delito Matteoti* (Florestano Vancini, 1973). Con una fecha mucho más tardía, ha de recordarse también *La noche de San Lorenzo* (Hermanos Taviani, 1981).

18 PINTUS, Piero, *Storia e film: trent' anni di cinema italiano, (1945-1975)*, Bulzoni, Roma, 1980. Influencia y desapego que puede observarse, por ejemplo, en la conexión temática de los personajes interpretados por Burt Lancaster en *El gatopardo* y en *Novecento*.

antifascismo. Ambos films sintetizan algunas características esenciales del cine histórico-político italiano de los sesenta. Una vertiente temática que constituye, a pesar de su extrema coyunturalidad, de su maniqueísmo, o de sus innegables dosis propagandísticas, el resultado de un contexto cultural específico, donde se aunan referentes que provienen de Marx y Freud, de Gramsci y Borges, de Togliatti y Moravia. Un universo de valores en el que confluye el interés del propio Bertolucci por el fenómeno de la memoria, ya sea individual o colectiva, asunto que fue planteado en esos trabajos previos, y como culminación, en *Novecento*.

El sesgo político maníqueo parece dominar la sinopsis argumental de esta película: dos vidas paralelas -Alfredo Berlinghieri y Olmo Dalcó- que arrancan en un mismo momento (el día en que se conoce la muerte de Verdi). Dos hombres, dos familias, una jornalera y otra terrateniente, entrecruzadas mediante una sucesión de nudos de acción que se ubican en algunos momentos centrales de la historia italiana (1900, 1908, 1918, 1922, 1934, 1943 o 1945). El discurso del film expresa una metáfora personalizada y dramatizada de la lucha de clases, actitud encarnada en la obra de Bertolucci en la posición divergente, pero también en ocasiones muy próxima, asumida por los dos protagonistas centrales.

Éstos adquieren en su comportamiento perfiles arquetípicos, tanto en su calidad moral como en su capacidad para encarnar unos rasgos sociales simplificados (proletariado *versus* burguesía). La irrupción del fascismo se encarna en otra figura arquetípica -el violento e irracional capataz Attila, subordinado de Alfredo y jefe local de los camisas negras-, que actúa como referente personalizado de la alianza establecida desde 1922 entre la dominación económica y el nuevo poder autoritario.

Arquetipos que no evitan la actitud documental del film, el voluntario “efecto-realidad” y el interés antropológico. Como ha planteado Peter Burke, la obra expresa un sentido simbólico dual -el constante juego entre analogías y oposiciones-, mediante una metodología que establece múltiples puentes entre el micronivel (la comunidad campesina y su vida cotidiana) y el macronivel (clases sociales y tiempo histórico)¹⁹. Ello en un sentido bidireccional, ya sea representando prácticas colectivas, ya a partir del empleo de recursos dramáticos que tienden a reforzar la agrupación de los personajes de ficción y de sus relaciones individuales (por ejemplo, las réplicas de Alfredo y Olmo respecto a las relaciones establecidas entre sus abuelos).

Este juego coincide con la asunción por parte de Bertolucci de modelos que proceden de experiencias cinematográficas previas. La asimilación de la conciencia de clase es un aspecto central en la literatura socialista o anarquista desde el último tercio del siglo XIX. Obras como *Hay que quemar un hombre* (Valentino Orsini y

19 BURKE, Peter, *Visto y no visto. El uso de la imagen como documento histórico*, Crítica, Barcelona, 2000, pp. 220-221 y 211.

Hermanos Taviani, 1962) o *El compañero* (Mario Monicelli, 1963) abundan en la idea de la pedagogía intelectual como nutriente del movimiento obrero, ya sea en el medio urbano o en el agrario. De hecho, Olmo reitera ese papel –guía didáctica del campesinado– en *Novecento*. Pero encubierto en unas claves narrativas de arraigada tradición cinematográfica y literaria: su transcurrir es también “el viaje del héroe”, de claro sentido mítico, trufado de indecisiones, amigos y enemigos, pruebas y triunfo final²⁰.

El estereotipo de Attila evoca, por su parte, una dilatada tradición de imágenes políticas maníqueas, de “alterización” del otro, y, paralelamente, de reafirmación del nosotros, que se vio reforzada y ampliamente popularizada desde la propaganda política durante el siglo XX²¹. Propaganda que refuerza el sentido de estas figuras mediante una simplificación explícita. No obstante, el ejercicio de la simplificación parece responder en estos casos a diferentes variables, y no sólo a un ejercicio de simplificación política previa, que tiende a reforzar por oposición la idea positiva del nosotros.

Recuérdese, en este sentido, el viraje político y cultural de finales de los años veinte en la Unión Soviética, paralelo al definitivo encumbramiento de Stalin. Este proceso se ha resaltado como causa política previa que explica la uniformidad artística (el realismo socialista) y la cinematográfica, perceptible por ejemplo, en films como *Tchapaiev* (Hermanos Vassiliev, 1935) o *La juventud de Máximo* (Grigori Kozinstev y Leonid Tranberg, 1935). Pero esta explicación puede olvidar otras claves, como los enfrentamientos en el seno de la elite de artistas soviéticos o, en el caso del cine, las evidentes dificultades de interpretación que, para un segmento importante del público, podían tener los films más intelectuales. Las nuevas propuestas simplificaban, en términos de montaje, las planteadas por Eisenstein. Pero también es evidente que trabajos como *Octubre* (1927) o *El acorazado Potemkin* (1925) presentaban similares dosis de simplificación ideológica que otras películas estalinistas posteriores.

