

¿La desaparición de la clase? Una aproximación desde el cine español

Javier Ramírez Riquelme
Universitat de València

Las transformaciones socioeconómicas y políticas –especialmente a partir de la crisis global de 1973– fueron acompañadas por una reelaboración de los discursos sobre las clases sociales. Las referencias a la clase social fueron disminuyendo paulatinamente –tanto en presencia como en importancia– en el imaginario colectivo, incluso en los discursos proyectados en la esfera pública desde la izquierda política. Esta dinámica se acentuó en los años ochenta con la implementación de las llamadas políticas neoliberales, primero en Estados Unidos y Reino Unido de la mano de Ronald Reagan y Margaret Thatcher respectivamente, y después en otros países europeos. Este fenómeno, que se manifiesta en diversos ámbitos –desde la política hasta la cultura– en España coincidió con los años de la Transición y la consolidación de la democracia. Desde el cine, por tanto, se proyectan también discursos y representaciones en la esfera pública que difunden unos imaginarios determinados sobre las trabajadoras y los trabajadores¹. Este trabajo propone una aproximación a las representaciones de la clase trabajadora en el cine español entre los años inmediatamente posteriores a la dictadura franquista y los años finales del siglo XX². El análisis de seis películas seleccionadas proporciona una vía de acceso a las narrativas proyectadas desde el cine hacia la esfera pública,

-
- 1 Geoff Eley ha reflexionado sobre el carácter plural de la esfera pública en relación con el concepto de hegemonía gramsciano, subrayando la presencia de otras visiones, lecturas, discursos de y sobre la realidad que contestan al lenguaje hegemónico. Para Eley, la esfera pública tiene más sentido como un escenario estructurado en el que se puede producir la impugnación y la negociación. Ver Geoff ELEY: «Politics, Culture, and the Public Sphere», *Positions vol. 10*, nº1 (2002), pp. 219-236. Por otro lado, se ha señalado también la importancia del cine como configurador de identidades sociales. Ver Stuart HALL: «Cultural identity and cinematic representation», *Framework*, 36 (1989), pp. 68-81.
 - 2 Para el análisis de las representaciones serán útiles algunas de las reflexiones en torno al concepto *clase trabajadora*. Para Geoff Eley y Keith Nield la *clase trabajadora* no quedaría definida meramente por criterios economicistas, aunque sin obviar tampoco la importancia de las condiciones materiales de vida en la articulación de las identidades de clase. Ver Geoff ELEY y Keith NIELD: *El futuro de la clase en la historia: ¿qué queda de lo social?*, Valencia, PUV, 2010, pp. 192-195. De este modo, la identidad de clase es sólo una de las posibles identidades colectivas, pero no la única, es decir, puede o no desarrollarse y además puede entrar en conflicto con otras identidades como el género o la raza. Ver Manuel PÉREZ LEDESMA: «Los nuevos movimientos sociales y la historia del tiempo presente», en Mario P. DÍAZ BARRADO (coord.): *Historia del tiempo presente: teoría y metodología*, Badajoz, Universidad de Extremadura, 1998, p. 68. Asimismo, se consideran útiles las reflexiones de Anthony Giddens, especialmente la noción de *clase* como pauta de comportamiento en la que sus miembros se reconocen, aunque ello no implique conciencia de pertenencia a una *clase*. Ver Anthony GIDDENS, *La estructura de clases en las sociedades avanzadas*, Madrid, Alianza, 1979, pp. 119-126.

en torno a la manera de concebir a los trabajadores, a la clase trabajadora y a sus espacios de acción y sociabilidad.

La clase trabajadora en el cine de la Transición

En el marco de la Transición se abrió un período en el que muchos cineastas comenzaron a expresar libremente sus opiniones políticas³. *Con uñas y dientes* (Paulino Viota, 1977) narra las dificultades a las que tenían que hacer frente los trabajadores sindicados en el contexto de una huelga a finales de los setenta. Por otro lado, *Siete días de enero* (Juan Antonio Bardem, 1979) relata el asesinato de los abogados laboristas de Atocha en 1977, en un contexto de movilizaciones sociales y conflictos laborales y políticos. Ambos filmes están realizados por dos directores cuyas filmografías están compuestas por películas marcadas por un claro compromiso social y político, aunque con una repercusión desigual.

