

## ***La piel quemada* y la cuestión de la inmigración interior durante el franquismo**

Àngel Quintana  
(Universitat de Girona, Espanya)

**Abstract** In 1964, the Franco dictatorship implemented the Development plans that placed the tourist phenomenon as an essential element. The development of the tourism industry was accompanied by strong internal migration and it was constituted as an illusion of false modernization. *La piel quemada*, directed by Josep Maria Forn, is one of the few movies that gather these tensions. Forn speaks about the immigration and the inequalities between the North and the South of Spain, but also about sexual repression and the mystification of a possible conquest of freedom generated by the tourism. Amongst these themes the debate arises on a new Catalan identity that began developing in those years. Since then, such a debate on the different cultures that make up today's Catalonia has only grown in relevance: 50 years after its realisation, *La piel quemada* manages to speak from the past to the present.

**Keywords** Francoism. Tourist. Emigration. Identity. Spanish cinema. Catalonia.

En 1963, en el transcurso del tradicional discurso televisivo que el dictador Francisco Franco ofrecía a los españoles para despedir el año, afirmó: «Afortunadamente, los millones de extranjeros que anualmente nos visitan permiten la más eficaz demostración de cuáles son las verdaderas condiciones que imperan en el interior de nuestra Nación».<sup>1</sup> Esta alusión al fenómeno turístico se insertaba en el marco de un discurso de tono eufórico en que Franco aprovechaba para anunciar los efectos de los Planes de Desarrollo que se pondrían en marcha un año después. En el transcurso de su discurso constataba como el régimen había superado el aislacionismo internacional, anunciaba los acontecimientos para celebrar los veinticinco años de paz y reforzaba el valor que España tenía como auténtica reserva espiritual de Occidente frente a la amenaza del comunismo que se había ido incrementando en el transcurso de la guerra fría. De todos modos, el discurso también certificaba como, a inicios de los sesenta, para el franquismo el fenómeno turístico había adquirido el rango de industria prioritaria, llegando incluso a tener la trascendencia de poder llegar a ser una especie de cruzada nacional. El turismo representaba una importante

1 Discurso pronunciado por Francisco Franco el 30 de diciembre de 1963. Puede ser consultado en la web: <http://www.generaIisimofranco.com/Discursos/mensajes/00016.htm>.

fuentes de ingresos para un país con grandes problemas para poder llegar a tener un fuerte desarrollo industrial, pero sobre todo servía como instrumento de propaganda para un régimen que estaba dispuesto a salir de la autarquía y a lavarse la cara aceptando la entrada de miles de turistas procedentes de toda Europa. Más allá de sus motivaciones económicas, el turismo era una especie de certificado para demostrar al exterior que en la España de sol y playa existía una apariencia de calma y libertad.

Un año después, en 1964, el aparato económico del régimen redactó el Primer Plan de Desarrollo que tendría una vigencia de tres años, hasta 1967. Entre los objetivos prioritarios estaba la posibilidad de poder destinar un 25% del presupuesto del Estado en los transportes públicos y otro 19,5% en la construcción de alojamientos turísticos. El objetivo del gobierno consistía en poder llegar hasta las 600.000 plazas hoteleras disponibles en España (Sánchez Sánchez 2001, 202). Tal como certificó el economista Joan Cals en un texto de referencia publicado a principios de los años setenta, el fin perseguido mediante la política del Ministerio de Información y Turismo – dirigido entre 1962 y 1969 por Manuel Fraga Iribarne – consistía en llegar a conseguir un crecimiento máximo al precio que fuera. Por este motivo, era preciso establecer una coyuntura que fuera favorable para las fuerzas del mercado. El ansia de crecimiento desmesurado provocaba que los costes sociales o las distorsiones en la asignación de recursos productivos acabaran siendo infravalorados y, en la mayoría de los casos, ignorados (Cals Güell 1974). Detrás de la política turística del régimen había muchos factores oscuros que tenían que ver con la especulación urbanística, la destrucción del paisaje y la explotación humana de los inmigrantes que se habían desplazado para ganar dinero a costa de la temporada turística.

