# DIÁLOGO

# DEL REALISMO SOCIAL A LA FÁBULA FÍLMICA. NUEVOS PLANTEAMIENTOS DEL DOCUMENTAL AGRARIO ESPAÑOL

Diálogo con

FERNANDO GÓMEZ LUNA

# DEL REALISMO SOCIAL A LA FÁBULA FÍLMICA. NUEVOS PLANTEAMIENTOS DEL DOCUMENTAL AGRARIO ESPAÑOL\*

# DIÁLOGO CON FERNANDO GÓMEZ LUNA

ALBERTO AÑÓN LARA ÁLVARO MARTÍNEZ SÁNCHEZ NOELIA OJEDA MUÑOZ

Fernando Gómez Luna (Córdoba, 1981) es uno de los artistas jóvenes más prometedores del actual panorama artístico andaluz. Si bien su faceta como cineasta y realizador audiovisual es el motivo principal que nos ha impulsado a la realización de esta entrevista, debemos aclarar que su travectoria no se circunscribe exclusivamente al ámbito cinematográfico. Además de participar en la producción y realización de numerosos largometrajes, sus intereses personales le han llevado a lo largo de su carrera a aproximarse a otras manifestaciones artísticas como la poesía. Este hecho le ha permitido llevar a cabo un arduo proceso de experimentación que ha dado como resultado obras como Mirostro es de brea, mi alma es viscosa, una interesante producción audiovisual que, gracias a sus virtudes estéticas, fue galardonada con el premio categoría local del I Concurso Internacional de Videopoemas Cosmopoética (2010). Así mismo, no podemos olvidar que su acusada sensibilidad artística le ha llevado a compaginar su carrera como creador con el desarrollo y coordinación de proyectos culturales como Suroscopia (2011-2018) o UCOpoética (2012-2018).

Teniendo siempre presente su dilatada carrera como artista y gestor cultural, esta entrevista surge del interés suscitado por su última obra como cineasta: El rastro firme (2022). En esta cinta, una producción cinematográfica que puede adscribirse a lo que popularmente conocemos como documental agrario, Fernando Gómez Luna consigue construir un relato con un claro mensaje destinado a la puesta en valor de la fauna y la flora del campo andaluz. Es una narradora homodiegética la que trata de dar cuenta del interés obsesivo del marqués de Altarriva por un lince ibérico que responde al nombre de Larus. De esta manera, la realidad empírica de las imágenes documentales se fusiona con otra que está completamente ficcionalizada. Así pues, valiéndose de diversos recursos estéticos y formales, el director expone al espectador su particular visión sobre la preocupante situación que atraviesa el medio rural en Andalucía, como consecuencia. entre otras muchas cuestiones, de la sobreexplotación de las tierras de cultivo.

Conscientes de la importancia que la imagen de lo rural ha suscitado en los últimos años dentro del ámbito académico, *El rastro firme* se erige como una de las propuestas cinematográficas más relevantes de los últimos tiempos por cuanto consigue entroncar con la tradición del documental agrario

trabajada ampliamente en nuestro país. Cabe señalar que las referencias intertextuales a la obra del Marqués de Villa-Alcázar durante parte del metraje dan buena cuenta de esta circunstancia, así como la filiación estética que algunas de sus imágenes mantienen, en concreto, con el documental España se prepara (1949). Sin embargo, al oscilar entre realidad y ficción, el trabajo de Fernando Gómez Luna se aleja de manera sustancial del cariz propagandístico e incluso adoctrinador que habitualmente tenían los documentales marquesianos promovidos por el régimen franquista. Por tanto, aunque el film no pierde en ningún momento el componente pedagógico, también presente en gran parte de la producción documental del Marqués de Villa-Alcázar, en El rastro firme nos encontraremos ante una puerta abierta que, a través de mecanismos formales y discursivos propios de la ficción, nos invita a

reflexionar sobre los problemas derivados del latifundismo en Andalucía. En lo que sigue, por medio de una entrevista que pretende constituirse como un punto de partida que nos permita aproximarnos a su producción cinematográfica, trataremos de desentrañar los procedimientos narrativos y formales empleados por Fernando Gómez Luna en este documental agrario que convierte a la figura del lince ibérico en su auténtico protagonista.