Con uñas y dientes narra el desarrollo de una huelga de trabajadores industriales en Madrid durante los años de la Transición. En la primera escena vemos a Marcos (Santiago Ramos), un líder sindical al que persiguen unos matones con el objetivo de amedrentarle para que concluya la huelga que sus compañeros y él tienen en marcha desde que hace unas semanas despidieron a cinco trabajadores de la fábrica. La situación que plantea la película se enmarca en un contexto, a inicios de la Transición, en el que las movilizaciones y las huelgas tuvieron una gran presencia⁴. Lo siguiente que se nos muestra en el film es a una maestra impartiendo clase en un colegio. Se trata de Aurora (Alicia Sánchez), quien recibe una llamada urgente y se tiene que marchar del aula para ir a prestar ayuda a Marcos, a quien no conoce todavía. Sin embargo, ambos forman parte del mismo partido político, que en la película no explicitan, pero probablemente se refieran al Partido Comunista de España, puesto que era el partido que hegemonizaba la lucha obrera en aquel momento⁵. De manera que desde el inicio, la puesta en escena cuenta con dos personajes de universos relativamente distintos –ella profesora, él trabajador industrial– que confluyen a través de la organización y la estructura de un partido, el PCE, que durante el rodaje del film todavía no estaba legalizado. Las referencias al contexto de

3 Manuel TRENZADO ROMERO: *Cultura de masas y cambio político: El cine español de la Transición*, Madrid, Centro de Investigaciones Sociológicas, 1999, p. 83. La eliminación formal de la censura se produjo el 11 de noviembre de 1977, por lo que *Siete días de enero* fue rodada ya tras esta ley, mientras que *Con uñas y dientes* se produjo bajo una mayor inseguridad en ese sentido.

4 Carme MOLINERO y Pere YSÀS: *La Transición: Historia y Relatos*, Madrid, Siglo XXI, 2018, p. 262.

5 Carme MOLINERO: *De la hegemonía a la autodestrucción: El Partido Comunista de España (1956-1982)*, Barcelona, Crítica, p. 10.

lucha son constantes a lo largo de la película, de manera que se propone un marco referencial sobre lo que son los trabajadores, que está encuadrado en una determinada visión sobre ellos como individuos activos en los conflictos socio-laborales.

Paralelamente a los escenarios anteriores, se muestran en escena los antagonistas de Marcos. Aparece Rodolfo (Alfredo Mayo) –el director de la fábrica– explicándole a un directivo las corruptelas que tiene en marcha para sacar dinero al extranjero a través de unos almacenes pantalla. Seguidamente, aparecen otros miembros de la directiva, más jóvenes, cenando en un restaurante. Éstos últimos representan una nueva generación de hombres de negocios dispuestos a ocupar el lugar de sus superiores, al precio que sea. Saben de las corruptelas del director y ven en éstas y en la situación de huelga, una oportunidad para hundir a Rodolfo. Se muestra aquí, por tanto, una clase empresarial que no está exenta de luchas intestinas. Si bien la cámara no realiza planos detalle de los diferentes escenarios en los que aparecen, por un lado, trabajadores y, por otro, empresarios, a través de los decorados y de los planos generales y planos medios de los personajes insertados en esos decorados, sí se resaltan la diferencias entre los espacios de sociabilidad de unos y otros.

En otra escena Aurora rescata con su coche a Marcos de otros matones que iban a darle una paliza. Al regresar a casa se besan y acaban teniendo sexo. Se muestra una relación de compañeros que representa una de las formas que puede adoptar la sociabilidad entre militantes. Se muestra el sindicato como estructura y también como agente socializador en el que se crean relaciones entre sus miembros que trascienden el compromiso político, constituyéndose relaciones de amistad y vínculos afectivos. Por otro lado, se representan también aquí las contradicciones éticas y morales que atraviesan las personas, puesto que Marcos es un hombre casado y Aurora lo sabe, pero ambos igualmente cruzan una línea que implica traicionar a una tercera persona, esposa de él y camarada de ella.

La siguiente escena a destacar es una conversación informal que mantienen varios trabajadores en el local donde se suelen reunir en asamblea. Se representan aquí las distintas formas de concebir la realidad desde la óptica de diferentes personas, aunque ambas ocupen el mismo puesto de trabajo. Algunos huelguistas plantean negociar a la baja con la empresa para salvar unas condiciones mínimas, mientras que otros insisten en mantener la huelga. Se plantea de manera simplificada un debate sobre la propiedad de los medios de producción, de tal forma que cualquier espectador lo puede entender. La escena, a través del contenido de los diálogos, interpela al espectador a plantearse ese mismo debate. Un debate que está proyectándose en la

esfera pública a través del cine, utilizando para ello un lenguaje sencillo y accesible para cualquier espectador.