El desarrollismo fue la política que llevó a cabo el franquismo para poder introducir la sociedad del bienestar en el corazón de la España de la dictadura y maquillar la cara más siniestra del régimen. Fue una especie de espejismo de modernización en la España franquista que sirvió para crear una masa complaciente ante el sistema, que se sintió satisfecha y engañada con la promesa del bienestar. El triunfo del desarrollismo radicaba en conseguir que la quimera del bienestar se impusiera, pero mientras crecía la entelequia de una nueva clase media surgieron nuevas formas de conflictividad. El peso de esta entelequia quedó perfectamente especificada en las políticas laborales establecidas a partir de 1964, cuando con el Primer Plan de Desarrollo se crearon las nuevas *ordenanzas laborales*. Estas ordenanzas se basaban en cuatro factores que permitían una cierta flexibilidad al modelo salarial de las empresas. Estos factores eran la existencia de un salario mínimo tan bajo que no tenía una incidencia directa en los niveles salariales, la tendencia de crear una serie de retribuciones salariales de carácter selectivo – primas, puntos, etc. – que generalmente estaban ligadas a la lealtad que mostraba el obrero hacia la empresa, el uso

abusivo de la política de horas extras y la existencia de un subsidio de paro tan limitado que no permitía a los trabajadores poder llegar a establecer una buena posibilidad de negociación frente a un eventual despido (Solà 2014, 112-13). La repercusión de este modelo laboral en el sector turístico, generó nuevas desigualdades de clase, sobre todo a partir del momento en que el flujo de inmigrantes se convirtió en un motor clave para generar cierta mano de obra para el reforzado sector turístico.

Los flujos emigratorios comenzaron a tener una importancia capital para la economía franquista a partir de 1957, momento en que el régimen tuvo que liberalizar los movimientos de población, tanto los que se desarrollaban hacia el interior del territorio como los que estaban orientados hacia el extranjero. Hasta el año 1965, se calcula que se desplazaron casi un millón de ciudadanos españoles, una décima parte de sus activos demográficos. La mayoría marcharon a trabajar hacia países industrializados de Europa Occidental, especialmente a Francia, Suiza y Alemania (Aragón Bombín 1986, 105-34). Todo este movimiento migratorio estuvo acompañado de la existencia de una fuerte inmigración interior, desde las regiones más pobres de España - Andalucía, Extremadura, Castilla y La Mancha - hacia las grandes ciudades, principalmente Madrid y Barcelona. Entre 1962 y 1973, se calcula que casi cuatro millones de personas cambiaron de residencia. Una de las zonas que recibió mayor número de emigrantes fue Cataluña, especialmente la zona situada en torno al área metropolitana de Barcelona. El auge turístico permitió la expansión de esta inmigración interior hacia otros territorios, como los espacios de la Costa Brava en que se estaba desarrollando la industria turística e inmobiliaria. Los inmigrantes acudieron a hacer 'temporada de verano' en el sector terciario o se afianzaron en el sector de la construcción debido al fuerte crecimiento inmobiliario y a la necesidad de disponer de mano de obra.

La relación existente entre el mito turístico alimentado por el franquismo y la realidad social provocada por la inmigración interior hacia las zonas de la costa es un factor clave para poder entender el contexto en que se desarrolla una película como *La piel quemada* (1967) de Josep Maria Forn. La película, que está a punto de celebrar su cincuenta aniversario, representa un documento único en el interior del cine español de los años sesenta. Es la única obra del período que incidió de manera directa en las contradicciones generadas por el turismo en los años sesenta y en las transformaciones provocadas por el flujo inmigratorio en España. Algunas otras películas del período habían tratado el fenómeno turístico desde una óptica cómica de carácter costumbrista. Paco Martínez Soria, por ejemplo, fue el protagonista de *El turismo es un gran invento* (1968) de Pedro Lazaga, donde un alcalde aragonés viajaba a Marbella para ver cómo sacar la inspiración para poder construir un centro turístico en su municipio rural. Joan Capri, protagonizó en Cataluña, *En Baldiri de la costa* (1968) de Josep Maria Font Espina. Capri interpretaba a un payés al que le

compraban un huerto para convertirlo en zona turística. El hombre acaba enriqueciéndose gracias a la nueva economía turística, mientras hacía una efímera carrera política al convertirse en alcalde de su municipio.

El título de la película de Josep Maria Forn - *La piel quemada* - funcionaba como una metáfora tanto de la piel bronceada de los turistas que acudían a las playas de la Costa Brava pero también se refería a la piel tostada de los albañiles que colgados en los andamios construían hoteles y apartamentos. La película está planteada como una especie de choque dialéctico entre las contradicciones de una política orientada a la apertura de España hacia el turismo europeo y el desequilibrio que se establece entre el Norte industrializado y el Sur latifundista. Esta tensión, que con gran acierto explora Josep Maria Forn en su película, es clave para entender como el régimen franquista introdujo la quimera del bienestar como un sueño para implementar una falsa clase media, mientras se mostraban incapaces de llegar a observar las desigualdades territoriales y de clase que existían en el interior de España.