#### **NOTAS**

\* Esta entrevista ha sido elaborada en el marco del proyecto de investigación Documentales agrarios y nacionalidades: estudio comparado de las producciones de los Ministerios de Agricultura de España, Francia e Italia (1930-1970) del Ministerio de Ciencia e Innovación (Referencia PID2019-105462GB-I00).

Figura I. Fernando Gómez Luna, director de El rastro firme (2022)



Figura 2. El uso de los dibujos como recurso estético-formal en el documental





Figura 3. El archivo como vía para la investigación en torno al lince

Nos gustaría comenzar revisando algunos aspectos relativos tanto a su formación académica como a su trayectoria profesional. Hemos podido comprobar que, además de haber cursado los estudios de Comunicación Audiovisual, cuenta en su haber con el Máster en Documental de Creación que se imparte en la Universidad Pompeu Fabra de Barcelona. Desde que finalizó sus estudios, ha participado en numerosos proyectos, cuyo punto de partida suele encontrarse en la incorporación de imágenes de carácter documental. Sin embargo, nos preguntábamos qué le ha llevado a realizar una obra como *El rastro firme*. ¿Había sentido interés por el medio rural antes de embarcarse en la producción de este documental?

Realmente nunca he tenido un interés específico en este tema, pero el contexto en el que vivo está muy marcado por lo rural. Uno trata de conocer mejor los lugares en los que vive. Córdoba y Andalucía son una provincia y una comunidad autónoma cuya economía y sociedad dependen prácticamente de la agricultura y la ganadería. La inquietud para realizar esta película fue un intento por comprender el fenómeno del latifundismo en Andalucía y su impacto en el paisaje. Siempre he tenido presentes los latifundios, ya que mi abuela tenía un pequeño campo por la zona de La Carlota. Cuando iba con mi familia hacia allí, me fijaba en los montículos y en los espacios amplios de esos campos. Desde el coche, por la Cuesta del Espino, me imaginaba transitando esos lugares.

Según usted mismo indica, el documental tiene entre sus principales objetivos reflejar el problema del latifundismo en Andalucía, pero desde otra perspectiva, sin caer en el relato que protagoniza la lucha campesina. Teniendo esto en cuenta, nos preguntamos el por qué esta obra sobre lo rural y sus motivaciones para construir una película así.

En el momento en el que empecé a trabajar en el proyecto, tenía unas inquietudes vinculadas al *andalucismo*, fundamentado en un interés por la

diferencia que representa Andalucía dentro de España. Sin embargo, a medida que fui trabajando y documentándome, esto cambió. Ya no se trataba de sentirme atraído por Andalucía como concepto político, sino de conocer mejor el territorio desde un punto de vista geográfico, basándome en la relación que desde niño he tenido con el paisaje. Al abordar el fenómeno del latifundismo, vi que había posturas encontradas sobre el tema. En la geografía intuí una vía más objetiva y también coherente con mi forma de entender la vida. El latifundismo es un asunto que políticamente se ha resuelto de manera poco satisfactoria para la defensa de los derechos de los trabajadores, pero creo que es un tema muy complejo y que ni siquiera la izquierda, que ha permanecido en el gobierno andaluz cuarenta años, ha sabido abordar. En los libros del geógrafo Antonio López Ontiveros sobre la colonización de la tierra, o en su monumental Geografía de Andalucía (1998), pude identificarme. López Ontiveros tenía una visión conservacionista que no estaba vinculada a la reivindicación tradicional del campo.

Por otra parte, nos gustaría profundizar en cómo casa esta supuesta neutralidad del discurso con el relato del propio marqués, el cual es enunciado por una campesina. Encontramos cierta contradicción porque vemos un discurso que busca encontrar culpables sobre lo que ocurre en el campo andaluz, pero se formula desde una visión particular, que es la del dueño de las tierras. Así, vemos que, de un lado, hay una parte más vinculada a la realidad y, de otro, el relato que es la parte de ficción. Es decir, se plantea esa objetividad, pero también hay crítica.

