L'ATALANTE

REVISTA DE ESTUDIOS CINEMATOGRÁFICOS



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

DIÁLOGO CON FERNANDO GÓMEZ LUNA (DES)ENCUENTROS
EL ARCHIVO Y LA MEMORIA
DOCUMENTAL AGRARIA

MANCHETA

L'Atalante. Revista de estudios cinematográficos es una revista semestral sin ánimo de lucro fundada en 2003, editada en Valencia (España) por las asociaciones Cinefórum L'Atalante y El camarote de Père Jules con la colaboración de diversas instituciones. Esta revista es un vehículo de expresión tanto de los profesionales como de los teóricos del medio y abarca, además de la praxis del cine, los más diversos temas comprendidos en el ámbito del audiovisual contemporáneo. El público al que va dirigida son aquellas personas cuyo trabajo, investigación o intereses estén vinculados al obieto de la revista.

Al menos el 80% de los documentos publicados son artículos originales. Para hacerse eco de las investigaciones llevadas a cabo en otras instituciones y países, al menos el 60% de los trabajos provienen de autores externos a la entidad editora. Además de los controles internos, *L'Atalante* emplea evaluadores externos en su sistema de arbitraje de pares ciegos (*peer review*).

L'Atalante está indexada en distintos catálogos, directorios, sumarios y bases de datos de revistas de investigación y divulgación científica. A nivel internacional, figura en Arts and Humanities Citation Index® y en Current Contents Arts and Humanities® de Clarivate Analytics (Londres, Reino Unido); en Latindex (Sistema Regional de Información en Línea para Revistas Científicas de América Latina, el Caribe, España y Portugal); en SCOPUS de Elsevier (Ámsterdam, Países Bajos); en MIAR (Barcelona, España); en Library of Congress (Washington, EE.UU.); y en DOAJ (Directory of Open Access Journals, Lund University). En España cuenta con el sello de calidad de FECYT (Fundación Española para la Ciencia y la Tecnología) y consta en la base de datos del CSIC de Revistas de Ciencias Sociales y Humanas ISOC; en el portal bibliográfico de literatura científica hispana DIALNET; y en REBIUN (Red de Bibliotecas Universitarias).

L'Atalante. Revista de estudios cinematográficos is a biannual non-profit publication founded in 2003, published in Valencia, Spain by the associations Cinefòrum L'Atalante and El camarote de Père Jules with the collaboration of various institutions. The journal is a vehicle of expression for both professionals and theorists in the discipline and it covers, in addition to cinema praxis, a diverse range of topics within the contemporary audiovisual field. Its intended readership is made up of people whose work, research or interest is related to film studies.

At least 80% of the papers published are original articles. In the interests of promoting research carried out in other institutions and countries, at least 60% of the papers are by external authors not associated with the publisher. In addition to the internal review process, L'Atalante employs external evaluators with the arbitration system of peer review.

L'Atalante is indexed in numerous catalogues, directorates, summaries and databases of research and scientific dissemination journals. At the international level, it is included in the Arts and Humanities Citation Index® and in the Current Contents Arts and Humanities® by Clarivate Analytics (London, United Kingdom); in Latindex (Regional System of Online Information to Scientific Journals from Latin America, Caribbean, Spain and Portugal); in SCOPUS by Elsevier (Amsterdam, Netherlands); in MIAR (Barcelona, Spain); in the Library of Congress (Washington, USA); and in DOAJ (Directory of Open Access Journals, Lund University). In Spain it has the quality label from FECYT (Spanish Foundation for Science and Technology) and it is included in the CSIC database of Revistas de Ciencias Sociales y Humanas ISOC; in the bibliographic portal of Spanish scientific literature DIALNET; and in REBIUN (Red de Bibliotecas Universitarias).

L'Atalante no se hace responsable de las opiniones expuestas en sus artículos o entrevistas, ni del uso fraudulento de las imágenes que hagan los autores de los textos.

La propiedad intelectual de los textos y las imágenes corresponde a sus respectivos autores. La inclusión de imágenes en los textos de *L'Atalante* se hace siempre a modo de cita, para su análisis, comentario y juicio crítico.

Los textos publicados en esta revista están, si no se indica lo contrario, protegidos por la Licencia de Atribución-NoComercial 4.0 Internacional (CC BY-NC 4.0) Creative Commons. Puede copiarlos, distribuirlos y comunicarlos públicamente, y adaptarlos, siempre que cite su autor y el nombre de esta publicación, L'Atalante. Revista de estudios cinematográficos. No los utilice para fines comerciales.

L'Atalante will not accept liability for the opinions expressed in its articles or interviews. or for the possible fraudulent use of the images made by the authors of the texts.

All texts and the images are the intellectual property of their respective authors. The inclusion of images in the texts of *L'Atalante* is always done as a quotation, for its analysis, commentary and critical judgement.

The texts published in *L'Atalante* are, unless otherwise stated, protected under the Creative Commons Licence: Attribution-Non-Commercial 4.0 International (CC BY-NC 4.0). They may be copied, distributed and disseminated publically, and adapted, but always citing their author and the name of this publication, *L'Atalante*. Revista de estudios cinematográficos. They may not be used for commercial purposes.







EQUIPO DE LA REVISTA (JOURNAL TEAM)

Director (Director): Père Jules*.

Coordinadores de Puntos de fuga (Coordinator of the Vanishing Points Section): Jordi Montañana Velilla (Universitat Jaume I), Alberto Porta Pérez (Universitat Jaume I).

Secretaria de redacción (Executive Secretary): Olga García-Defez (Universidad Internacional de Valencia).

Consejo de redacción (Executive Editorial Board): María Aparisi Galán (Universitat de València), Leire Azkunaga García (Universidad del País Vasco-Euskal Herriko Unibertsitatea), Olga García-Defez (Universidad Internacional de Valencia), Carmen Guiralt Gomar (Universidad Internacional de Valencia), Marta Martín Núñez (Universitat Jaume I), Violeta Martín Núñez (Martín Gràfic), Elios Mendieta Rodríguez (Universidad Complutense de Madrid), Pedro Molina-Siles (Universitat Politècnica de València), Jordi Montañana-Velilla (Universitat Jaume I), Alberto Porta-Pérez (Universitat Jaume I), Teresa Sorolla Romero (Universitat Jaume I).

Colaboradores (Collaborators): Alejandro Arévalo Arenas (Universitat Jaume I), Adrián Caravaca Caparrón (Universitat Autònoma de Barcelona), Alejandro Lahiguera González (Universitat Jaume I).

Consejo asesor (Editorial Board): Nancy Berthier (Université Paris Sorbonne), Núria Bou (Universitat Pompeu Fabra), Quim Casas (Universitat Pompeu Fabra), Juan Miguel Company (Universitat de València), José Antonio Hurtado (Institut Valencià de Cultura), Jordana Mendelson (New York University), Julio Montero (Universidad Internacional de la Rioja), Áurea Ortiz-Villeta (Universitat de València), Isabel Santaolalla (Roehampton University).

Consejo profesional (Professional Board): Albertina Carri (directora y guionista), Isaki Lacuesta (director y guionista), Miguel Machalski (guionista y asesor de guiones).

FICHA TÉCNICA (TECHNICAL DETAILS)

Edición (Publisher): Asociación Cinefórum L'Atalante (CIF: G-97998355) y El camarote de Père Jules (CIF: G-98857402).

Lugar de edición (Place of publication): València (España).

Direcci'on electr'onica (E-mail): in fo@revista at a lante.com.

 $\textbf{P\'agina web (Website):} \ \texttt{http://www.revista} \\ \texttt{atalante.com}.$

ISSN: 1885-3730 (edición impresa), 2340-6992 (edición digital).

Depósito Legal (Legal Deposit): V-5340-2003

Publicación semestral (biannual journal).



^{*} Père Jules es un pseudónimo para representar una dirección colegiada formada por todos los integrantes del Consejo de Redacción.

NÚMERO 38 (ISSUE 38)

Coordinadores del número (Issue Editors): Fernando Luque Gutiérrez (Universidad de Córdoba), Pascale Thibaudeau (Université Paris 8), Leire Azkunaga García (Universidad del País Vasco-Euskal Herriko Unibertsitatea), Violeta Martín Núñez (Martín Gràfic).

Autores (Authors): Alberto Añón Lara (Universidad de Córdoba). Enric Burgos (Universitat de València), Valeria Camporesi (Filmoteca Española). María Paz Cepedello Moreno (Universidad de Córdoba). Beatriz Contreras (Ministerio de Agricultura, Pesca y Alimentación), Dulce María Dalbosco (Pontificia Universidad Católica Argentina, Centro de Literatura Comparada María Teresa Maiorana, Academia Porteña del Lunfardo), Linda Garosi (Universidad de Córdoba), Luz Gutiérrez (Ministerio de Agricultura, Pesca y Alimentación), Rubén Justo (Ministerio de Agricultura, Pesca y Alimentación), Fernando Luque Gutiérrez (Universidad de Córdoba), Beli Martínez Martínez (Universidade de Vigo), Álvaro Martínez Sánchez (Universidad de Córdoba), Ana Melendo Cruz (Universidad de Córdoba), Noelia Ojeda Muñoz (Universidad de Córdoba), Pedro Poyato Sánchez (Universidad de Córdoba), Rafael Ángel Rodríguez López (Universidad de Málaga), Talia Rodríguez-Martelo (Universidade de Vigo), Pascale Thibaudeau (Université Paris 8), Deborah Toschi (Università dell'Insubria), Jesús Urbano (Universidad Complutense de Madrid), Mónica Valderrama Santomé (Universidade de Vigo). Evaluadores externos (External reviewers): Diane Bracco (Université de Limoges), Emeterio Díez Puertas (Universidad Camilo José Cela), Gabriel Domenech González (Universidad Carlos III), Arnaud Duprat de Montero (Université Rennes 2), Laura G. Vaquero (Universidad de Salamanca), Ignazio Gastaka Eguskiza (Universidad del País Vasco-Euskal Herriko Unibertsitatea), Tecla González Hortigüela (Universidad de Valladolid), Ana Melendo Cruz (Universidad de Córdoba). Eva Luisa Gómez Montero (Universidad Rey Juan Carlos), Laura Miranda González (Universidad de Oviedo), Matilde Olarte Martínez (Universidad de Salamanca), Nekane Parejo (Universidad de Málaga), Laia Quílez Esteve (Universitat Rovira i Virgili), José Luis Sánchez Noriega (Universidad Complutense de Madrid). Traductores (Translators): Martin Boyd, Ucoidiomas (Universidad de Córdoba)

Agradecimientos (Aknowledgments): El presente monográfico ha sido realizado 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 (1930-1979)* del Programa Estatal de Fomento de Generación de Conocimiento y Fortalecimiento Científico y Tecnológico del Sistema de I+D+i y del Programa Estatal de I+D+i orientado a los retos de la sociedad del Ministerio de Ciencia, Innovación y Universidades (Ref. PID2019-105462GB-I00).

Diseño (Original design): Carlos Planes Cortell.

Maquetación (Layout): Martín Gràfic.

Portada (Cover): Diseñada por Carlos Planes Cortell utilizando un fotograma del film *Farrebique o Las cuatro estaciones* (Farrebique ou Les quatre saisons, Georges Rouquier, 1946)



7 Formas y discursos del documental agrario en Europa: una aproximación Fernando Luque Gutiérrez, Pascale Thibaudeau

CUADERNO

DOCUMENTAL RURAL EN EL CONTEXTO EUROPEO

- El cuerpo femenino como instrumento de placer visual y sumisión patriarcal en los documentales de los ministerios de agricultura español, italiano y francés Ana Melendo, María Paz Cepedello Moreno
- 35 Nuevas tierras para don Ramón y el Plan Badajoz: el éxodo hacia la tierra prometida Pedro Poyato Sánchez
- 49 Modelos de representación del paisaje rural en el documental televisivo Questa Nostra Italia (1968)

Deborah Toschi, Linda Garosi

- 65 El jazz y la bossa nova como nuevas armonías sonoras para el documental agrario español de José Neches Nicolás
 Rafael Ángel Rodríguez López
- 79 Bienes divididos, bienes perdidos: gestión y conflicto del monte comunal en el cine documental gallego

Beli Martínez Martínez, Talia Rodríguez-Martelo, Mónica Valderrama Santomé

DIÁLOGO

91 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



(DES)ENCUENTROS

EL ARCHIVO Y LA MEMORIA DOCUMENTAL AGRARIA

107 Introducción

Fernando Luque Gutiérrez

110 Discusión

Beatriz Contreras Gómez, Luz Gutiérrez Porras, Rubén Justo Álvarez, Valeria Camporesi

119 Clausura

Fernando Luque Gutiérrez

PUNTOS DE FUGA

127 Contraplanos del noir contemporáneo: análisis de Los límites del control, Érase una vez en Anatolia y Night Moves

Jesús Urbano Reyes

141 El taumatropo como operador textual en Sleepy Hollow y El prodigio

Enric Antoni Burgos Ramírez

El intérprete musical como personaje en las películas de Carlos Gardel y Amália

Rodrigues: transmedialidad, profesionalización y globalización

Dulce María Dalbosco

FORMAS Y DISCURSOS DEL DOCUMENTAL AGRARIO EN EUROPA: UNA APROXIMACIÓN*

FERNANDO LUQUE GUTIÉRREZ
PASCALE THIBAUDEAU

Un punto de encuentro habitual en los estudios sobre cine rural es la consideración inicial del propio dispositivo cinematográfico como un invento esencialmente urbano, un espectáculo «de y para la ciudad» (González Requena, 1988: 13) que engendrado en el fervor industrial y maquinista resulta ajeno casi por definición ontológica a la idiosincrasia tradicionalista de lo campesino. Consecuentemente, este distanciamiento implicaría que en el origen fuera una mirada externa la responsable de formalizar la representación fílmica del mundo extramuros y opuesto que suponía lo rural desde su particular perspectiva:

El cine de tema rural o campesino está siempre articulado [...] a partir de una mirada urbana, dirigida desde la ciudad por hombres de la ciudad y que traduce los sistemas de valores, [...] escoge lo que debe ser mostrado, ordena la puesta en escena y orquesta el relato (González Requena, *op.cit.*: 14).

Aunque matizable en su rotundidad, la cita de Requena apunta una cuestión básica para el planteamiento de cualquier posible definición del cine rural y su recorrido histórico o estilístico: *qué* es exactamente lo que ha polarizado el interés de las múltiples miradas que desde entonces han vehiculado la representación de los mundos campesinos, tanto en lo relativo al «paisaje geográfico, como a los modos concretos de ocupación de ese espacio, incluidas sus formas de relacionarse culturalmente y formas de vida» (Gómez, 2010: 20).

En este sentido, la temprana consolidación narrativa del espectáculo cinematográfico generalizaría la subordinación de tales paisajes geográficos y sociales a una función primordialmente dramática, propiciando una tendencia mayoritaria donde lo rural constituye un marco escenográfico asociado a una serie de temas y motivos consensuados desde su originaria oposición a lo urbano. Sin embargo, también en este mismo periodo fundacional se activa otra destacada vía de aproximación a lo rural, que desvinculada del interés narrativo dominante lo aborda como objeto de estudio interdisciplinar. Una vía documental que responderá a objetivos específicamente agrarios, científicos, et-

nográficos, o asociados a cualquier otra rama del saber que identifique en la compleja realidad rural un espacio de conocimiento y aprendizaje, generando así una nutrida filmografía que tradicionalmente ha quedado opacada por la trascendencia historiográfica de la primera.

Afortunadamente, con los años han proliferado iniciativas que tratan de corregir este déficit mediante la recuperación y estudio pormenorizado de una producción indispensable para ampliar la poliédrica imagen fílmica de lo rural, dando cuenta durante el proceso de la necesidad de, en palabras de José Luis Sánchez Noriega (2021: 10): «ensanchar los límites de esa historia con una comprensión holística que, más allá del cine comercial y mayoritario, aboga por incluir un audiovisual crecientemente plural en formatos, pretensiones, géneros, soportes, públicos u ámbitos de difusión».

Ahondando en esta línea de investigación, el presente monográfico centra como caso principal de estudio una de las trayectorias más asentadas del documental rural europeo: un cine de vocación expositiva cuyo marco prioritario de actuación lo define como una herramienta pedagógica al servicio de los planes integrales de reforma agraria impulsados desde comienzos del siglo XX por los ministerios de agricultura y otras instituciones vinculadas directamente al sector. Desde estas coordenadas, el llamado documental agrario se caracteriza por la transmisión de conocimientos científicos y técnicos para la formación del campesinado en las diferentes fases de la explotación agropecuaria, pero también por desarrollar un discurso propagandístico, más o menos explícito según los países, dependiente del sesgo ideológico y de los objetivos del órgano administrativo que financia y distribuye las películas.

Gracias al trabajo conjunto del Ministerio de Agricultura, Filmoteca Española y diversas universidades, en los últimos años se han alcanzado notables logros en la recuperación, restauración y difusión de filmografías esenciales del documentalismo agrario como las de Pascual Carrión, el

Marqués de Villa-Alcázar y José Neches Nicolás. Estos cimientos han posibilitado el desarrollo de proyectos de investigación I+D especializados en la materia, como los dirigidos desde 2013 por los profesores de la Universidad de Córdoba Pedro Poyato y Ana Melendo: La obra del marqués de Villa-Alcázar (1934-1966), un eslabón necesario en la historia del documental cinematográfico en España y La contribución de José Neches al documental agrario español del Franquismo (1945-1976), en los que ya se destacaban las correspondencias temáticas y formales con los trabajos vinculados a otros relevantes focos de producción como fueron el francés y el italiano, estableciéndose un interesante punto de partida para la contextualización general de esta tipología dentro de las trayectorias que definieron al cine europeo (Hennebelle y Oms, 1990) frente al americano dominante.

Con este objetivo, en el marco del reciente proyecto I+D titulado Documentales agrarios y nacionalidades: estudio comparado de las producciones de los Ministerios de Agricultura de España, Francia e Italia (1930-1970), el actual número de la revista L'Atalante pretende habilitar un lugar de encuentro para el estudio interdisciplinar de esta práctica documental durante un convulso periodo de conflictos bélicos, sociales y políticos de orden mayor, pero también cinematográficos, situándonos en pleno auge de las corrientes realistas del cine europeo en su camino hacia la Modernidad.

CONTEXTUALIZACIÓN HISTÓRICA DEL DOCUMENTAL AGRARIO: ESPAÑA, FRANCIA, ITALIA

Los antecedentes de este cine agrario se remontan a las inquietudes cinematográficas de un amplio conjunto de estudiosos procedentes de diversas disciplinas científicas, que a principios de siglo abogaron por la aplicación de la todavía novedosa imagen en movimiento a sus respectivos campos de investigación. Naturalistas como Francis Martin Duncan en Gran Bretaña (*The unseen world*.

1903), microbiólogos como Jean Comandon en Francia (Germination du pollen, 1911) o expertos agrónomos como Leandro Navarro en el caso español (Fumigación de los olivos por medio del gas cianhídrico, 1912-14), entre otros, se convirtieron en pioneros de un tipo de documental pedagógico que orientaba las incipientes técnicas de filmación y montaje a la transferencia de conocimientos científicos especializados (Camarero Rioja, 2013: 13-15), a través de películas entendidas como un complemento de la lección magistral en el ámbito académico y exhibidas en seminarios y conferencias donde cumplían su principal finalidad ante el espectador-alumno a quien iban dirigidas.

Los procedimientos de microcinematografía, la manipulación temporal mediante el uso de la cámara rápida o lenta y las estructuras animadas por time-lapse se consolidaron como recursos educativos capaces de revelar la verdad de los procesos naturales superando las limitaciones de la simple visión humana, al mismo tiempo que potenciaban el magnetismo escópico de la propia imagen como espectáculo de atracciones, demostrando así una versatilidad que causaría fascinación entre tantos directores, digamos, accidentales. Entre ellos, el citado Leandro Navarro, ingeniero agrónomo de profesión, quien, en un ensayo de 1915 titulado «La enseñanza agronómica y el cinematógrafo» defendía su incorporación a la disciplina académica en estos términos:

[...] me han impresionado bastante más profundamente que esos espeluznantes cine-dramas que de ordinario entusiasman a las multitudes, considerando que estaba viendo la reproducción exacta de algo bien real, y sin duda alguna emocionante, arrancado a la Naturaleza por el constante esfuerzo de los hombres amantes del saber [...] logran excitar la atención de todos los hombres de ciencia y aun la curiosidad de mucha gente (en Camarero Rioja, op. cit.: 22).