En cualquier caso, el resultado en *Novecento* es el de un discurso totalizador, donde se interrelacionan de manera unívoca las anticipaciones históricas y las cinematográficas. Discurso totalizador, pero también circular, cíclico, donde confluyen el tema, la interpretación historiográfica, la estructura narrativa y las sensaciones y lecturas visuales. En efecto, la oposición social no conoce sino una constante reproducción mediante el transcurrir biológico que permite la sucesión generacional. Generaciones de individuos. Y también de relaciones materiales y de conflictos: en definitiva, de la actividad imparabile del “motor de la historia” hacia el progreso.

20 Cfr. SANCHEZ-ESCALONILLA, Antonio, «Relato audiovisual y espectador eterno», en PELAZ, José-Vidal y RUEDA, José Carlos, *Ver cine. Los públicos cinematográficos en el siglo XX*, Rialp, Madrid, 2001, pp. 35 y ss.

21 BURKE, Peter, *Op. cit.*, p. 155 y ss.

En apariencia no hay inicio ni fin en el paso cíclico de las estaciones que pautan el film, que se dibujan como atmósfera cambiante, pero también como historia eterna y como identidad ambiental de la comunidad agraria. Sin embargo, este devenir quedará quebrado por la estructuración del organigrama dramático -en definitiva, mediante la ordenación jerárquica del tiempo histórico en su racionalidad lineal, cinematográfica-, aspecto que se traduce, gracias a la estrategia del guión, en la confluencia episódica al arrancar y concluir el relato en la primavera de la Liberación italiana, en el 25 de abril de 1945.

2.2. *El 25 de abril en Novecento: fidelidad, verosimilitud e invención*

Podemos situar el guión de *Novecento* (Franco Arcalli, Bernardo Bertolucci y Giuseppe Bertolucci) dentro de los cánones clásicos de la narrativa cinematográfica (tres actos dramáticos, causalidad lineal, final cerrado, conflicto externo al protagonista...). Pero los tres actos dramáticos superan con creces los límites establecidos en un film comercial ordinario (30'-60'-30'), y se conciben como dilatadas unidades temporales autónomas, aspecto que se ve además reforzado por la división comercial en dos films. Éstos se unifican gracias a lógica temática y la coherencia ambiental, a la continuidad otorgada por los personajes (física y simbólica), y a su confluencia, mediante una narrativa que podríamos definir como dialéctica, en torno a una trama maestra de "búsqueda", según la tipología de Roland Tobias²².

El film arranca en la jornada del 25 de abril, en *media res*, presentando un violento episodio en que una pareja (Attila y su esposa Regina) es perseguida y torturada por un grupo de campesinas. Al tiempo, un niño detiene al patrón de la hacienda. Definida la paralipsis del film, arranca un *flashback*, que acabará por definir un universo diegético dominado por las oposiciones y las analogías entre los diferentes personajes centrales. También los arcos de transformación inversos de los dos protagonistas, Alfredo y Olmo, mediante la adquisición y la reafirmación de la conciencia de clase, respectivamente.

El tercer acto, la síntesis de la obra, se sitúa de nuevo en el 25 de abril de 1945. Ahora el espectador asiste a un clímax dramático coherente, que recupera (incluso repite) las claves que habían quedado abiertas en los planos iniciales del film: la detención y ejecución de Attila, la humillación infringida por los campesinos a su esposa, la detención en el establo y el juicio de Alfredo Berlinghieri, el regreso de Olmo, la abolición de la propiedad privada, la fiesta popular...

Concebido como una larga secuencia, probablemente sea este tercer acto dramático el nudo de acción de mayor intensidad simbólica del film y, también, el de mayor complejidad en su lectura histórica. A lo largo de sus veinticinco minutos, este subrelato se dirige no sólo a cerrar la obra, también a culminar la lógica

22 TOBIAS, Roland, *El guión y la trama*, Ediciones Internacionales Reunidas, Madrid, 1999.

dialéctica del discurso fílmico gracias a la representación colectiva de la utopía socialista. Un momento que, de hecho, se emplaza en un paréntesis histórico, ubicado entre la derrota de los alemanes y la caída del fascismo, y la entrega de armas por parte de los campesinos a los partisanos del CLN. ¿25 de abril ahistórico, pues?, ¿representación verosímil de la conclusión de la II Guerra Mundial y el hundimiento de la República de Saló?

Su director ha planteado que la representación del 25 de abril expresaba un episodio de historia no vivida, de “historia soñada”. El film quiso ser un homenaje explícito a la historia del PCI, y, sin embargo, esta secuencia final fue abiertamente criticada por algunos intelectuales y dirigentes del partido. La actitud del protagonista, animando a los campesinos a “acabar con la borrachera de la revolución” y a entregar las armas a los partisanos venidos desde Milán, parecía expresar en forma de metáfora la actitud atemperada del PCI durante aquellos días críticos. El estado italiano se incautó, entre 1945 y 1950, alrededor de 200.000 fusiles ocultos por los partisanos. Pero el Partido Comunista evitó la revolución en el norte -de hecho, la está canalizando socialmente hacia posiciones reformistas desde 1943-, cuando de hecho era la única alternativa de masas verdaderamente operativa en el seno de la Resistencia. Pero para el PCI, ya en 1976, esta alusión a la primavera roja, al juicio popular contra la burguesía, expresaba posiciones abiertamente radicales, que entraban en contradicción con la posición defendida durante el período final de la guerra.

Pierre Sorlin ha insistido en la idea de que “lo propio de un film es transformar, distorsionar, el acontecimiento sacado del contexto inmediato”²³ En este sentido, Bertolucci introduce una estrategia narrativa donde confluye el sentido documentalista, el simbólico y el ensayístico, constituyéndose en “discurso histórico pleno, con absoluta conciencia de su capacidad para producir sentido histórico”²⁴.

