

CAPÍTULO IV

HISTORIA, NARRATIVA Y DISCURSO: EL EXTRAÑO VIAJE COMO IMAGEN DEL FRANQUISMO EN LA VIDA COTIDIANA

Héctor López Hidalgo

Resumen

El presente artículo pretende, por medio del análisis del discurso y la narrativa cinematográfica del *Extraño viaje*, extraer enseñanzas y principios metodológicos para el análisis del mundo cotidiano rural del franquismo, en contraste siempre con el mundo urbano y su evolución. Por tanto, pretende reinterpretar hermenéuticamente la narración cinematográfica como fuente para el estudio histórico de la vida cotidiana.

Palabras clave: Contraste, mundo rural, Franquismo, lo visto y no visto, el punto de vista

Abstract

The following article aims, through discursive analysis and cinematographical narrative of *El extraño viaje*, to extract teachings and methodological principles for rural everyday world analysis of franquism, always in contrast with urban world and its evolution. So, it pretends to reinterpret hermeneutically cinematographical narratives as source for historical studies of quotidian world”.

Key words: Contrast, rural world, Franquism, seen and not seen, point of view

1. Introducción: Historia, narrativa y el texto verbovisual: Una cuestión de análisis histórico-contextual en el contexto cinematográfico después de la ley de censura de 1963

El contexto del desarrollismo franquista aún no ha sido observado con suficiente claridad. Aunque existen grandes obras sobre el asunto, así como gran cantidad de literatura científica sobre el período, sus protagonistas y otras cuestiones (Tuñón de Lara, 1986; Carr, 2008; Eslava Galán, 2008, Preston, 1990), la vida cotidiana como tal no figura prácticamente en ningún trabajo, no digamos ya la vida cotidiana en el mundo rural. No obstante, es bien cierto que las significaciones y los fenómenos del mundo rural de los años sesenta están plasmados en gran cantidad de films.

La Historia, como disciplina de reconstrucción y reensamblaje del pasado para hacerlo inteligible de cara a la comprensión del presente debe, por tanto, poner en este caso su atención sobre lo cotidiano, lo que ocurre no en la superficie de los hechos, sino aquello que ha sido aprehendido y que posee casi un *Habitus* vital (Bordieu, 2012: 215-235). Por ello hemos escogido el cine y el texto verbovisual como canal esencial de comunicación, significación y creación de sentido para comprender un período de cambios tan profundos en nuestro país.

Como indica el título, la narrativa verbovisual o cinematográfica de la España de los sesenta constituye un ejemplo de imaginación y contrastes a la hora de burlar una censura que, si bien fue eficaz en sus comienzos de inspiración nazi (Neuschäfer, 1991: 9-15), fue relajando sus premisas con respecto a las temáticas, aunque manteniendo férreo control de las producciones de films, así como procurando conciliar una contradicción constante entre un aperturismo económico facilitado por el giro tecnocrático de los planes de estabilización y un conservadurismo a ultranza a la hora de explicar o explicitar en los films. Es como si los valores de la España Eterna (Neuschäfer, 1991: 44-86) se viesan defendidos en una España que pretendía abrirse al exterior para eliminar su imagen inicial de dictadura de corte fascista, al abandonar las directrices económicas autárquicas provenientes de falange.

Por tanto, un contexto no viene nada mal antes de comenzar a desgranar *El Extraño Viaje*. La España de los sesenta marca un hito: Una sociedad que se recupera económicamente de las heridas de la Guerra Civil, así como una sociedad realmente prospera sobre la base de los acuerdos de 1953 con Estados Unidos y del giro tecnocrático dado en 1959, ante la necesidad de apertura para la modernización del país (Brändle Señán, 2007: 75-114). Por tanto, Franco, a través del almirante Carrero Blanco, pretendía legitimar el régimen, ya no en un baño de sangre colectivo, sino en la prosperidad de 25 años de paz, como muestra el texto verbovisual *Franco, ese hombre*.