Precisamente, la obra cinematográfica de Navarro erige un sólido puente con las tipologías de documental agrario, las cuales solo tendrían que

adaptar las bases instauradas por los pioneros científicos a la especificidad del contexto campesino. Ejemplo de esta transición es la también citada Fumigación de los olivos por medio del gas cianhídrico (Camarero Rioja, op. cit.: 24), una película donde las imágenes microscópicas obtenidas en la práctica de laboratorio se articulan de manera decisiva con otras que documentan el trabajo técnico sobre el terreno, imágenes obtenidas en la realidad empírica del espacio campesino que será beneficiario del particular avance científico, en este caso sobre el tratamiento fitosanitario de los olivares, lo que añade cierto valor antropológico al didáctico fundacional. Esta línea de cine pedagógico agrario sería continuada en España por Pascual Carrión en sus trabajos realizados para el Instituto Agrícola Alfonso XII y la Dirección General de Agricultura y Montes entre 1927 y 1929 (García Bartolomé, 2007: 33), oficializando en este país una práctica documental que entronca con una tendencia general impulsada por los planes generales de reforma agraria que transformaron el campo europeo durante el convulso cuerpo central del pasado siglo.

En Francia, se documenta una sesión institucional organizada en 1920 por la Subsecretaría

Imagen I. El detalle didáctico en la obra fílmica de Leandro Navarro (Fumigación de los olivos por medio del gas cianhídrico, 1912)



de Estado junto al Instituto Agrónomo de París y dedicada a la proyección pública de films de enseñanza agraria que se remontaban hasta 1912, fecha de una primera compilación de cortometrajes rurales dirigida por Jean-Claude Bernard bajo el título común de Film national de la machine agricole française. Como recogen Duvigneau y Duvigneau (1996: 190), en la nota informativa del evento, se destacaba especialmente el carácter educativo de unas películas que permitían «explicar a un público cautivado la evolución de la naturaleza, desde el crecimiento de las plagas [...] a través de métodos modernos de cultivo».

Este interés gubernamental se materializaría en 1923 con la asignación de una partida presupuestaria para la constitución de un servicio cinematográfico permanente vinculado al Ministerio de Agricultura francés, así como de una cinemateca agraria que en 1931 ya disponía de más de trescientos films especializados (Duvigneau y Duvigneau,1996: 191). No obstante, el definitivo impulso para la consolidación del conocido SCMA (Service Cinématographique du Ministère de l'Agriculture) llegaría a mediados de los años cuarenta bajo la dirección de Armand Chartier, pseudónimo cinematográfico del alto funcionario e ingeniero agrónomo de aguas y bosques Armand Deleule, quien encabezaría la reconstrucción del menguado servicio ministerial tras la guerra y la ocupación alemana (Vanhée, 2022: 40), reactivando la tradición pública y didáctica de la institución con grandes logros en cuanto a sus recursos presupuestarios y propiamente cinematográficos, con un sólido equipo técnico y creativo, que incluía a otros relevantes documentalistas del cine francés como Jacques Doniol-Valcroze o Jean-Benoît Lévy.

Si bien el trabajo del SCMA francés supuso, especialmente en su etapa de esplendor con Chartier (1946-1983), una de las principales referencias para la práctica del documental agrario y la integración de elementos líricos y narrativos entre sus recursos pedagógicos, el estudio del con-

SI BIEN EL TRABAJO DEL SCMA FRANCÉS SUPUSO, ESPECIALMENTE EN SU ETAPA DE ESPLENDOR CON CHARTIER (1946-1983), UNA DE LAS PRINCIPALES REFERENCIAS PARA LA PRÁCTICA DEL DOCUMENTAL AGRARIO Y LA INTEGRACIÓN DE ELEMENTOS LÍRICOS Y NARRATIVOS ENTRE SUS RECURSOS PEDAGÓGICOS, EL ESTUDIO DEL CONTEXTO EUROPEO NOS LLEVA A OTROS IMPORTANTES FOCOS DE PRODUCCIÓN, ENTRE LOS QUE DESTACA ITALIA

texto europeo nos lleva a otros importantes focos de producción, entre los que destaca Italia. Allí también encontramos tempranas iniciativas encaminadas a la enseñanza agraria dentro de su cinematografía nacional, destacando, en primer lugar, según advierten Mino Argientieri y Deborah Toschi (en Garosi, 2021: 241), la labor educativa del Istituto Nazionale «Cerere», impulsado en 1919 por Mario Casalini para la formación agraria en el entorno rural y con una producción fílmica incorporada a la metodología de las cátedras ambulantes de agricultura que fueron movilizadas por la Italia rural. El éxito de la experiencia motivaría la anexión de las estructuras cinematográficas del «Cerere» a las propias de la sección agraria del poderoso Istituto Luce (L'Unione Cinematografica Educativa), uno de los principales órganos educativos y propagandísticos bajo la autoridad del gobierno fascista de Mussolini, así como la definitiva creación de la llamada Cinemateca Agraria en 1926 (Garosi, op. cit.: 240).

Dirigida por Alberto Conti hasta finales de los años treinta, esta cinemateca italiana se encargaría de modular la función didáctica con la propagandística, a través de una filmografía concebida para asentar las líneas estratégicas de intervención del régimen en el medio rural. Al fin y al cabo, de eso se trata. La práctica subvencio-

nada del documental agrario siempre promueve un cambiante ideario que fijará las funciones del mundo rural y sus correspondientes sistemas de producción y de control del territorio dentro del marco estatal. Incluso títulos tan técnicos y aparentemente neutros, como Cultivo de trigo en las explotaciones semiextensivas (Coltivazione del grano nelle aziende semiestensive. 1926) o El cultivo de cereales en la Italia meridional (La cerealicoltura nell'Italia meridionale, 1926), acaban revelando de manera inequívoca su instrumentalización (re) educativa, también en el plano ideológico, con la difusión del pensamiento fascista sobre el mundo rural, entre la defensa de su tradicionalismo v el enaltecimiento de la industrialización de las estructuras productivas.

Desde esta perspectiva, el apuntado ejemplo español certifica como pocos la maleabilidad del discurso ideológico vinculado a las formas didácticas del documental agrario (García Bartolomé, 2007: 34-36; Poyato, 2016: 211-225). El modelo iniciado por Leandro Navarro y posteriormente especializado en el ámbito rural por Pascual Carrión acabaría siendo adaptado a las coordenadas republicanas del primer Servicio Central de Cinematografía Agrícola (SCCA), adscrito al Ministerio de Agricultura desde 1933, de igual modo que se amoldará al argumentario franquista tras la guerra, bajo el control del posterior Servicio de Extensión Agraria (SEA) y del resto de instituciones implicadas, tales como el Servicio Nacional de Concentración Parcelaria y Ordenación Rural o el Instituto Nacional de Industria (INI). Un recorrido ideológico que podemos comprobar en la obra del reconocido Marqués de Villa-Alcázar, cuya larga trayectoria encabalgará ambas etapas políticas, o bien en la distancia entre la obra de Carlos Velo durante la República y la de otra eminencia en la materia como José Neches en el seno nacionalcatólico de la dictadura, trasladándonos desde el sentido colectivista expresado por Almadrabas (Carlos Velo, 1934) durante su exposición de las distintas fases de la industria conservera



Imagen 2. El cortijo andaluz (José Neches, 1945)

del atún, hasta el subrayado de los valores religiosos, familiares y clasistas en la representación de otro centro productivo como *El cortijo andaluz* (José Neches, 1945).

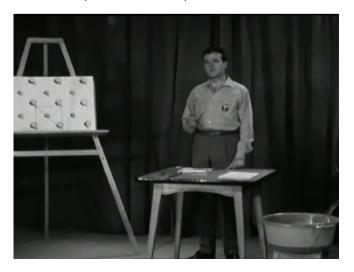
En cualquier caso, el desarrollo histórico del documental agrario institucional lo convierte en un detallado cronista de las distintas líneas de actuación planteadas frente a los grandes desafíos que marcaron la transformación del medio rural a través de la centuria, registrando durante su recorrido la modernización urgente de las primeras décadas, las reconfiguraciones acometidas en tiempos de guerra, el proceso de mecanización y la lucha contra la despoblación provocada por los flujos migratorios hacia las grandes urbes, hasta llegar a la preocupación ecologista por la sostenibilidad del medio y sus recursos. Todo un compendio documental que afecta no solo a la propia historia sociopolítica de lo rural, también a los aspectos tecnológicos, pedagógicos o etnográficos vinculados a ella, dotándola de gran valor para tantas disciplinas interesadas en su estudio. Una riqueza que, no lo olvidemos, abarcará también valores puramente cinematográficos del documental agrario, en cuanto a las formas fílmicas que constituyen los diferentes sistemas estéticos y significantes movilizados en el desempeño de sus funciones.

LAS FORMAS DEL DOCUMENTAL RURAL Y SUS VARIACIONES

Según lo expuesto, la definición básica del documental agrario se fija en torno a tres factores identitarios señalados por la diferenciación de sus sistemas de producción, funciones primarias y destinatarios potenciales. Así, hablamos de un cuerpo fílmico que, al responder a las iniciativas responsables de la gestión del sector rural en sus respectivos marcos nacionales o comunitarios, desplazará el interés comercial o artístico en favor de una instrumentalización pedagógica y comunicativa dentro de los planes estratégicos de desarrollo rural de los que forman parte, lo que a su vez explica la singular localización de sus circuitos de proyección, habilitados provisionalmente en centros de enseñanza, sindicatos o cooperativas, siempre en contacto directo con los núcleos de población rural que habrían de implementar las directrices del correspondiente órgano de poder.

Dando un paso más, podemos también recapitular las principales temáticas y propósitos discursivos adscritos a este tipo de cine agrario a partir de la articulación de la didáctica relacionada con las labores campesinas y la exaltación publicitaria y propagandística de una imagen de la ruralidad

Imagen 3. La puesta en escena del aula en Cuidado con los combustibles (José Neches, 1964)



dependiente del filtro ideológico que la produce. Ahora bien, esta primera identificación debe ser completada con la referida a los aspectos formales que han definido la plasmación audiovisual del particular mensaje técnico e ideológico transmitido al destinatario final de su circuito comunicativo.

El punto de partida nos sitúa, de acuerdo con las líneas de investigación precedentes, en las formas tradicionales de la modalidad expositiva estipulada por Bill Nichols en su conocida y muy revisada clasificación del cine documental (1997: 68-71), la cual, recordemos, se caracterizaría por la interpelación directa al espectador a través de una figura enunciativa omnisciente e investida de una incuestionable autoridad epistemológica, haciéndole partícipe de un conocimiento sobre el mundo empírico que se fundamenta en una supuesta verdad objetiva.

Partiendo de esta base, las formas más simples del documental expositivo agrario adaptarían las propias del reportaje periodístico y la conferencia académica. En el primer grupo, incluiríamos los cinegiornali rurales del Luce italiano (A Roma le prove di una nuova trattrice agrícola (Giornale Luce A / A0737, 1931), o algunos trabajos de José Neches en España (Feria Internacional de Maquinaria Agrícola, Fima s. XX, SEA, 1967), orientados a la documentación de un hecho relacionado con la actualidad del sector sin un desarrollo propiamente didáctico. Por el contrario, en ejemplos como Plantación de frutales (José Neches, SEA, 1964) o Cuidado con los combustibles (Neches, SEA, 1964), la conferencia filmada se corresponde con una escenificación de la lección magistral impartida por una figura docente que se dirige al auditorio que supone el fuera de campo heterogéneo tras la cámara, limitándose el montaje a la segmentación del espacio general con el fin de acercar la mirada del espectador a los diferentes puntos de interés que el especialista irá señalando durante su intervención pedagógica.

En ambos casos, la simplicidad formal cumple escrupulosamente con la funcionalidad informativa y educativa requerida por las motivaciones





Imágenes 4 y 5. Paisajes materialistas en Palot (Armand Chartier, 1947)

institucionales, sin embargo, como también confirman las recientes aproximaciones analíticas, el documentalismo agrario ha demostrado su receptividad ante las posibilidades expresivas y significantes del medio, incorporando en su beneficio variados rasgos formales asociados tanto al documental artístico como a la propia ficción comercial.

Así pues, de la misma manera que la evolución temática del documental rural europeo puede con-

siderarse una particular crónica cinematográfica de la transformación del mundo campesino, la correspondiente diversificación formal hace lo propio con aquellos procesos fílmicos que afectaron a la representación y conceptualización del cine documental durante el mismo periodo cronológico. Por un lado, explicitando el intervencionismo del montaje mediante estructuras que no se restringen a la mera continuidad de las vistas tomadas en una demostración pública o en la acción del técnico docente en el aula, sino que integran diferentes materiales fílmicos y procedencias para establecer una lógica argumentativa que abre las puertas a los procedimientos de asociación gráfica, rítmica y significante, a los recursos sonoros y musicales o incluso a puestas en escena narrativas. En suma, gestos enunciativos que, al contrario de lo recomendado por la normativa canónica (Weinrichter, 2004: 25-38), subrayan el aprovechamiento de las capacidades de manipulación sensorial, emotiva, y semántica de la construcción fílmica, también la documental. En segundo lugar, derivado en parte de lo anterior, el documental agrario participa a su modo de la progresiva difuminación de los límites con la ficción, un aspecto central para la evolución de los Realismos europeos tras la Segunda Guerra Mundial y su desembocadura en la Modernidad cinematográfica en torno a los años cincuenta, un periodo histórico particularmente esplendoroso para las trayectorias nacionales del documental agrario como se indicaba con anterioridad.

Considerando esta última perspectiva, en efecto, los códigos prestados de la ficción son más que evidentes en ejemplos como Palot (Armand Chartier, SCMA, 1947), Las horas de la tierra y Diógenes (José Neches, SEA, 1965 y 1968), o la italiana Una finca en la Maremma (Un podere in Maremma, Giorgio Ferroni, 1954), remarcándose cierta tendencia hacia el docudrama y su aprovechamiento de los poderosos procesos de identificación activados por el cine narrativo en su relación con el espectador. Una contaminación que no sorprende si consideramos la ambigüedad de la práctica documental desde





Imágenes 6 y 7. El documental agrario en Farrebique (Georges Rouquier, 1946)

los Lumière, por lo que resultan más reseñables los casos inversos, es decir, aquellos que certificarían la presencia del documental agrario en algunos de los grandes hitos del realismo europeo coetáneo.

Tal es el caso de la emblemática Farrebigue o Las cuatro estaciones (Farrebique ou Les quatre saisons, Georges Rouquier, 1946), rodada en la realidad campesina de la finca agrícola que le da título e interpretada en sencillas escenificaciones por sus propios habitantes. Si bien el propio planteamiento de Rouquier favorece el registro documental de las actividades y labores cotidianas durante todo el ciclo anual recogido por el film, su afán pedagógico llega a insertar en su desarrollo una secuencia completa regida por los parámetros del documental científico agrario. Así, con la llegada de la primavera, una voz narradora interviene para explicar los complejos procesos de la naturaleza con la ayuda de imágenes microscópicas y aceleradas por time-lapse que muestran el despertar de las plantas, animales y humanos tras el invierno, entrelazando telúricamente los distintos órdenes en un relato común. También podemos incluir aquí otro caso paradigmático de la ocupación progresiva de los espacios liminales entre documental y ficción ejecutada por el realismo europeo de posguerra, como es *Stromboli* de Roberto Rossellini (1950), y su célebre secuencia documental de la pesca tradicional del atún, tan similares a las trabajadas por el español Carlos Velo en la citada *Almadrabas* de 1934. Nexos que afirman los entrecruzamientos que forman la profusa red intertextual establecida desde el cine rural y agrario como parte irrenunciable de la memoria cinematográfica del siglo XX.

APROXIMACIONES AL DOCUMENTAL AGRARIO

Este monográfico dedicado al documental agrario ha sido construido desde una perspectiva interdisciplinar y transnacional. En él, se abordan un amplio abanico de cuestiones, temáticas y motivos organizados a partir de un eje cronológico, empezando por los años sesenta y terminando por las producciones más recientes, con el objetivo de poner de realce las transformaciones y continuidades entre los distintos periodos y áreas estudiadas.

Se abre con un estudio de Pedro Poyato sobre una película alemana de 1965 dedicado al Plan Ba-

NESENTACIÓN



Imagen 8. Almadabras en Stromboli, Terra di Dio (Roberto Rossellini, 1950)

dajoz, que ofrece un contrapunto exógeno al documental agrario español propagandístico de la misma época: Nuevas tierras para don Ramón (Ernst Niederreither, 1965) y el Plan Badajoz: el éxodo hacia la tierra prometida Desde una perspectiva contrastiva, el autor pone de relieve las orientaciones discursivas de Nuevas tierras para don Ramón de Ernst Niederreither, por una parte, y de El campo de Badajoz se transforma (1961) del Marqués de Villa Alcázar, por otra parte, ambos documentales dedicados a los efectos y consecuencias de dicho plan, tanto en la economía agraria como en el destino de los colonos. El enfoque elegido permite subrayar las discrepancias entre una visión más crítica y distanciada, y la línea de propaganda oficial española, destacando cómo se van construyendo narrativas muy distintas sobre un mismo hecho: el desplazamiento de los colonos de una tierra árida a otra más fértil. El texto no se limita a hacer un análisis del discurso a cargo de los distintos narradores y personajes, sino que se interesa por las elecciones formales y estéticas, mostrando su importancia en la elaboración del sentido. Así, pone de manifiesto, por ejemplo, la poetización de lo real por la película alemana mediante planos mudos, respecto al lirismo grandilocuente del Marqués. Frente a la metáfora del jardín edénico desarrollada por este hasta el final, el documental alemán parte del mito de la tierra prometida al que somete a la dura prueba de la realidad. Con este artículo, Pedro Poyato demuestra cómo un documental extranjero, desconocido en nuestro país durante decenios, resulta extremadamente valioso para historiar las representaciones cinematográficas del Plan Badajoz, y para completar la aproximación al documental agrario español del franquismo.

Otra perspectiva comparada transnacional ofrece le texto *El cuerpo feme*nino como instrumento de placer visual y sumisión patriarcal en los documentales de los Ministerios de Agricultura español,

italiano y francés. Partiendo de las herramientas desarrolladas por teóricas feministas, en especial Cixous, Mulvey y De Lauretis, Ana Melendo y Maripaz Cepedello se interesan por la visión que de las mujeres dan los documentales producidos por los ministerios de agricultura de España, Italia y Francia desde los años treinta hasta los setenta. En el caso de España, se concentran en la producción tanto del Marqués de Villa Alcázar como de José Neches, y en su instrumentalización de los cuerpos y rostros femeninos como meros objetos de una mirada erótica masculina. Del mismo modo, en los documentales franceses seleccionados, las mujeres están presentadas como objetos de deseo, en su relación esencializada con la naturaleza silvestre y pulsional. En cambio, llama la atención en la producción italiana de instituto Luce, la escasa presencia de figuras femeninas y el tratamiento que reciben, puesto que están reducidas principalmente a su papel de amas de casa sometidas al dominio patriarcal. Esta otra modalidad de la reificación de las mujeres, propia de un contexto histórico peculiar, no dista tanto de las anteriores en la medida en que, más allá de las diferencias contextuales de producción, todas

convergen, en estos films de divulgación de la pedagogía agraria, para negarles el estatus de sujeto pleno y entero.

El tercer artículo, Modelos de representación del paisaje rural en el documental televisivo Questa Nostra Italia (1968), se dedica a indagar en las distintas formas de representación del paisaje rural en las series documentales producidas por la RAI entre 1954 y 1968 poniendo especial énfasis en Questa Nostra Italia, de Piovene y Sabel, emitida entre noviembre y diciembre de 1968. Deborah Toschi y Linda Garosi llevan a cabo una pormenorizada contextualización de la serie, inscribiéndola en el proyecto de reconstrucción democrática a manos de la Democrazia cristiana con un claro diseño de hegemonía cultural, y en una genealogía mediática que parte de la serie radiofónica Viaggio in Italia (1954-1956) del mismo Piovene, pasando por la serie televisiva Viaggio nel Sud (1958) de Sabel. Ambas introducen importantes cambios en la representación del imaginario rural codificado por el Istituto Luce durante el fascismo, otorgándole una atención inédita a la condición social de los campesinos. El paisaje rural, exaltado por la propaganda fascista como esencia de la nación, se convierte en un entorno que determina las condiciones de vida y trabajo de los humanos. A finales de los años sesenta, los autores de Questa Nostra Italia adaptan su discurso y la configuración del imaginario rural, con los cambios políticos y sociales, dando a percibir los efectos de la decaída de inversiones y de las grandes expectativas puestas en ellas en una mirada que se vuelve nostálgica respecto a un paisaje rural y unas costumbres en vías de desaparición. Mediante el cotejo de las distintas series, las autoras muestran cómo la evolución de la representación del paisaje rural italiano refleja a la vez que participa de las transformaciones del relato y de los mitos nacionales.