La crítica existe por el discurso conservacionista, que es el posicionamiento *político* del film. En su búsqueda de volver a los orígenes, el marqués va en contra de sus propios intereses y los de su clase. Pone a los suyos como culpables de la exagerada presencia del olivo. Es un hecho que todo el campo andaluz se está plagando de olivos, destruyendo la

biodiversidad e influyendo sobre cultivos existentes que le daban una riqueza al paisaje. Esto afecta también a especies animales que habitan ese entorno. Ahí está el discurso político de la película. Entiendo que se vea una contradicción en esto, aunque quizás es consecuencia de cómo lo siento, ya que tiendo a asociar lo político con lo que está relacionado con los partidos o los sindicatos, y porque no he abordado este proyecto con una voluntad reivindicativa en el sentido tradicional de la protesta de los trabajadores del campo. La propuesta tiene más que ver con mostrar los diferentes usos que se pueden hacer del campo.

Precisamente, nos gustaría poner el acento en ese detalle de la voz narrativa usada en la película, ya que pertenece a una campesina, y es ella, por lo tanto, la que transmite la historia al espectador, cobrando un protagonismo indiscutible. ¿Influye en la construcción y percepción del film que la narración la lleve a cabo una mujer campesina? ¿Por qué esta elección? ¿Qué podía aportar?

Desde el principio albergué la idea de que la película fuera contada por una narradora, porque era la metáfora de la tierra, de Andalucía. No queríamos darle una naturaleza de narradora de cuento, sino que quisimos integrarla como un personaje que ha vivido lo que está contando. Como una capa más del paisaje. Es una finca donde uno encuentra mayoritariamente hombres. Una presencia femenina genera un contraste que se adecúa a la singularidad de la propia historia del marqués, cuya existencia es un contrasentido en relación a cómo funcionan las casas aristocráticas, que buscan conservar lo que detentan. Lo que propone este hombre, en cambio, es el suicidio de su linaje humano, que es sustituido por el linaje del lince. Dentro de esta singularidad, como he señalado, la presencia de una narradora aumentaba la sensación de estar asistiendo a una narración diferente sobre el campo.

En esta línea, aunque señala que busca en todo momento alejarse del típico relato de la lucha campesina, varios momentos del documental sacan a relucir el problema histórico del latifundismo andaluz y la sobreexplotación agrícola de las tierras. Entre muchos otros, resulta especialmente llamativo un plano en el que, a modo de metáfora visual, vemos las aceitunas cayendo sobre la cuba de un camión, al mismo tiempo que escuchamos el sonido de una máquina tragaperras. ¿Considera que hubiese sido necesario incidir más sobre este tipo de cuestiones y desvincularse del relato mítico que plantea a través de la figura del lince?

No creo que filmar cimentando mi mirada sobre una dicotomía de buenos y malos hubiera sido útil para el propósito creativo de la película. Mi aproximación a esta realidad rural es similar a la de un geógrafo. La geografía toma en consideración lo que son hechos constatados. Esto no entra en conflicto con el hecho de que, como cineasta, evite grabar con ideas preconcebidas o con el objetivo de validar una determinada ideología. Efectivamente, el plano de las aceitunas tiene un toque irónico por el uso de la música compuesta por Juan López López. Nadie puede negar que el campo andaluz se está convirtiendo en un paisaje reticulado de olivares, en pro de la máxima rentabilidad económica. La película confronta la relación extractiva con la naturaleza y la laudatoria. Es conservacionista respecto al paisaje, pues hay una tendencia a volver al origen de todo, a la pureza, en la fábula. El relato mítico es la consecuencia en mi imaginación del conocimiento que haya podido adquirir al estudiar y relacionarme con ese entorno.

Igualmente, nos gustaría ahondar en la veta mítica de tu película. Y es que, en el cine español, gracias a directores como Víctor Erice, tenemos ejemplos que evidencian un marcado interés por la construcción de la metáfora, del simbolismo e incluso por el acto de narrar, es decir, por la existencia de una conciencia sobre la propia narra-

# ción. ¿Es su caso? ¿Cree que se conecta su película con esa veta?

Desde que era niño he tenido interés por lo fantástico y la fabulación. Y, a la vez, entiendo el cine como un medio para explorar la realidad. El rastro firme concita, con más o menos acierto, esos dos rasgos. A mí me gusta sentir que lo que estoy viendo puede remitirme a otra cosa, que lo que miro contiene significados que van más allá de su literalidad. En este sentido, la veta mítica está fundamentada porque cuando decidí construir una fábula para contar el presente de una hacienda me documenté sobre la dimensión mítica del lince. Para ello, me sirvió la visión que tenía Caballero Bonald sobre el lince, no tanto por su novela Ágata ojo de gato (1974) como por un poema titulado Tótem, en el que describe las cualidades mágicas del lince. Una de ellas es viajar en el tiempo, de ahí la inclusión de esa idea.