La muerte de Attila es, obviamente, una representación explícita de la ejecución del Duce llevada a cabo el 28 de abril en Mezzegra. Las referencias al fascismo coinciden con su lectura como instrumento represivo y contrarrevolucionario, tesis ampliamente justificada en la historiografía marxista a inicios de los años setenta ²⁵. Desde esta lógica interpretativa no hay -no podía haber- una reflexión donde se enlazase, por ejemplo, la fundamentación cultural del fascismo y la tradición del revolucionarismo presente en el socialismo italiano ante-

23 SORLIN, Pierre, *Op. cit.*, p. 231.

24 MONTERDE, José Enrique, MASOLIVER, Marta Selva y SOLA Anna, *Op. cit.*, p. 145.

25 Cfr., por ejemplo, con la obra de KÜHNEL, Reinhard, *Liberalismo y fascismo. Dos formas de dominio burgués*, Fontanella, Madrid, 1978 (edición original, Hamburgo, 1971). En buena medida, un compendio inicial de esta interpretación se encuentra ya en el trabajo de GUERIN, Daniel, *Fascismo e grande capitale*, Erre Emme Editore, Roma, 1994.

rior a la Gran Guerra²⁶. La concepción histórica de Bertolucci y la férrea dualidad social expresada en el argumento de *Novecento* exigían un discurso fílmico coherente, donde quedase remarcada la idea del fascismo como producto explícitamente burgués. Así, ni en sus raíces ideológicas, ni en su prácticas históricas cabrían hipotéticas conexiones con el movimiento obrero italiano.

Esta misma lógica explica el tratamiento otorgado en el film a la Resistencia. La obra de Bertolucci presenta una interpretación claramente positiva, casi diríamos mítica, del antifascismo popular y de la espontaneidad partisana. Coincidió con la historiografía italiana dominante en los años cincuenta y sesenta, que apuntaba la tesis de la guerra civil entre “reacción” (la encarnada por el fascismo y el colaboracionismo con los alemanes) y “progreso” (que tomó forma, en la sociedad civil, gracias al movimiento antifascista). Esta argumentación daba forma, claramente, al discurso de legitimidad política republicana, donde participaba, incluso, la propia Democracia Cristiana. Y coincidía, en última instancia, con la lectura heroica otorgada, tras 1945, a los movimientos resistentes por buena parte del cine de ficción y documental²⁷.

En realidad, la visión positiva de la Resistencia venía a complementar las críticas historiográficas al fascismo, en la línea ya destacada de continuismo respecto a aspectos arcaicos que subsistían desde la historia anterior (los desequilibrios no resueltos por el *Risorgimento*, su sentido antirrevolucionario frente al movimiento obrero), su lógica como «hijo del capitalismo» italiano, su sesgo reaccionario y «pequeño-burgués», o su vinculación con las vetas más oscuras del subconsciente colectivo.

Desde los años ochenta, el revisionismo sobre el fascismo ha marchado parejo con el revisionismo sobre las bases sociales e ideológicas de la Resistencia²⁸. De esta misma forma se ha insistido en la existencia de una pluralidad de fascismos (en 1922, 1929, 1939 o 1943), o en la idea del apoyo social masivo como clave para su institucionalización. También se ha resaltado el sesgo múltiple y heterogéneo de las “Resistencias”, así como del sentimiento antifascista y de su naturaleza simbólica después de 1945. Bertolucci reproduce, en este sentido, una idea consolidada socialmente durante la postguerra acerca de la reacción popular frente a la ocupación alemana y la República de Saló. Una idea sin duda no exenta de para-

26 Como pone de relieve el polémico trabajo de STERNHELL, Zev, *El nacimiento de la ideología fascista*, Madrid, Siglo XXI, 1989, especialmente pp. 195-238.

27 El cine francés es paradigmático en este sentido. Además de los innumerables ejemplos centrados en la Resistencia, cabe destacar el esfuerzo por explicar desde el soporte audiovisual el oscuro episodio del colaboracionismo y sus apoyos sociales. En este sentido, son fundamentales las aproximaciones de Alain Resnais (*Nuit et brouillard*, 1955), Marcel Ophüls (*La Chagrin et la pitié*, 1969) y Claude Chabrol (*L'oil de Vichy*, 1981).

28 En este sentido, una primera aportación fundamental sería la DE FELICE, Renzo, *Mussolini, il rivoluzionario*, Einaude Editori, Turin, 1965

dojas, ya que expresaba, en forma de prolongación de “experiencia universal”, un recuerdo colectivo que fue alimentado esencialmente por los partidos comunistas, sobre todo a partir de 1947, y por tanto, más allá de la propia experiencia histórica del fascismo o el nazismo²⁹.

¿Antifascismo significaba, en su expresión más definitiva, revolución social? El tercer acto de *Novecento* plantea una interpretación peculiar de la postura política de los comunistas, posición claramente encarnada en la actitud contradictoria de Olmo durante la jornada del 25 de abril: frente al levantamiento espontáneo, la sujeción a las directrices contemporizadoras que llegan desde Milán; frente a la abolición de la propiedad privada, el definitivo respeto a la vida y la hacienda de su antagonista, y amigo, Alfredo.

Pero, ¿es verosímil históricamente la representación simbólica del PCI planteada por Bertolucci³⁰. La actitud de Olmo, personalización dramatizada de la actuación del partido durante la Liberación, no refleja la idea de un compromiso circunstancial entre burguesía y proletariado, en coherencia con las tesis comunistas acerca de la estrategia de los Frentes Populares y, desde 1942, de la Resistencia antifascista. Bertolucci parece expresar, por el contrario, la idea de una traición que, ejercida desde la dirección del partido, fuerza el fracaso de la revolución estrictamente popular y espontánea que protagoniza el campesinado en los minutos finales de *Novecento*. En este sentido, pues, resultan comprensibles las críticas planteadas por la dirección del PCI al film tras su estreno comercial. Y ello a pesar de la virtualidad pedagógica que podía presentar la película para los militantes del Partido, tal y como también resaltó el Secretario del partido, Enrico Berlinguer.