Del mismo modo, la censura como herramienta de control social y de las producciones culturales también describirá una trayectoria muy interesante. Siguiendo a Freud, la censura fomenta la imaginación y el sueño, ya que en subconsciente es donde se generan las imágenes que nosotros mismos nos hemos “prohibido” a nivel consciente (Neuschäfer, 1991: 44-86). Además, estas surgen de manera velada, es decir, oculta y siempre sujetas a cierto tipo de imaginación. Mencionamos esta cuestión como contexto general de la censura en el franquismo: La necesidad de una producción cultural que se vio sometida a auténticas manipulaciones y cortes que conllevaron casi una doble autoría en muchos casos: la del autor empírico de la obra y los retoques del censor (Gubern, 1981: 181-244)¹⁰. Como bien anticipan

¹⁰ Gubern, R. (1981). *La censura*. 1ª edición. Madrid: Ed. Península. Pp. 181-244.

las obras de Lorca, la censura es un proceso inicial y final: primero, el autor procura adaptarse a una autocensura que, más tarde, se verá acompañada de una censura institucional, que para el caso que nos ocupa, había cambiado mucho su parecer y sus objetivos comparada con la censura de los años cuarenta o cincuenta. A través de la censura el contenido narrativo del texto verbovisual se ve constreñido tanto en forma como en contenido, por lo que su discurso y significaciones se verán alteradas, al menos, en lo superficial. A diferencia de su contrapartida nacionalsocialista, la censura española (que comenzó, al igual que la nazi, siendo dependiente del Ministerio del Interior) fue modificándose y pasando de una dependencia administrativa a otra. *El Extraño Viaje* forma parte de la cinematografía de los años sesenta, por lo que la censura a nivel estatal dependía del Ministerio de Información y Turismo, antigua Oficina Central de Propaganda. La tesis de Román Gubern (1981: 181-244) sobre la censura a un nivel jurídico es muy ilustrativa de los cambios de la censura a lo largo de todo el franquismo. Inicialmente dependiente de la ley de prensa de 1938 (de carácter fascista y autoritario), en la primera mitad de los años sesenta y fruto del proceso de apertura y aceleración de las condiciones de asimilación de la modernidad en España, se produce un nuevo código de censura en 1963 de la mano de García Escudero.

Efectivamente, y a diferencia de los anteriores, este código de censura pretendía a nivel formal ser más flexible que la anterior ley, de manera que fuese posible (como lo fue), por ejemplo, dobles producciones de cara al extranjero (más liberadas) y a la producción doméstica (cargadas de cortes). No obstante, el propio Gubern reconoce que la apertura del código de censura fue, más que un trámite que facilitase la producción, un instrumento de carácter aleatorio al servicio del régimen. Ejemplo de ello son los artículos que permiten que una serie de planos (que en principio no tendrían nada de peligrosos), debido al montaje, pudiesen ser tildados de “contrarios al buen gusto” (Gubern, 1981: 181-244). Del mismo modo, esta arbitrariedad, que en el caso de una película podía ser la ruina de los productores debido al dilatado proceso de Consulta Previa (obligatoria hasta 1966) y posterior post-producción, conllevaba una censura previa por parte de los propios autores. No obstante, las prioridades de la censura cambiaron de manera habitual a lo largo del franquismo. Nunca fue una censura reglada y medida, como la nacionalsocialista, sino que simplemente siguió, casi de forma medieval, una serie de cánones de aplicación práctica que tenían, hasta 1966 con la nueva ley de prensa, como prioridades el sexo (la ley de la pureza y la opinión venerable), el respeto al dogma y la mención de política o instituciones en un tono crítico (Neuschäfer, 1991: 44-86). Este fue el orden hasta mediados de los sesenta, en el cual el sexo pasó a ser un problema terciario, pasando las instituciones políticas a primer puesto.

En esta contradicción permanente entre los valores de la España de los años cuarenta y la apertura económica del régimen creó un caldo de cultivo interesantísimo para una serie de cineastas (pensado en el propio Fernando Fernán-Gómez o Carlos Saura) que aprehendieron a desarrollar un estilo de narración y discurso muy particular, el cual, aunque autocensurándose, nos permitiría crear imágenes y metáforas que ejercían una fuerte crítica social, como es el caso de *Ana y los Lobos*, ya en el tardofranquismo. Retornando a los sesenta, a continuación, y habiendo desgranado el contexto del texto, vamos a comprobar como buscando lo que no buscaban los censores, a saber, la vida cotidiana, su significación y cambios dentro del texto verbovisual, podremos extraer algunas pautas para el análisis de la vida cotidiana en cambio en el mundo rural de los años sesenta.