Continuando con la veta mítica de la película, encarnada en la figura del lince, ¿por qué los viajes en el tiempo, cuando podría haber explorado otras vías de toda la literatura y simbología que se da alrededor de esta emblemática especie? ¿Cree que es una forma de materializar esos cambios que se están dando en la climatología y en el paisaje desde hace ya algunas décadas?

El viaje en el tiempo del lince y su vuelta al origen es el modo de encontrar el estado puro del Cotomonte cuando el ser humano no había modificado aún el paisaje. Pienso que la película habla de esos cambios a su manera. En otro orden de cosas, el viaje en el tiempo es lo que permite conocer, a través del texto del Marqués de Altarriva, los hechos acaecidos en el Valle del Guadalquivir y, por ende, en Andalucía. En el proceso de creación del relato, y después de mis numerosas visitas a la hacienda, supe que allí se han encontrado cuevas prehistóricas, monedas de la época romana —por ahí pasaba la Vía Augusta—, o las ruinas del Castillo de Kant-Hisn, que aparecen en varias ocasiones en el film. Conocer el espacio, saber de la presencia del lince

en el lugar y estudiar su simbolismo, me sirvieron para construir una genealogía fabulada donde el tiempo se diluye a través de los múltiples agujeros que pueblan la zona, sean cuevas, búnkeres, madrigueras o canales por los que pasa el agua.

Vemos que en la cinta se incluye la canción España se prepara del compositor Jesús García Leoz, extraída del documental homónimo del Marqués de Villa-Alcázar (1949), ¿hasta qué punto cree que han sido decisivos sus documentales agrarios en todo el proceso creativo de El rastro firme?

Hay una identificación clara con el Marqués de Villa-Alcázar. Él hacía películas y, en el caso de nuestro marqués, son fotografías, pero la referencia es evidente. El baile de los tractores y la canción empleada viene de la película España se prepara (1949), del Marqués de Villa-Alcázar. De hecho, algunas secuencias del documental, cuando se arrancan los árboles o las propias imágenes de los tractores, evocan sus obras. La obra cinematográfica del Marqués de Villa-Alcázar fue importante porque me permitió conocer la forma de mirar el campo que tiene un aristócrata e ingeniero agrónomo. Es alguien que representa el perfil humano que administra un latifundio. El testimonio que dejó en sus películas sobre los trabajos agrícolas fue muy valioso y ciertamente original y me inspiró para registrar lo que sucedía en la hacienda. La inclusión del tema de Jesús García Leoz es, por tanto, un pequeño homenaje a su obra.

Por otro lado, sobre el proceso creativo de la película, nos gustaría saber si cuando se plantea la realización de este film tenía pensado grabar alguna especie concreta de la flora o la fauna, alguna que tuviera especial relevancia o a la que quisiera prestarle más atención.

Empecé a filmar en verano de 2016 y terminé en mayo de 2019. Cuando me planteé hacer la película, no iba con una intención clara de grabar el olivo o la fauna. Tenía un permiso para trabajar en esa finca. Sus responsables me permitieron el acceso

y, a partir de ahí, inicié un proceso para conocer la hacienda. El proceso consistió en sumergirme, poco a poco, en ese espacio y, entre otras cosas, conocer los cultivos que allí había. De hecho, los albaricoques que se arrancan al final de la película estaban en su esplendor en 2016, y en agosto de 2017 decidieron retirarlos para plantar olivos. De alguna manera, me dejé llevar por lo que sucedía a medida que trabajaba para construir la trama de ficción de la cinta.

Además, en la película podemos observar una gran cantidad de imágenes de la finca, de los diferentes cultivos y de la propia fauna, pero, por cuestiones del metraje y la propia narración, entendemos que incluso tuvo que haber muchas más que no se llegaron a introducir. En este sentido, ¿cómo fue el proceso del montaje?