Pedagogía política reforzada por la simplificación argumental de la película, que contrasta con la complejidad que presenta el panorama italiano durante los primeros meses de 1945. Los vectores explicativos que confluyen en el escenario italiano durante ese período son muy diversos, e incluso contradictorios. Por un lado, los definidos por el directorio aliado en Yalta. Por otro lado, la pluralidad de fuerzas presentes en Italia en los días finales de la guerra: la Corona, las fuerzas norteamericanas, el gobierno del sur, los distintos grupos antifascistas, la autonomía de la Resistencia (CLN de la Alta Italia) en el norte, las partidas partisanas incontroladas...

29 Los entremecillados, en FURET, François, *El pasado de una ilusión: ensayo sobre la idea comunista en el siglo XX*, México, FCE, 1995, pp. 401-402.

30 Rosenstone considera a la verosimilitud, que no a la estricta fidelidad histórica, el factor de historicidad clave presente en el film de Oliver Stone *JFK* (1991). Frente a las críticas de manipulación o invención, el historiador norteamericano defendía la idea de la historicidad del personaje interpretado en la película por Donald Sutherland (un peculiar «garganta profunda» que procede del Pentágono). Este personaje es creíble en términos históricos y, sobre todo, indispensable en virtud de la lógica narrativa y la coherencia del guión. R. Rosenstone, op. cit., pp. 92-97.

El Congreso celebrado en Bari a finales de enero de 1944, con presencia de los distintos grupos que nutren la Resistencia, planteó ya un primer escenario de consenso dominado por un nuevo régimen republicano y por una Asamblea Constituyente. Hasta ahí llegarían los límites de la revolución. El 11 de abril, Palmiro Togliatti clarificó la posición de los comunistas, al expresar la necesidad de que el PCI participase en un gobierno de concentración nacional, aceptando de manera transitoria la Monarquía mientras concluía la guerra. El partido, al igual que ocurrirá con sus homónimos franceses, renunciaba así a la toma del poder en solitario y a los objetivos de la revolución social.

Todo ello debía traducirse también en el reforzamiento de la organización mediante una tupida y disciplinada red a ambos lados del frente. Una red que demostrará su eficacia en la insurrección general que acompaña la derrota alemana en el norte a partir del 23 de abril de 1945. El resultado es, finalmente, que las principales ciudades de la Alta Italia se encontraron bajo autoridad del CLN en el momento de la llegada de las tropas aliadas. Si bien existieron tensiones entre los norteamericanos y los patriotas -donde era determinante la presencia comunista-, en ningún momento la Resistencia antifascista planteó objetivos socio-económicos que fuesen más allá de lo consensuado en abril de 1944.

De hecho, la posición del PCI no puede interpretarse sencillamente como la de una renuncia a protagonizar un “salto cualitativo” similar al de octubre de 1917. Son muy diversos los factores explicativos sobre su postura, que van desde necesidades tácticas hasta la sujeción a la estrategia soviética. No obstante, esta postura incidió activamente en los contenidos de la futura República, y aseguró la importantísima presencia del PCI en el panorama social e institucional italiano de postguerra. También nutrió la cultura política del comunismo italiano, enlazándola con la reflexión humanista de Gramsci y con la autonomía del PCI respecto a Moscú, aspecto cada vez más evidente tras los sucesos de 1968.

Una cultura donde se integraban perfectamente las propuestas fílmicas realizadas por Bertolucci durante los años sesenta y los primeros setenta. El director defendió que la relación entablada a lo largo de *Novecento* entre Olmo y Alfredo era una suerte de “compromiso histórico”, aludiendo así a la propuesta defendida por Berlinguer en el XIV Congreso del PCI celebrado en marzo de 1975. En las elecciones legislativas de 1968 el partido obtuvo cerca del 26 por ciento de los sufragios. Un año después se aprobó el Estatuto de los Trabajadores, que otorgaba importantes cuotas de poder al movimiento sindical. En 1974 el país votaba sí a la Ley de Divorcio, y meses más tarde, el PCI se hacía con las alcaldías de Roma y Turín. En 1976 parecía posible una victoria electoral comunista: en las legislativas de aquel año el partido rozaba el 35 por ciento de los votos, frente al 38 de la Democracia Cristiana.

Este contexto explica la estrategia de aproximación de la dirección comunista a los sectores más avanzados de la DC, y, en especial, a Aldo Moro, así como

a otras fuerzas del centro-izquierda. Como telón de fondo, el golpe de septiembre de 1973 en Chile, la primera recepción de la crisis económica y laboral, y la tensión desestabilizadora generada por el terrorismo de las Brigadas Rojas y la extrema derecha.

El compromiso histórico representaba, de hecho, la aceptación por parte del PCI de los marcos de integración en el Viejo Continente (CEE y, muy especialmente, la OTAN). Suponía quebrar el factor K de la política italiana, aquel que explicaba históricamente el relegamiento de los comunistas al papel de perpetua oposición en un país occidental. Y se traducía en el llamamiento a la colaboración parlamentaria y gubernamental con la elite de poder demócrata-cristiana, con el objetivo de renovar la vida política y asegurar una mínima estabilidad. El partido se había institucionalizado desde los años cincuenta, incrustándose en algunas estructuras de poder. Pero desde finales de los años sesenta parecía encabezar los movimientos sociales proclives a una renovación de esas mismas estructuras. Este es el escenario de la estrategia comunista moderada en el momento del estreno de *Novecento*. También el del malestar del aparato del PCI respecto a la representación reivindicativa de clase de la jornada del 25 de abril en el film.