El film reserva un final trágico para Marcos. Los jóvenes directivos han encontrado el momento para asegurarse el control de la empresa denunciando a Rodolfo, al tiempo que aprovechan para resolver el *problema* de la huelga contratando a un pistolero para que asesine a Marcos. En una escena final, todos los trabajadores de la empresa asisten a una reunión en la que los nuevos jefes –los directivos jóvenes– lamentan el *suicidio* de Marcos, para a continuación utilizar a su favor la corrupción del antiguo director. «Todos hemos sido engañados por el señor Rodolfo Ortiz», dicen. La situación que ha dejado el antiguo gerente es aprovechada no sólo para finalizar la huelga, sino también para lograr que en la nueva situación no se contemple la posibilidad de iniciar otra reivindicación. Pese a sus luchas internas, los empresarios se representan como un grupo unido por los mismos intereses. Puede ser que compitan por el poder, pero acabar con los huelguistas es un objetivo común. Ahí Paulino Viota dibuja un sentido implícito de *interés de clase*.

Por su parte, *Siete días de enero* está planteada con una vocación casi periodística, lo cual no resulta demasiado extraño si tenemos en cuenta que Gregorio Morán, el guionista, trabajaba como periodista de investigación. El inicio de la narración se sitúa dos días antes de los asesinatos. En la primera escena, varios miembros de la extrema derecha realizan prácticas en un local de tiro. Un exmilitar enseña a disparar a varios jóvenes. Uno de ellos comenta que tiene que ir a la boda de su hermano, que se casa en una *finca*. Es hijo de un militar. «Iría toda la plana mayor, imagino» dice el veterano. En esta escena se dibuja una conexión entre las élites franquistas con militares como el veterano, que se ocupa de los asuntos *sucios*, entrenando a jóvenes *patriotas* que luego actúan como fuerza parapolicial contra grupos de la izquierda en las manifestaciones. En la siguiente escena esto se completa mostrando los asistentes a la boda: mujeres con mantilla, militares, cardenales, empresarios, el jefe político de lo que parece ser Falange. Se representa aquí lo que algunos autores llamaron el «compromiso autoritario», es decir, una alianza entre las élites económicas, militares, eclesiásticas, la alta burocracia y el partido fascista, propia de las dictaduras fascistas o fascistizadas. En el caso del franquismo, el partido fascista –Falange– no llegó nunca a tener la hegemonía, a diferencia de otras dictaduras como la alemana o la italiana, donde sí logró ocupar un lugar preponderante⁶. A través de un montaje en el que va encadenando diferentes conversaciones, el director muestra, de forma esquemática pero efectiva, a los distintos sectores que conforman las élites.

6 Ismael SAZ: *Fascismo y franquismo*, Valencia, PUV, 2004, pp. 119-121.

Tras esta caracterización de la derecha, la película pasa a mostrarnos el despacho de los abogados laboristas. Los trabajadores están reunidos en las escaleras del edificio. Realizan una votación sobre continuar o no la huelga: gana el *sí*. Los dos abogados suben las escaleras entre muestras de aprecio y compañerismo de los trabajadores, como abrazos y palmadas en la espalda. Un trabajador recuerda a los compañeros que al día siguiente están convocados a la manifestación pro-amnistía. Se hace una representación aquí de una clase trabajadora sindicada y en el marco de un conflicto laboral. Además, se hace notar la consideración de los abogados laboristas como parte del mismo grupo, pese a desempeñar una profesión liberal. Esto se hace más explícito en una de las escenas finales de la película cuando se rememora el momento del asesinato. Todo transcurre en silencio: la escena está muteada. El director usa el recurso de la cámara lenta para resaltar el dramatismo de la escena. Los abogados caen al suelo tras ser tiroteados. Acaba con un plano de la pared del despacho en la que se enfoca un cartel escrito a mano que dice:

«Estos despachos viven y se mantienen única y exclusivamente del trabajo de todos y cada uno de nuestros [sic] honorarios que os pedimos al finalizar los casos. Por favor cooperad con nosotros abonándolos lo antes posible. Vivimos como vosotros de nuestro trabajo»⁷.