Empecé a editar con una montadora al alimón. Ella editaba unas secuencias y yo otras. Más tarde trabajé con otro montador de la productora que me acompañó en la recta final de la película. Fue un proceso laborioso porque había muchísimo material que se ha quedado fuera. Cuando los filmaba y los veía en la sala de montaje, había muchos planos que parecían ser imprescindibles, pero en la edición no siempre encaja lo que a uno le gustaría. La narrativa de la película tiene sus demandas y debes hacer renuncias.



Figura 4. Introducción de la fauna autóctona

Pasando ahora a otras cuestiones estéticas, a lo largo del documental, se evidencia un notable interés por privilegiar una imagen-tiempo, es decir, por espesar el relato a partir del uso de mecanismos formales como el plano fijo —muchos de ellos generales— para que la vida, en este caso rural, suceda ante la cámara y, de una forma u otra, se revele una verdad. Esto, además, se asocia claramente con el tedio, puesto que el ritmo del film se enlentece. ¿Qué fin quería conseguir con ello? ¿Recrear la cadencia de la vida rural desde la lentitud del paso del tiempo?

El ritmo de la película está sujeto a los espacios, tiene una lógica espacial. Por esto he señalado que la aproximación es geográfica. Es obvio que lo rural tiene menos pautado el tiempo que lo urbano, de ahí, quizás, la lentitud que transmite la película, que requiere un visionado sin prisas, entregado a la expresión poética de cada plano. El tiempo de la película es el de Aión, no el de Cronos.

Como bien dice, a partir de ese visionado sin prisas, nos llaman la atención, desde un punto de vista técnico, los planos de los animales. ¿Cómo se formaron? ¿Son todos filmados para la película o algunas tomas son reutilizadas?

Los planos cercanos de la fauna fueron realizados por Daniel, quien hace la figuración del marqués. Daniel es un bichero, una persona que acude al campo a registrar imágenes de animales salvajes. Me facilitó material de animales de esa zona y seleccionamos lo más interesante. También le acompañaba y fueron muchas horas realizando esperas, de madrugada incluso, atendiendo a la hora a la que suelen salir los animales. Por otra parte, las imágenes en blanco y negro son del fototrampeo de la zona y nos las facilitaron desde el Plan de Recuperación del Lince.

Otra cuestión de interés, a nuestro juicio, es la del sonido. En la película, casi todo es sonido ambiente, quitando la escena donde escuchamos la canción que aparece en *España se prepara*. Sin

#### embargo, nos resulta especialmente interesante la incorporación de la música electrónica en algunos fragmentos.

No soy escrupuloso a la hora de decidir sobre la música o cómo utilizarla. Si la sabes integrar bien creo que puedes obtener buenos resultados. Exceptuando la de España se prepara, que es más extradiegética, creo que la música electrónica está bien integrada. Te da algo que los instrumentos físicos no, y estos podrían hacer que la música chirríe con lo que se está viendo. Juan -del que conozco su travectoria, tanto artística como musical— vino conmigo a la filmación de algunas secuencias, y como teníamos hablado que el sonido de la posproducción iba a hacerlo él, le propuse que compusiera algo. Él me mandó unos cortes, yo hice algunos cambios, como darle más dilatación a la melodía, y sobre ese material fuimos trabajando y componiendo la banda sonora. Uno de los aspectos de la película con el que más satisfecho estoy es con el resultado de la banda sonora.

En relación con la pregunta anterior, leíamos en una entrevista a Juan López López, encargado del montaje de sonido, que comentaba lo siguiente sobre el uso de esta música: «Funciona como alegoría del implacable e inevitable paso del tiempo, transitando entre la nostalgia y el optimismo. Una banda sonora para dejar de ser esclavo del tiempo». Pero, ¿hasta qué punto cree que se puede hablar de optimismo con el final que se plantea?

El optimismo es que la vida sigue y la naturaleza va a continuar, con o sin nosotros. Como cuando al final de la película los linces aparecen sobre el búnker. El ciclo del año nos muestra que las cosas nacen, se desarrollan, mueren... Y vuelven a nacer. Así funciona la naturaleza y ahí reside su misterio.