La siguiente contribución, de Rafael Rodríguez López, El jazz y la bossa nova como nuevas armonías sonoras para el documental agrario español de José Neches Nicolás, está dedicada a las últimas producciones agrarias de José Neches, quien ha despertado, estos últimos años, un interés creciente y dado lugar a varios estudios de primer plano. El propósito de este consiste en interesarse por su dimensión musical, aspecto de la filmografía del cineasta que se ha dejado de lado hasta el momento, y más específicamente en el último periodo (1967-1976) cuando las influencias del jazz y de la bossa nova calan hasta en la ruralidad española. A la vez que identifica a los distintos compositores empleados por el cineasta, se interesa por las modalidades de inclusión de estas músicas modernas en el entorno rural, desde su uso decorativo, emocional, diegético o extradiegético, unificador o como contrapunto. Así, mediante la inclusión de estos estilos musicales, asociados a los clásicos y folklóricos, el director amplía la gama sonora y envuelve los documentales en una tonalidad que trasciende la narrativa cinematográfica rural más tradicional.

Cerramos el Cuaderno con una investigación sobre el cine documental producido en Galicia entre 1969 y 2020, con un enfoque especial puesto en el Novo Cinema Galego. En Bienes divididos, bienes perdidos: gestión y conflicto del monte comunal en el cine documental gallego, se estudia cómo los films dan cuenta de los usos y de los distintos conflictos que se han generado, a lo largo de los años, en torno al monte comunal, institución típica del noroeste de la península ibérica. Los documentales abordan, desde perspectivas variadas, el tema de la gestión forestal y del agua, y a partir del final del franquismo, se hacen eco de las luchas contra las tentativas de anexión comercial de las tierras comunales, y contra los proyectos estatales de cambiar la ley que los protege. También subrayan el gran potencial de experiencias que ofrecen los montes mancomunales, siendo estos espacios verdaderos escenarios de lucha, resistencia y aprendizaje de la democracia. Isabel Martínez Martínez, Talía Rodríguez-Martelo y Mónica Valderrama Santomé insisten en el hecho de que, en esta filmografía, que abarca unos cincuenta años, la defensa de un legado cultural

NESENTACIÓN

y sociopolítico tradicional entronca con las preocupaciones más contemporáneas de preservación ambiental.

En casi todas las producciones estudiadas, la cuestión identitaria aparece a menudo íntimamente ligada al espacio fílmico de la ruralidad, sea como expresión de una identidad local proyectada desde fuera o reivindicada desde dentro, sea como mito constitutivo de una identidad nacional buscada en lo supuestamente genuino de lo rural. Dicha identidad *propia* de lo rural siempre viene convocada para servir propósitos políticos, tanto en épocas de regímenes dictatoriales como durante los períodos de democracia, como demuestran los análisis reunidos en este monográfico.

NOTAS

* Este trabajo ha sido realizado 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 (1930-1979) del Programa Estatal de Fomento de Generación de Conocimiento y Fortalecimiento Científico y Tecnológico del Sistema de I+D+i y del Programa Estatal de I+D+i orientado a los retos de la sociedad del Ministerio de Ciencia, Innovación y Universidades (Ref. PID2019-105462GB-I00). Convocatoria 2019. IP1: Ana Melendo; IP2: Pedro Poyato.

REFERENCIAS

- Camarero Rioja, F. (2013). El cine educativo de Leandro Navarro (1912-1923). Patología vegetal y mitología. En Poyato P., Gómez, A. (Eds.), Campo y contracampo en el documental rural en España (pp. 13-59). Málaga: Cinemáscampo/CEDMA.
- Camarero Rioja, F. (2014). *Catálogo de documentales cinematográficos agrarios (1895-1981)*. Madrid: Ministerio de Agricultura, Alimentación y Medio Ambiente.
- Deleule, A. (1956). Le service cinématographique du Ministère de l'Agriculture. *La Revue administrative*, *51*, pp. 253-257. https://www.jstor.org/stable/40763701

- Duvigneau, M., Duvigneau, M. (1996). Les archives du Service Cinématographique du Ministère de l'Agriculture. La Gazette des archives, 173, pp. 190-200. https://www.persee.fr/doc/gazar_0016-5522_1996_num 173 1 3402
- García Bartolomé, J. M. (2007). La contribución documental del Ministerio de Agricultura al género documental cinematográfico. En VV.AA., *Cine y Mundo Rural* (pp. 33-38). Salamanca: SAECA.
- González Requena, J. (1988). Apuntes para una historia de lo rural en el cine español. En VV.AA, *El Campo en el Cine Español* (pp. 13-27). Valencia: Filmoteca Generalitat Valenciana.
- García Ramos, M. D. (Coord.). (2020). Representaciones del mundo rural: del documental agrario a las incursiones del campo en la ficción. Córdoba: Ucopress.
- Gómez, A. (2010). Cine rural en España. Paisaje, paisanaje y doble llave al sepulcro del Cid. En Gómez, A., Poyato. P. (Coord.), *Profundidad de campo. Más de un siglo de cine rural en España* (pp. 15-38). Granada: Luces de Gálibo.
- Garosi, L. (2021). El mundo rural en los noticiarios y los documentales agrarios italianos desde el Fascismo hasta los primeros años de la República: contexto y modelos. En Sánchez Noriega, J. L. (Ed.), Contribuciones de José Neches al documental agrario español del franquismo (1945-1976) (pp. 233-259). Valencia: Tirant lo Blanch.
- Hennebelle, G., Oms, M. (1990). Champs Contrechamps, Le Cinéma rural en Europe, París: Centre Georges Pompidou/Ministère de l'Agriculture.
- Nichols, B. (1997). La representación de la realidad. Cuestiones y conceptos sobre el documental. Barcelona: Paidós.
- Poyato Sánchez, P. (2016): Dimensión política de los primeros documentales del Marqués de Villa-Alcázar. *Zer*, 21(41), pp. 209-226. https://doi.org/10.1387/zer.17270
- Sánchez Noriega, J. L. (2021). Vindicación del cine didáctico e industrial. En Sánchez Noriega, J. L. (Ed.), Contribuciones de José Neches al documental agrario español del franquismo (1945-1976) (pp. 9-20). Valencia: Tirant lo Blanch.
- Vanhée, A. (2022). Filmer la ruralité. Chroniques de la BNF, 95, pp. 40-41. https://www.bnf.fr/fr/filmer-la-ruralite Weinrichter, A. (2004). Desvíos de lo real. El cine de no ficción. Madrid: T&B Editores.

FORMAS Y DISCURSOS DEL DOCUMENTAL AGRARIO EN EUROPA: UNA APROXIMACIÓN

Resumen

El artículo pretende efectuar una contextualización introductoria al objeto de estudio que vertebra el presente número monográfico *Documental rural en el contexto europeo*, estableciendo un marco histórico y cinematográfico básico que pueda arrojar luz sobre la práctica del documentalismo agrario desde una perspectiva interdisciplinar. Así, partiendo de su definición dentro de las corrientes generales del cine rural y documental, el texto rastrea los antecedentes y consolidación de esta tipología didáctico-propagandística en el seno de los ministerios de agricultura europeos y otras instituciones responsables de la gestión del sector, atendiendo a los principales focos de producción y a los sistemas formales que definieron sus diversos modelos de representación.

Palabras clave

Cine rural; documental agrario; patrimonio fílmico.

Autores

Fernando Luque Gutiérrez es doctor en Historia del arte y profesor de Historia del cine, Cine español y Arte fotográfico en el Departamento de Historia del Arte, Arqueología y Música de la Universidad de Córdoba. Colaborador del Proyecto de Investigación Documentales agrarios y nacionalidades: estudio comparado de las producciones de los Ministerios de Agricultura de España, Francia e Italia (1930-1979), es autor de capítulos y artículos académicos relacionados con el cine agrario y rural, tales como Formas del montaje en el documental agrario de José Neches (Contribución de José Neches al documental agrario español del franquismo, Tirant lo Blanch, 2021) y Aproximación a un modelo didáctico-idealizante en el documental agrario de Armand Chartier: Palot (1947) (Ámbitos, 48, 2023). Contacto: z02luguf@uco.es.

Pascale Thibaudeau es catedrática de universidad en la Université París 8, autora de una tesis doctoral sobre el cine de Víctor Erice, Image, mythe et réalité dans le cinéma de Víctor Erice. Ha coordinado varios libros colectivos y publicado numerosos artículos sobre cine español y latinoamericano. La versión española de su libro sobre el cine de Carlos Saura (Carlos Saura, el cine al compás del baile) está a punto de publicarse en la colección «Buñuel y las vanguardias» de las Prensas Universitarias de Zaragoza. Es directora del equipo de investigación Laboratoire d'Etudes Romanes desde 2017 y participa en varios proyectos de investigación internacionales (DONAFIE, CAREXIL.FR, EXPEDIAS). Contacto: pthib@wanadoo.fr.

Referencia de este artículo

Luque Gutiérrez, F., Thibaudeau, P. (2024). Formas y discursos del documental agrario en Europa: una aproximación. L'Atalante. Revista de estudios cinematográficos, 38, 7-18.

FORMS AND DISCOURSES OF THE AGRARIAN DOCUMENTARY IN EUROPE: AN EXAMINATION

Abstract

This article offers an introductory contextualisation of the object of study explored in this monographic issue, *Rural Documentary in the European Context*, establishing a basic historical and cinematic framework that can shed light on the practice of agrarian documentary filmmaking from an interdisciplinary perspective. Thus, beginning with its definition within the wider movements of rural and documentary cinema, the article traces the origins and the consolidation of this type of didactic-propagandistic film in the European ministries of agriculture and other institutions responsible for managing the rural sector, with attention to the main centres of production and the formal systems that defined their various modes of representation.

Key words

Agrarian Documentary; Rural Cinema; Film Heritage.

Authors

Fernando Luque Gutiérrez holds a PhD in art history and lectures in Film History, Spanish Cinema and Photographic Art in the Department of Art, Archaeology and Music History at Universidad de Córdoba. He is a contributing researcher to the research project Agrarian Documentaries and Nationalities: A Comparative Study of the Productions of the Ministries of Agriculture of Spain, France and Italy (1930-1979) and the author of book chapters and scholarly articles related to agrarian and rural cinema, such as Formas del montaje en el documental agrario de José Neches (Contribución de José Neches al documental agrario español del franquismo, Tirant lo Blanch, 2021) and Aproximación a un modelo didáctico-idealizante en el documental agrario de Armand Chartier: Palot (1947) (Ámbitos, 48, 2023). Contact: z02luguf@uco.es.

Pascale Thibaudeau is a university professor at Université París 8, author of a doctoral thesis on the cinema of Víctor Erice, Image, mythe et réalité dans le cinéma de Víctor Erice. She has coordinated several collective books and published numerous articles on Spanish and Latin American cinema. The Spanish version of her book on the cinema of Carlos Saura (Carlos Saura, el cine al compás del baile) is about to be published in the collection "Buñuel y las vanguardias" of the Prensas Universitarias de Zaragoza. She has been director of the Laboratoire d'Etudes Romanes research team since 2017 and is involved in several international research projects (DONAFIE, CAREXIL.FR, EXPEDIAS). Contact: pthib@wanadoo.fr.

Article reference

Luque Gutiérrez, F., Thibaudeau, P. (2024). Forms and Discourses of the Agrarian Documentary in Europe: An Examination. L'Atalante. Revista de estudios cinematográficos, 38, 7-18.

Edita / Published by



Licencia / License



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

CUADERNO

DOCUMENTAL RURAL EN EL CONTEXTO EUROPEO

EL CUERPO FEMENINO COMO INSTRUMENTO DE PLACER VISUAL Y SUMISIÓN PATRIARCAL EN LOS DOCUMENTALES DE LOS MINISTERIOS DE AGRICULTURA ESPAÑOL, ITALIANO Y FRANCÉS

Ana Melendo, María Paz Cepedello Moreno

NUEVAS TIERRAS PARA DON RAMÓN Y EL PLAN BADAJOZ: EL ÉXODO HACIA LA TIERRA PROMETIDA

Pedro Poyato Sánchez

MODELOS DE REPRESENTACIÓN DEL PAISAJE RURAL EN EL DOCUMENTAL TELEVISIVO QUESTA NOSTRA ITALIA (1968)

Deborah Toschi, Linda Garosi

EL JAZZ Y LA BOSSA NOVA COMO NUEVAS ARMONÍAS SONORAS PARA EL DOCUMENTAL AGRARIO ESPAÑOL DE JOSÉ NECHES NICOLÁS

Rafael Ángel Rodríguez López

BIENES DIVIDIDOS, BIENES PERDIDOS: GESTIÓN Y CONFLICTO DEL MONTE COMUNAL EN EL CINE DOCUMENTAL GALLEGO

Beli Martínez Martínez Talia Rodríguez-Martelo Mónica Valderrama Santomé

EL CUERPO FEMENINO COMO INSTRUMENTO DE PLACER VISUAL Y SUMISIÓN PATRIARCAL EN LOS DOCUMENTALES DE LOS MINISTERIOS DE AGRICULTURA ESPAÑOL, ITALIANO Y FRANCÉS*

ANA MELENDO**
MARÍA PAZ CEPEDELLO MORENO

INTRODUCCIÓN

El cine, como el resto de los discursos artísticos, es, en gran medida, reflejo de las sociedades que los producen. No ha de extrañar, pues, que la presencia de *personajes* femeninos en algunos de los documentales producidos por los ministerios de agricultura de España, Italia y Francia desde los años treinta hasta los setenta, fuera heredera de los patrones ideológicos vigentes y, por tanto, estas figuras se vieran sometidas a un tratamiento que excedía, con mucho, la labor pedagógica en materia agropecuaria que estos documentales perseguían y que se verá en lo que sigue.

Es preciso aclarar, en primer lugar, que la aproximación a la idea apuntada se plantea desde escenarios nacionales históricos y políticos diversos que, naturalmente, afectan a la manera en la que se configuran las distintas producciones cinematográficas y que hay que caracterizar, si quiera de manera sucinta. En España, en el seno del Minis-

terio de Agricultura, siempre con fines pedagógicos, se crea, a partir de 1940, un Departamento de Cinematografía que se verá reforzado por la creación del Servicio de Extensión Agraria en 1955. Adscritos a este último se encuentran nombres como el del marqués de Villa Alcázar o el de José Neches, algunas de cuyas producciones serán objeto de este trabajo. Por su parte en Italia, a diferencia de lo que sucede en España, los documentales agrarios que se elaboran desde las instituciones gubernamentales están vinculados a L'Unione Cinematografica Educativa (Istituto Luce)1 y se concentran en los cinegiornali realizados por su servicio agrario, la Cinemateca Agrícola (1927-1945) y los cortos y noticiarios desarrollados por el Instituto Icom (1938-1965). Las producciones de ambos países presentan ciertas concomitancias que se explican a partir de los regímenes políticos que las impulsaron, a saber, el fascismo italiano y el nacionalcatolicismo que se nutre del primero. Aunque separados por algunos años los dos sis-

temas tienen, entre otros rasgos comunes, un carácter totalitario que hay que sostener merced al manejo y manipulación de la información y el uso de determinadas plataformas como medios propagandísticos. En Francia, en cambio, la Cinemateca del Ministerio de Agricultura se crea a comienzos del siglo XX con la intención de educar y formar a la población rural en las últimas técnicas agrícolas a través de la imagen animada. Sin embargo, no fue hasta el periodo de entreguerras cuando una política voluntaria, traducida en un plan de acción, generaliza la producción de películas científicas y de ficción más atractivas, gracias a la ayuda de agrónomos-directores. Así, en 1947, se inicia una nueva etapa para la cinemateca del Ministerio bajo la dirección de Armand Deleule-Chartier, alguna de cuyas obras será comparada aquí con las producciones de los otros dos países.

Establecido el contexto histórico de producción, de forma somera, es conveniente avanzar que, si bien los documentales españoles guardan relación con los italianos en cuanto al sustrato propagandístico que de ellos se desprende, como se acaba de apuntar, en lo tocante a los aspectos formales las películas patrias están más próximas a los planteamientos estéticos franceses. La circunstancia que puede explicar esta conexión quizá se encuentre en una singular coincidencia en los recursos que los ministerios de agricultura español y francés presentan, esto es, la creación de un departamento de cinematografía dirigido por ingenieros agrónomos. El conocimiento del material audiovisual que se producía relativo a contenidos agropecuarios en Francia y España era más sencillo y ello favorecía la retroalimentación entre ambos países, mientras que en Italia estas producciones hay que buscarlas, entre otras muchas de diferente índole, adscritas todas ellas al Istituto Luce.

No obstante, el uso que se hace de la figura femenina, en general, y del cuerpo de la mujer, en particular, supone un punto de conexión entre las tres cinematografías que merece una especial atención, sobre todo a la luz de los postulados que una parte de la teoría feminista cinematográfica desarrolló años después. No podemos olvidar que los textos seleccionados para la demostración de esta hipótesis, aunque están adscritos al género documental en el sentido que aquí nos ocupa, funcionan igual que una película de ficción, pues, en su interés por vender un determinado producto o convencer de una idea, enfatizan el placer del voyeur masculino que habrá de quedar persuadido merced a la carga erótica con la que se revisten las figuras femeninas en pantalla, a pesar del interés de los regímenes fascistas por la represión sexual.

EL CUERPO DE LA MUJER EN LA TEORÍA FEMINISTA: UNA APROXIMACIÓN

Las numerosas reflexiones teórico-críticas feministas que se desarrollan en Europa y Estados Unidos, fundamentalmente, a partir de los años sesenta presentan el objetivo común de denunciar determinadas prácticas discursivas desde posiciones ideológicas no siempre coincidentes². Más allá de este planteamiento inicial es preciso reconocer que a ambos lados del Atlántico se desarrollan maneras divergentes de enfocar este objeto de reflexión que, no obstante, se retroalimentan e influyen recíprocamente como se verá seguidamente.

La corriente crítica angloamericana centrada en las denominadas *Imágenes de la mujer* ha resultado ser, a la luz del número de publicaciones que acumula, una de las más prolíficas. En el ámbito literario, el análisis de los personajes femeninos y de su configuración y función había sido el gran tema de esta corriente hasta 1975³. Sus planteamientos se trasladaron a los discursos fílmicos, proporcionando aportaciones fundamentales de la teoría feminista cinematográfica como los trabajos de Laura Mulvey o Teresa de Lauretis. Sin embargo, estos estudios estuvieron fuertemente influidos por los mismos planteamientos que impulsaron el desarrollo de la corriente del feminis-

mo francés, esto es, el psicoanálisis de Freud y su aplicación al discurso por parte de Jacques Lacan, entre otros. Por tanto, parece necesario recorrer algunas de las consideraciones que propusieron autoras como Hélène Cixous o Luce Irigaray, estrechamente vinculadas con las ideas que recogen, por esos mismos años, los trabajos de Mulvey y Lauretis y, desde este enfoque teórico, analizar e interpretar el corpus seleccionado.

Algunos de los nombres más destacados del feminismo francés están unidos, más allá de sus diferencias, por la deuda que tienen con Lacan y con la interpretación que este hace de Freud, así como por su paradójica resistencia a la etiqueta de feminista. Cixous, quien comparte con Julia Kristeva⁴ y con Luce Irigaray la preocupación por la relación entre mujer y lenguaje (literario), resulta una figura trascendental en el debate intelectual de los años setenta en Francia. Precisamente, uno de los conceptos más exitosos de los planteamientos de Cixous es el llamado «pensamiento binario machista» (Moi, 1999: 114), esto es, un sistema de oposiciones binarias que remiten a la oposición primera hombre/mujer donde lo masculino está vinculado con la actividad, la cultura, la inteligencia y el logos, mientras lo femenino se relaciona con la pasividad, la naturaleza, la sensibilidad y el pathos (Cixous y Clement, 1975: 114-115). Este esquema de contrarios, con el que sería preciso acabar, encierra un sistema de valores donde lo positivo siempre es masculino, enunciador y protagonista, y lo negativo, lo ausente, lo Otro, es femenino. Luce Irigaray, que comparte los principios filosóficos de Cixous, fue expulsada de la École freudienne de Lacan tras la defensa de su tesis doctoral titulada Spéculum de l'autre femme (1974). Se trata de una obra compleja, intensamente criticada por los lacanianos y objeto de un encendido debate entre las feministas, que parte de una relectura de la teoría freudiana sobre la feminidad a la que sigue la revisión de filósofos occidentales, desde Platón a Hegel para concluir que la mujer, en nuestra cultura, ha sido el lado negativo del

sujeto masculino representado. Esto implica que nunca ha ostentado el carácter de sujeto y ha sido relegada a la categoría de objeto, en la que el cuerpo ocupa un lugar protagónico⁵.