Un malestar no sólo temático. También visual, dado que Bertolucci construye la secuencia incorporando múltiples referencias que proceden del imaginario de la tradición revolucionaria del siglo XX. En efecto, la evocación de la liberación colectiva se resuelve mediante un tratamiento visual que podría ser definido como épico, donde confluyen los tonos cromáticos, los *travellings* y los planos generales, el protagonismo colectivo y la escenografía de las masas, así como el sentido heroico proporcionado por el tema central de la banda sonora (la Romanza de Ennio Morricone). En definitiva, una articulación visual y compositiva de la revolución como espectáculo lírico dotado de referencias etnográficas.

Pero una cosa era un mar de banderas rojas en el Primero de Mayo romano, en San Juan de Letrán, y otra muy distinta el juicio histórico a la burguesía colaboracionista con el fascismo bajo un “cielo rojo”, tal y como se representa en el clímax del film. El sentido mítico parecía justificar ese tratamiento visual, donde confluían reconstrucción e invención. Pero también descontextualización de las señas de identidad visual. En este sentido, parece obvio que el director representaba conscientemente una secuencia estética que, partiendo de la obra *El cuarto estado*, de Pelizza da Volpedo, acababa desembocando en las claves icónicas más ortodoxas que nutrieron, entre los años treinta y cincuenta, el realismo socialista y su mundo paralelo de héroes, trabajo incansable, activismo político y combate contra el fascismo³¹.

31 Cfr. con CLARK, Toby, *Arte y propaganda en el siglo XX*, Akal, Madrid, 2000, pp. 87 y ss.

3. Historias del Kronen

3.1. *Historias del Kronen o la exaltación de la juventud*

La temática que aborda la película *Historias del Kronen* es un claro reflejo del interés que las cuestiones relativas a jóvenes y juventud despiertan entre las audiencias y la opinión pública.

Todo lo relacionado con los jóvenes y con lo juvenil se convierte en un valor en alza en las modernas sociedades postindustriales. La juventud, considerada tradicionalmente, como un período de tránsito hacia la adquisición de roles específicamente adultos, tiende a convertirse en un espacio ensalzado por quienes se sitúan en el mismo, y deseado, por aquellos que perciben que lo han abandonado. De este modo, los jóvenes tienden reforzar el valor de un período que se asocia con la ausencia de responsabilidades y cuyo principal elemento de definición y de identidad tiene que ver con el tiempo libre y con una manera distintiva de pautar éste.

De hecho, ésta es una de las cuestiones que se refleja de manera más nítida en la película escogida para estudiar algunas de las imágenes que el cine actual maneja para representar el medio juvenil. *Historias del Kronen* es una película inspirada en el libro que José Angel Mañas escribió con el mismo nombre. El mismo Mañas fue el encargado de transformar su libro en un guión cinematográfico que sería dirigido en 1994 por Montxo Armendáriz, y en el que se intentan describir las peripecias de un grupo de jóvenes urbanos interpretado por Juan Diego Botto y Jordi Moyá entre otros.

Este relato cinematográfico gira en torno al espacio de ocio de un grupo de jóvenes urbanos de clase media-alta. La película recorre los lugares de encuentro, las actividades diurnas y nocturnas, y las pautas conforme a las que se interrelacionan este grupo de iguales, situados en su mayoría en un lugar privilegiado dentro del sistema de estratificación social. El principal elemento que da conexión al grupo de protagonistas, es entonces su manera juvenil de entretenerse y de “disfrutar” un largo verano en el que el “tiempo vacío” es el elemento dominante³².

3.2. *Historias del Kronen y la representación del proceso de socialización juvenil.*

La película no tiene entonces una estructura lineal. Tampoco cuenta una historia que arranca con un planteamiento y un protagonista bien definido, se

32 Cfr. CALLEJO GALLEGO, Javier, *La audiencia activa*, Madrid, Centro de Investigaciones Sociológicas, Siglo XXI, 1995. El autor recurre a este término para hacer referencia al tiempo juvenil que no tiene una definición clara. Es decir, no es tiempo de obligaciones, pero tampoco es tiempo de ocio. La película que nos ocupa hace referencia a un período y a un colectivo en el que el tiempo de obligaciones se diluye y se convierte en tiempo vacío, sin un objetivo determinado. Las actividades de tiempo libre serán las que tiñan y tiendan a dominar este tiempo no pautado.

desarrolla, y alcanza un clímax conclusivo. En realidad, pretende describir de manera más o menos estereotipada, una manera de entender la vida basada en el ensalzamiento del presente y del divertimento. Para ello recurre principalmente a un grupo de personajes que pretenden dar cuenta de la dinámica que se establece en una pandilla de jóvenes que actúa conforme a estas motivaciones. Todo un conjunto de vicisitudes veraniegas será la excusa para realizar un acercamiento a algunos de los elementos propios del espacio juvenil.

El peso de la acción recaerá sobre Carlos (Juan Diego Botto) rápidamente identificable como el líder indiscutible del grupo. La narración hará un especial hincapié en señalar al espectador toda una serie de rasgos psicológicos que definen la personalidad de Carlos de manera un tanto simplista y arquetípica. Carlos es dibujado como un joven de personalidad envolvente y atractiva, con gran capacidad para guiar y arrastrar al grupo. Su poder le concede incluso la competencia de señalar quiénes pueden pertenecer a éste y cuáles son las vías de acceso.

El personaje de Carlos se convierte en la referencia central, en torno a la que se van configurando el resto de los personajes que hacen su aparición en la película. De hecho, los rasgos de personalidad y las características sociodemográficas de los miembros del grupo de pares se hacen visibles para el espectador su interacción con el protagonista. La relación de cada uno de los personajes con el protagonista es la que justifica su lugar en la trama. Carlos se convierte en el elemento que vincula al conjunto de personajes que desfilan por la película.