Abandonando ahora las cuestiones creativas de la película, y centrándonos en la logística, desde el punto de vista de la financiación y las subvenciones, ¿cómo se mueve un director novel? ¿Cuenta con algún tipo de ayuda?

Me presenté en tres ocasiones a las ayudas que ofrece la Junta de Andalucía. En las dos primeras, debido a mi inexperiencia, cometí errores administrativos. El tercer año obtuve la ayuda, pero justificar los gastos conlleva dificultades. Haces una inversión con anterioridad a la convocatoria, pero solo puedes justificar los gastos que sean inmediatamente anteriores a la resolución, por lo que ese dinero no se recupera. Es un proceso burocrático que puede obligarte a rehacer el presupuesto varias veces para cumplir las exigencias de la administración. El presupuesto que presenté a la Junta de Andalucía fue muy inferior a lo que realmente costó la película. Como la ayuda fue concedida en 2019, solo pude justificar desde ese año hasta 2022. Y la película, como ocurre con este tipo de proyectos, empezó a trabajarse bastante antes, en 2016. Aparte de esto, no he tenido ningún otro patrocinador, todo se ha financiado con fondos propios y la subvención de la Junta de Andalucía.

# Con respecto a la distribución, cuando el documental se estrena en los circuitos donde se va a proyectar, ¿se recupera algún gasto?

Siempre depende del festival. De los festivales en los que hemos estado, solo uno nos pagó por los derechos de exhibición. Se puede decir que todo lo he hecho por amor al arte y entiendo que pocas personas se pueden permitir vivir del cine. Lo

Figura 5. El realismo social en el documental





Figura 6. Conversaciones entre ganaderos en el documental

interesante es poder crear. Luego, si viene alguna gratificación, pues estupendo.

Es evidente que hacer cine es algo realmente complejo en España, pero lo es aún más realizar un documental con una preferencia temática tan marcada hacia el medio rural. ¿Podría explicarnos cómo ha sido el proceso para conseguir financiación? ¿Cree que el auge del cine rural en los últimos dos años con ejemplos tan destacados como Alcarràs, As Bestas o Libertad ayuda a que los productores se interesen más por estos proyectos? ¿Cree que estas temáticas sobre la situación que atraviesa el medio rural en nuestro país consiguen que el espectador empatice con una situación que, aunque pueda parecerle muy lejana, realmente tiene unas consecuencias devastadoras en su vida diaria?

La película es autoproducida —con el acompañamiento de Omen Cinema—, y la financiación ha consistido en mis ahorros personales y una pequeña ayuda de poco más de 3.000 euros que obtuve de la convocatoria de la Junta de Andalucía. Mi impresión es que alguien que empieza tendrá difícil conseguir financiación. En Andalucía, además, el sistema de ayudas a la producción cinema—

tográfica no está tan desarrollado como en otras comunidades autónomas como Galicia o Cataluña. Mi presencia en este entorno es muy reciente, con dos películas autoproducidas, la primera de ellas codirigida con el realizador gallego César Souto. Felizmente, las dos han sido estrenadas en festivales (*Interregno* en el Festival de Jihlava y *El rastro firme* en el Festival Alcances). Ignoro si los productores tienen la tendencia a interesarse más por estos proyectos. Si les es rentable, seguro que sí.

En el documental se muestra una hacienda que hace apenas unas décadas vivía un esplendor basado en variedad de cultivos —cereales, tubérculos, árboles frutales... —, ganadería de todo tipo, además de la caza o la explotación de una cantera. Y que, actualmente, encuentra su supervivencia en un modelo de producción mecanizado que prescinde paulatinamente de la mano de obra. El rastro firme contiene imágenes que transmiten la sensación de estar ante un mundo crepuscular. Pienso en planos como el del paso del tren de alta velocidad por una vía que atraviesa la finca; en secuencias como la cosecha del maíz, la reparación de los tejados de las antiguas casas de trabajadores, la arrancada de los albaricoqueros, la quema

de los restos del olivo... No he pretendido promover una conciencia sobre problemáticas actuales. Lo que parece claro es que se están produciendo cambios en el planeta y ello nos obliga a tomar parte porque tenemos que legar algo valioso a las siguientes generaciones.