Freud, sobre todo, y Lacan se encuentran, también, en el origen de los planteamientos que concita Visual Pleasure and Narrative Cinema (1975) de Laura Mulvey. En las mismas fechas en las que el feminismo francés estaba ofreciendo sus textos más determinantes, la teórica anglosajona, con un lenguaje menos críptico, se sirve del psicoanálisis para evidenciar los mecanismos que operan en la imagen cinematográfica, al servicio del patriarcado. En este sentido, Mulvey parte de dos procesos psicológicos elementales, la escopofilia, definida por Freud, y el narcisismo, explicado por Lacan, para manifestar el uso de la mujer como fuente de placer visual. Este empleo, tanto en el cine, como en otras formas de expresión artística, está regido por el mismo principio patriarcal que configura la sociedad, en virtud del cual lo masculino tiene un carácter activo frente a la pasividad con que se identifica a lo femenino —idea que conecta con el «sistema binario machista» de Cixous—. A esto hay que añadir que Laura Mulvey considera a la mujer prisionera de un orden patriarcal merced a un inconsciente estructurado como lenguaje que hay que combatir, principio que recuerda los planteamientos de Luce Irigaray:

La mujer se erige entonces en la cultura patriarcal como un significante para el otro masculino, atado por un orden simbólico en el que el hombre puede vivir sus fantasías y obsesiones a través del dominio lingüístico, imponiéndolas a la imagen silenciosa de la mujer todavía atada a su lugar como portadora, no hacedora, de significado (Mulvey, 1989: 15)6.

El cine, pues, sería un instrumento de representación idóneo para validar la diferencia sexual, socialmente establecida, que se sirve del cuerpo femenino para alimentar las formas eróticas de mirar que conducirían irremediablemente al placer, que es masculino. Este proceso reduce a la mujer a un objeto de exhibición, pasivo, mani-

pulable y al servicio de unos fines coherentes con la estructura patriarcal, es decir, «en su papel tradicional exhibicionista, las mujeres son miradas y exhibidas simultáneamente, con su apariencia codificada para un fuerte impacto visual y erótico, de modo que se puede decir que connotan ser miradas» (Mulvey, 1989: 19)⁷. Cabe concluir, pues, que el cine se aprovecha de la rentabilidad que le ofrece las posibilidades de satisfacer ese deseo primario que es el mirar placentero y para ello nada mejor que el cuerpo femenino que conlleva, a juicio de Mulvey, a una contemplación erótica que siempre es activa.

Los planteamientos teóricos con los que nos vamos a aproximar al corpus de documentales seleccionados habrán de ser completados con algunas ideas que Teresa de Lauretis recoge en su Alice doesn't (1984), donde se reúne una colección de ensayos escritos entre 1979 y 1983 según establece la autora en el prefacio. De Lauretis, como las teóricas revisadas aquí, no renuncia al andamiaje que el psicoanálisis le ofrece para considerar la representación de la mujer y su papel en los discursos. Parte de la afirmación de que la mujer⁸ es lo-que-noes-el-hombre, esto es, naturaleza, madre, sede de la sexualidad y del deseo masculino y, por supuesto, objeto de intercambio. A partir de esta premisa, la teórica denuncia el uso del cuerpo femenino en el discurso cinematográfico, gracias a la narratividad que asegura la identificación del espectador con el film y, por tanto, la interpretación de este, para alcanzar uno de los objetivos axiales del patriarcado que es mantener a las mujeres en el lugar que se les ha asignado. Más aún, los procesos mentales que operan entre espectador/a y película propician no solo el consentimiento de las mujeres con esta función sino su beneplácito, pues se persigue seducir a las mujeres para que se identifiquen con la feminidad entendida en términos patriarcales. Así, a partir de la consideración que Lévi-Strauss hace de la mujer, De Lauretis afirma:

Las mujeres están doblemente negadas como sujetos: primero, porque son definidas como vehículos

de la comunicación masculina -signos de su lenguaje, transportes de sus hijos—; segundo, porque la sexualidad de las mujeres está reducida a la función «natural» de la concepción, lo que las coloca en un lugar intermedio entre la fertilidad de la naturaleza y la productividad de la máquina. El deseo, como la simbolización, es propiedad de los hombres, propiedad en los dos sentidos del término: algo que poseen los hombres, y algo que es inherente a los hombres, que constituye una cualidad (De Lauretis 1992: 37). El resultado de lo dicho explica la elaboración de un discurso cinematográfico que reduce a la mujer a lo sexual al tiempo que constriñe su sexualidad, en aras de alcanzar unos efectos ideológicos que están al servicio del patriarcado y que, a nuestro entender, ilumina el uso que los documentales seleccionados hacen de la figura femenina, en general, y de su cuerpo, en particular.

EN ESPAÑA

En los fondos audiovisuales del Ministerio de Agricultura español destacan la obra del marqués de Villa Alcázar, Jesús González de la Riva, y la de José Neches, cineastas de los que nos ocuparemos en este apartado. Con su filmografía se consolida una de las etapas más fructíferas de la producción documental cinematográfica de dicho Ministerio y una de las más fecundas en relación con el documental agrario en nuestro país. En ambos casos destaca su interés por el cine como medio de expresión, pero también como género de divulgación y formativo, no exento de una gran carga ideológica, sobre todo en lo que respecta al Marqués, afín al ideario franquista promulgado por el régimen9. Hemos de señalar que ni en los documentales expositivos -- según las categorías de Nichols (1997: 65) – del Marqués ni en los de Neches, quien en ocasiones juega con los límites de la ficción, existe la voluntad clara de representar a la mujer y, sin embargo, la figura femenina es una constante. Respecto a la filmografía del Marqués, en primer lugar, es conveniente resaltar que se dan cita dos

modos bien alejados de representar a las mujeres, a saber, aquellos que se inscriben en el contexto antropológico del que da cuenta la película y esos otros que son seleccionados por su belleza para protagonizar algunas de las parábolas que constituyen las películas del cineasta gaditano. En este último caso, Jesús González de la Riva utiliza el cuerpo femenino, tal y como anota Mulvey (1989, 19-20), como una herramienta de satisfacción que encuentra su sentido último en el placer de mirar. No es de extrañar que, debido a este motivo, algunos de sus trabajos se vieran mutilados por la censura. Tal es el caso de la primera versión de Charla cinematográfica sobre la siembra (1934), idéntica, como muy bien señala Fernando Camarero a la Charla cinematográfica sobre las semillas de 1941 (Camarero, 2014: 52). La diferencia se encuentra cuando, al explicar cómo la tierra necesita oxigenarse antes de ser sembrada, la imagen sensual del torso semidesnudo y labios entreabiertos de una joven en la primera cinta es sustituida por la de un muchacho de pecho henchido que cortocircuita la mirada del voyeur en la segunda cinta.

No obstante, la censura no es motivo suficiente para que el Marqués cese en su empeño de aderezar sus trabajos fílmicos con unos cuerpos femeninos que funcionan como objetos de deseo pasivos, idea que conecta con el «pensamiento binario machista» propuesto por Cixous. A veces, en su obra, la exposición de la belleza va unida a una actitud bobalicona por parte de la mujer, que agudiza el control patriarcal. Así podemos verlo, por ejemplo, en Tabaco en España (1944) mediante la aparición de una joven de cabellos dorados que, si bien cumple con el formato de imagen deseable de mujer sensual y arrebatadora adoptado por la fotografía y el cine clásico, debido a la actitud de la chica y las palabras del propio narrador¹⁰, se transforma en una insulsa encarnación de la esposa amada, hija virtuosa o novia paciente, y encaja con «la mojigatería y el fuerte control social sobre las mujeres en aras a la preservación de su pureza y el honor de los varones» (Nash, 2015: 197). Por eso, no resulta

extraña la aparición, en alguna de estas películas, de cuerpos femeninos segregados que cumplen con el estereotipo de mujer más tradicional propuesto por la Sección Femenina¹¹. De este modo, en *Naranjas, limones y pomelos* (1945), se ofrece la imagen grupal de unas jóvenes uniformadas que, bajo el pretexto de unas jornadas deportivas, se preparan para conquistar el hogar. Sus cuerpos saludables se ponen al servicio del patriarcado y contribuyen de este modo a la reconstrucción física y moral del país en esa idea de sometimiento femenino señalada por De Lauretis (1992: 35).



Charla cinematográfica sobre la siembra (marqués de Villa Alcázar, 1934)

En otras ocasiones, el Marqués opta por utilizar el cuerpo de la mujer como medio de persuasión con el que convencer al espectador de las bondades de un determinado producto agrícola. Efectivamente, en películas como *Jerez-Xérex-Sherry* (1943), nos encontramos con los rostros idealizados de tres muchachas que representan la belleza, la distinción y la travesura y que funcionan como metáforas de los tres vinos que se producen en la zona: amontillado, fino y manzanilla. Pedro Poyato ha calificado esta secuencia de planos de «proto-spot publicitario donde, como décadas después



Una manzana para usted (José Neches, 1970)

harán los spots televisivos, las imágenes se interesan por poner, a través de la figura de la mujer, un rostro "amable" al objeto publicitado, en este caso el vino» (Poyato, 2013:51).

En el caso de José Neches, desde su primera película, *Cortijo andaluz* (1945), podemos rastrear una presencia femenina que responde a los estereotipos de feminidad patriarcal descritos por De Lauretis. Esta idea se pone de manifiesto a través

de la imagen manida de las mujeres andaluzas, que pregonan con sus cuerpos la sensibilidad femenina. rodeadas de arriates llenos de flores que son recogidas por estas muchachas para llevárselas a las señoritas «no sin antes -asegura la voz over— colocarse en el pelo las más rojas». Este razonamiento de asociar la flor a la belleza y la lozanía femenina encuentra su continuidad en el penúltimo de los documentales que el cineasta realiza algunos años después titulado Flores (1975). Ciertamente, en el prólogo y el epílogo que enmarcan el film, se establece un símil entre la mujer y las flores en el que, nuevamente, este objeto delicado de la naturaleza se utiliza como metáfora de la

belleza y la pureza femeninas; de este modo es subrayado por la propia voz del narrador al indicar que «así son las flores: frescas, lozanas, llenas de colorido y alegría, para acompañarle todos los días de su vida igual que le han acompañado en los momentos más importantes de su existencia»¹². Otra arista de la feminidad, entendida en términos patriarcales, se pone al servicio de la mirada deseante en Una manzana para usted (1970) desde el momento en que el dibujo animado de una coqueta manzana antropomórfica, con un exuberante cuerpo de mujer, muestra al público sus encantos y sus beneficios. Se realiza por tanto aquí una trasposición de lo femenino que, tal y como plantea De Lauretis (1992: 37), con-

vierte a la mujer en vehículo de la comunicación masculina. La mujer sexy/manzana es un signo erotizado, que incita al espectador, como ente activo que diría Mulvey, a participar del fruto de lo prohibido. De esta forma, la mujer se convierte en un objeto que es *comestible*, en más de un sentido, planteamiento que se atisba desde el título mismo. El cuerpo femenino se materializa para el disfrute del varón en una manzana que, de manera meta-

Las horas de la tierra (José Neches, 1965)



fórica, encarna el pecado original del que la mujer es responsable última. Tal y como menciona Wittig con respecto al cine clásico, aunque esta idea es perfectamente extrapolable a los documentales objeto de estudio, «solo ellas son sexo, el sexo, y se las ha convertido en sexo en su espíritu, su cuerpo, sus actos, sus gestos. Sin duda la categoría de sexo apresa firmemente a las mujeres» (Wittig, 1979)¹³.

De igual modo, en *Las horas de la tierra* (1965), un film destinado a dar a conocer las funciones de los agentes de extensión agraria y de economía doméstica, en el «que los límites del documental son tan inciertos y tan nebulosos como los de la propia ficción» (Melendo, 2019: 1081), el deseo, encarnado en el cuerpo femenino, se presenta en forma de alegoría de la primavera, justificada por el sueño del protagonista, quien, absorto, al igual que la mirada enunciadora —masculina— que domina la acción¹⁵, se deleitan en el placer de la contemplación.

EN ITALIA

Uno de los problemas con los que nos encontramos al acercarnos al ámbito italiano es la poca presencia de la mujer en los documentales del Istituto Luce, tal y como Carlota Coronado ha señalado: «Para que una mujer fuera protagonista de un noticiario debía ser madre prolífica, ser viuda de un caído por la patria o ser la reina de Italia. Sus obligaciones se fundamentan, principalmente, en la maternidad y otras actividades propias de las amas de casa» (Coronado, 2009: 15). Y es que, con el proceso de fascificación de la sociedad italiana, se pone en marcha un proyecto que pivota en torno a la familia como eje vertebrador y, en consecuencia, la mujer se habría de realizar dentro de este núcleo en su doble vertiente de esposa y madre. Por lo tanto, resulta lógico que estas abnegadas mujeres aparezcan en los noticiarios del Istituto Luce subordinadas al marido o al Régimen. Tal y como asegura la profesora Coronado, «la información cinematográfica relaciona de forma prioritaria a la mujer con la maternidad, pero siempre como protagonista secundario,

detrás de los hijos, quienes realmente interesan al noticiario y a la propaganda, y a quienes se les dedica la mayor parte de los planos, sobre todo los cercanos» (Coronado, 2009: 18). Al aproximarnos al ámbito rural, nos interesa, fundamentalmente, la figura de la massaia rurale, es decir, la perfecta ama de casa campesina que se dedica a actividades propias de su género y es símbolo de la fertilidad, pues esta es la imagen de la mujer que será difundida por el Istituto Luce y no la de la mujer trabajadora fuera de casa.

Por otro lado, hay que tomar en consideración, tal y como afirma Linda Garosi que,

en los comienzos del Istituto Luce, tanto los cinegiornali como los cortometrajes documentales son
bastante parecidos, cuanto más si se toma en cuenta que hasta la introducción del sonido, los nombres
de los directores de los documentales no aparecen
en los títulos [...]. Fuera cual fuera el tipo de noticia
que los cingiornali transmitían, lo hacían empleando un modelo reconocible de forma visual y estructura narrativa ya fijadas a finales de la década de
los años veinte y el inicio de los años treinta y que
se mantuvieron inalteradas a lo largo de los años
(Garosi, 2021: 247).

Pues bien, de los pocos documentales dedicados a la massaia hemos seleccionado tres, de diferentes épocas, que ejemplifican lo que se viene sosteniendo. En ellos, las amas de casa se constituyen en cuerpos que alimentan las fantasías masculinas y subrayan la debilidad de las mujeres al mostrarlas como amas de casa abnegadas, sumisas y dependientes del hombre. En el primero, Massaie rurali nella Casa del fascio incontrano Maria Josè (1937), una voz over describe el encuentro de más de cincuenta mil massaie rurali. presidido por la princesa de Piamonte, mientras la cámara, a través del montaje, construye un ideal femenino mediante la división de rostros y cuerpos jóvenes que son visualizados bajo una ideología patriarcal. Cuerpos que aparecen agitándose entre vítores y aclamaciones o mediante las danzas populares que llevan a cabo estas jóvenes. El siguiente noticiero, Moda per la massaie,

(1957), se basa exclusivamente en el uso del cuerpo de la mujer que es exhibido y pensado para la aprobación y el poder masculino. A través de este se transmite al espectador la idea de control hasta en el modo en el que el ama de casa debe vestirse a la hora de realizar las labores del hogar. Incluso en la puesta en escena, mientras desfilan, ellas portan los enseres que se convierten en los símbolos de su estatus y de su esclavitud. Por último, en Un concerto per la massaie (1967), podemos observar cómo la mujer es usada como objeto de deseo y de persuasión pues hay una falta de relación entre el producto que a través de este concurso se está publicitando –una olla– y la imagen utilizada para darlo a conocer. De este modo la mujer, expuesta a los dictámenes de un jurado masculino, es usada como objeto captatorio disociado del artículo que se publicita.

EN FRANCIA

Aunque desde 1912, bajo la dirección de Jean Claude Bernard, existe la voluntad de documentar, a través del cinematógrafo, la propaganda agraria gubernamental francesa, será con la llegada de Armand Deleule/Chartier a la dirección del servicio cinematográfico del Ministerio de Agricultura francés, entre 1946 y 1983, cuando se materialicen notables avances desde un punto de vista creativo, de conservación y de difusión del patrimonio documental agrario. Durante cuatro décadas, son numerosos los cortos y mediometrajes que Armand Chartier rueda sobre los modos de vida rurales en las diferentes zonas de la geografía francesa¹⁶, «trabajos que además de exponer el tema agropecuario correspondiente acaban plasmando una imagen estilizada de la sociedad campesina, adecuada a los valores defendidos desde el mensaje institucional que, no olvidemos, justifica la propia existencia de estos films, y que Chartier hace suyo» (Luque, 2022: 28). Esta premisa justifica la selección de los documentales que se han seleccionado para este trabajo.



Un concerto per la massaie (Istituto Luce, 1967)

El primer cortometraje sobre el que hay que llamar la atención se titula Sonnailles et chaudrons de cuivre (1948). Desde un punto de vista etnográfico y puramente didáctico, este film, en el que Chartier comparte la dirección con Edmond Floury, plantea el modo en el que, en la región francesa Franche-Comté, próxima a la frontera suiza, se elabora uno de los productos más preciados de la gastronomía del país, el queso. El comienzo de esta cinta, al igual que otros trabajos del cineasta francés, remite a una arcadia rural y a una «idealización campesina que suele recargar la armonización entre el ser humano y el espacio natural que le sirve de sustento y hábitat vital, lo que se traduce en un tratamiento lírico del paisaje que será decisivo para la identidad visual de la obra cinematográfica del autor» (Luque, 2022: 35). Pues bien, en el centro mismo de ese espacio idílico se sitúa la mujer como objeto. La película arranca con una panorámica que da cuenta del paisaje nublado, «pero lleno de sueños» —dice el narrador— en el que las flores, las vacas paciendo y las muchachas se unen, de manera poética, a través del montaje y la voz over. Las jóvenes pastoras descansan en la mullida hierba que sirve de pasto al ganado mientras la cámara recoge, en distintos planos, la tersura de la piel, iluminada por el sol, de sus piernas, sus brazos y algún que otro rostro, al que se le dedica un primer plano que se sostiene en el tiem-



Sonnailles et chaudrons de cuivre (Armand Chartier, 1948)



Fructidor du le perfait photographe (Armand Chartier, 1961)

po, mientras que el narrador incita al espectador a conocer esta bucólica región. El cuerpo femenino se vincula a la naturaleza y la sensibilidad, rasgos propios de la mujer según establecía el sistema binario de Cixous y Clement (1975: 114-115).

El segundo de los films del que vamos a ocuparnos, Fructidor ou le parfait photographe (1961) se presenta como un texto ficcionalizado, en la línea de algunos de los documentales de Neches, en el que se da cita un discurso metalingüístico, en tono de comedia, a partir de la fotografía¹⁴. Y es que el protagonista de esta cinta es un fotógrafo que se dispone a publicitar, acompañado por tres modelos profesionales, a la manera americana –dice él–, los beneficios y la excelencia de la fruta que se produce en las distintas regiones francesas. Este peculiar fotógrafo, convertido en narrador intradiegético, explica, a lo largo del film, su experiencia en este periplo y la relación que establece con las tres maniguíes, a quienes describe de este modo: «Este tipo de chica es despreocupada, lo sabía. Hay que tratar a cada persona según sus méritos particulares [...] Mis tontas chicas de portada estaban divirtiéndose». Cuerpos vacíos que se significan objetos sexuales bajo la mirada fotográfica y cinematográfica, ambas masculinas. Pero la película da una vuelta de tuerca en este sentido porque, entre las campesinas lugareñas aparece una que le roba el corazón a nuestro protagonista (o desata sus deseos más atávicos) y que se presenta visualmente como un animal carnal que será domesticado por el hombre. La descripción no deja lugar a dudas: «De repente una mujer salvaje apareció de la nada [...] La llevé aparte y le dije como un robot: eres hermosa, tan hermosa como las enredaderas de las que apareciste y el sol que te hizo. Soy ambicioso y tú serás mi creación». La mujer, entonces, como señala

Mulvey (1992: 25), se construye a partir de una concepción exhibicionista tradicional que causa un fuerte impacto erótico en el protagonista del film, pero también en el espectador. Los rasgos que caracterizan a esta figura femenina invitan, en primer lugar, a mirarla, pero también a ser sometida y moldeada por el hombre y su cámara fotocinematográfica.