*La piel quemada* está estructurada a partir de un montaje paralelo, en el que una acción funciona siempre como contrapunto de otra acción. Josep Maria Forn parte de la descripción de la tarde/noche del protagonista José - Antonio Iranzo -, un albañil que apura de forma lujuriosa sus últimas horas antes de que su mujer Juana - Marta May -, su cuñado y sus hijos lleguen al pueblo de la costa donde piensan instalarse. El primer eje narrativo es el viaje de la familia desde Purullena (población cercana a Guadix en Granada) hasta Lloret de Mar en la Costa Brava. El desplazamiento se lleva a cabo en el tren conocido popularmente como El Sevillano, que trasladaba los emigrantes de Andalucía a Cataluña.<sup>2</sup> El otro eje es la hipotética 'despedida' de soltero de José. Este aprovecha sus últimas horas previas a la llegada de su mujer para emborracharse, despedirse de la camarera con la que ha mantenido relaciones y acostarse con una joven belga. Todo transcurre bajo un tono marcadamente étlico, en medio de una larga y cargada juerga nocturna. El montaje entre los dos movimientos paralelos es roto por la existencia de seis escenas de *flashback* en la que se rememora la situación de los protagonistas en el mundo latifundista de Andalucía. A lo largo de la película, surgen también otras tensiones sociales como el choque entre los burgueses catalanes y los emigrantes andaluces, el choque entre la libertad sexual proveniente de Europa y la represión en la España franquista o la tensión entre el sueño de un hipotético paraíso del bienestar y la realidad de un mundo en que la pobreza y la explotación del más débil aún prevalecían. El conjunto de todos estos elementos convierte *La piel quemada* en una de

---

2 El Sevillano era el tren que cubría la distancia entre Sevilla y Barcelona - 1127 km. El tren salía a las 17 horas y llegaba al mediodía, llevando a cabo un viaje de entre 15 y 17 horas. Los restos del tren se exhiben en el Museu de la Immigració de Catalunya de Sant Adrià del Besós.

las más interesantes experiencias del cine social abordadas en España y en uno de los más feroces retratos de las contradicciones de esa España del Desarrollo. Es la crónica de un tiempo en que los turistas del norte ocupaban sus momentos de ocio en las playas mientras los emigrantes del Sur buscaban un hipotético refugio trabajando en los andamios.

Josep Maria Forn empezó su carrera en 1955 con el largometraje *Yo maté*. La primera parte de su filmografía se sitúa dentro del universo de los estudios cinematográficos de la Barcelona de la época, especializados en un cine de género para el consumo interno. Forn se consolidó como un profesional con oficio, un realizador capaz de llevar a buen puerto trabajos en diferentes géneros como el cine de intriga, la comedia, el drama moral o el cine de bandoleros (Quintana 2007). En 1967, cuando desde su productora asumió el rodaje de *La piel quemada*, había filmado nueve largometrajes y había empezado su trayectoria como productor de obras de diferente género, algunas de ellas discretas coproducciones internacionales. *La piel quemada* representó un giro en su carrera porque fue producida desde su propia productora, Teide P.C., a partir de los beneficios obtenidos con diferentes producciones propias. Forn asumió la escritura del guion, rodó en escenarios naturales - Purullena y Lloret de Mar - y pudo llevar a cabo un giro profesional en su carrera orientando los esfuerzos hacia un cine más personal. Su obra se orientó hacia un cine de autor cuya principal preocupación era la de intentar definir los rasgos esenciales de la identidad que se gestó en Cataluña desde los años sesenta hasta la época de la transición política. Además de su condición como director de diversos largometrajes, Forn ha sido a lo largo de su vida una figura clave en la creación de una mínima industria catalana, participando como productor en algunas operaciones claves para la consolidación de una cierta idea de cine catalán, como *La ciutat cremada* (1976) de Antoni Ribas (Comas 2012).