2. Narrativa y discurso de *El Extraño Viaje*: Análisis del socio-semiótico del texto verbovisual

Si lo que pretendemos es extraer la significación y los procesos de comunicación de *El Extraño Viaje* de cara a un análisis de la percepción del mundo rural, tendremos que tener en cuenta un análisis del film para usos heterodoxos. Es por ello necesario recurrir a las disciplinas del análisis filmico, así como a la semiótica de la imagen y la teoría de la enunciación en un film. Heterodoxo, además, quiere decir que para que el texto sirva a los propósitos de mostrar el mundo rural en contraste con los cambios acaecidos en los años sesenta, es necesario mirar de otra forma. No tenemos que *ver* la película, sino *buscar* dentro de la misma.

Jacques Aumont argumenta que el análisis total o exhaustivo del film es un horizonte de posibilidades y valores, es decir, una utopía (Aumont & Marie, 2009: 96-129). El texto verbovisual posee una serie de interpretaciones como motor del análisis que están sujetas a las posibilidades enunciativas del texto. Por ello es necesario un juicio de carácter seccionador, que descomponga el film sobre la base de aquello que se está buscando mostrar, o aquello que no se muestra pero que está implícito en el texto (Abril, 2010). Por ello entendemos que tanto la tradición peirceana combinada con el análisis enunciativo del film propuesto por Casetti y di Chio (1991:219-262) nos dará las herramientas necesarias para nuestro propósito, a saber, tres momentos de la película que muestran gracias al contraste un mundo rural en cambio, cuya significación debe completar el espectador. Para reensamblar el contenido histórico del texto debemos realizar el análisis enunciativo, de manera que, como argumenta Umberto Eco (1996: 9-33), el juego del lector y el autor (Enunciador y Enunciatarío en este caso) propuesto nos sirva como pauta para comprender el período histórico y el porqué de las significaciones sostenidas dentro del texto (Eco, 1987: 5-28).

Antes de comenzar el análisis propiamente dicho, sería bueno dar unas consideraciones previas sobre *El Extraño Viaje*. Si la comunicación es una

puesta en común, donde el emisor crear un retrato de sí mismo y su interlocutor, el texto que nos disponemos a analizar conlleva sobreentender determinadas cuestiones. Como ya hemos comentado en el contexto, el desarrollismo es una época de éxodo rural y cambios en la vida cotidiana de los pueblos, glacial hasta los sesenta. El texto que presentamos narra la historia de un asesinato dentro de un pueblo indeterminado. Estrenada en agosto de 1964, un año después del código de García Escudero, y con un guion de Luis García Berlanga y Pedro Beltrán, la película dirigida por Fernando Fernán-Gómez se centra en un crimen pueblerino, un cronotopo esencial dentro del cine de la apertura censora de los años sesenta. El crimen en el mundo rural es un acontecimiento que, como bien recogen la prensa de sucesos de la época, adquiriría rango de acontecimiento que rompía con la monotonía de las vidas anodinas en el mundo rural. El texto nos muestra dicho fenómeno en el contexto del mundo rural.

Desde la perspectiva sociosemiótica de la época, la película está diseñada para atraer la atención del espectador sobre el crimen, pero, al mismo tiempo, muestra lo cotidiano de la vida rural a través de estos contrastes. Se deja entrever un universo en el que la modernidad industrial comienza a penetrar en forma de artefactos y significaciones nuevas que la película muestra de manera soberbia. Por tanto, podemos perseguir los rastros históricos presentes en el film a través del discurso y la narrativa (Thompson, 1984: 162-184; Burke, 2010). Se trata de buscar por ello los elementos narrativos que hacen referencia a lo cotidiano. Es, por ello, el contraste el que el revela los factores explícitos para la censura, pero imperceptibles al mismo tiempo, ya que lo cotidiano pasaba por alto como *Habitus* (Braudel, 1990; Bordieu, 1980/1991: 113-135). Se trata de lo observado como normal. Por ello vamos a analizar tres momentos esenciales del texto, en los que se concentran estos elementos, a saber, lo cotidiano mostrado en contraste dentro de cronotopos bien definidos, así como sus significaciones complementadas por el espectador o lector. Es por ello una labor de hermenéutica histórica (Gadamer, 2001: 20-67).