CONCLUSIONES

Comenzábamos este trabajo anotando el valor que el cine ostenta como reflejo de las sociedades que lo producen, y tomando como punto de partida el estudio de los documentales agrarios producidos por los ministerios de agricultura español, italiano y francés, para determinar el tratamiento que se otorga en ellos a la mujer y a su cuerpo, hecho especialmente notable si tenemos en cuenta que en estos films prevalece una intención pedagógica y divulgativa, pero también propagandística, de todas las instituciones europeas que los amparan. El análisis fílmico textual nos ha permitido aplicar unos planteamientos teóricos feministas que ponen el acento en la representación del cuerpo femenino a partir de algunos de los trabajos, que nos han servido como muestra, para arrojar luz sobre el objetivo principal que vertebra este estudio. A tenor de los resultados obtenidos podemos corroborar que, si bien es cierto que en todos ellos existe la voluntad clara de difundir y publicitar los valores del mundo rural, aunque desde una perspectiva claramente diferenciada en términos ideológicos¹⁶, la mujer, en general, y su cuerpo, particularmente, son utilizados como objetos erotizados expuestos y sometidos a las leyes de una mirada patriarcal que determina el valor de su existencia en el mundo y que reprime su sexualidad. Efectivamente, mediante un proceso de idealización de la mujer, que implica el uso de diversos formatos, como la publicidad persuasiva, la parábola o la metáfora, se vehicula una imagen de lo femenino que casa con unos valores androcentristas predeterminados por la mirada institucional, pero también por la sociedad patriarcal tradicional de la que son reflejo. ■

NOTAS

- Este trabajo ha sido realizado 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 (1930-1979) del Programa Estatal de Fomento de Generación de Conocimiento y Fortalecimiento Científico y Tecnológico del Sistema de I+D+i y del Programa Estatal de I+D+i orientado a los retos de la sociedad del Ministerio de Ciencia, Innovación y Universidades (Ref. PID2019-105462GB-I00). Convocatoria 2019. IP1: Ana Melendo Cruz.
- ** La participación de las autoras en este trabajo se ha realizado de manera equitativa por cuanto ambas han contribuido de igual modo en el diseño de la investigación, la adquisición de datos y el análisis e interpretación de los mismos, así como en la escritura del manuscrito y la revisión crítica de aquellos aspectos intelectuales relevantes. De este modo, se cumplen los requisitos que determina la COPE-authors-guidelines (https://publicationethics.org/files/u2/2003pdf12.pdf) para que se considere por igual la autoría de las dos, respondiendo así a la clasificación establecida por CrediT (https://casrai.org/credit/) como «equal».
- 1 El Istituto Luce (L'Unione Cinematografica Educativa) es la institución pública destinada a la difusión cinematográfica, con finalidades educativas e informativas, más antigua del mundo (1924). Instrumento propagandístico clave del fascismo italiano, procede de una sociedad privada que se creó en Roma en el año 1920 que se transforma en sociedad anónima pocos años después gracias al capital procedente de distintos entes públicos.
- 2 El libro de Toril Moi, Sexual/Textual Politics: Feminist Literary Theory (1985), traducido al español como Teoría literaria feminista en 1999, sigue siendo de gran utilidad para una primera aproximación a las principales aportaciones de la reflexión teórica anglosajona y francesa que tiene como objeto el discurso literario pero que es extensible a otras prácticas artísticas.
- 3 Conviene recordar la famosa colección de ensayos Images of Women in Fiction: Feminist Perspectives, edi-

- tada por Susan Koppelman Cornillon en 1972, que recogía 21 trabajos donde se estudiaban a autores y autoras de los siglos XIX y XX para evidenciar y criticar que todos ellos habían creado personajes femeninos irreales
- 4 Es preciso aclarar que Julia Kristeva se negó a definir a la mujer porque opinaba que este concepto existía solo como producto del patriarcado y no elaboró nunca una teoría sobre la feminidad, aunque sí sobre la marginalidad. Desde su posición teórica, la mujer era un ser marginado más, como otros colectivos. No obstante estos puntos de partida y estas líneas maestras de su pensamiento no han impedido que sus aportaciones a la teoría feminista francesa sean de importancia capital.
- 5 A partir de la constatación de que a la mujer se le ha negado la condición de sujeto, la conquista de esta posición, a juicio de Irigaray, sería posible a través de la construcción de un discurso caracterizado por una nueva forma de contar, es decir, un lenguaje específico que la teórica denomina *le parler femme*.
- 6 Cita original: Women then stands in patriarchal culture as a signifier for the male other, bound by a symbolic order in which man can live out his fantasies and obsessions through linguistic command by imposing them on the silent image of woman still tied to her place as bearer, not maker, of meaning. La traducción es nuestra.
- 7 Cita original: «In their traditional exhibitionist role women are simultaneously looked at and displayed, with their appearance coded for strong visual and erotic impact so that they can be said to connote to-be-looked-at-ness». La traducción es nuestra.
- 8 Teresa de Lauretis distingue la mujer de las mujeres. La primera hace referencia a una construcción ficticia que domina las culturas occidentales mientras que el segundo término alude a seres históricos reales: «La relación entre las mujeres en cuanto sujetos históricos y el concepto de mujer tal y como resulta de los discursos hegemónicos [...] es arbitraria y simbólica, es decir, culturalmente establecida. Lo que el libro intenta explorar son las formas y los efectos del establecimiento de esa relación» (De Lauretis, 1992: 16).

- 9 Ver: Gómez-Tarín y Parejo, 2013; Melendo, 2017: 477-508; Ortega, 2017.
- 10 «Tabaco: costumbre, vicio o moda ello es, que desde que España lo trajo de América, las volutas de su humo han acompañado los dorados sueños de los hombres [...]».
- 11 Según Pilar Primo de Rivera, la mujer «debía ir convenientemente vestida, es decir, con mangas largas o al codo, sin escotes, con faldas holgadas que no señalaran los detalles del cuerpo ni acapararan atenciones indebidas. La ropa no podía ser corta y mucho menos transparentarse. Las mujeres jóvenes no debían salir solas ni ir acompañadas de hombres que no fueran de la familia» (en Nicolás, 2005: 19).
- 12 Algunos estudios previos profundizan en la relación entre la mujer y las flores en los documentales del Marqués de Villa Alcázar y José Neches (Melendo, 2018: 315-338; Melendo, 2020: 69-87).
- 13 En abril de 1979, Wittig pronunció su ensayo *El pensamiento heterosexual*, como discurso de apertura en el ciclo de conferencias que tuvieron lugar en el Barnard College bajo el título *The Scholar and the Feminist Conference*, *The Future of Difference*. La cita está extraída de https://www.culturamas.es/2014/11/21/monique-wittig-la-diferencia-sexual-es-una-diferencia-politica-no-natural/
- 4 «Una mirada enunciadora que recoge a la joven y al Agente de Extensión Agraria en un plano de características singulares, pues parece responder a una apertura en iris, que podría corresponderse con el objetivo literal de la cámara, subrayando así su presencia, en cuyo interior se sitúan ambos personajes. De esta forma, el texto da cuenta de la presencia del narrador cinemático que se inscribe en el relato a partir de un ejercicio puramente formal» (Melendo, 2019: 1085).
- 15 Fernando Luque expone que «como reflejo de esta labor administrativa, el SCMA iría reclutando al nutrido conjunto de directores consolidados en el medio documental, como fueron Jacques Doniol-Valcroze, Jean-Benoît Lévy o el mismo Chartier, quienes se integrarían junto a otros jóvenes debutantes y colaboradores puntuales como Alain Resnais o Eric Rohmer (Fermière à Montfaucon, 1968), ambos fundamentales

- en la modernidad cinematográfica francesa del momento» (Luque, 2022: 27).
- 16 Los ejemplos españoles e italiano proclaman una visión de lo rural propia de los regímenes totalitarios, en ambos casos auspiciados por el nacionalcatolicismo. Mientras que en el cine de Chartier impera una realidad que tiene que ver con los valores republicanos laicos que imperan en Francia.

REFERENCIAS

- Camarero, F. (2014). Catálogo de Documentales Cinematográficos Agrarios (1895-1981) (2ª Edición). Madrid: Ministerio de Agricultura, Alimentación y Medio Ambiente.
- Cixous, H., Clement, C. (1975). La jeune née. París: 10/18.
- Cornillon, S. K. (ed.) (1972). *Images of Women in Fiction: Feminist Perspectives*. Bowling Green: Bowling Green
 University Popular Press.
- Coronado, C. (2009). La imagen de la mujer italiana en los Noticiarios Luce. Madrid: UCM Editorial de la Universidad Complutense.
- De Lauretis, T. (1992). Alicia ya no. Feminismo, Semiótica, Cine. Madrid: Cátedra.
- Garosi, L. (2021). El mundo rural en los noticiarios y los documentales agrarios italianos desde el fascismo hasta los primeros años de la República: contextos y modelos. En Noriega, J. L (ed.), Contribución de José Neches al documental agrario español del franquismo (1945-1976) (pp. 206-233). Valencia: Tirant lo Blanch.
- Gómez-Tarín, F. J. y Parejo, N. (coords.) (2013). *Discursos* y narraciones en el documental rural: el marqués de Villa-Alcázar. La Laguna (Tenerife): CAL, Cuadernos Artesanos de La Latina/XX.
- Irigaray, L. (1974). Spéculum de l'autre femme. París: Minuit. Luque, F. (2022). Aproximación a un modelo didáctico-idealizante en el documental agrario de Armand Chartier: Palot (1947). Ámbitos. Revista de Estudios de Ciencias Sociales y Humanidades 48, 25-38. https://helvia.uco.es/bitstream/handle/10396/25014/ambitos_48_3.pdf?sequence=2&isAllowed=y
- Melendo, A. (2017). La construcción plástica de la imagen femenina en las películas del marqués de Villa Alcá-

- zar. De 1943 a 1945. *Arenal: Revista de Historia de las Mujeres*, 24(2), 477-508. https://doi.org/10.30827/arenal.y24i2.4716
- Melendo, A. (2019). Las voces narrativas en la obra documental agraria de José Neches. Signa. Revista de la Asociación Española de Semiótica (28), 1057-1088. https://doi.org/10.5944/signa.vol28.2019.25106
- Melendo, A. (2020). Lo femenino y las flores en los documentales del marqués de Villa Alcázar y José Neches. En Mª. D. García Ramos (ed.). Representaciones del mundo rural: del documental agrario a las incursiones del campo en el cine de ficción (pp. 69-87). Córdoba: UCO-Press.
- Moi, T. (1999). Teoría literaria feminista. Madrid: Cátedra.
- Monique Wittig: «Sobre la opresión y la esclavización de las mujeres en la sociedad contemporánea». 21 de noviembre de 2014. Recuperado de https://www.culturamas.es/2014/11/21/monique-wittig-la-diferencia-sexual-es-una-diferencia-politica-no-natural/
- Mulvey, L. (1975). Visual Pleasure and Narrative Cinema. *Screen*, 16(3), 6-18. Citamos por Mulvey, L. (1989). Visual Pleasure and Narrative Cinema. En *Visual and Other Pleasures*. (pp. 14-26). Londres: Macmillan.
- Nash, M. (2015). Vencidas, represaliadas y resistentes: las mujeres bajo el orden patriarcal franquista. En J. Casanova Ruiz, 40 años con Franco (pp. 191-229). Barcelona: Editorial Planeta.
- Nichols, B.: La representación de la realidad. Cuestiones y conceptos sobre el documental, Barcelona: Paidós, 1997.
- Nicolás, E. (2005). La libertad encadenada. España en la dictadura franquista 1939–1975. Madrid: Alianza.
- Ortega Arjonilla, E. (ed.) (2017). De cultura visual y documentales en España (1934-1966): la obra cinematográfica del marqués de Villa Alcázar. Granada: Editorial Comares.
- Poyato, P. (2013). Pedagogía, estética e ideología en los primeros documentales del marqués de Villa Alcázar. En Discursos y narraciones en el documental rural: el marqués de Villa-Alcázar (pp. 29-52). La Laguna (Tenerife): CAL. Cuadernos Artesanos de La Latina/XX.

EL CUERPO FEMENINO COMO INSTRUMENTO DE PLACER VISUAL Y SUMISIÓN PATRIARCAL EN LOS DOCUMENTALES DE LOS MINISTERIOS DE AGRICULTURA ESPAÑOL, ITALIANO Y FRANCÉS

Resumen

Este trabajo tiene como objetivo dar cuenta del uso que se hizo de la figura femenina, en general, y del cuerpo de la mujer, en particular, por parte de los documentales producidos por los ministerios de agricultura de España, Italia y Francia desde los años treinta hasta los setenta del siglo XX. Para ello se habrá de establecer, en primer lugar, el contexto histórico de producción de estos documentales, de forma somera, y las relaciones compositivas que se vislumbran entre ellos. Seguidamente, como planteamiento teórico-metodológico, se considerarán las aportaciones de la teoría feminista cinematográfica desarrolladas en Europa y Estados Unidos en el último tercio del siglo pasado que perseguían, entre otros objetivos, el señalamiento culposo de unas prácticas discursivas al servicio de un sistema donde la mujer cumple la función de objeto. El aterrizaje de estos planteamientos en un corpus de documentales seleccionados evidenciará la eficacia de unos productos audiovisuales cuyas pautas de composición enfatizan el placer del voyeur masculino, que habrá de quedar persuadido a través de la carga erótica con la que se revisten las figuras femeninas en pantalla, al tiempo que validan la diferencia sexual y niegan a la mujer la categoría de sujeto.

Palabras clave

Cine rural; documental agrario; cuerpo femenino, Teoría feminista, sujeto

Autoras

Ana Melendo (Baena, Córdoba, 1969) es doctora en Historia del Arte por la Universidad de Córdoba, profesora titular en el Departamento de Historia del Arte, Arqueología y Música de la citada universidad y responsable del grupo de investigación Historia, Teoría y Análisis del Cine. Sus líneas de investigación se centran en la modernidad cinematográfica, en el documental agrario y en la perspectiva de género. Es autora de diversos artículos publicados en revistas científicas como Film, Fashion & Consumption (Journal), Signa y Potestas. Ha publicado el libro Antonioni: un compromiso ético y estético (Consejería de Cultura. Junta de Andalucía, 2010). Contacto: aa1mecra@uco.es.

THE FEMALE BODY AS AN INSTRUMENT OF VISUAL PLEASURE AND PATRIARCHAL SUBMISSION IN THE DOCUMENTARIES OF THE SPANISH, ITALIAN AND FRENCH MINISTRIES OF AGRICULTURE

Abstract

The aim of this study is to investigate the use made of women in general, and the female body in particular, in documentaries produced by the Ministries of Agriculture of Spain, Italy and France from the 1930s to the 1970s. To this end, the study begins with a brief outline of the historical context of production of these documentaries, as well as the compositional relationships that can be identified between them. Then, as a theoretical-methodological approach, the contributions of feminist film theory articulated in Europe and the United States in the last third of the past century are considered. Among other objectives, feminist theorists sought to expose a series of discursive practices placed at the service of a system in which the woman fulfils the role of object. The application of these approaches to a select corpus of documentaries demonstrates the existence of a number of audiovisual productions containing compositional elements that stress the pleasure of the male voyeur, who is captivated by the erotic charge vested in the female figures on screen, while validating sexual difference and denying the woman the status of subject.

Key words

Rural Cinema; Agrarian Documentary; Female Body; Feminist Theory; Subject.

Authors

Ana Melendo holds a PhD in Art History from Universidad de Córdoba, where she is a senior lecturer in the Department of Art History, Archaeology and Music, and she leads the Film History, Theory and Analysis research group. Her lines of research focus on cinematic modernity, agrarian documentaries, and the gender perspective. She is the author of numerous articles published in scholarly journals, such as Film, Fashion & Consumption (Journal), Signa and Potestas. She is also the author of the book Antonioni: un compromise ético y estético (Consejería de Cultura. Junta de Andalucía, 2010). Contact: aa1mecra@uco.es.

María Paz Cepedello Moreno (Sevilla, 1976) es doctora en Teoría de la Literatura por la Universidad de Córdoba, profesora titular en el Departamento de Ciencias del Lenguaje de la citada universidad y miembro del grupo de investigación Lenguajes. Sus líneas de investigación se centran en la teoría narratológica, la perspectiva de género y las relaciones entre el cine y la literatura. Es autora de diversos artículos publicados en revistas científicas, como Signa, Rilce y Studia Romanica Posnaniensia. Ha publicado el libro El mundo narrativo de Elena Soriano (UCOPress/Ayuntamiento de Bujalance, 2007). Contacto: fe2cemom@uco.es.

Referencia de este artículo

Melendo, A., Cepedello Moreno, M. P. (2024). El cuerpo femenino como instrumento de placer visual y sumisión patriarcal en los documentales de los Ministerios de Agricultura español, italiano y francés. L'Atalante. Revista de estudios cinematográficos, 38, 21-34.

María Paz Cepedello Moreno holds a PhD in Literary Theory from Universidad de Córdoba, where she is a senior lecturer in the Department of Language Sciences, and a member of the Languages research group. Her lines of research focus on narratological theory, the gender perspective and the relationships between cinema and literature. She is the author of numerous articles published in scholarly journals, such as Signa, Rilce and Studia Romanica Posnaniensia, and she is the author of the book El mundo narrative de Elena Soriano (UCOPress/Ayuntamiento de Bujalance, 2007). Contact: fe2cemom@uco.es.

Article reference

Melendo, A., Cepedello Moreno, M. P. (2024). The female body as an instrument of visual pleasure and patriarchal submission in the documentaries of the Spanish, Italian and French Ministries of Agriculture. L'Atalante. Revista de estudios cinematográficos, 38, 21-34.

Edita / Published by



Licencia / License



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

NUEVAS TIERRAS PARA DON RAMÓN Y EL PLAN BADAJOZ: EL ÉXODO HACIA LA TIERRA PROMETIDA*

PEDRO POYATO SÁNCHEZ

INTRODUCCIÓN

El llamado Plan Badajoz, proyecto destinado a la regulación de las aguas del río Guadiana y a la consiguiente transformación en regadío de extensas zonas de la provincia de Badajoz en las que se asentarían un buen número de colonos, fue, sin duda, uno de los grandes hitos del franquismo, algo que aprovechó el Régimen para convertirlo en motivo de propaganda institucional (Ortega Canadell. 2004: 650). Y así, desde antes incluso de su aprobación por las Cortes, en abril de 1952, el aparato franquista utilizaría todos los medios a su alcance, desde la prensa, los folletos o los libros, hasta la radio y, sobre todo, el cine, ya fuera a través de noticiarios cinematográficos como el No-Do —caso de La provincia resurge. El Plan Badajoz (1957)—, o de documentales producidos por

el propio Ministerio de Agricultura, uno de cuyos ejemplos paradigmáticos es *El campo de Badajoz se transforma* (Marqués de Villa Alcázar, 1961), para dar cobertura a las excelencias del Plan Badajoz. Sin embargo, el descubrimiento relativamente reciente del documental *Nuevas tierras para don Ramón* (Neues Land Für Don Ramon, Ernst Niederreither, 1965) demuestra el interés que este mismo tema del Plan Badajoz despertó entre documentalistas extranjeros, algunos de los cuales, como es el caso de Niederreither, se desplazaron hasta Badajoz y provincia para la toma de unas imágenes con las que acabaron formalizando unos films claramente separados de la línea propagandística oficial.

El objetivo de este artículo es el estudio de Nuevas tierras para don Ramón con el fin de dar cuenta de los ejes que vertebran la elaboración de

un film ya despreocupado de la propaganda oficial franquista; estudio que se apoyará en los trabajos de Bill Nichols sobre las modalidades de documental, en documentos recabados tanto en el Archivo General de la Administración como en el Ministerio de Agricultura y en Filmoteca Española, así como en diversos artículos historiográficos sobre el Plan Badajoz. Se trata de dar así un paso más en la escritura de la historia del documental agrario español.