La puesta en cuadro se realiza a través de un plano en el que aparece el cartel durante 14 segundos, tiempo suficiente para que cualquier espectador pueda leerlo. Luego se abre el plano, mostrando la escena completa con los fallecidos y heridos en el suelo. Se hace especial énfasis, por tanto, en que tanto los trabajadores industriales, como los de transportes o los abogados laboristas, forman parte de un mismo grupo con intereses comunes: aquellos que viven de su trabajo. La identidad de la clase trabajadora se extiende, por tanto, más allá de una visión clásica. Además, esta identidad está reforzada por experiencias comunes. El líder sindical y otros trabajadores reciben constantes amenazas anónimas para que paren la huelga, del mismo modo que son amenazados los abogados laboristas y, en última instancia, asesinados. Se refuerza así una identidad que se basa primero en la condición común de trabajadores que viven de un salario y después en una lectura de esas condiciones como injustas, para las que se plantea una solución que pasa por el *conflicto*, en forma de manifestaciones y huelgas. Un conflicto que requiere determinación y una estrategia para no caer en las provocaciones ni en las artimañas de

7 Las palabras que están subrayadas en esta cita, lo estaban también en el cartel.

unos colectivos –la extrema derecha, los franquistas y los empresarios– que son leídos como un grupo con intereses contrapuestos y, en última instancia, sus enemigos de *clase*.

La película proyecta unos discursos y unas narrativas sobre la realidad, con relación evidente con el contexto, que hace posible ese lenguaje obrerista. Se representa en ella, por tanto, una clase trabajadora unida, fundamentalmente masculina –aunque no sólo– y con unos objetivos básicos que tienen que ver con la consecución de la democracia. Se asume, además, que para alcanzar estos objetivos, el *conflicto* es inevitable, lo cual hace más importante la unión, la disciplina y tener una estrategia, cuestión que se muestra en las discusiones que tienen en las asambleas donde se habla de no caer en provocaciones, de mantenerse unidos y donde se convoca a los compañeros para acudir a las manifestaciones. Son conscientes, además, que tienen un enemigo claro: los franquistas.

Los modernos años ochenta

Desde el primer gobierno del PSOE en 1982, la necesidad a la que se apuntaba de modernizar y flexibilizar el mundo del trabajo implicó una reforma de las relaciones laborales cuyos efectos, entre otros, debilitaron el poder sindical⁸. Sin embargo, el movimiento obrero organizado tuvo un protagonismo no menor en distintas movilizaciones durante la década de los ochenta. Destacan tres momentos de gran movilización sindical que se dieron durante el primer trimestre de 1984, durante la huelga general de 1985 y durante el primer trimestre de 1987. De manera que la huelga general del 14D de 1988 marcó el cénit de aquel ciclo de conflictividad, que fue confrontado con violencia y represión por parte del gobierno y además supuso la ruptura entre el PSOE y la UGT⁹.

En el plano cultural, las inversiones del gobierno en infraestructuras culturales aumentaron significativamente entre 1982 y 1985. El gasto público en Bibliotecas, Archivos, Arqueología, Museos y adquisición de obras de arte, Patrimonio histórico-artístico, construcción de Auditorios, Deporte y Fondo de protección cinematográfica, se incrementó un 75,6% en esos años¹⁰. Durante este tiempo, se establecería también lo que Guillem Martínez ha llamado *Cultura de la Transición*, que entiende como una herramienta que ayudó a dar cohesión política

8 Javier TÉBAR: «El movimiento obrero durante la transición y en democracia», en Carme MOLINERO y Pere YSÀS (eds.): *Las izquierdas en tiempos de transición*, Valencia, PUV, 2016, pp. 191-193.

9 Sergio GÁLVEZ: *La gran huelga general: el sindicalismo contra la «modernización socialista»*, Tres Cantos (Madrid), Siglo XXI, 2017, pp. 52-53.

10 Giulia QUAGGIO: *La cultura en transición. Reconciliación política y cultural en España, 1976-1986*, Madrid, Alianza, 2014, p. 287.

al llamado *Régimen del 78*. A través de un monopolio cultural, el Estado habría ido apostando por la promoción de unos determinados productos culturales en diferentes ámbitos, erigiendo así un paradigma cultural hegemónico que, durante los últimos treinta y cinco años, habría desactivado la cultura crítica promocionando determinados artistas o productos culturales, desplazando las propuestas más críticas hacia espacios con menor capacidad de difusión y presupuesto¹¹.