El film tiene tres momentos que, como argumenta Bajtín (1989: 393-407), dejan observar la acción y los actantes de manera concentrada. Para nuestros propósitos hemos escogido el comienzo del texto, con la descripción visual del pueblo, el momento en que los músicos se retrasan y la confesión final del crimen.

En el comienzo del film¹¹ se nos muestra una mirada sobre revistas y prensa de la época, en la que el enunciador nos deja entrever algo profundamente cotidiano en el que el espectador, en su papel de Enunciario, se ve reconocido. De las revistas mostradas muchas hacen referencias a fenómenos y

¹¹ Corresponde desde los créditos iniciales hasta el 00:07:17.

espectáculos de carácter urbanita, colgados de las paredes de una casa pueblerina: Primer elemento de contrastes y mutación. Todo ello se desarrolla en un plano secuencia que termina con la aparición de un corsé en las manos de la mercera. La siguiente escena muestra en un plano general un pueblo desadoquinado, con algunos modelos de camionetas alrededor de una plaza cuyo centro es una fuente. Está atardeciendo y se comienzan a iluminar las calles. En este espacio se nos lleva de lo más viejo a lo más moderno, como es el recorrido que la mercera y las viejas del pueblo hacen desde su establecimiento al “club el Progreso”, que es la sala de bailes del asentamiento. El enunciador nos muestra un espacio rural, cotidiano y lúdico, encuadrado en el fin de semana, que será constantemente un contraste tras otro para Enunciatario. La mercera, en un momento dado dice “¡pues no dice que entre yo!” cuando busca a su ayudante a la puerta del club: una nueva comparación entre una juventud cuya escala de valores y significaciones se ve ubicada dentro de los valores de la censura (ya que este personaje femenino es dulce y se quiere casar, pero al mismo tiempo quiere vivir su vida de una forma menos penitente. En comparación, la mercera y las viejas son figuras de la España de los cincuenta y sesenta del mundo rural, expuestos como serios, fríos y decorosos (Eslava Galán, 2008).

Tras esta discusión, la empleada vuelve a entrar en el club, y entonces se nos muestran diversos planos del mismo, de nuevo, con una constante mezcla entre elementos provenientes del mundo urbano confrontados constantemente con los tradicionales. La música, los movimientos del cuerpo y los entretenimientos son mostrados a través de una serie de planos en los que el Enunciador nos va presentando (como ya hizo con la mercera y su empleada) a los diversos personajes del relato. Esta escena, que incluye lo erótico dentro de la misma, nos muestra el contraste entre los bailes más tradicionales, pegados, lentos, donde los cuerpos están en tensión hierática; con lo urbano, ritmos más cercanos al Rock&roll. Dentro de esto último, el baile de Angelines muestra una personalidad individual, refrescante y con vestimenta urbana, lo que de nuevo se pone en relación con las mujeres que aparecen sentadas en el plano secuencia que introduce el club. El juego de planos del enunciador permite ver las miradas de ellas sobre Angelines, la aprobación o desaprobación por medio de muecas o las caras de asombro cuando se quita los zapatos bailando con el acordeonista de la banda de músicos. Por ello estamos viendo una fiesta de un pueblo, sabemos que existen contrastes constantes y podríamos llegar a creer, como enunciatarios o espectadores modelo, que las formas y experiencias de lo cotidiano mutaban constantemente en su enunciación en un espacio vivo. Con otras palabras, presenciamos un comienzo de un típico pueblo de los sesenta que está lentamente cambiando.

Se trata de dos mundos unificados por los conflictos entre valores y significaciones, el baile de Angelines suscita las miradas de unos viejos que están

jugando a las cartas (cuyo rostro deja lugar a pocas dudas) que acaban mirándola bailar. Es muy probable que el sexo en el 1964, como enunciarios nos hiciese reír, pero lo que no dice esa escena es que, para que se represente eso, es necesario un trabajo de represión. Aquí, el discurso que sitúa en cierto modo a esos viejos como representantes de una cotidianeidad rural pasada que reprimía duramente (de ahí la sorpresa y las largas chupadas al puro cuando Angelines baila) y que pretendía revestirse y transformarse en una apertura de las mentalidades y una unión material con Europa y lo urbano. Del mismo modo, quitarse los zapatos para bailar, aunque fuese por comodidad, muestra cierta libertad en un espacio lúdico. Lo cotidiano aparece por contraste, ya que se basaba en no resaltar, no mostrarse abierto a cambios que pudiesen resultar en mutaciones de los principios de la España Eterna, aunque muchos fuesen tolerados ya en las ciudades. Esa España Eterna, la de los años del miedo y el “no te señales”, seguirá siendo el contraste a través del texto.