SOBRE LA (RE)APARICIÓN DE NUEVAS TIERRAS PARA DON RAMÓN EN ESPAÑA

En 1964, la productora alemana FWU solicita al Servicio de Cinematografía el permiso para rodar un documental, *Plan Badajoz*, sobre la irrigación en la provincia de Badajoz. El mismo iría destinado no a fines comerciales, sino a la enseñanza en colegios y universidades, y se mostraría una vez en la televisión alemana¹. El proyecto contaba con el apoyo del Ministerio de Agricultura español, que colaboraría en la localización de colonos del Plan Badajoz, a quienes estaba previsto entrevistar en el documental. En la solicitud se incluía, como era preceptivo, un breve resumen argumental de la película:

La película enseña cómo se regula el río Guadiana en la provincia de Badajoz construyendo un sistema de canales fertilizando grandes partes de la provincia. Nacen nuevas poblaciones atrayendo colonizadores y labradores. Se les proporciona sin medios económicos propios casa, ganado y maquinaria agrícola. Con sus ganancias pagan a plazos al Estado sus deudas adquiriendo, de esta forma, propiedad. También nacen fábricas o entidades que emplean en su fabricación y venden productos agrarios. Así una provincia estéril se convierte en tierra fértil con comercio floreciente y habitantes felices (AGA, Cultura, 36/05431).

El film consigue la autorización para el rodaje el 24 de agosto de 1964, comenzando el mismo sin demasiadas demoras en tierras de la provincia de Badajoz. Pocos documentos más se conocen al respecto, tan solo los testimonios de algunos de los miembros de la familia de colonos que intervienen en el film, quienes, en dos entrevistas realizadas a tal fin², han apuntado que, una vez concluida la filmación, el equipo técnico alemán desapareció con los materiales filmados, no volviendo a saberse más de ellos. Cabe suponer, pues, que todo fuera una estratagema de la productora con el fin único de conseguir el permiso de rodaje, dado que la película, comenzando por el propio título, en absoluto se ajustó a lo indicado en la solicitud.

Mientras buscaba información en Filmoteca Española para uno de sus trabajos, el investigador y documentalista alemán Dietmar Post³ se topó por casualidad con Nuevas tierras para don Ramón. En los archivos fílmicos de la entidad había depositada una copia del film en 35 mm, que Post requirió para su visionado. Pudo comprobar entonces el notable deterioro de la cinta; cómo sus imágenes apenas podían verse de tan oscuras que estaban, limitándose el visionado a prácticamente la audición de la voz en alemán del narrador. Aun así, Post quedó impresionado por la película, tanto que cuando volvió a Alemania se dispuso a recabar información sobre ella, comprobando, para su sorpresa, que la cinta de Niederreither iba a ser subastada por una empresa dedicada al suministro de material didáctico a los centros de enseñanza secundaria alemanes. Sin dudarlo, Post se hizo con los derechos para Play Loud! Productions, productora que él mismo había creado con Lucía Palacios, en 1997. Y también para su sorpresa, el estado de la copia, en este caso en 16 mm, era inmejorable. Los rollos de celuloide aparecían acompañados de un folleto editado por uno de los centros educativos de Alemania, que había incluido la película entre los materiales didácticos para los estudiantes. Dietmar Post entra entonces en contacto con el Ministerio de Agricultura de España -en cuyos archivos no había quedado constancia alguna de este film— conviniendo la digitalización y subtitulado en español de la cinta. A partir de

ahí, el documental es difundido por el Ministerio español en el DVD *Memoria y colonización* (2012).

Cabe pensar que la copia que Post encontró en Filmoteca Española había sido allí depositada, como era preceptivo, por la productora FWU, cabiendo suponer que la misma había ido deteriorándose a lo largo del tiempo hasta llegar al estado en que fue encontrada. Pero no es descartable tampoco que esa copia fuera entregada ya en mal estado por la productora, dada la visión nada complaciente que la película daba del Plan Badajoz y, por lo mismo, del Régimen. Sea como sea, el hecho es que nos encontramos con un film prácticamente inédito en España —no hav constancia de que fuera proyectado ni una sola vez en nuestro país; en Alemania, por el contrario, fue parte, como se ha dicho, del material escolar del estudiante—, pero muy interesante por su tratamiento del Plan Badajoz desde una perspectiva diferente a la ofrecida por el franquismo, en un tiempo en que la ideología del Régimen se filtraba en todos los tejidos culturales, en especial el cinematográfico. El estudio de este documental casi desconocido permitirá, pues, ampliar la historia del documental agrario español, a la vez que completar la tipología de documentales dedicados al Plan Badajoz.

COMIENZO, EL NARRADOR Y SU DISCURSO

El cambio de título *Plan Badajoz* por el de *Nuevas tierras para don Ramón* apunta el cambio de paradigma operado en el documental, que convierte a *don Ramón* en protagonista destinado a la consecución de *nuevas tierras*, merced al Plan Badajoz, naturalmente. Las imágenes fílmicas van a ocuparse de materializar y representar el trayecto que ello conlleva. Pero antes de entrar en materia, una breve introducción advierte sobre el tipo de narrador que va a pilotar el transcurso de tal itinerario.

En efecto, la primera parte del documental sirve de carta de presentación de un narrador que, a diferencia de los que regían los documentales NOS ENCONTRAMOS ANTE UN DOCUMENTAL PATENTEMENTE SEPARADO DE LA LÍNEA OFICIAL, Y QUE POR ELLO NO PODÍA SER EXHIBIDO EN ESPAÑA

franquistas sobre el Plan Badajoz, no irrumpe como una voz impersonal que, investida de autoridad, habla desde lo alto, sino que se proclama como la voz de una persona afincada en Badajoz -su acento delata que es extranjero- que habla con familiaridad al espectador⁴. Sorprende, pues, este tipo de narrador no omnisciente, sino cercano, personal. Pero más aún sorprende su discurso, muy diferente también del proclamado por los narradores de los documentales del Régimen. Y ello, por dos razones. Primero, por aludir a las consecuencias de la Guerra Civil en términos de paro de muchos campesinos extremeños —«tras la Guerra Civil, la mitad de los campesinos no tenía trabajo...» proclama en un momento dado—, algo que entra en contradicción con el discurso oficial, para el que la guerra, una cruzada destinada a purificar la nación, en ningún caso podía ser entendida como fuente de nuevos parados. Y segundo, por manifestar su sorpresa acerca de que el Plan llegara a ser una realidad –«Pero lo que más nos ha sorprendido», dice el narrador en otro momento, «no ha sido el Plan, sino el hecho de que haya llegado a realizarse...»—. Múltiples son las razones, por mucho que estas no se especifiquen abiertamente, que pueden haber llevado a decir tal cosa al narrador, así las raíces republicanas del Plan⁵, o lo desmesurado del mismo, o -; por qué no?que el Régimen prometía mucho y hacía poco. En cualquier caso, está claro que el narrador, a través de esta alocución, está poniendo en duda el compromiso del Movimiento, ese compromiso hecho carne en las palabras del propio Franco allí donde este proclamaba las calidades de esas gentes suyas inasequibles al desaliento y, por encima de todo,

cumplidoras de la palabra dada, en su discurso de inauguración de Valdelacalzada, en 1951:

Sin un Movimiento Nacional, sin un sistema político de unidad, de estabilidad y de disciplina sería imposible ninguna de estas realizaciones. Realizaciones que son hijas legítimas del Movimiento, de la inquietud de esa minoría inasequible al desaliento, con un elevado espíritu de servicio a la Patria, que tiene una palabra cuando la empeña y que la cumple, aunque le cueste la vida (Riesco y Rodríguez, 2016: 10).

Es claro, pues, que nos encontramos ante un documental patentemente separado de la línea oficial, y que por ello no podía ser exhibido en España⁶. Pero es que, además, la voz narradora se encarga de matizar que el Plan Badajoz conllevaría una «reducción de la pobreza», algo que, lejos de resolver del todo el problema del campo, no pasaba de ser una solución parcial. Basta con atender al final de El campo de Badajoz se transforma para comprender cómo el objetivo de este documental no era otro que dar cuenta del milagro operado por el Plan; milagro que, eliminando absolutamente la pobreza, se manifestaba en las nuevas tierras cultivadas teñidas, todas ellas, de bellos colores y con árboles cuajados de frondosos frutos, en las industrias emanadas de todo ello, o en los pueblos nuevos que, con sus casas cómodas y limpias, ofrecían confort y bienestar a los colonos. Es verdad que en Nuevas tierras para don Ramón, el Plan trae el color a unos campos que de la monotonía del ocre desértico pasan al cromatismo de los verdes y rojos de las plantaciones, operándose, pues, una transformación, pero en ningún caso de la magnitud referida por el documental del Marqués.

EL PUEBLO DE LA SIERRA Y SU INMOVILISMO. PRESENTACIÓN DEL PROTAGONISTA

En un notable cambio de registro, las imágenes de Niederreither nos sitúan a continuación en el paisaje mineral de un pueblo serrano (figura 1) —luego sabremos que se trata de Orellanita donde, para poder beber, sus vecinos necesitan acarrear el agua en cántaros. Imágenes, por lo demás, emparentadas a las fotografías de la serie La Chanca (1956-1962) de Carlos Pérez Siguier (2001) por cuanto todas ellas comparten una mirada humanista heredera del neorrealismo italiano y, por ello, interesada en retratar la miseria del pueblo de una España alejada de la guerra, pero no de la pobreza. Un pueblo en el que, según apunta el narrador, solo parece irle bien al cordelero, a quien las imágenes muestran ejerciendo su actividad. Mas he aquí que súbitamente la cámara se aparta de él para focalizar, en plano corto, a una anciana (figura 2). Ubicada detrás de la reja de la casa, destaca en ella su absoluta inmovilidad y su mirada sin brillo, antes de que una panorámica descienda hasta sus manos apoyadas en el quicio, manos gastadas se supone que por el trabajo de tantos años de servidumbre. Nos encontramos así con unas imágenes mudas —por cuanto nada comenta de ellas el narrador- que, separándose del tema o motivo tratado en ese momento, enriquecen el tejido documental, en este caso, forzando un contraste que desmiente la actividad del cordelero, al introducir la parálisis -y, en último extremo, la muerte— en la que, como la mujer, está sumido el propio pueblo.

A diferencia de imágenes anteriores, que sirven de mera ilustración a los comentarios del narrador, estas otras adquieren relevancia por sí mismas, introduciendo de este modo una modalidad de documental que presenta rasgos concomitantes con la nominada por Bill Nichols «de observación» (Nichols, 1997: 73-75) por hacer esta hincapié en la no intervención del realizador y ceder así el control, más que cualquier otra modalidad, a los acontecimientos que se desarrollan delante de la cámara. Nos encontramos, pues, ante unas imágenes que, escapando a la voz narradora, rebajan la dimensión expositiva para potenciar la observacional y también la estética —basta aten-



Figura I. Paisaje mineral. Orellanita



Figura 2. Paisaje humano. Orellanita

der para ello al trabajo de las texturas en las imágenes de la anciana— del documental.

Y es justo en este pueblo, Orellanita, donde comparece don Ramón, uno de sus vecinos decidido a marcharse en busca de esas nuevas tierras emanadas del Plan Badajoz. El narrador da en este punto la palabra a los protagonistas, don Ramón y sus convecinos, abriendo así un espacio al crite-

rio de los campesinos, que son dotados de voz. a diferencia de los documentales oficiales, en los que todo quedaba subordinado a los comentarios del narrador, incluidos los pensamientos de los protagonistas. El universo de lo narrado cobra así vida (sonora) para plantear cómo la conversión en colono de don Ramón va a conllevar el éxodo, y con él, el abandono de las raíces por las que velan los otros habitantes de Orellanita. El film quiere insistir así en cómo el grueso de los vecinos, orgullosos incluso de su pobreza, se niegan a abandonar el pueblo, sus raíces. Resulta oportuno traer aquí a colación el documental Oliegos (José López Clemente, 1950)-reportaje sindical nº 8, producido por el Servicio de Información y Publicaciones de la Delegación Nacional de Sindicatos— por cuanto los vecinos del pueblo de este mismo nombre, obligados en este caso por el Régimen, no tuvieron más remedio que emprender el éxodo y con él las pérdidas de sus raíces. Pero en esta ocasión, tal es lo que media entre este film de cariz propagandístico y el de Niederreither, esos mismos vecinos, convertidos ya en colonos, acabarían descubriendo que estaban equivocados, pues esas nuevas tierras a las que se vieron obligados a emigrar compensaban todo, dada su extraordinaria riqueza.

De cualquier modo, los documentales franquistas sobre el Plan Badajoz trataban de no entrar en si el colono *pagaba* o no precio sentimental alguno por instalarse en las tierras *transformadas* por el Plan, como

así puede constatarse tanto en los documentales No-Do, como en los del Marqués, o incluso de José Neches⁷. Y cuando lo hacían, como en *Oliegos*, las bondades de las nuevas tierras compensaban con creces la nostalgia. También en este sentido, *Nuevas tierras para don Ramón* es diferente a los documentales oficialistas.

EL TRAYECTO: DE LA TIERRA SECA A LA TIERRA HÚMEDA

Convertido ya don Ramón en protagonista individualizado, su trayecto desde Orellanita, donde vive, hasta el nuevo pueblo es el motivo del que se sirve el documental para estructurar, e incluso dramatizar, su modo de representación del Plan Badajoz. Nos encontramos, así, ante un modelo cinematográfico que presenta un antecedente lejano en los documentales anarquistas de la Guerra Civil, allí donde estos se valían de escenificaciones protagonizadas por un actor convertido en personaje, tanto para dramatizar la dimensión expositiva del documental, como para potenciar sus mecanismos de persuasión, como es el caso de La silla vacía (Valentín R. González, 1937)8. Análogamente, el documental de Niederreither se sirve de don Ramón para escenificar y dramatizar el éxodo de la familia desde que abandona el pueblo serrano hasta que llega al de regadío —luego sabremos que se trata de Gargáligas—, lugar de la tierra prometida.

El viaje de don Ramón y familia va a estructurarse en torno a la dialéctica geográfica seco/húmedo. Pero viaje, también, del que se sirve el narrador para introducir comentarios meramen-

Figura 3. Perro vagabundo buscando la sombra



te informativos, así el que sigue: «En 1946, tuvo lugar la expropiación de tierras dentro del marco del Plan Badajoz: así se ha preparado tierra fértil para 5.000 colonos, entre ellos Ramón Cortés y familia». Olvida, sin embargo, añadir el narrador que esa expropiación se hizo en condiciones muy ventajosas para los propietarios de esas tierras. Y es que, tal cual ha demostrado José Antonio Pérez Rubio, «las fincas expropiadas en virtud de esta ley de 1946 recibieron una tasación generosa del Tribunal Supremo cuando la realizada por el Consejo Nacional de Colonización no era del agrado de los grandes propietarios» (Pérez Rubio, 1994: 396-397). De cualquier modo, el narrador no entra a fondo en este asunto porque el mismo no está entre los objetivos del documental, más volcado hacia esa dialéctica apuntada en torno a la que se estructura.

Es lo que en efecto sucede con las imágenes posteriores, centradas ya en todo lo relacionado con la tierra seca y abrasada por el sol, así un rebaño de ovejas rebuscando algo de comida en la solanera —«el calor es asfixiante», matiza el narrador— o un perro vagabundo buscando el amparo de la poca sombra reinante en una calle desierta (Figura 3), inicio a su vez de una batería de imágenes de

Figura 4. Ventana cerrada a cal y canto





Figura 5. Montonera de pimientos

encuadre oblicuo bañadas por una luz que tiene la dureza de ese sol de mediodía del que procura protegerse la gente campesina. Imágenes todas ellas sin una ubicación espacial concreta, así un campesino durmiendo, entre mazorcas; una ventana cerrada a cal y canto (Figura 4); una mujer lavando, en el panero; y unas ropas tendidas al sol. Orillando el tema que le es propio, el documental abre así espacio a un excurso interesado por esta singular representación, casi abstracta, de una España rural sin apenas agua, sumida en el sopor de la siesta, un día cualquiera del estío. Cristaliza así una nueva componente, antes esbozada, del documental a la que podríamos llamar, continuando con la terminología de Nichols (1997), «poética». Una componente que, como es preceptivo, dota al fragmento, en este caso la calurosa siesta de los pueblos de la España seca, tanto de una integridad formal como de una estética propia. Estos excursos, que tanto enriquecen el tejido y la estética del documental, no eran sin embargo viables en el documental franquista, por cuanto en este la narración debía estar al servicio de solo su objetivo único: la persuasión, no pudiendo por ello emplearse en otros cometidos que, como el anterior, retarden o espesen su avance en pos de ese fin.

De esta tierra seca anterior se pasa, en lo que sigue, a otra muy diferente con la que, en su éxodo, se encuentra la familia Cortés. Es la tierra del agua y de las acequias. Y así pueden verse sucesivamente imágenes de los campos de maíz, intensamente amarillos; de las mazorcas desgranándose; y de las gallinas engullendo los granos, en los comederos de las granjas. Mas he aquí que esta explosión de color de los campos y de fertilidad en la tierra se ve enseguida cuestionada cuando, al hilo de una cosecha de pimientos rojos, el narrador puntualiza: «Aún no hay fábricas suficientes que los procesen. Las fábricas dictan los precios, a veces muy bajos. Los colonos se desesperan», palabras que se oyen sobre las imágenes de la descarga de una montonera de pimientos que casi sepulta al operario (Figura 5), en una extraordinaria metáfora visual que viene a incidir en que, en efecto, son demasiados los pimientos cultivados. A diferencia del film del Marqués, este de Niederreither se muestra, pues, crítico con las fábricas —una prueba más de que estamos en las antípodas de un documental de propaganda—, advirtiendo, mediante esa ejemplar metáfora anterior, que no hay las suficientes —los pimientos entierran al colono— y que, por eso, las pocas que hay dictan precios muy bajos. De manera que las fábricas, más que contribuir a generar riqueza, ponen en dificultades a los colonos, que no se ven así compensados en su trabajo. Nuevas tierras para don Ramón anticipa de este modo lo expuesto muchos años después por los historiadores allí donde apuntan:

El desarrollo del Plan puso de manifiesto el desajuste existente entre los planes agrícolas y los industriales, una de las principales causas de los deficientes resultados conseguidos, en especial en el grupo de las industrias transformadoras de los productos de las nuevas zonas regables [como los tomates y los pimientos] (Barciela, López y Melgarejo, 1998: 159).

La forma irregular en que se desarrollaba la producción hacía que en determinados momentos las fábricas no pudieran absorber toda la producción de la zona y en otros tuviese déficit de materia prima. La irregularidad de la producción era

incompatible con el pleno aprovechamiento de la capacidad industrial total (Barciela, López y Melgarejo, 1998: 149-150).

Por oposición al discurso propagandístico oficial, que apuntaba que la cantidad y calidad de las cosechas habían traído fábricas que «mantienen precios estables para los colonos», según dictaba el narrador del film marquesiano, *Nuevas tierras para don Ramón*, más acorde con lo después proclamado por la historiografía, se muestra crítico con el Plan Badajoz y, por ello mismo, con el Régimen, al denunciar con meridiana claridad el desajuste entre campo e industria que daría al traste con uno de los objetivos fundamentales del Plan.

EL NUEVO PUEBLO. LA CASA Y LAS ESCUELAS. FINAL

Don Ramón y familia prosiguen, mientras tanto, su viaje hasta la tierra prometida, en Gargáligas. El narrador aprovecha el siguiente tramo del camino para introducir comentarios referidos a la emigración: «El pequeño de la familia quería irse a Alemania, pero la madre lo impidió. Su lema es que la familia ha de permanecer unida». Pero la familia del colono había de mantenerse unida no solo porque lo quisiera la madre, sino también por-

que lo quisiera la madre, sino tambien porque así le era exigido, como se encarga de apuntar enseguida el propio narrador: «el ofrecerse como colono supone que toda la familia ha de trabajar; no se permite ayuda externa, pues solo esas familias son admitidas». Cabe inferir de ello que la tierra entregada al colono iba a exigir trabajo duro a toda la familia, como parece presagiar ese plano de reminiscencias eisensteinianas focalizando los pies del hombre y de la mujer (Figura 6) caminando al unísono junto al carro, como compartiendo su yugo⁹.