Además del grupo de pares, la película hace una breve incursión en el mundo familiar del protagonista. La familia encarna las normas y los compromisos propios del espacio adulto, en contraposición al medio juvenil representado por el grupo de pares. La figura de Carlos representará, llevándolos al extremo, algunos de los atributos que habitualmente se vinculan con la condición juvenil. Su filosofía “presentista” le lleva a desechar todo aquello que no sea accesible de manera mediata. El placer se convierte en el único objetivo cuando “el mañana no existe” (afirmación que suscribe en protagonista en uno de los momentos de la película), y la búsqueda del disfrute puede entrar en contradicción con el respeto a las normas sociales. La transgresión se convierte en un fin en sí mismo.

En realidad lo que justifica la elección de esta película para nuestro análisis es precisamente su intento de describir un estilo de vida dominado por el tiempo libre y su disfrute. Son los componentes etnográficos los que convierten esta película en documento de utilidad para la sociología. En este escenario de fondo tienen lugar toda una serie de situaciones que responden al intento de agotar este tiempo de la manera más intensa posible. El presente es lo único que importa, y el futuro no existe, porque este último va asociado a las responsabilidades y éstas son propias del medio eminentemente adulto.

3.3. *Las construcciones y representaciones mediáticas de lo juvenil.*

Podemos considerar esta película como un documento donde se pone de manifiesto los elementos que buena parte de los medios relacionan de manera sistemática con los jóvenes y su mundo.

Si reflexionamos, la mayoría de los mensajes mediáticos en torno a los jóvenes se centran en lo que tiene que ver con su tiempo libre. Las noticias que se dan en los telediarios, los programas de entretenimiento que indagan sobre cómo los jóvenes pasan su tiempo libre, los “busco pareja” tan de moda... Todo este tipo de formatos mediáticos construyen una imagen de la juventud en la que el tiempo de ocio es el plato fuerte.

Esa imagen es además la más explotada en toda una gama de productos televisivos que versan sobre jóvenes y se dirigen a jóvenes. Ellos son los protagonistas, y el interés de las experiencias que relatan tiene que ver básicamente, con la manera en la que disfrutan del tiempo libre. De este modo, este tipo de programas responde a un intento de ensalzar el componente más nítido de identidad juvenil: el ocio y la manera de organizarlo. De hecho, el adulto tiene cabida única y exclusivamente, en la medida en que su presencia contribuya a este objetivo. Ya sea legitimando el comportamiento juvenil (haciendo gala de comportamientos imitativos, o de reproches laxos hacia éste), ya sea mostrando los aspectos menos atractivos del medio adulto (criticando algunas actitudes juveniles y ensalzando valores como la responsabilidad).

Es decir, los medios lanzan constantemente la idea de que la esencia de ser joven tiene que ver con toda una serie de prácticas de tiempo libre, de maneras de divertirse y entretenerse en el tiempo de no trabajo y no estudio. Desde esta perspectiva, obligaciones y compromisos se vinculan claramente con el espacio adulto, que se define por su oposición con el medio juvenil.

3.4. *Análisis sociológico de la imagen de lo juvenil en Historias del Kronen*

De todo lo señalado se sigue que la importancia del tiempo libre, de los entornos de sociabilidad, la diversión nocturna y el uso sistemático de drogas legales y no legales dentro de este espacio, el valor expresivo de las relaciones sexuales... se convierten en los elementos distintivos de la imagen que desde los medios de comunicación se lanza en torno a los grupos juveniles, y que ellos mismos se encargan de reforzar.

La importancia de todos estos elementos se ve sustentada por la acción socializadora del grupo de pares. El ocio, actividad juvenil por excelencia, se vive en compañía juvenil, y el grupo es el medio a través del que el individuo se suma a las actividades juveniles y mimetiza su comportamiento con los que comparten su medio. De ahí, la importancia que en la película adquiere la descripción que se hace del grupo en el que se insertan la mayoría de los personajes.

La trascendencia que la ficción cinematográfica concede al grupo de pares concuerda con el valor que éste tiene en el desarrollo evolutivo del joven. A lo largo de las diferentes etapas por las que pasa el niño antes de convertirse en joven su relación con el entorno social inmediato pasa por muy diferentes momentos. Especialmente en los primeros años de la infancia el desarrollo social del niño se articula a través de su relación con sus adultos más cercanos. La familia adquiere aquí el papel de agente socializador central. En la medida en que este niño se relaciona de manera más intensa con su entorno y adquiere capacidades crecientes para dominar éste, siente ya la necesidad de conocer entornos menos próximos, relacionándose con sus iguales.

Desde una perspectiva evolutiva, la etapa adolescente supone en buena medida una vuelta al retraimiento y aislamiento propia de la primera infancia. El grupo pierde valor en un momento en el que la prioridad del individuo es el descubrimiento de un nuevo yo, encerrado en un cuerpo en constante cambio. El adolescente necesita ahora reformular la imagen que tiene de sí mismo y de su relación con el entorno que le rodea.

Es importante reseñar el sentido del término adolescencia. El término adolescencia alude a una etapa en el desarrollo evolutivo del individuo, caracterizada fundamentalmente por toda una serie de cambios físicos que a su vez van asociados a ciertos procesos psicológicos. La adolescencia adquiere el carácter de etapa de transición, “moratoria psicológica” período de experimentación, a medio camino entre el mundo infantil y el adulto³³. La experiencia adolescente es ante todo configuradora de identidad, de tal manera que el yo se percibe “como separado por primera vez” como propio, tomando el individuo conciencia de sí mismo³⁴.

Frente al significado del término adolescencia, cuando hablamos de juventud dejamos atrás las transformaciones psicológicas y físicas que sufren los individuos en un determinado momento. Ante todo, la juventud es entendida como un período de transición que suele ubicarse en torno a unos determinados límites cronológicos, pero que realmente se define por la adquisición de unos roles específicos. El indicador de la adquisición de estos roles adultos es la obtención de un trabajo estable y la fundación de un nuevo hogar.