El segundo espacio del film¹² que vamos a analizar comienza planteando un contratiempo en el fin de semana, ya que los músicos se han retrasado por un accidente en la carretera, como después veremos. El contratiempo, además de los propósitos comunicativos de la trama del texto, también marca irregularidad, tropiezo o corte temporal en la monotonía. El cronotopo, el lugar en donde se concentra la acción, es de nuevo el club y los alrededores. En este caso el enunciador nos muestra un pueblo cuyas reacciones ante la falta de la rutina del divertimento actúa de forma un tanto violenta. Se nos introduce en la nocturnidad desde un plano general que nos muestra a las viejas y la mercera sentadas en unas sillitas a la puerta de la tienda, así como a los jóvenes y viejos dando vueltas alrededor del club. La descripción realista, técnicamente objetiva, que se hace de este fragmento nos permite comprobar los distintos sentidos de los personajes del film, los cuales son en este caso concreto de nuestro análisis, figuraciones (narradores) que comunican la historia a través de un discurso profundamente cotidiano o constante. Las viejas, por ejemplo, en sus diálogos expresan significaciones tales como “lo que puede el vicio” o “ellos, al fin y al cabo, son hombres y tiene que desahogarse; pero ellas...”. El concepto tradicional de la mujer, del pecado de la carne, así como del hombre como animal concupiscente distinto de la mujer como ideal de pureza falangista primero y católico después son comunicados de manera privilegiada por las viejas y la mercera. Dejan entrever un sistema en el que lo respetable, lo antiguo y lo serio son las sólidas bases de la España Eterna. Doña Ignacia, la nobleza y el señorío representados en el pueblo son objeto, en esa conversación, de respeto por lo tradicional, la jerarquía y el orden. Doña Ignacia es el respeto al poder, a los señoritos o a los ricos del pueblo que poseen una casa solariega. “¿Qué

¹² Corresponde desde 00:35:52 al 00:43:27.

pensaría doña Ignacia? Estaría avergonzada” son muestras clave de esta moral, que se muestra por medio de la propia enunciación. Ese mismo discurso transluce también el confinamiento de las clases altas rurales, que querían vivir las ansias de libertas y los deseos que el mundo urbano daba, como veremos en la tercera parte del análisis.

A la llegada de los músicos se les recibe con piedras. Nos muestra un pueblo que no es educado, que quiere divertirse, sabemos que los músicos están heridos, pero da igual, y podríamos creer que el enunciador no nos muestra el porqué: El espectador puede completarlo en este caso con la monotonía y la dureza del mundo rural en el que viven. Sus mundos de sentido lúdico giran en torno al baile, que es una forma esencial de relación. “¡Que se levanten, que toquen! ¡Para eso estáis toda la semana trabajando sin retozar!” es una pieza enunciada maravillosa que muestra, de la boca de uno de los viejos esto mismo que hemos mencionado

La aparición de la autoridad, que conllevaría quizá la censura como enunciador secundario través del tratamiento de ésta, se enuncia como la razón sobreviniendo a unos “asalvajados”. Las escenas de fuerza de la Guardia Civil nos muestran al orden por medio del contraste. Es necesario el orden porque “Qué pueblo más ordinario” en palabras del alcalde. Lo cotidiano es el control del pueblo, porque no posee autogobierno en las significaciones de la autoridad, por ello lo cotidiano se muestra a contraluz, cuando se rompe porque hay que hacer prevalecer el orden y la ley. De hecho, el alcalde medra en el problema de los músicos que no pueden tocar por estar malheridos. Se le eleva a mediador de las pasiones. La falta del baile, como hemos visto, rompe con lo cotidiano, por ello aparece la necesidad de una autoridad mediadora que vele por la responsabilidad y los valores, confrontados éstos por las bajas pasiones generadas por lo urbanita. La España Eterna tiene mecanismos de control de lo que se puede y no se puede hacer. Los músicos finalmente, vía mediada del alcalde, tocan bailes más castizos. Lo cotidiano del pueblo no necesita tanta diversión, los habitantes se conforman con poco.