Finalmente, los viajeros llegan al pueblo, Gargáligas, acontecimiento este al que el film presta una atención especial pasando revista, mediante planos tan cercanos como sostenidos, a las reacciones acusadas por cada uno de los miembros de la familia Cortés justo cuando se detienen a contemplar la que va a ser su nueva casa. En primer lugar, el padre (Figura 7): en las facciones duras de su rostro curtido por el tiempo, en sus ojos ligeramente entornados y en las arrugas dibujadas en la frente, se percibe un gesto de cierta desconfianza. Luego, el primogénito de la familia: aun cuando su rostro de piel tersa presenta rasgos visuales concomitantes con los del padre, se dibuja en él una expresión que es más bien de indiferencia. Por su parte, la cara del hermano pequeño desprende la frescura propia de los chicos de su edad: es el rostro de la inocencia. En cuanto a la hermana mayor, esta exhibe un semblante que parece atisbar cierta esperanza, mientras que la hermana pequeña que le acompaña en la imagen presenta un rostro que fija su mirada allí donde todos miran, pero sin entender nada. El rostro de la madre cierra —y sanciona— la serie (Figura 8): en su faz, en la imperturbabilidad y seriedad de su mirada sin brillo, en el ligero gesto de su boca cerrada, se observa una mezcla de resignación y pesadumbre. Se configura así una galería de rostros completamente ajenos a aquellos otros alegres y llenos de felicidad que pobla-

Figura 6. Hombre y mujer caminando al unísono



ban la película del Marqués; rostros que, lejos de manifestarse enteramente complacidos, exhiben registros que, como acabamos de ver, van desde la desconfianza y la indiferencia hasta la resignación, en una representación patentemente afín a lo reseñado por José María Vázquez:

El colono y su familia [...] fueron separados de su casa, de su terruño [...], tuvieron que desplazarse, en ocasiones, a cientos de kilómetros de su lugar de origen para iniciar una nueva vida, en un pueblo nuevo [...] Indudablemente existió un miedo al vacío en esas gentes obligadas a un desarraigo forzoso, ese miedo contenido cuya mejor expresión se halla en la perdida mirada de los emigrantes cuando llegan a su lugar de destino (Vázquez, 2009: 7).

De la expresión de ese «miedo contenido» de la familia que llega a su lugar de destino tratan de hacerse cargo estas imágenes anteriores, en el segmento donde, ciertamente, más a flor de piel se percibe el trabajo de *interpretación* de los protagonistas del documental. Las imágenes parecen seguir aquí a Paul Rotha, quien consideró que el documental era «el uso del medio cinematográfico para interpretar creativamente la realidad y, en términos sociales, la vida de la gente tal y como existe en la realidad» (Rotha, 1952: 75). No obstante, Rotha, al contrario que Grierson o Vertoy, no puso el acento tanto en la

autenticidad de las imágenes mostradas como en que lo expuesto en el documental fuera verdadero en el sentido amplio del término, lo que le llevó a defender la presencia de actores y decorados. Como señala Sira Hernández en su amplio estudio sobre el tema, «las dramatizaciones de diversas cuestiones de interés social y político habían sido ya incorporadas con gran éxito en la práctica documental por el singular magazín cinematográfico *The March of Time* (1935-1951)» (Hernández, 2004:





Figura 7. El padre ante la nueva casa Figura 8. La madre ante la nueva casa

94), incidiendo Rotha en el hecho de que el documental no debe renunciar a «los actores adiestrados, ni a la ventaja de los decorados» por cuanto «ambos consiguen su efecto en el espectador» (Rotha, 1952: 30-31). Tal es la opción por la que opta Nedeirreither, por un adiestramiento del actor, lo que en su caso supuso, al tratarse de actores no profesionales¹⁰, una paciente labor tanto por parte del director como de los protagonistas, como así han reconocido algunos de ellos mismos¹¹.



Figura 9. La pobreza persiste

A diferencia del documental del Marqués, que insistía en la mostración de las nuevas casas de los colonos, tachándolas machaconamente de «casas cómodas y limpias» que hacían felices a sus moradores, las imágenes de Neideirreither pasan por alto este asunto para trasladarse de inmediato a la escuela, lugar de aprendizaje de los pequeños, en unas escenas donde el narrador deja en el uso de la palabra a los propios protagonistas, la maestra y la hija pequeña de don Ramón. Esto dota a las imágenes de una literalidad y desnudez destinadas a resaltar —y en cierto modo ridiculizar— el tipo de educación adoctrinadora practicada en la escuela española, en los años sesenta, con la propaganda del Régimen franquista por bandera.

Pero al igual que los pequeños, también los padres y hermanos mayores habían de someterse a procesos de aprendizaje, en este caso en las escuelas agrarias:

El colono tuvo que enfrentarse a la dura tarea de empezar de cero siendo instruido por los capataces y peritos del INC en una nueva profesión y a manejarse, poco a poco, en una economía productiva alentada por un Estado franquista tan autoritario como paternalista. Cada colono debía aprender a sacarle la mayor tajada a las cuatro hectáreas puestas en regadío que le eran asignadas, en una sencilla cuestión de supervivencia (Vázquez, 2009: 7).

Y así es justamente reflejado por el documental en una escena que da buena cuenta del colono recibiendo la instrucción, pero también de la precariedad de su modus vivendi, como certifican las imágenes que, a modo de metonimias visuales, se apartan de la atenta mirada del colono participando de las clases para focalizar las alpargatas de tela gastada que calza y,

entre ellas ubicado, el sombrero de tejido tan ajado como el de las zapatillas (Figura 9). Notable operación de montaje esta, destinada a dar cuenta de la pobreza en la que, también en las nuevas tierras, continuaba sumida la familia del colono.

En este sentido, si quería sobrevivir, había de ponerse pronto a trabajar para sacar la mayor tajada posible a la tierra recibida, como también apunta Vázquez en la cita anterior. Y así lo significa el film en unas imágenes donde no tardan en aparecer don Ramón y su hijo mayor trabajando las nuevas tierras. «Mucha suerte y éxito, don Ramón» dice, a modo de despedida, un narrador que, aun cuando don Ramón no pueda oírlo por pertenecer ambos a niveles narrativos distintos, quiere concluir proclamando su cercanía con el mundo narrado. Más preocupado por la suerte del campesino que por pregonar las excelencias del Régimen, el film quiere proclamar así que los nuevos colonos no se encuentran en el mejor de los mundos posibles, a diferencia de lo que reflejaban las imágenes de los films oficiales de propaganda, por cuanto, además del duro trabajo, necesitan de la suerte -en las otras

películas no era necesaria—, no ya para alcanzar un cierto éxito, sino para sobrevivir.

El documental de Niederreither se cierra con el mapa de España y en él, la provincia de Badajoz coloreada ahora de verde y cruzada por el hilo azul del río. Entre el mapa del principio, donde se dibujaba un Badajoz gris, y este otro, donde ese mismo Badajoz se ha teñido del verde campestre, ha tenido lugar el éxodo de don Ramón desde su tierra originaria hasta estas otras nuevas tierras que acaba de comenzar a labrar, la tierra prometida. Tal es el modelo del que se sirve el film para dar cuenta de que el Plan Badajoz, aun cuando conllevó ciertas mejoras, no supuso, ni mucho menos, para el colono habitar ese paraíso edénico proclamado por los documentales franquistas.

CONCLUSIONES

En su modo de abordar el Plan Badajoz, no se interesa Nuevas tierras para don Ramón por dar cuenta del comercio floreciente de la provincia ni de sus habitantes felices, como significaba el resumen argumental de la película presentado a los comités de censura del Servicio de Cinematografía; tampoco por mostrar los diferentes pueblos de colonización, ni las viviendas que en ellos tan felices hacen a sus habitantes, como El campo de Badajoz se transforma, el documental del Marqués de Villa Alcázar. Bien por el contrario, Nuevas tierras para don Ramón se interesa por el éxodo y lo que este conlleva por lo que a la pérdida de raíces se refiere, por todo aquello que el campesino va dejando atrás, y por su incertidumbre -palabra esta que no tenía cabida en los documentales oficialesen relación con la vivienda y con la tarea que le aguarda en las nuevas tierras. Si en la película del Marqués el jardín edénico era la metáfora trabajada en su representación del Plan Badajoz, ahora lo es el mito de la tierra prometida, mas un mito que empieza a desmoronarse enseguida, así cuando, sin haber concluido aún el viaje del colono, comprobamos que los productos cultivados que embellecen los campos no pueden ser rentabilizados al no disponerse de industrias acordes. La quiebra definitiva del mito es sancionada por la pobreza en la que el colono, una vez afincado en las nuevas tierras, sigue instalado.

Y por lo que a su estructura se refiere, nos encontramos ante un film que integra distintas modalidades de documental, entre ellas la expositiva, predominante en los segmentos donde la imagen se descubre como mera ilustración de la palabra del narrador. Pero también la de observación. presente en aquellas imágenes donde el narrador calla para que sean ellas las que hablen por sí mismas, como es el caso, entre otras, del perro vagabundo buscando la sombra de una calle desierta, icono de una España rural paralizada por los calores de la siesta veraniega, y en lo que redunda el posterior plano vacío de una ventana enrejada con la persiana completamente bajada, o de los pies del hombre y la mujer caminando, en su éxodo, junto al carro, patente inscripción del yugo que comparten, o, finalmente, de las alpargatas y el sombrero, prendas sin lustre, de tan gastadas, inscribiendo las paupérrimas condiciones de vida de los colonos. Planos, todos ellos, que, arrancados de la realidad de los campos, los pueblos y los colonos de Extremadura, resaltan a su vez las calidades poéticas del documental.

Igualmente, Nuevas tierras para don Ramón no oculta las componentes interpretativas consustanciales a sus protagonistas, en especial en dos segmentos: la llegada de la familia a la casa, donde la cámara se detiene en el registro de unos rostros desarraigados manifestando el miedo que les atenaza, y la estancia en la escuela, donde la maestra, en su conversación con la hija pequeña de los Cortés, imparte toda una lección del tipo de enseñanza practicada por el Régimen. Esta singular hibridación de modalidades o tipologías deviene así en el armazón sobre el que se levanta este insólito documental que, como advierte su título, narra el éxodo de don Ramón (y familia) en busca de las nuevas tierras emanadas del Plan Badajoz; un do-

cumental tanto tiempo desconocido en nuestro país, pero imprescindible para historiar las representaciones cinematográficas del Plan Badajoz, y, por ende, el documental agrario español. ■

NOTAS

- * Este trabajo ha sido elaborado 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).
- 1 Todos estos datos aparecen recogidos en la carpeta *Plan Badajoz*, Archivo General de la Administración (AGA), Alcalá de Henares, Fondo Cultura, Caja 36/05431.
- 2 A Inés Cortés, en Alcalá de Henares (Madrid), el 18 de marzo de 2019, y a Diego Cortés, en Orellana la Vieja (Badajoz), el 17 de abril de ese mismo año.
- 3 Todos estos datos han sido facilitados por el mismo Dietmar Post, en entrevista realizada en Córdoba, el 20 de septiembre de 2018.
- 4 Sobre los tipos de narrador, puede consultarse Stam, Burgoyne, Flitterman-Lewis (1999: 118-128).
- José Luis Mosquera Muller ha señalado que «en el Plan de Obras Hidráulico de 1933 aparecían los pantanos reguladores del Cíjara —sus cimientos se estaban poniendo ya en 1932—, Zújar, Alange y Puerto Peña (García de Sola), además del azud de derivación de Montijo para irrigar las Vegas Altas» (Mosquera Muller, 2009: 13). Pero, como cabe suponer, el Régimen trató de ocultarlo, tal cual puede percibirse en los documentales franquistas, desde el No-Do hasta el del marqués de Villa Alcázar.
- 6 En la entrevista antes citada, Inés Cortés apuntaba: «una vez rodada, los alemanes desaparecieron con la película, y no volvimos a saber nada más de ella, hasta que, mucho tiempo después, mi marido la consiguió, a título particular, en Alemania».
- 7 Otro documentalista del Ministerio de Agricultura que trabajará este mismo tema del Plan Badajoz en *La*

- conquista de una vega (1971), documental que acaba caracterizando a los colonos de «nuevos conquistadores» para la historia de España (Poyato, 2020: 17-37).
- 8 Un análisis de este documental puede consultarse en Poyato (2016: 213).
- 9 Como en *La línea general* (Staroye i novoye, Sergei M. Eisenstein, 1929), este plano «junta al hombre y la mujer compartiendo su camino y su destino» (González Requena, 1992: 197).
- 10 En la entrevista referida, Diego Cortés apuntó que la familia fue elegida para intervenir en el film únicamente en su calidad de familia numerosa de colonos, no de sus dotes interpretativas.
- 11 Tanto Diego como su hermana Inés comentaron en las correspondientes entrevistas que el intérprete, siguiendo instrucciones del director, les comentaba una y otra vez la cara que ellos habían de poner, dónde debían de mirar y cómo habían de moverse, dándose la circunstancia de que algunas tomas hubieron de repetirlas decenas de veces hasta que terminaron siendo del gusto del director.

REFERENCIAS

- Barciela López, C., López Ortiz, M. I., Melgarejo Moreno, J. (1998). Autarquía e intervención: el fracaso de la vertiente industrial del Plan Badajoz. *Revista de Historia Industrial*, 14, 125-170.
- González Requena, J. (1992). Eisenstein. Lo que solicita ser escrito. Madrid: Cátedra.
- Hernández Corchete, S. (2004). Hacia una definición del documental de divulgación histórica. *Comunicación y Sociedad*, XVII, 2, 89-123.
- Mosquera Muller, J. L. (2009). Colonos, habitantes de una falsa Arcadia feliz. En *Colonos. Catálogo de la exposición itinerante* (pp. 9-24). Mérida: Junta de Extremadura.
- Nichols, B. (1997). La representación de la realidad. Cuestiones y conceptos sobre el documental. Barcelona: Paidós.
- Ortega Canadell, R. (2004). Política agraria y propaganda institucional en la década de 1950. *Estudis d'Història Agrària*, 17, 645-658. http:// raco.cat/index.php/EHA/article/view/103002.

- Pena, J. (2004). Víctor Erice. El espíritu de la colmena. Barcelona: Paidós.
- Pérez Rubio, J. A. (1994). Yunteros, braceros y colonos. La política agraria en Extremadura 1940-1975. Madrid: Ministerio de Agricultura.
- Pérez Siquier, C. (2001). *La Chanca*. Sevilla: Consejería de Obras Públicas y Transportes. Junta de Andalucía.
- Poyato, P. (2016). La dimensión política de los primeros documentales del marqués de Villa Alcázar. *Zer*, 21(41), 209-226.
- Poyato, P. (2020). Nuevos conquistadores para la historia de España: La conquista de una vega (Neches, 1971). En M. D. García Ramos (coord.), Representaciones del mundo rural: del documental agrario a las incursiones del campo en el cine de ficción (pp. 17-37). Córdoba: UCOPress.
- Riesco Roche, S., Rodríguez Jiménez, F. J. (2016). El Plan Badajoz: entre la modernización económica y la propaganda política. En *Old and New Worlds: the Global Chalenges of Rural History. International Conference* (pp. 1-19). Lisbon: ISCTE-IUL. https://lisbon2016rh.files.wordpress.com/2015/12/onw-02401.pdf.
- Rotha, P. (1952). *Documentary Film*. New York: Hastings House Publishers.
- Stam, R., Burgoyne, R., Flitterman-Lewis, S. (1999). *Nuevos* conceptos de la teoría del cine. Barcelona: Paidós.
- Vázquez García, J. M. (2009). Presentación. En *Colonos. Catálogo de la exposición itinerante* (pp. 7-8). Mérida: Junta de Extremadura.

NUEVAS TIERRAS PARA DON RAMÓN Y EL PLAN BADAJOZ: EL ÉXODO HACIA LA TIERRA PROMETIDA

Resumen

Nuevas tierras para don Ramón fue el último trabajo de Ernst Niederreither, cineasta alemán que dirigió 24 films entre 1936 y 1965. Rodada en tierras extremeñas, la película de Niederreither no se da a conocer en España hasta el año 2012, cuando la productora alemana Play Loud! Productions, que por casualidad se había hecho con los derechos, contacta con el Ministerio de Agricultura para el subtitulado en español de la cinta. El propio Ministerio digitaliza, cataloga y distribuye entonces la película, un interesante documental sobre el Plan Badajoz que indaga en el éxodo del colono desde su lugar de origen hasta la tierra prometida. El presente trabajo se ocupa del estudio de este film a partir de un análisis comparativo del mismo con algunos de los documentales sobre el Plan Badajoz alineados con la propaganda oficial franquista, con el fin de completar así la historia del documental agrario español.

Palabras clave

Cine; documental; Plan Badajoz; colono; éxodo.

Autor

Pedro Poyato Sánchez (Castuera, Badajoz, 1956) es doctor en Ciencias de la Información (Imagen) por la Universidad Complutense de Madrid, catedrático de universidad en el departamento de Historia del Arte, Arqueología y Música de la Universidad de Córdoba y miembro del grupo de investigación Historia, teoría y análisis del cine. Sus líneas de investigación se centran en el cine de Buñuel, el documental agrario y el cine español. Es autor de diversos artículos publicados en revistas científicas, como Archivo español de Arte, Signa, Ars Longa y Fotocinema. Ha publicado los libros El sistema estético de Luis Buñuel (Universidad del País Vasco, 2011) e Identidad visual y forma narrativa en el drama cinematográfico de Almodóvar (Síntesis, 2015). Contacto: pedro.poyato@uco.es.

Referencia de este artículo

Poyato Sánchez, P. (2024). *Nuevas tierras para don Ramón* y el Plan Badajoz: el éxodo hacia la tierra prometida. *L'Atalante. Revista de estudios cinematográficos*, 38, 35-48.

NUEVAS TIERRAS PARA DON RAMÓN AND THE BADAJOZ PLAN: THE EXODUS TO THE PROMISED LAND

Abstract

Nuevas tierras para don Ramón [New Land for Don Ramón] was the last film by Ernst Niederreither, a German filmmaker who directed 24 films between 1936 and 1965. Shot in the Extremadura region in Spain's southwest, it was never released in Spain until 2012, when the German production company Play Loud! Productions, which by chance had acquired the film rights, contacted the Spanish Ministry of Agriculture to arrange Spanish subtitling for the film. The Ministry itself then digitalised, catalogued and distributed this interesting documentary on the Badajoz Plan that depicts the exodus of settlers from their homes to what was to be their promised land. This article submits the film to a comparative analysis, considering other documentaries dealing with the Badajoz Plan that were aligned with the Franco regime's official propaganda, with the aim of contributing to the history of the agrarian documentary in Spain

Key words

Film; Documentary; Badajoz Plan; Settlers; Exodus.

Author

Pedro Poyato Sánchez holds a PhD in Information Sciences (Image) from Universidad Complutense de Madrid. He is a professor in the Department of Art History, Archaeology and Music at Universidad de Córdoba and a member of the Film History, Theory and Analysis research group. His lines of research include the films of Luis Buñuel, agrarian documentaries, and Spanish cinema. He is the author of several articles published in scholarly journals, such as Archivo Español de Arte, Signa, Ars Longa and Fotocinema. He has also published the books El sistema estético de Luis Buñuel (Universidad del País Vasco, 2011) and Identidad visual y forma narrativa en el drama cinematográfico de Almodóvar (Síntesis, 2015). Contact: pedro.poyato@uco.es.

Article reference

Poyato Sánchez, P. (2024). Nuevas tierras para don Ramón and the Badajoz Plan: the exodus to the promised land. L'Atalante. Revista de estudios cinematográficos, 38, 35-48.

recibido/received: 02.11.2023 | aceptado/accepted: 10.05.2024

Edita / Published by



Licencia / License



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

MODELOS DE REPRESENTACIÓN DEL PAISAJE RURAL EN EL DOCUMENTAL TELEVISIVO QUESTA NOSTRA ITALIA (1968)*

DEBORAH TOSCHI LINDA GAROSI

I. LA RADIO Y LA TELEVISIÓN AL SERVICIO DE UN PAÍS EN TRANSFORMACIÓN

En el marco del programa televisivo Sapere. Orientamenti culturali e di costume coordinado por Silvano Giannelli, se emite entre noviembre y diciembre de 1968 el ciclo documental titulado Questa Nostra Italia con textos de Guido Piovene¹ y la dirección de Virgilio Sabel. El reportaje producido por la RAI se inscribe en el propósito de divulgación y educación asumido por el servicio público de la radio y la televisión italianas. El programa, una de las novedades de ese año, se lanza aprovechando la popularidad de la que había gozado diez años antes Viaggio in Italia. Se trata del programa radiofónico firmado por Piovene y emitido en el Programma nazionale entre 1953 y 1957, al que también siguió un volumen a «petición de los oyentes» (Piovene, 1957: 7). Después de la Segunda Guerra Mundial, Viaggio in Italia fue una de las operaciones culturales que suscitaron un renovado interés por una Italia auténtica, ya no disfrazada como durante el fascismo, de cuna del Imperio romano y de la cultura clásica, sino objeto de investigaciones serias que dieran de ella una imagen límpida, directa, detallada, no condicionada por el prisma de la retórica autocelebrativa del régimen que pretendía eclipsar el atraso y los problemas del país. El programa, así como el libro homónimo. se inscribían en un «ferviente clima de curiosidad y ganas de contar [...] que caracterizó los años de reconstrucción, recuperación y bonanza económica del país» (Tamiozzo Goldmann, 2009: 103-104) y en el que los nuevos productos mediáticos habían encontrado un terreno fértil como resultado de la convergencia de los distintos medios de comunicación². Además de su gran aceptación entre el público, el ciclo consolidó una tipología de documental radiofónico que alcanzó su apogeo en aquellos años. Los primeros reportajes televisivos de finales de los cincuenta, como Viaggio nel Sud (V. Sabel, 1958) o Viaggio nella valle del Po alla ricer-

ca dei cibi genuini (M. Soldati, 1959), tomaron como referencia el programa para la radio de Piovene (Bertozzi, 2008: 183).