La clase trabajadora se vio representada en el cine, entre otras películas, en una cinta de Pedro Almodóvar: *¿Qué he hecho yo para merecer esto!* (1984). Narra la historia de Gloria (Carmen Maura), una ama de casa del extrarradio de Madrid, que tiene que lidiar en su vida diaria con el trabajo como limpiadora en un gimnasio de artes marciales, con el trabajo no remunerado que ejerce en el hogar, con un marido machista que trabaja como taxista y con la mala situación económica que atraviesa la familia, de la que forman parte también y viven en casa, sus dos hijos y su suegra.

El director mezcla el drama y la comedia, a través de distintos personajes, para relatar la precaria situación económica de la familia. Durante los años ochenta, la situación de muchas familias de clase trabajadora distaba mucho de la imagen propia de la *modernización* de aquella década¹². Sin embargo, no es tanto la situación económica o las condiciones materiales de vida lo que la película pretende resaltar, sino el sufrimiento de Gloria, que vive su día a día casi como si fuera una condena. Gloria es el personaje que lleva prácticamente toda la carga dramática, contrastando con su suegra, sus hijos o Cristal (Verónica Forqué), su vecina prostituta. En contraposición a Gloria encontramos a Antonio (Ángel de Andrés) caracterizado como un hombre machista sin ningún tipo de sensibilidad, excepto cuando muestra nostalgia al recordar los años en los que estuvo trabajando en Alemania y conoció el amor. En una escena Gloria habla de los problemas económicos que atraviesan y de las necesidades de la compra de la semana, mientras Antonio sólo está preocupado por tener sexo con ella. La escena acaba con un patético coito. La insatisfacción de Gloria con su vida en general, se ve reflejada también en el plano sexual. Ni un hombre con quien había tenido un encuentro sexual en las duchas del gimnasio donde trabaja como limpiadora, ni mucho menos su marido Antonio, logran satisfacerla.

11 Guillem MARTÍNEZ (coord.): *CT o la Cultura de la Transición. Crítica a 35 años de cultura española*, Barcelona, DeBolsillo, 2012.

12 Enrique PALAZUELOS: *Cuando el futuro parecía mejor: auge, hitos y ocaso de los partidos obreros en Europa*, Madrid, Akal, 2018, p. 467.

La representación de la clase trabajadora en la película tiene también una dimensión espacial que va más allá del poco espacio en el interior de las viviendas. En la película resulta importante la autovía M-30, que está situada a escasos metros del barrio donde viven¹³. La M-30 aparece en algún plano de la película, pero sobre todo aparece en diversas conversaciones, haciendo referencia al ruido de los coches. Asimismo, la cámara muestra los edificios del barrio: bloques muy homogéneos, coches humildes, etc. En *¿Qué he hecho yo para merecer esto!* se aprecia, por tanto, una notable diferencia en la manera de representar la clase trabajadora respecto a los filmes de finales de los setenta. No se trata ya de una clase obrera industrial que se encuentra en el marco de un conflicto laboral y/o político, sino que se pasa a representar la vida cotidiana de una familia de clase trabajadora.

Otra cinta a tener en cuenta a finales de esta década es *Las cartas de Alou* (Montxo Armendáriz, 1990). Fue la primera película en llevar el tema de la inmigración subsahariana a la pantalla en España. El filme cuenta la historia de Alou (Mulia Jarju), un inmigrante subsahariano que llega clandestinamente a las costas andaluzas con el objetivo de trabajar en España. La cinta obliga al espectador a observar la historia desde la perspectiva del protagonista, de manera que se difumina la distancia entre los espectadores —en su mayoría españoles— y el inmigrante africano. De alguna manera, al mismo tiempo que plantea la cuestión de la alteridad, nos invita a ver la historia que narra con los ojos del *otro*. Un elemento importante, en este sentido, es que durante gran parte de la película, sobre todo su primera mitad, las escenas se desarrollan en la lengua africana de Alou, acompañadas de subtítulos en castellano.

Durante las décadas de 1980 y 1990, los inmigrantes contribuyeron de forma notable al crecimiento económico de España. Muchos empresarios se benefician de la situación clandestinidad de los inmigrantes, dado que son trabajadores sin derechos y mano de obra barata¹⁴. Durante la primera parte del filme, Alou trabaja como jornalero agrícola y va teniendo distintos jefes a lo largo de su estancia en unos invernaderos almerienses. A diferencia de otras películas analizadas, en esta sí se nos muestra a los trabajadores en su lugar de trabajo.