Para considerar el impacto de la película, debemos tener en cuenta que la existencia de *La piel quemada* representó un desafío frente a los dos principales modelos existentes en el interior del cine de autor español del período. Frente al modelo metafórico simbólico impulsado por el Nuevo cine español con Carlos Saura con *La caza* (1965) o Basilio Martín Patino con *Nueve cartas a Berta* (1966), surgió desde Barcelona un cine iconoclasta y estetizante en torno a la llamada Escuela de Barcelona. Este movimiento estaba integrado por cineastas como Joaquim Jordà, Jacinto Esteban, Carles Duran o Vicente Aranda. Su idea era realizar un cine que reciclaba elementos de la cultura pop, la publicidad y la moda del momento. La Escuela de Barcelona formaba parte de un proceso cultural vivido en Barcelona entre 1962 y 1967 consistente en «girar la vista hacia Europa para no encontrarse con la triste realidad impuesta por Franco» (Riambau, Torreiro 1983, 13). Este punto de vista que tuvo su dinámica clave en territorios como la literatura, la música o las artes plásticas, tuvo

más dificultades en el cine donde existía más control frente al poder de difusión. Esto obligó a los componentes de la Escuela de Barcelona a llevar a cabo un cine metalingüístico y auto-reflexivo que bebía del legado de la Nouvelle Vague y de otros nuevos cines europeos.

La idea de Josep Maria Forn era la de sentar las bases para otro modelo de cine catalán de corte más realista que exploraba las condiciones existentes entre determinadas esferas sociales del país. Este modelo pretendía cortar con los elementos metafóricos del Nuevo Cine Español y con los juegos metalingüísticos de la Escuela de Barcelona para «otras veces intentara mostrar 'las cosas como son', aunque sea a medias tintas y considerando que entre los ojos que ven y la boca que expresa media el filtro censor» (Cueto 2003, 126). Este camino estaba, tal como veremos más adelante, más cercano al peso que ejerció el realismo crítico en la literatura de la época, sobre todo a partir de la publicación de *Tiempo de silencio* (1962) de Luis Martín Santos y *Últimas tardes con Teresa* (1966) de Juan Marsé. Los precedentes al modelo realista en el cine fueron *Vida de familia* (1963) de Josep Lluís Font, sobre los juegos financieros de la alta burguesía barcelonesa y *El último sábado* de Pere Balañá (1967) sobre la trayectoria vital y existencial de un joven de la periferia de Barcelona. El camino diseñado por estas películas pasaba por un cierto realismo que mostrara las tensiones de los diferentes ámbitos que constituían la realidad, para acabar preguntándose el por qué de determinados fenómenos políticos. Santos Zunzunegui, en un artículo sobre *Vida de familia*, utiliza el término de documento para definir este cine, entendiéndolo que para llevar a cabo «un testimonio posible sobre un tiempo y un lugar es preciso pasar por la construcción de unas pautas de observación susceptibles de sacar a la luz, las determinaciones reales que subyacen, sostienen y explican el gesto de una clase social» (2002, 89-90). Esta idea de cine documento sería aplicable a *La piel quemada*, en tanto que a partir de la ficción observa y documenta una situación social.

En diversas ocasiones, Josep Maria Forn ha explicitado que el punto de partida de *La piel quemada* fue la visión que tuvo un día en la Costa Brava: «Cuando paseaba por Roses, vi montones y montones de ladrillos, y más allá del nuevo decorado en el que se estaba transformando la costa había un grupo de gente que trabajaba a pleno sol. La espalda de los albañiles se achicharraba mientras los turistas se tumbaban en la playa. Pensé que la idea de la confrontación entre el Norte - los turistas que visitan la costa en busca de sol y playa - y del Sur - los inmigrantes que se instalan en la costa para trabajar y ganar dinero-daba mucho juego» (Riambau 1997, 642).

Los juegos dialécticos entre los conceptos de Norte/Sur o entre turismo/inmigración construyen un trabajo interno en torno a tres figuras arquetípicas que estaban muy presentes en los años del desarrollismo franquista: el inmigrante, los turistas y los residentes. La figura del emigrante está doblemente representada en *La piel quemada* a partir de

la figura de José, un emigrante que lleva cierto tiempo trabajando en el mundo de la construcción en Lloret de Mar. Su contrapunto es la figura de Juana, su mujer que, junto a sus dos hijos y su hermano Manolo, lleva cabo el viaje del sur al norte para vivir una nueva vida. El tiempo en el que vive José durante los primeros dos tercios de película es el tiempo del desarraigo y de la exaltación ociosa pero también es un tiempo que está marcado por la resignación y el de la frustración. José es consciente de que a partir del momento en que su familia llegue a la costa algo va acabarse. La reunión familiar acabará con su independencia, con sus mentiras y con su lucha por la supervivencia en medio de un entorno que lo ha condenado a ser un hombre objeto, explotado sexualmente por las turistas extranjeras. La temporalidad del desarraigo se pone de manifiesto en las acciones que José lleva a cabo desde el fin de la jornada laboral hasta el momento en que va a reunirse con su familia en la estación de autobuses de Lloret de Mar. Durante este tiempo habrá vivido su 'despedida de soltero': se habrá despedido de su amante, habrá pasado una noche de borrachera con sus amigos y habrá acabado acostándose con una turista belga.