En la tercera parte del análisis nos dirigimos directamente hacia la conclusión del film¹³, en donde estos mismos contrastes de valores se verán en la confesión del asesinato de los hermanos de doña Ignacia al juez, ya que el enunciador nos pone al músico como narrador que nos cuenta los hechos. Comenzaremos por argüir que la autoridad judicial marca el comienzo del descubrimiento del crimen. De nuevo, aparece un costumbrismo que, seccionado y fraccionado para los propósitos del análisis histórico, permite observar los comportamientos cotidianos y el flujo de informaciones que unos personajes saben y otros no. Aquí podemos mencionar la aportación de in-

¹³ Corresponde de 01:10:07 al 1:18:25.

formación del asesinato, en el que los viejos actúan como un narrador colectivo. No obstante, la confesión nos muestra al guitarrista como narrador y al juez como narratario la mayor parte de las veces, el cual es representado como imparcial y deseoso de conocer la verdad.

La cotidianeidad de las clases altas del pueblo, en este caso una suerte de antigua nobleza terrateniente venida a menos por su falta de casamientos y su férrea moral se verán, de nuevo, alterados. En primer lugar, por la aparición de los músicos (el guitarrista) que hará de Ignacia un símbolo esencial. Ignacia significa la mujer mayor, fría y dura en apariencia, cuyo ser así ser libre y experimentar inquietudes, frente a la quietud y apariencia glacial del pueblo. Su status le impide ser quien ella quiere ser. La cotidianeidad opresiva de su función social se rompe con la aparición del músico en su casa. Ignacia y el guitarrista mantienen una relación, aunque no se muestre, en la que él hace sentir más joven a Ignacia, lo que se plasma en el vestido: Pasa de una ropa oscura y negra a una moda muy parisina. Un aspecto juvenil frente a las formas oscuras para salir al pueblo. La felicidad que comunica su rostro, en contraste con otros momentos de la película, se basa en la ruptura de esa moral estricta, en su elemento lúdico que tiene como utopía escapar de la represión cotidiana del pueblo. El guitarrista confiesa al juez que “Empezó a salir a flote su manía contenida durante tantos años”. Esa manía era ver moda, desfiles, y hacer posar al músico con trajes de mujer. “Los trapos”, “Me hacía que la pasara los trajes como si fuera una modelo”. Él era la ruptura de lo cotidiano para Ignacia, ya que a través de esos actos podía escapar del pueblo. también porque “los trapos”, de estilo parisino, y algo pícaros, significan en el texto, de nuevo, urbanidad. La modernidad industrial de Europa y los intentos por acercarse se traducen en “Cuando nos vayamos a Paris” o en “Tú dices que en el extranjero no soy vieja”.

3. Conclusión: La cotidianeidad como rastros históricos.

Nuestro análisis ha sido, como anunciamos al principio, heterodoxo e incluso algo disperso. Pero como hemos podido comprobar, el centrarse en tres momentos esenciales, sin necesidad de aludir exactamente a la trama, sino a cómo eran comunicados narrativa, secuencial y discursivamente las significaciones contenidas en el texto verbovisual permite que lo cotidiano sea percibido por medio de constantes contrastes. El retraso de los músicos, el crimen o la confesión marcan momentos de ruptura que muestran los sistemas de significación en juego, los cuales se adaptan y traducen constantemente los unos a los otros.

El Extraño Viaje nos muestra, analizando someramente los fragmentos seleccionados, un mundo rural cotidiano expresado a través de la comparación, en los que el enunciador comunica la trama al enunciatario por medio de distintos recursos. Si somos capaces de esquivar ese juego, podemos

comprobar efectivamente rasgos, significaciones y aspectos sobre lo cotidiano en los pueblos y el deseo de libertad que se significaba en cualquier elemento urbano como rasgos característicos del pensamiento del espectador español de los años sesenta. Esto nos lleva, más allá de la intención de la obra, hacia un análisis histórico de estas significaciones y traducciones culturales. La censura precisamente agudiza el ingenio de los creadores, haciendo posible la desviación de lo sociopolítico a elementos cotidianos, en donde el censor no era capaz de penetrar.