La juventud es por definición una condición transitoria. La etapa juvenil es un estadio en la vida del individuo que supone su ubicación ambigua en la estructura social. El joven es aquél que se caracteriza por una situación de estatus indefinido puesto que todavía no ha adquirido la condición de adulto que le confiere una posición propia, adquirida frente a la adscrita por origen. La amplitud de la etapa juvenil no viene dada por factores biológicos que puedan expresarse cronológicamente, sino por factores sociales que permitan una más rápida o más

33 ERIKSON, Erik H., *Sociedad y Adolescencia*, , Siglo XXI, México 1989, p. 121.

34 *Ibíd.*, p. 69.

lenta integración del joven en actividades consideradas socialmente adultas. La inserción plena de los jóvenes en el medio adulto ha de estudiarse siempre en el marco de la dinámica social general³⁵.

Por lo tanto, superadas las principales transformaciones asociadas a la adolescencia, de nuevo el grupo cobrará importancia, hasta el punto de que su valor referencial para individuo, cada vez menos adolescente y cada vez más joven, tiende a superar el de su propia familia. De este modo, durante la etapa juvenil el grupo adquiere un papel protagonista en el proceso de socialización del joven, contribuyendo a la construcción de la autoimagen y la autoestima del individuo. La aceptación e integración en el grupo se convierten en condición *sine qua non* para conseguir una imagen positiva de uno mismo.

Las tendencias recogidas en los informes de la juventud realizados en la última década constatan la importancia del grupo en la vida del joven. Tiende a aumentar el grado de satisfacción que proporciona la amistad, así como la partida presupuestaria y el tiempo dedicado a los amigos³⁶. El grupo de pares se convierte en el ámbito central de entretenimiento y tiempo libre.

Evolución de las actividades realizadas en el tiempo libre.

	1977	1982	1992	1995	1999
1	Estar con amigos	Estar con amigos	Salir con amigos	Salir con amigos	Salir con amigos
2	Oír música	Ver T.V.	Ver T.V.	Ver T.V.	Ver T.V.
3	Ver TV	Ir al cine	Oír la radio	Hacer deporte	Oír música
4	Leer libros	Oír música	Charlar con la familia	Leer libros	Hacer deporte

Fuente: MARTÍN SERRANO, Manuel (dir); Informe de la juventud en España 2.000, Injuve, Madrid, 2.002, p. 547, a partir de datos de: Cuarta encuesta de la juventud 1977; Encuesta de juventud 1982; Encuesta de juventud 1992; Informe de la juventud en España 1996; *Informe de la juventud en España 2.000*.

A través de esta vía el joven adquiere toda una serie de normas y valores congruentes con una concepción de la juventud como fin en sí mismo. La juventud se entenderá entonces como una etapa que se debe alargar y disfrutar en la medida en que su duración es limitada, y está asociada a actividades y comportamientos propios, que difícilmente se pueden mantener fuera del momento juvenil. La con-

35 COLEMAN, James S., HUSÉN, Torsten, *La inserción de los jóvenes en una sociedad en cambio*, Narcea, Madrid, 1989, p. 34.

36 MARTÍN SERRANO, Manuel "Tres visiones del mundo para cuatro generaciones de jóvenes", en *Historia de los cambios de mentalidades de los jóvenes entre 1960-1990*, Injuve, Madrid, 1994, pp 17-54, p. 27, p. 33.

dición juvenil, por un lado, se vincula a la filosofía y el ensalzamiento del presente, y por otro lado, se contraponen a los compromisos y responsabilidades propios del medio adulto.

La importancia que los jóvenes conceden al grupo de pares y el ensalzamiento de determinados elementos de identidad juvenil van asociados a una nueva manera de entender la juventud. La condición juvenil no consiste únicamente en prepararse para dejar de serlo. Esta etapa comienza a ser considerada algo más que un mero tránsito entre dos períodos centrales en la vida del individuo. La juventud se va perfilando como una etapa diferenciada asociada a toda una serie de actividades e incluso a un determinado estilo de vida, elementos que dan comunidad a los individuos que dicen formar parte de este colectivo.

Aún así, sigue siendo un período cargado de ambigüedad. La adquisición de la condición adulta se ve dificultada por un número creciente de obstáculos. El tránsito es cada vez menos lineal y por supuesto tiende a alargarse. Es cada vez más difícil señalar cuando un individuo se ha convertido en adulto, puesto que los avances van acompañados de retrocesos, y los logros son cada vez más volátiles y temporales.

La cantidad de tiempo de ocio disponible y la manera en la que los jóvenes hacen uso de éste se convierten en los elementos distintivos de lo que podríamos llamar identidad juvenil. De hecho, son estos los elementos que se trabajan especialmente en los mensajes que desde los medios se lanzan a los jóvenes.

En esta línea se sitúa la película que nos ocupa. Su valor sociológico estriba en su capacidad de reflejar este tipo de elementos que los jóvenes reivindican como exclusivos y diferenciales en relación con otros grupos sociales. El tiempo y espacio de ocio se convierten en los pilares sobre los que este colectivo construye la imagen con la que se identifica, es decir, la que le gusta ver reflejada en el espejo de los otros, y la que le gusta enviar a esos otros.

Los medios de comunicación recogen gustosos las demandas juveniles, y elaboran formatos y contenidos sobre jóvenes y para jóvenes, utilizando las imágenes que los éstos quieren recibir de sí mismos. Cuando hablan sobre jóvenes, los medios no lanzan mensajes que fomenten el abandono de la condición juvenil. Prefieren trabajar imágenes de la cara más amable, jovial y vendible de lo juvenil.