En el terreno laboral, José es alguien que continua siendo víctima de la explotación capitalista. En los primeros *flashbacks* vemos como los recuerdos de su vivencia en Andalucía remiten a una explotación latifundista en la que su trabajo dependía de los intereses de los viejos terratenientes. En cambio, ahora en Cataluña, José es explotado por los burgueses que recortan su paga, no le ofrecen los puntos que debía cobrar como padre de familia y lo consideran simplemente como mano de obra barata, fácilmente recambiable. Los efectos de las ordenanzas laborales que el régimen aprobó en 1964 permiten un nuevo modo de explotación del obrero/emigrante. La explotación, pero también su desorden vital, han provocado que José haya sido incapaz de superar la condición de pobreza de la que partió. La vieja vivienda descompuesta del pueblo andaluz acabará siendo substituida por una vieja cabaña sin condiciones sanitarias donde su familia deberá rehacer su vida.

El mundo del turismo no es solo un mundo basado en la explotación económica sino también un universo en el que surgen todos los fantasmas de cierta sexualidad reprimida. El turismo fue visto por ciertos sectores como una promesa de cierta liberación sexual y de una cierta ruptura respecto a la moral castradora de la moral franquista. No obstante, esta liberación se llevó a cabo a partir de los recursos de pequeños burgueses basados en la mentira adultera y en la explotación de la libido reprimida. En los primeros momentos de *La piel quemada*, Forn utiliza una metáfora de corte psicoanalista para mostrarnos como el macho observa a las turistas desde la excitación. La mirada del hombre es contrapuesta con la imagen de un botijo que se está llenando en una fuente, antes de que el agua acabe desparramándose por todas partes. La incontinencia de una libido sujeta a la represión moral marca las acciones de José que no se basan en

un proceso de liberación, sino en una auto explotación de su cuerpo como *macho ibérico*. En otro momento de la película vemos a un compañero de la construcción de José que gana dinero como hombre objeto a los brazos de una mujer extranjera madura. La vida furtiva de José está marcada por la relación que mantiene con una camarera española que trabaja en un hotel de la población y por su experiencia etílica en las noches de alcohol y de discoteca. Esta experiencia etílica desemboca en el descontrol pero también en la impotencia sexual. Así, en la última noche de borrachera, José acaba acostándose con una chica belga, en su relación no existe pasión, ni deseo, simplemente el hábito de querer jugar para mostrar su masculinidad. Mientras duerme en la cama con la chica belga, vemos a su familia que duerme en el tren y se despierta en la estación de Francia de Barcelona. José representa la encarnación de ese emigrante del sur, educado en una sociedad en la que la moral ha actuado como experiencia castradora. José ha buscado en su vida en el norte una cierta liberación sexual, pero esta no es más que un espejismo que acaba resultando un espejismo con cierto sabor amargo desde el punto de vista existencial. Los modales de José no son los de un Don Juan de pandereta, sino la de un simple semental. El espejismo de la liberación sexual se rompe cuando José asume sus obligaciones patriarcales e intenta transformar su vida provisional en el reflejo de una hipotética estabilidad imposible.

En contraste con la figura de José, la figura de Juana encarna la cuestión del desplazamiento migratorio bajo el arquetipo de la mujer sumisa cuyo sueño de una vida mejor le impide sospechar los juegos de su marido. Josep Maria Forn utiliza una serie de iconos que se transformaron en auténticos prototipos para comprender la emigración de la época. Así vemos la familia viajando cargada de maletas en un espacio apretado, el tren está saturado de emigrantes que sueñan con un destino incierto, en el momento de la llegada a la gran ciudad surge el miedo porque es entendida como un lugar de perdición. Frente a todos estos tópicos, en la figura de Juana se instala el sueño de la transformación del hogar. No es consciente del miserabilismo de la cabaña donde se instalará, su idea es la de convertir el nuevo espacio deficiente en un hogar plácido. El viaje de Juana es contrastado por los *flashbacks* centrados en el pasado andaluz que muestran un universo arcaico basado en el peso de una moral acérrima y en el maltrato a la mujer que teóricamente han dejado atrás. En cierto modo podemos llegar a encontrar ciertos paralelismos entre las influencias iconográficas sobre la emigración llevado a cabo por Josep Maria Forn y los postulados utilizados por ciertas películas italianas centradas en la dialéctica entre el Norte y el Sur, como por ejemplo *Il camino della speranza* (1950) de Pietro Germin. Incluso el plano final de la película que muestra al joven Manolo observando la piel de las chicas extranjeras pretende cerrar el círculo y remite al tema de transmisión generacional tratado por Luchino Visconti en los momentos finales de *Rocco e i suoi*