Parece que su película consigue reconectar con ese viejo sueño del realismo social al que el cine español lleva aspirando durante mucho tiempo. Se trata, además, de un realismo que se puede apreciar desde la propia cámara que privilegia la selección de unos planos matéricos que permiten observar lo agro desde sus texturas. ¿Cree que su cinta permite abrir un nuevo espacio desde el que poder pensar lo rural? ¿Tiene la sensación de haber conseguido poner sobre la mesa una realidad que no suele tener cabida dentro de los circuitos comerciales de nuestro país?

Mi intención fue alejarme de la típica visión sobre el problema de la tierra en Andalucía. Explicar esa cuestión desde un lugar diferente, en este caso, el controvertido latifundio. Se trataba de contar la vida de un aristócrata y revelar al espectador una nueva forma de mirar y entender el campo andaluz con la guía del relato mítico. Esto puede llevar a preguntarnos si lo que damos por sentado contiene, en realidad, otro significado.

Con respecto a la realidad rural y su exhibición en los circuitos comerciales, en cierto modo, creo que sí. Tengo la satisfacción de haber podido hacer la película que quería, con las limitaciones de mi experiencia y mi presupuesto, sobre un tema que he estudiado en profundidad.

### Teniendo en cuenta el enorme éxito comercial que está teniendo el cine rural en los últimos años... ¿Qué futuro cree que le depara al documental agrario en nuestro país?

Existe un creciente interés por volver a lo rural en la generación a la que pertenezco por edad y en las generaciones sucesivas. La vuelta a los orígenes y el resetearnos está en el espíritu del tiempo. Se trata de una idea que se ha visto reforzada durante y después de la pandemia de la COVID-19. Esto representa un sustrato interesante para que exista un mayor interés en crear obras que aborden esta temática.

#### Para finalizar... ¿Tiene previsto continuar ahondado en esta línea de lo rural?

Ahora mismo he grabado lo que parece que será un cortometraje en Cabra (Córdoba), pero más centrado en lo urbano que en lo rural. Por otra parte, estoy trabajando en otro proyecto de largometraje que sí que tiene vínculo con lo rural, que se contextualiza en un lugar marcado por la minería.



Figura 7. Importancia del paisaje como espacio protagonista en el documental

#### DEL REALISMO SOCIAL A LA FÁBULA FÍLMICA. NUEVOS PLANTEAMIENTOS DEL DOCUMENTAL AGRARIO ESPAÑOL. DIÁLOGO CON FERNANDO GÓMEZ LUNA

#### Resumen

El documental agrario español, representado por directores de la talla de José Neches o el Marqués de Villa-Alcázar, lejos de agotarse, supone una vía de creación para los directores en la actualidad. Es el caso del documental *El rastro firme* (Fernando Gómez Luna, 2022) en el que se ponen en juego los planteamientos estético-narrativos de la tradición documentalista agraria, aunque a su vez se actualizan mediante la introducción de un mayor realismo social o de la vía del mito tan presente en la filmografía *ericiana*. Así, mediante la entrevista al director, se pretende abordar la *forma de hacer* la película, junto con el acercamiento al contexto de producción y posproducción de esta.

#### Palabras clave

Realismo social; documental agrario; *El rastro firme*; Fernando Gómez Luna; cine español.

#### **Autores**

Alberto Añón Lara es doctor en Patrimonio y licenciado en Historia del Arte por la Universidad de Córdoba. Es autor de la monografía La metáfora zombi en el cine y la ficción televisiva (UCOPress, 2023). Desarrolla su actividad investigadora en torno a la recepción crítica del cine de terror clásico en las revistas cinematográficas, tanto estadounidenses como españolas, de la década de los años treinta. Asimismo, centra su investigación más reciente en la dialéctica rural/ urbano dentro de las películas del género, actividad que desarrolla en el marco del grupo de investigación HITEAC (Historia, Teoría y Análisis del Cine). Contacto: 192anlaa@uco.es

Álvaro Martínez Sánchez es graduado en Cine y Cultura por la Universidad de Córdoba (2017-2021) con Premio Extraordinario de Grado y cuenta con un Máster en Cinematografía por la misma institución por el que obtuvo también Premio Extraordinario de Máster. Actualmente tiene un contrato predoctoral FPU en la Universidad de Córdoba, adscrito al departamento de Historia del Arte, Arqueología y Música a través del cual elabora una tesis doctoral sobre la representación del universo femenino en el cine y las series televisivas de Pilar Miró. Desarrolla su investigación dentro del grupo de investigación HITEAC (Historia, Teoría y Análisis del cine). Contacto: 172masaa@uco.es