A pesar de los nuevos significados que tiende a adquirir el período juvenil, su carácter de etapa transitoria e intermedia entre dos condiciones se mantiene. Eso quiere decir, que a pesar del valor que los jóvenes y los menos jóvenes conceden a la etapa juvenil, el objetivo de todo joven ha de ser el de dejar de serlo en la medida en que se obtengan los elementos propios de la condición adulta (autonomía económica y residencial). Por lo tanto, el joven también es socializado, además de para permanecer en la juventud, para salir de ella. La principal instancia encargada de transmitir mensajes y valores centrados no ya en el presente, sino en los logros a obtener en el futuro, es la familia. La familia se convierte en el elemento que refuerza

y mantiene el sentido de la juventud en su acepción de transición hacia el medio adulto. La juventud es desde esta perspectiva un medio para un fin, una etapa de entrenamiento, preparación e incluso de cierto sacrificio, indispensable para poder después alcanzar una buena posición adquirida.

Por lo tanto, el joven contemporáneo se halla sometido, entre otras, a la acción de dos instancias de socialización que lanzan mensajes en muchas ocasiones contrapuestos, y con pretensiones diferentes: en primer lugar socializar para ser joven, en segundo lugar, socializar para dejar de serlo³⁷.

Esta tensión se refleja muy claramente en la película que nos ocupa. Las apariciones de la familia del protagonista son escasas, pero a través de ellas se deja entrever como los mensajes y expectativas que la familia deposita son el contrapunto a las actitudes y comportamientos de un joven que desea agotar las posibilidades de una etapa sin obligaciones.

En esta línea, y tal y como hemos señalado, los componentes estrictamente juveniles, los que dan identidad al espacio juvenil, los que enseñan al joven en qué consiste la juventud, son los más explícitos en los mensajes mediáticos. La visión más tradicional de la juventud, en la que se asocia este período a su dimensión de transición y de acercamiento al mundo adulto, con todo lo que ello conlleva, pierde valor a la hora de narrar las historias de los jóvenes, sobre todo cuando éstas se dirigen a un público juvenil.

Bibliografía:

- ALMARCHA, Amparo, et al., *La documentación y organización de los datos en la investigación sociológica*, Fondo para la Investigación Económica y Social de la Confederación Española de Cajas de Ahorro, Madrid, 1969.
- BONDANELLA, Peter, *Italian cinema from Neorealism to the present*, Continuum, Nueva York, 1991.
- BRUNETTA, Gian Piero, *Storia del cinema italiano dal 1945 agli anni ottanta*, Editori Reuniti, Roma, 1982.
- BURKE, Peter, *Visto y no visto. El uso de la imagen como documento histórico*, Crítica, Barcelona, 2000.
- CALLEJO GALLEGO, Javier, *La audiencia activa*, Madrid, Centro de Investigaciones Sociológicas, Siglo XXI, 1995.
- CLARK, Toby, *Arte y propaganda en el siglo XX*, Akal, Madrid, 2000.
- COLEMAN, James S., HUSÉN, Torsten, *La inserción de los jóvenes en una sociedad en cambio*, Narcea, Madrid, 1989.

³⁷ Ambos procesos son mencionados y desarrollados por MARTÍN SERRANO Manuel, *Informe de juventud*, op. cit.

- DE FELICE, Renzo, *Mussolini, il rivoluzionario*, Einaude Editori, Turín, 1965.
- DI GIAMMATEO, Fernaldo, *Lo sguardo inquieto. Storia del cinema italiano, 1940-1990*, La Nuova Italia, Florencia, 1994.
- ERIKSON, Erik H., *Sociedad y Adolescencia*, Siglo XXI, México, 1989.
Fascisme et Résistance dans le cinéma italien, Etudes Cinématographiques, num. 82-83, Minard Lettres, Paris, 1970.
- FERRO, Marc, *Historia contemporánea y cine*, Barcelona, Ariel, 1995.
- FURET, François, *El pasado de una ilusión: ensayo sobre la idea comunista en el siglo XX*, México, FCE, 1995.
- GUERIN, Daniel, *Fascismo e grande capitale*, Erre Emme Editore, Roma, 1994.
- KÜHNEL, Reinhard, *Liberalismo y fascismo. Dos formas de dominio burgués*, Fontanella, Madrid, 1978 (edición original, Hamburgo, 1971).
- MARTÍN SERRANO, Manuel (dir); *Informe de la juventud en España 2.000*, Injuve, Madrid, 2.002.
- MARTÍN SERRANO, Manuel “Tres visiones del mundo para cuatro generaciones de jóvenes”, en *Historia de los cambios de mentalidades de los jóvenes entre 1960-1990*, Injuve, Madrid, 1994, pp 17-54.
- PARDO, Alejandro, “Cine y sociedad en la tradición cultural anglosajona”, pp 59-79.
- PINTUS, Piero, *Storia e film: trent' anni di cinema italiano, (1945-1975)*, Bulzoni, Roma, 1980.
- ROSENSTONE, Robert., *El pasado en imágenes. El desafío del cine a nuestra idea de la historia*, Barcelona, Ariel, 1997.
- SANCHEZ-ESCALONILLA, Antonio, “Relato audiovisual y espectador eterno”, en PELAZ, José-Vidal y RUEDA, José Carlos, *Ver cine. Los públicos cinematográficos en el siglo XX*, Rialp, Madrid, 2001, pp. 35 y ss.
- SCHWARTZ, Howard D., JACOBS, Jerry, *Sociología cualitativa. Método para la construcción de la realidad*, Trillas, México, 1984.
- SORLIN, Pierre, *Sociología del cine. La apertura para la historia del mañana*, Fondo de cultura económica, México, 1985.
- STERNHELL, Zev, *El nacimiento de la ideología fascista*, Madrid, Siglo XXI, 1989.
- TOBIAS, Roland, *El guión y la trama*, Ediciones Internacionales Reunidas, Madrid, 1999.
- UNGARI, Enzo y RANVAUD, Donald, *Bertolucci por Bertolucci*, Plot, Madrid, 1987.
- VILCHES, Lorenzo, *La lectura de la imagen. Prensa, cine, televisión*, Paidós Comunicación, Barcelona, 1992.