De hecho, y sobre la base de este análisis, es posible desarrollar nuevas investigaciones para comprobar si las significaciones, discursos, cronotopos y espacios representados en el texto verbovisual poseen algún tipo de correspondencia con la realidad rural, a la cual debemos acceder cuidadosamente desde la actualidad. Las significaciones cinematográficas nos permiten un acceso desde una obra completa y hasta cierto punto, un rastro de un mundo extinto (Benjamin, 2003). Podríamos, por ejemplo, investigar sobre grupos dentro del pueblo, las significaciones de estos, así como sus prácticas, textos y artefactos que hacían de sus valores algo vivo (Levi, 2012: 119-144). El cine del franquismo es una ventana abierta hacia una microhistoria de lo cotidiano en el mundo rural, a través de las situaciones que lo ponen al descubierto (Foucault, 2008)

Como elemento final, la cultura a través de lo cotidiano se establece en el texto como un ecosistema de procesos de semiosis; se trata de una semiosfera lotmaniana en la que las significaciones cotidianas quedan articuladas por los sucesos que las alteran (Lotman, 1996: 21-42). Por ello la tarea de lo cotidiano consiste en una labor de reensamblaje de la memoria a través de los rastros que anacrónicamente perviven en nuestra actualidad (Benjamin, 2004). La historia oral y el cine son los elementos esenciales para esta tarea, la cual hemos pretendido hacer más inteligible por medio del análisis de *El Extraño Viaje*.

4. Anexo bibliográfico

Monografías:

- Abril, G., (2010). Análisis crítico de textos visuales. Mirar lo que nos mira. 1ª edición. Madrid: Ed. Síntesis.
- Benjamin, W., (2003) La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica, 1ª edición. México: Ed. Ítaca.
- Benjamin, W. (2004). El autor como productor. 1ª edición. México: Ed. Ítaca.
- Braudel, F. (1990). La dinámica del capitalismo. 2ª edición. México: Ed. Fondo de Cultura económica.
- Burke, P. (2010). Hibridismo cultural. 1ª edición. Barcelona: Ed. Akal.
- Caseti, F., & Di Chio, F. (1991). Cómo analizar un film. 1ª edición. Barcelona: Ed. Paidós
- Eco, U. (1996). Seis paseos por los bosques narrativos. 1ª edición. Barcelona: Ed. Lumen
- Eslava Galán, J. (2008). Los años del miedo. 1ª Edición. Barcelona: Ed. Planeta.
- Foucault, M. (2008). Nietzsche, la Historia, la genealogía, 1ª edición. Madrid: Ed. Pre-Textos.
- Gubern, R. (1981). La censura. 1ª edición. Madrid: Ed. Península.
- Preston, P. (1990) Franco. Caudillo de España. 2ª edición. Madrid: Ed. Taurus.
- Neuschäfer, H-J. (1991). Adiós a la España Eterna. 1ª edición. Madrid: Ed. Anphropos
- Thompson, E.P. (1984). Tradición y revuelta de clase. 1ª edición. Barcelona: Ed. Crítica.
- Tuñón de Lara, M. (1986). España bajo la dictadura franquista. 1ª Edición.

Capítulos de libro:

- Bajtín, M, (1989). “Las formas del tiempo y del cronotopo en la novela. Ensayos de poética histórica”. En: Bajtín, M. (1989). Teoría y estética de la novela. 1ª edición. Madrid: Ed. Taurus. Pp. 393-407.

- Bourdieu, P. (1980/1991). "La creencia y el cuerpo". En: El sentido práctico, Madrid: Ed. Taurus. Pp. 113-135.
- Bordieu, P., (2012). "Tres maneras de distinguirse". En: La distinción. Criterios y bases sociales del gusto. 3ª edición. Madrid: Ed. Taurus. Pp. 215-235.
- Carr, R. (2008). "Franco y el Franquismo". En: España: 1808-1975. 15ª Edición. Barcelona: Ed. Ariel. Pp. 560-600.
- Levi, G. (2012). "Sobre microhistoria". En: Burke, P. (2012). Formas de hacer Historia. 1ª edición. Madrid: Ed. Alianza, Pp. 119-144.

Artículos de revistas:

- Brändle Señán, G. (2007). "Consumo y cambio social en España: evolución en el equipamiento doméstico (1983-2005)". En: Reis, N° 120, Pp. 75-114.
- Eco, U. (1987). "El extraño caso de la intentio lectoris". En: Revista de Occidente, N° 69, Pp. 5-28.