*fratelli* (1960), sobre todo en torno a la figura del joven Luca que cierra la película con el deseo de retorno a los orígenes perdidos. A nivel icónico es importante el trabajo a partir de fotógrafos de la época como Antoni Catany, Joan Colom o las fotografías que Francesc Català Roca realizó en los años cincuenta de los barrios y gentes de Barcelona.

El viaje de Juana es un viaje hacia la tierra prometida creada por el desarrollismo franquista. El contraste entre la noche ética de José y la noche de esperanza de Juana muestra como ese camino no fue más que un espejismo. El contraste acaba poniendo en evidencia que el desarrollismo no fue nada más que la construcción de una falsa modernidad levantada auspiciada como si fuera una operación maquillaje de la dictadura.

Josep Maria Forn abordó los iconos sobre la inmigración en un momento en que el fenómeno de los inmigrantes en Cataluña había empezado a ser objeto de un interesante debate identitario. El escritor Francisco Candel había publicado el libro *Els altres catalans* (1964). Candel, originario de Casas Altas/Teruel, vivió la experiencia de la emigración. Se había instalado con su familia a vivir en el barrio de Can Tunis de Barcelona y creció en este mundo particular marcado por la vivienda precaria y la existencia de comunidades castellanoparlantes. En su libro explicó su experiencia en el barrio y exploró el sentimiento colectivo de los llamados 'charnegos' - apelativo despectivo con que la sociedad catalana bautizó a los inmigrantes castellanoparlantes. El libro de Candel reivindicó la catalanidad de los nómadas procedentes de otros lugares de España, al tiempo que les pedía que no dejaran nunca de identificarse con su lugar de origen. En el libro Candel escribe: «Creo muy poco acertada la idea de que los inmigrantes murcianos llegaron a Cataluña como colonizadores... Vinieron a trabajar sencillamente porque tenían hambre y porque aquí había falta mano de obra. El tiempo ha demostrado de que modo los emigrantes están integrados y algunos han llegado a sobrepasar esta integración hasta transformarse en nacionalistas furibundos» (1964, 32).

En vez de destruir la identidad catalana o mantenerse aislados, los inmigrantes vistos como nuevos catalanes deberían contribuir a crear el futuro de la sociedad catalana. Candel reivindicaba que la territorialidad marcaba la identidad y que las nuevas generaciones de inmigrantes crearían nuevas dinámicas culturales y políticas. El libro proponía la reconciliación entre la nueva Cataluña de la emigración y la vieja Cataluña asentada en sus tradiciones. El impacto de la obra fue considerable sobre todo en los circuitos catalanistas, articulados en torno a la revista *Destino*. Surgió el debate de si era posible construir un nuevo catalanismo teniendo en cuenta el mestizaje cultural y la integración.

Es preciso tener en cuenta que en 1966 también había aparecido la novela, *Últimas tardes con Teresa* donde el tema de las dos Cataluñas era la base de su trama argumental. La acción se sitúa en 1956 y retrata la experiencia de Manolo Reyes, Pijoaparte, un joven emigrante que vive

del robo de motos en el Barrio del Carmelo, que establece relaciones con Teresa, una joven burguesa catalana del barrio de Sant Gervasi que quiere alejarse de su clase social militando en la universidad en grupos de la izquierda antifranquista pero que acaban siendo simples señoritos. Planteada como una novela de iniciación sobre un personaje que busca la posibilidad de salir de la clase social en la que está condenado, el libro de Marsé mostraba las contradicciones que surgían en el nuevo mosaico social de la Cataluña de la época. A pesar de su condición de novela urbana – con pequeñas incursiones en la finca de la familia burguesa en Blanes –, su modelo realista crítico la convirtieron en modelo que era preciso tener en cuenta en el momento de rodar en 1967, una película sobre la emigración (Marsé 2016).