El racismo y la xenofobia se muestran durante la historia de forma explícita, aunque sin caer en estereotipos maniqueos. Durante su tiempo libre, Alou prácticamente sólo se relaciona

13 El argumento de un filme, dice David Bordwell, puede facilitar la construcción del espacio de la historia informándonos de los entornos relevantes y las posiciones y caminos asumidos por los protagonistas. Ver David BORDWELL: *La narración en el cine de ficción*, Barcelona, Paidós, 1996, p. 51.

14 Maren Borkert habla de los inmigrantes como «autoestopistas del capitalismo global» y ha señalado que su mano de obra ha resultado y resulta vital para la flexibilidad, la competitividad y el dinamismo de gran cantidad de sectores económicos. Ver Maren BORKERT, Alberto MARTÍN, Sam SCOTT y Carla DE TONA: «Introduction: Understanding Migration Research in Europe.» *FQS: Forum Qualitative Social Research* Volume 7, nº 3, Art. 3 (2006), p. 2.

con otros inmigrantes. Destaca su relación fraternal con Moncef (Ahmed El-Maaroufi), un inmigrante magrebí. En una escena, Alou juega a las damas con el padre de Carmen (Eulalia Ramón), dueño del bar donde juegan. La cámara muestra un plano medio lateral en el que ambos aparecen enfrentados mientras juegan y hablan. Alou y Carmen tienen un romance y el padre de ella se mostraba amigable con Alou hasta que se entera del asunto. «Oye *Baltasar*, a mi hija déjala en paz. No quiero que tenga problemas», le dice el padre de Carmen. El racismo se explicita más en otra escena en la que, durante un descanso en el trabajo en el campo, Alou se dispone a coger una pera de un capazo para comérsela. «¡Eh tú, negro; Deja esa pera», le grita un capataz español antes de decirle que sólo puede comer peras del suelo. Alou reacciona tirándole la pera al pecho y todo acaba en una pelea por la que Alou tendrá que abandonar el trabajo –y también el lugar– por miedo a que la policía le deporte. Las reglas del juego no son iguales para el inmigrante que para los trabajadores españoles, por lo que cualquiera de sus acciones pueden acarrearle consecuencias muy graves. En última instancia, el racismo adopta también forma institucional. Alou acude repetidas veces a la Administración para regular su situación, pero los funcionarios rechazan sus solicitudes sin esforzarse demasiado en examinarlas. Por último, cabe resaltar el carácter circular de la historia de Alou. Mientras estaba despidiendo a Carmen en la estación de tren, tras una de sus visitas habituales, la policía le detiene. Alou cuenta en una carta como les devolvieron a África. Inmediatamente después, aparecen en escena varios inmigrantes subiendo a una lancha en una costa norteafricana, entre ellos Alou.

Durante la década de los ochenta habían desaparecido de la pantalla las representaciones de los trabajadores organizados y enmarcados en un conflicto socio-laboral. Su lugar lo ocuparon relatos costumbristas con contrapuntos de comedia como *¿Qué he hecho yo para merecer esto!*, en el que la historia se centra en la situación asfixiante de la mujer trabajadora; o ficciones similares al formato documental como *Las cartas de Alou*, que sacaba a la luz los problemas en torno a la condición de inmigrante, especialmente si éste es africano.

Apuntes sobre los años noventa

El inicio de los noventa estuvo marcado por el terremoto geopolítico que inició *la caída* del Muro de Berlín en 1989 y la disolución de la Unión Soviética en 1991. En Occidente se inauguraba lo que Steger y Roy llaman *la segunda oleada neoliberal*, encabezada por Bill

Clinton y Tony Blair¹⁵. Esta segunda oleada estuvo caracterizada porque parte de la agenda económica de los partidos conservadores de los ochenta fueron incorporadas a la de los partidos socialdemócratas europeos¹⁶. La crisis global tuvo un duro impacto en España, llegando a una tasa de paro del 24,1% en 1994¹⁷. En medio de esta crisis, España –como miembro de la Comunidad Económica Europea– fue uno de los países firmantes del Tratado de Maastricht en 1992, que establecía –en líneas generales– un marco neoliberal para la organización interna de la Unión Europea¹⁸. A las reformas laborales en un sentido *flexibilizador* que había llevado a cabo el PSOE, se sumó en 1997 una nueva reforma, esta vez implementada por el ejecutivo de José María Aznar, por la que se abarataba el coste del despido¹⁹.