#### FROM SOCIAL REALISM TO FILMIC FABLE: NEW APPROACHES TO SPANISH AGRARIAN DOCUMENTARIES. DIALOGUE WITH FERNANDO GÓMEZ LUNA

#### Abstract

The Spanish agrarian documentary, represented by directors as important as José Neches or the Marquis of Villa Alcázar, far from being exhausted, is a way of creation for directors today. This is the case of the documentary *El rastro firme* (Fernando Gómez Luna, 2022) in which the aesthetic-narrative approaches of the agrarian documentary tradition are brought into play, although at the same time they are updated through the introduction of greater social realism or the path of myth, so present in Erice's filmography. Thus, through the interview with the director, the aim is to address the way the film is made, along with the approach to the context of production and post-production of it.

#### Key words

Social Realism; Agrarian Documentary; *El rastro firme*; Fernando Gómez Luna; Spanish Cinema.

#### **Authors**

Alberto Añón Lara holds a PhD in heritage and a degree in art history from Universidad de Córdoba. He is the author of the monograph *La metáfora zombi en el cine y la ficción televisiva* (UCOPress, 2023). His research focuses on the critical reception of classic horror cinema in US and Spanish film magazines in the 1930s, and most recently on the rural/urban dialectic in films of the genre, as a member of the HITEAC (History, Theory and Analysis of Cinema) research group. Contact: 192anlaa@uco.es

Álvaro Martínez Sánchez holds a degree in film and culture with an Extraordinary Degree Award from Universidad de Córdoba (2017-2021), and a master's degree in cinematography from the same institution, for which he also obtained an Extraordinary Master's Award. He currently has a FPU predoctoral contract with Universidad de Córdoba, attached to the Department of Art History, Archaeology and Music, where he is working on a doctoral thesis on the representation of the female universe in Pilar Miró's films and television series. He pursues his research as a member of the HITEAC (History, Theory and Analysis of Cinema) research group. Contact: 172ma-saa@uco.es

Noelia Ojeda Muñoz es graduada en Historia del Arte por la Universidad de Córdoba y ha cursado un Máster en Cinematografía en dicha institución. Actualmente disfruta de un contrato FPU en el Departamento de Historia del Arte, Arqueología y Música (Universidad de Córdoba). Sus líneas de investigación se centran en los Estudios de Género aplicados al cine español de los años treinta y a otros productos culturales. Desarrolla sus investigaciones en el marco del grupo de investigación HITEAC (Historia, Teoría y Análisis del Cine), y fruto de ellas son sus contribuciones en revistas de impacto y en obras colectivas en editoriales reconocidas. Contacto: l62ojmun@uco.es

#### Referencia de este artículo

Añón Lara, A., Martínez Sánchez, A., Ojeda Muñoz, N. (2024). Del realismo social a la fábula fílmica. Nuevos planteamientos del documental agrario español. Diálogo con Fernando Gómez Luna. L'Atalante. Revista de estudios cinematográficos, 38, 91-104.

Noelia Ojeda Muñoz holds a degree in art history and a master's degree in cinematography, both from Universidad de Córdoba. She currently has a FPU contract with the Department of Art History, Archaeology and Music at Universidad de Córdoba. Her lines of research focus on gender studies applied to 1930s Spanish cinema and other cultural products. She pursues her research as a member of the HITEAC (History, Theory and Analysis of Cinema) research group, which has resulted in contributions to high-impact journals and collective works for recognized publishers. Contact: 162ojmun@uco.es

#### Article reference

Añón Lara, A., Martínez Sánchez, A., Ojeda Muñoz, N. (2024). From Social Realism to Filmic Fable: New Approaches to Spanish Agrarian Documentaries. Dialogue with Fernando Gómez Luna. L'Atalante. Revista de estudios cinematográficos, 38, 91-104.

Edita / Published by



Licencia / License



ISSN 1885-3730 (print) /2340-6992 (digital) DL V-5340-2003 WEB www.revistaatalante.com MAIL info@revistaatalante.com