Josep Maria Forn introdujo en su película todos estos debates para preguntarse cual era la nueva identidad catalana. Un elemento clave fue el retrato que hizo en la película de la figura de los nativos, de los pobladores catalanes que viven en Lloret de Mar y vieron como la población se transformaba de forma radical. Hemos de tener en cuenta que tanto el turismo como la emigración habían generado un fuerte crecimiento demográfico en la población. A principios de los años sesenta, Lloret de Mar era una población de 3.600 habitantes, pero en los meses de verano podía llegar a tener hasta 60.000 habitantes. Estas cifras se fueron multiplicando y a principios de los años sesenta había en la población 34 urbanizaciones, 203 establecimientos hoteleros, 421 bares y restaurantes y 53 discotecas. La ciudad pasó a tener una población fija de 17.000 residentes – con barrios específicos para la población inmigrante – y una población fluctuante en los meses de verano de unas 150.000 personas, entre turistas y trabajadores inmigrantes que acudían a hacer la ‘temporada turística’. *La piel quemada* se sitúa en los años de pleno desarrollo de la población y en el momento en que el debate de la hipotética pérdida de sus raíces culturales estaba presente en el corazón de una burguesía catalana que se enriquecía con la presencia del otro y de una emigración que se debatía entre su integración como ‘charnegos’ catalanes o la asunción del aislamiento. La película recoge este debate a partir de dos momentos esenciales. El primer momento tiene lugar en el tren que viaje de Granada hasta Barcelona, con escala en Valencia. Entre los pasajeros se encuentra un hombre que explica que llegó años atrás a Cataluña como inmigrante y que ahora se siente perfectamente integrado en la nueva comunidad. Su declaración contrasta con la de los nativos de Lloret que ante los emigrantes afirman que son como caracoles que llevan su casa en la espalda o que «de afuera llegaron y de casa nos quitaron». Los nativos se expresan en la película en catalán, lengua escasamente presente en el cine de la época.

El debate sobre la identidad que es posible construir en Cataluña continuó marcando toda la filmografía de Josep Maria Forn hasta el presente. *La piel quemada* fue realizada en unos años en que la dictadura había

marginado – y querido destruir – las nacionalidades históricas, pero también en un momento en que desde la resistencia cultural surgía un debate abierto hacia el futuro. La democracia se divisaba como un horizonte no muy lejano y los resistentes antifranquistas buscaban nuevos modos para definir las nacionalidades del futuro. En su película, Forn cuestiona si la emigración y el turismo son dos factores que diseccionan la sociedad o si, en cambio, son dos factores que abren un camino hacia una sociedad multicultural donde la cohesión social depende de la aceptación del otro y de la integración de este otro desde la diversidad. Cincuenta años después, el debate planteado en la película ha acabado adquiriendo una nueva lectura que lo remite hacia los debates de la actualidad. La cuestión de los ‘otros catalanes’ resurge en medio de una Cataluña que a partir del año 2012 ha planteado el tema de la secesión respecto al Estado Español. En medio del debate independentista el tema de la integración de los descendientes de esos inmigrantes resulta una cuestión esencial para poder ampliar el tejido social de partidarios de la independencia de Cataluña frente al Estado Español. Sin embargo, la cuestión de la inmigración interior también puede ser vista como una cuestión fundamental para intentar comprender la constitución de esa nueva Europa basada en la multiculturalidad, la integración del otro y la aceptación de los numerosos flujos de emigrantes provenientes del exilio.

En 2008, en la Fondation Cartier de París, se inauguró una exposición del fotógrafo Raymond Depardon y del filósofo Paul Virilio, titulada *Terre Natale* (Depardon, Virilio 2010). La exposición preguntaba qué es lo que nos quedaría, en pleno siglo XXI, de las raíces que nos atan al lugar de origen. Virilio planteaba la existencia de un mundo marcado por el desplazamiento, en que el futuro de la humanidad pasaba por asumir nuestra condición de nómadas expatriados. Virilio pronosticaba que el siglo XXI sería el siglo de los éxodos, de los desplazamientos y las migraciones. Auguraba que los exilios del siglo XX, provocados por los conflictos políticos aumentarían y que el nomadismo se convertiría en una cuestión casi existencial.

Otro filósofo francés, Alain Badiou (2016) nos recordaba recientemente en un libro de divulgación que la distribución de la riqueza en el mundo actual puede recordarnos a las estructuras piramidales establecidas entre las clases en el viejo régimen feudal. Un 5% de la población controla la riqueza mundial, un 45% se ha reconvertido en clase media e intenta vivir de los restos que quedan de la sociedad del bienestar, mientras otro 50% de la población son los excluidos, los que viven en condiciones de precariedad e intentan encontrar un camino que les permita llegar a integrarse en la sociedad del bienestar. Los excluidos son los que emigran y se desplazan, son los integrantes de ese gran nomadismo que transforma el tejido social europeo. *La piel quemada* de Josep Maria Forn fue realizada en otro tiempo. La película ya tiene cincuenta años, pero funciona perfectamente como espejo del presente ya que nos recuerda como los actuales Estados

de acogida de emigrantes de la Europa del bienestar han vivido - y continúan viviendo - fuertes desigualdades entre el Norte y el Sur. También nos indica que la inmigración interior fue un prelude de las nuevas formas de nomadismos. Y al final acabó demostrando como la historia no cesa de repetirse, ya que quizás el tiempo no avanza de forma lineal sino como un círculo marcado por la inefable existencia de un eterno retorno.