En cuanto al cine de finales de siglo, no retoma generalmente las representaciones de la clase trabajadora como *sujeto político* de la Transición, aunque en películas como *Mensaka* (Salvador García Ruíz, 1998) o *Barrio* (Fernando León de Aranoa, 1998) se puede observar una narrativa en la que la clase trabajadora forma un grupo social que se autorreconoce en contraposición a los *pijos* que son ajenos al barrio en el primer film citado o a las personas que viven en la zona centro de la ciudad apartada del extrarradio en el segundo²⁰. Se recupera por tanto, implícitamente, una visión *colectiva* de la clase. Esto va reforzado, además, con un sentimiento de pertenencia *al barrio*, que se da en ambas películas. La ausencia de *conflicto colectivo* va acompañada de una radiografía social que se centra en mostrar la vida en los barrios de clase trabajadora con intención de denuncia social. Se mantiene una línea similar a las representaciones de los ochenta en ese sentido, aunque más matizada. Destaca la ausencia de posibilidades de subvertir la situación y la desidia que eso conlleva.

¿La desaparición de la *clase*?

A lo largo del período en el que se enmarcan las películas analizadas, la sociedad española estuvo inmersa en una serie de importantes cambios en todos los ámbitos. Al tiempo que estuvo afectada por el contexto internacional posterior a la crisis global de los años setenta, España tuvo también su dinámica particular en la que destacan el proceso de transición a la

15 Manfred STEGER y Revi K. ROY: *Neoliberalismo: una breve introducción*, Madrid, Alianza, 2011, p. 87.

16 *Ibid.*, p. 89.

17 Xosé Manuel NUÑEZ SEIXAS (coord.): *Historia de España. v. 10, España en democracia, 1975-2011*, Barcelona, Crítica, 2017, p. 413.

18 David HARVEY: *Breve historia del neoliberalismo*, Madrid, Akal, 2007, p. 99.

19 Xosé Manuel NUÑEZ SEIXAS (coord.): *Historia de España...*, p. 419.

20 Cabe citar aquí la noción de *reconocimiento de clase* de Anthony Giddens [Anthony GIDDENS, *La estructura...*, pp. 122]

democracia y la consolidación del Estado de Bienestar. No obstante, estos procesos vinieron acompañados de medidas de ajuste económico para hacer frente a las crisis, de la inserción del país en las estructuras económicas y militares de los países occidentales y de distintas reformas laborales que flexibilizaron el mercado de trabajo, al tiempo que socavaban la capacidad de negociación de los sindicatos. En este contexto, el concepto de *clase trabajadora* fue quedando paulatinamente difuminado en *imaginario colectivo* de los españoles. Desde el cine, la manera en que se ha representado a los trabajadores y sus espacios ha ido cambiando significativamente, aunque no se puede hablar de una *desaparición*.

Las representaciones de clase analizadas en este trabajo construyen un relato que transita de un universo simbólico dicotómico en torno a la relación clase-lucha –en el contexto de finales de la década de los setenta– hasta un imaginario en el que la clase prácticamente se diluye en las luchas individuales cotidianas en el cambio de milenio. La articulación y difusión de este relato en la esfera pública a través de múltiples materiales culturales, entre ellos el cine, puede ayudar a entender el paulatino oscurecimiento del vector de clase en la conformación de las identidades individuales y colectivas, subordinada con frecuencia a otras dimensiones identitarias como el género o la raza. A esto hay que añadir otro cambio que tiene que ver con la violencia. En las películas analizadas del período de la Transición, la violencia procede siempre del *exterior* de la clase, es decir, de los enemigos políticos. A partir de la década de los ochenta este tipo violencia desaparece, al mismo tiempo que desaparece la representación de la clase como *sujeto político* y aparecen representados otros tipos de violencia que ya no provienen desde el *exterior*. La violencia ya no *enfrenta las clases* sino que *atraviesa las clases*. Observamos distintos tipos de violencia: violencia machista en *¿Que he hecho yo para merecer esto!* y en *Barrio*; racismo y xenofobia en *Las cartas de Alou* o violencia en torno a la drogadicción en *Mensaka* o *Barrio*.