## Bibliografía

- Aragón Bombín, Raimundo (1986). *Panorama de la emigración española en Europa*. Madrid: Ediciones del Centro de Publicaciones del Ministerio de Trabajo y Seguridad Social.
- Badiou, Alain (2016). *Notre mal vient de plus loin. Penser les tueries du 13 de novembre*. Paris: Fayard.
- Cals Güell, Joan (1974). *Turismo y política turística en España: Una aproximación*. Barcelona: Ariel.
- Candel, Francesc (1964). *Els altres catalans*. Barcelona: Edicions 62.
- Comas, Àngel (2012). *Josep Maria Forn. L'aventura del cinema*. Barcelona: Coesetània Edicions.
- Cueto, Roberto (2003). «A medias palabras con los ojos abiertos. La temática social en el Nuevo Cine Español». Heredero, Carlos F.; Monterde, José Enrique (coords.), *Los "nuevos cines" en España: ilusiones y desencantos de los años sesenta*. Valencia: Ediciones de la Filmoteca, 2003, 121-36.
- Depardon, Raymond; Virilio, Paul (2010). *Terre Natale. Ailleurs commence ici*. Paris: Actes Sud.
- Heredero, Carlos F.; Monterde, José Enrique (2003). *Los nuevos cines en España. Ilusiones y desencantos de los años sesenta*. Valencia: Filmoteca Valenciana.
- Marsé, Juan (2016). *Últimas tardes con Teresa*. Barcelona: Seix Barral.
- Pérez Perucha, Julio (ed.) (1997). *Antología crítica del cine español. 1906-1995*. Madrid: Cátedra.
- Quintana, Àngel (2007). *Josep Maria Forn. Indústria i identitat*. Barcelona: Filmoteca de Catalunya.
- Riambau, Esteve (1997). «La piel quemada». Pérez Perucha, Julio (ed.) *Antología crítica del cine español. 1906-1995*. Madrid: Cátedra.
- Riambau, Esteve; Torreiro, Casimiro (1983). *Temps era temps. El cinema de l'Escola de Barcelona i el seu entorn*. Barcelona: Generalitat de Catalunya.
- Sánchez Sánchez, Esther M. (2001). «El auge del turismo europeo en la España de los años sesenta» [online]. *Arbor*, CLXX(669), 201-24. URL <http://arbor.revistas.csic.es/index.php/arbor/article/viewFile/918/925>.

Solà, Jorge (2014). «El legado franquista y el mercado de Trabajo en España». *Revista Española de Sociología (RES)*, 21, 99-125. URL <http://www.fes-sociologia.com/files/res/21/06.pdf>.

Zunzunegui, Santos (2002). *Historias de España. De qué hablamos cuando hablamos de cine español*. València: Filmoteca Valenciana.

## Filmografía

*La piel quemada* (1967). Dirigida por Josep Maria Forn. España. P.C. Teide.

*El turismo es un gran invento* (1968). Dirigida por Pedro Lazaga. España. Pedro Masó.

*En Baldiri de la costa* (1968). Dirigida por Josep Maria Font. España. Black Isle Studio, Isasi Isasmendi y Interplay entertainment.

*La ciutat cremada* (1976). Dirigida por Antoni Ribas. España. P.C. Teide y Leo Films.

*La caza* (1965). Dirigida por Carlos Saura. España. Elías Querejeta. P.C.

*Nueve cartas a Berta* (1966). Dirigida por Basilio Martín Patino. España. Ramiro Bermúdez de Castro.

*Vida de familia* (1963). Dirigida por Josep Lluís Font. España. ECA Films.

*El último sábado* (1967). Dirigida por Pere Balañà. España. Profilmes.

*Il camino della speranza* (1950). Dirigida por Pietro Germi. Italia. Lux Films.

*Rocco e i suoi fratelli* (1960). Dirigida por Luchino Visconti. Italia. Goffredo Lombardo, Titanus Films.