Se trata, pues, de un caso bastante significativo a partir del cual abordar el estudio de modelos representativos del paisaje agrícola que, en la Italia de la década de los cincuenta y sesenta, un país en plena transformación, se vinculan a importantes transiciones. La primera de ellas es el paso del mito rural de la propaganda fascista a los entusiasmos que suscita la reforma agraria junto con la necesaria modernización del sur, y la toma de conciencia de su fracaso. Asimismo, fundamental para el tema que nos ocupa recordar que el reportaje televisivo sustituye a los documentales cinematográficos por su capacidad divulgadora en un contexto productivo y de exhibición controlado por unas instituciones que apuestan por una televisión entendida como servicio público y a través de la cual activar formas de hegemonía cultural. En esta encrucijada se sitúa Questa Nostra Italia, ya que, a finales de los años sesenta, permite profundizar en las diferentes instancias discursivas que, si bien se conectan sin solución de continuidad con el origen de la creación del paisaje rural italiano, acaban configurando un imaginario, una vez más, funcional al nuevo curso político e histórico-social del país.

El anhelo por descubrir y documentar la realidad social, territorial y humana es programático y está firmemente motivado por la necesidad de crear cohesión nacional e involucrar a todos los ciudadanos en la fuerte aceleración que sigue a la reconstrucción. Aunque alejados de la retórica del régimen dictatorial, estos programas de radio y televisión se han de enmarcar en unas coordenadas político-institucionales que, si por un lado delimitan la renovada acción del servicio público, por otro, parece legítimo suponer que responden a «intentos de dirigir la vida cultural» (Forgacs, Gundle, 2014: 21).

En la fase de mayor popularidad de la radio y del despegue de la televisión, la RAI era una em-

THE NEW AGRARIAN LANDSCAPE WAS PORTRAYED BY THE FASCIST REGIME

presa de monopolio estatal que, sometida cada vez más por la convención de 1952 al control del ejecutivo, pasó de ser considerada como un organismo técnico de comunicación al servicio de la acción institucional, a desempeñar un papel decisivo en manos de la Democrazia Cristiana y de las jerarquías católicas, que consiguieron reinventar, «a través del control político del aparato, un modelo de formación de la opinión pública y de difusión cultural de masas que ha sido considerado de forma demasiado reductiva como meramente instrumental, pero que obedecía en cambio a un diseño de hegemonía cultural efectiva» (Monteleone, 2005: 287). Si el inicio de la teledifusión oficial, el 3 de enero de 1953, había representado no solo un logro tecnológico, sino también «la puesta en marcha de la acción aglutinadora y de construcción de una identidad nacional que la RAI, bajo los auspicios de la clase política de la época, estaba dispuesta a llevar a cabo» (Piazzoni, 2004: 24), en el escenario político seguido a la caída de De Gasperi y dominado por la figura de Fanfani, la empresa fue investida de un papel fundamental: «a los medios de comunicación de masas, de la radio al cine, de la prensa infantil a la televisión, se les reconocía una indiscutible función educativa y de orientación» (Monteleone, 2005: 288). Pocos meses después del inicio de las emisiones, la cúpula directiva fue renovada en sintonía con el nuevo equilibrio político y con una visión muy clara del potencial que ofrecían los medios de comunicación (Grasso, 2004). No solo había que potenciar las infraestructuras técnicas y de producción, sino también sus contenidos, para que la RAI, a través de sus programaciones, se convirtiera realmente en un instrumento de educación y conocimiento, haciendo realidad la orientación educativa asignada

a este medio. De ahí la implicación de los intelectuales en el desarrollo de formatos y mecanismos de difusión de masas a disposición de un servicio televisivo capaz de influir en el avance cultural y social, así como de guiar al ciudadano/espectador en un renovado proceso de unificación nacional paralelo a la profunda transformación del país (Piazzoni, 2004: 28).

En un momento crucial para la reconfiguración del relato de la identidad nacional-popular italiana, se vuelven a activar estrategias de comunicación pública para estimular la evolución de la conciencia colectiva. Es preciso recordar, que incluso antes de la Segunda Guerra Mundial, los productos mediáticos habían contribuido a «que la sociedad italiana podía ser vista y oída por sus propios miembros» (Forgacs, Gundle, 2007: 22). La necesidad de dar a conocer el país a los italianos, que había dado gran popularidad a los documentales radiofónicos, no había desaparecido en el corto espacio de tiempo de la rápida difusión de la televisión:

Fueron años en los que el documental social y la investigación televisiva, realizados a menudo por jóvenes directores formados en los años del neorealismo, fueron capaces de dar cuenta en profundidad y con detalle de un país, unido desde hacía solamente un siglo y casi desconocido en su totalidad para la mayoría de los italianos, que no solo presentaba profundas diferencias entre el Norte y el Sur, sino que también albergaba una heterogénea riqueza de tradiciones que, a través del medio audiovisual, se quería dar a conocer al público más amplio posible (Di Marco, 2014: 142).

En este contexto el presente estudio propone ahondar en cómo el reportaje televisivo, que aborda un tema de actualidad, resultaría especialmente adecuado para narrar la realidad del país y sus cambios. Asimismo, juega un papel fundamental para innovar el género documental. En concreto, resulta muy relevante el estudio de la configuración del paisaje rural como se demostrará a continuación.

La metodología utilizada es, principalmente, cualitativa por cuanto se busca describir procesos de creación de sentido en la sociedad a través de medios de comunicación de masas considerando, como técnica principal, el análisis de estos reportajes en torno al imaginario rural, y ahondando en la relación entre texto y contexto, a partir del concepto de paisaje como construcción audiovisual y su alcance cultural e histórico. Esta investigación parte de un acercamiento multidisciplinar al objeto de estudio, en cuanto a la representación del mundo rural que se lleva a cabo tanto en el programa radiofónico de los años cincuenta como en el reportaje televisivo de finales de los sesenta.

2. EL PAISAJE ENTRE VIEJOS Y NUEVOS MODELOS

Por lo que respecta a la idea de paisaje rural, fue entre 1925 y 1930 cuando comenzó a percibirse como un espacio geográficamente definido y a desarrollar su propia visibilidad, gracias también a la fuerte inversión del régimen sobre el mismo, lo que propició la proyección de una nueva identidad y un nuevo imaginario. No es casualidad que en estos años se produzca tanto un importante relevo de dos instituciones como el de la *Opera Proiezioni Luminose* y del *Istituto Italiano Proiezioni Luminose* al Istituto Luce, así como un proceso de transición hacia nuevas modalidades de representación (Toschi, 2009: 156).

La narración del paisaje rural comenzó a codificarse en el marco de la imponente maquinaria del Istituto Luce que deja constancia, a través de fotografías y documentales, parte de las transformaciones del campo con una mirada, a decir verdad, oblicua, estrechamente ligada a la ideología del régimen. De hecho, como señala Italo Insolera (2009), el documento visual rara vez estaba vinculado a la dimensión cotidiana, se privilegiaba el acontecimiento, la inauguración, la presencia de las autoridades. Resulta crucial subrayar el papel propulsor del régimen, su empeño en la mejora de

la situación del país, su capacidad para mediar entre el mundo industrial y la economía agraria, con el efecto de situar el paisaje y la población local en un segundo plano.

Sin embargo, Piero Bevilacqua subraya que, en realidad, el nuevo paisaje agrario solo fue esbozado por el régimen fascista, pues, no fue hasta la posguerra, bajo las administraciones de la Italia republicana, cuando se perfilaron con firmeza los cambios tan aclamados (2002: 19). Por otra parte, el repertorio de imágenes institucionales del Istituto Luce había captado parcialmente la modernización iniciada, centrándose en la transformación de los paisajes conocidos, sobre todo

THE PROGRAM DOCUMENTED A COUNTRY UNDERGOING A RAPID TRANSFORMATION IN WHICH RURAL HERITAGES AND NEW INDUSTRIAL REALITIES COEXISTED

las marismas y la epopeya de la recuperación de tierras, y no había hecho suficiente hincapié en la importante modernización de las infraestructuras con su consiguiente metamorfosis (Bevilacqua, 2002: 188). Estos elementos se reflejarán mejor en los cortometrajes en blanco y negro y en color realizados por el Centro di documentazione de la Presidencia del Consejo de ministros entre 1952 y principios de los años sesenta (Frabotta, 2002). Asimismo, algunos elementos descuidados o solo en parte incorporados por el régimen en la actividad cinematográfica del Istituto Luce, parecen reaparecer después de la Segunda Guerra Mundial. Así, por ejemplo, la consolidada fórmula del documental didáctico-científico se presta bien a relatar el cambio en las infraestructuras y en la economía italianas, concretamente en el sector industrial, se desarrolla de forma notable, gracias también a una relación sinérgica entre empresarios y cine (Pierotti Pitassio, 2019). Serán algunas empresas importantes como Montecatini (Petrini, 1999), Edison (Bruni, 2008; Mazzei, 2004) y Eni (Latini, 2011) las que desempeñan un papel complementario al de las instituciones estatales en el relato a través de las imágenes de Italia y su transformación, mientras que quizá los tecno-films de Olivetti (Pierotti, 2019: 129-153) merezcan un discurso aparte.

La metamorfosis del género se aprecia, en términos estéticos, tanto en la diversificación de los temas, como en la contratación de directores prestigiosos y, desde luego, también en la gran inversión para la producción, que da lugar a películas de gran valor artístico. De estos departamentos de rodaje corporativo, firmemente arraigados por tanto en la comunicación de una empresa concreta, nació una escuela de producción de documentales en la estela del neorrealismo y a la altura de las mejores experiencias internacionales (Toffetti: 2005). Un elemento de discontinuidad con respecto al periodo de preguerra, que también destaca en la producción de documentales industriales, es la nueva atención otorgada a la condición humana v social. La documentación del territorio italiano es un viaje no solo a través del tapiz de un paisaje cambiante, captado en su transformación de lo rural a lo industrial, sino, más en general, a la identidad socio-antropológica de la población italiana. Muchas trayectorias de la representación del paisaje italiano se entrecruzan en su génesis, aunque es importante subrayar que tanto los cortometrajes institucionales como los documentales industriales tienen una circulación más limitada. mientras que es sin duda el medio televisivo el que toma el relevo y lo traslada, en gran medida, a la sociedad. Antes de ahondar en este aspecto, es necesario recordar con Bertozzi que «la televisión italiana juega un papel importante a la hora de renovar las formas del documental. Se trata de un proceso que se lleva a cabo sobre todo gracias a los denominados "reportajes filmados"» (2008: 183). Es preciso recordar a este respecto Viaggio nella valle del Po alla ricerca di cibi genuini de Mario Solda-

ti (1957, 12 episodios), Viaggio nel Sud de Virgilio Sabel (1958, 10 episodios), Chi legge? Viaggio lungo le rive del Tirreno (M. Soldati, C. Zavattini, 1960, 8 episodios), Viaggio nell'Italia che cambia (U. Zatterin, 1963, 5 episodios), sin olvidar el programa I viaggi del telegiornale que arranca en 1957 (Simonelli, 2009). Además, a diferencia de otros géneros televisivos, el reportaje mantiene un componente de documentación de la realidad, como afirma Edoardo Bruno en su intervención en la mesa redonda sobre la Inchiesta Filmata (Centro Culturale Estense, 1964):

fue la primera grieta en ese diafragma de conformismo que la televisión alimentó y alimenta con su producción rutinaria. La donna che lavora, de Zatterin, y L'Italia non è un paese povero, de Joris Ivens, siguieron insistiendo en una exigencia de búsqueda, en una serie de objetivaciones de una realidad ignorada y distorsionada por muchos. De todas estas imágenes es posible captar aspectos de la realidad de una sociedad que lucha por definirse, así como la confirmación de la validez de la denuncia hecha por el neorrealismo (citado en Di Marco, 2014: 143).

Por tanto, se puede observar que numerosos reportajes se realizaron en forma de viaje, en una especie de turismo virtual, anclando la narración a etapas geográficas y a sus paisajes con el fin de volver a leer y enlazar las múltiples facetas de un país en rápida transformación. Lo que surge en este viaje reiterativo a lo largo de la península es el intento de mostrar al público esa profunda y lenta transformación del paisaje italiano. Este nuevo género resultó especialmente adecuado para narrar el país, su paisaje y sus cambios. Es preciso recordar que se planteó a partir del documental radiofónico. De hecho, el caso de estudio escogido para el presente trabajo es especialmente revelador. Por ello, antes de abordar el análisis de los textos fílmicos que nos permitirá corroborar nuestra hipótesis, es necesario detenernos en Viaggio in Italia y su relación con el programa transmitido, una década más tarde, por la televisión.

3. DEL DOCUMENTAL RADIOFÓNICO (Y DE LA CRÓNICA DE VIAJE) AL REPORTAJE TELEVISIVO

Questa Nostra Italia representa un caso digno de interés en la medida en que constituye la culminación de operaciones culturales que, en torno al fichaje de Piovene por la RAI en 1953, habían supuesto el cruce de varios medios de comunicación (radio, libro de viaje) y, simultáneamente, las diferentes modalidades y formas en que el paisaje italiano es contado y mostrado cada vez a los italianos.

Tras su viaje a Estados Unidos, como corresponsal del Corriere della sera (1950-1951), y su exitoso volumen De America (1953), el director del Giornale Radio de RAI, Antonio Picone Stella, y Saverio Sarnesi encargan a Piovene la tarea de narrar el país en la radio coincidiendo con el nacimiento de la televisión italiana. El primer episodio de Viaggio in Italia se emitió en el Programma Nazionale el 6 de diciembre de 1954 y concluyó el 17 de diciembre de 1956. En total fueron noventa y cuatro episodios, emitidos los lunes y sábados por la noche de 21.00 a 21.30 horas. El objetivo del programa, finalmente libre de la verborrea autocomplaciente del régimen, era explorar la heterogénea realidad regional italiana, así como dar a conocer la situación de un país que intentaba resurgir tras la destrucción de la guerra. La transmisión, que fue muy amada por el público³, contribuyó en parte al lanzamiento del libro homónimo publicado por Mondadori. A partir de las notas tomadas durante el viaje, que, entre mayo de 1953 y octubre de 1956, le llevó de Bolzano a Roma, pasando también por las dos islas principales⁴, Piovene trabajó tanto para la versión radiofónica como para la impresa (primero para las crónicas breves anticipadas en parte en el semanal Epoca y luego para el libro). Es interesante, como se verá a continuación, aludir a la dimensión "híbrida" de la escritura, pues, aunque la crónica del viaje reelaborada en los 18 capítulos del volumen responde a las convenciones de

la tradición literaria, sin embargo: «se percibe un nuevo enfoque de la narrativa de viajes» (Valese, 2020: 120-121). De hecho, la obra no es un diario de viaje, como parece sugerir el título, que trae a la mente los productos del *Grand Tour*, sino que

representa el ejemplo perfecto de la combinación activa de la exploración del periodista, que [...] produce reportajes radiofónicos semanales en los que lleva a cabo una investigación social y económica de la situación italiana de principios de los años cincuenta, con el propósito artístico-literario (Zava, 2020: 9).

Las descripciones de los paisajes —naturales y urbanos—, así como las referencias al vasto patrimonio cultural, las tradiciones y las costumbres populares, se intercalan por un lado con entrevistas a personalidades de la época y, por otro, con análisis socioeconómicos de los sectores industrial y primario, apoyados en datos, estadísticas y cifras precisas. Todo ello enmarcado en reflexiones acerca de la identidad específica de una región —o de una ciudad concreta—, que no pocas veces se funde con los rasgos distintivos de sus habitantes. El relato del viaje se elabora a partir de focalizaciones y panorámicas que hallan, en la yuxtaposición propia de la accumulatio (Crotti, 1996: 278), el instrumento formal más adherente a lo que el propio autor define como «inventario de las cosas italianas» (Piovene, 1957: 7). Se aleja, de este modo, de una visión monolítica del país, la que había sido impuesta por el régimen, al contraponer la variedad y especificidad de una Italia recorrida región por región. Otra coordenada fundamental que guía la exploración del enviado/viajero es la insistente referencia a estadísticas y cifras, así como el atento sondeo del sector industrial y primario, y la exploración de la sociedad italiana. Ello, por otro lado, responde claramente al intento de ensalzar las actuaciones del nuevo Gobierno⁵. En el largo periplo italiano, la mirada del observador se rige por los principales problemas a los que se enfrentaban las administraciones republicanas de la época: las autonomías regionales, el despegue industrial, la edificación pública, el problema de la degradación del paisaje natural, el deterioro del patrimonio artístico, la emigración en masa, el paro, la brecha entre el norte y el sur y, en particular, el proceso de aplicación de la Reforma Agraria, del que Piovene destaca luces y sombras. Además, al mismo tiempo que describe el declive progresivo de la civilización campesina y la persistencia de zonas de pobreza y atraso en todas las regiones, pero sobre todo en el sur, constata el fuerte impulso hacia la mecanización y la modernización de la producción agrícola⁶. No es aventurado sugerir que se debe al mensaje contundente e indirecto que se desprende de las intervenciones previstas en los programas gubernamentales de reconstrucción. Es preciso recordar que, en aquellos años, gracias también a las asignaciones del Plan Marshall (1948-1952), se estaban consiguiendo los resultados más prometedores.

Una década más tarde, en un contexto histórico bastante cambiado, pero dentro de la hegemonía cultural ejercida por los medios públicos, en 1968, Piovene recibió un nuevo encargo por parte de la RAI para el que se le unió un documentalista consagrado, el turinés Sabel, que a su vez volvía a documentar la situación italiana. El 5 de noviembre de 1968 se emite en el Canale Nazionale el primero de los 16 episodios, que se emitirán todos los martes y jueves a las 19.15 horas durante media hora, hasta el 26 de diciembre. Al igual que la serie radiofónica y el libro, el programa televisivo gozó de gran aceptación entre el público, como señala Giannelli (1968). En el formato televisivo, sin embargo, se modifican de manera significativa las operaciones anteriores —(documental radiofónico y libro): se cambia el título, se reduce la extensión de 94 episodios para la radio a 16 episodios para la televisión y se rompe el criterio geográfico con el que se habían ordenado anteriormente⁷. Además, los comentarios en el estudio de Piovene, que, a diferencia del programa de radio, habla en primera persona, se alternan con imágenes de las localizaciones con voz en off (Alberto Lupo) o entrevis-

tas en directo. Las correspondencias con el relato impreso en 1957 se mantienen en parte, como por ejemplo en el hecho de que la exploración del territorio y de sus habitantes se lleva a cabo con la misma curiositas sin mediar del autor. mientras que algunos de los lugares visitados coinciden. Además, los comentarios y la narración en off de Piovene retoman fragmentos del libro, aunque reordenados de otra manera. Sin embargo, quince años después, el autor es consciente de los profundos cambios que se han producido en el país y propone una nueva investigación sabiendo, además, que el contexto político-social y, por tanto, la finalidad del programa también ha cambiado. Se atenúa el análisis minucioso de las estratificaciones culturales y socioeconómicas de un territorio en rápida transformación, en el que convivían herencias rurales y nuevas realidades industriales, al tiempo que se intenta condensar con fines didácticos la variedad geográfica, humana, económica y cultural del patrimonio del país. No pretende devolver una visión unitaria de la nación, en última instancia consumidora de su complejidad, sino ofrecer una imagen de conjunto realizada a partir de muestras representativas impulsada por

el potencial del nuevo medio televisivo. En consonancia con el enfoque didáctico de la sección en la que se inserta el documental, *Sapere. Orientamenti culturali e di costume*, la narración del viaje por el país se convierte en un compendio de la geografía italiana en el que la prosa evocadora de Piovene es reducida a su mínima expresión y sustituida, en el nuevo medio, por el discurrir de las imágenes.

4. EL IMAGINARIO VISUAL DE QUESTA NOSTRA ITALIA: EL PAISAJE RURAL ENTRE LA NOSTALGIA Y EL FOLCLORE

Guido Piovene, como autor del proyecto radiofónico, pero sobre todo como escritor, es decir, como exponente de la cultura literaria que los medios populares italianos como la radio, el cine y la televisión, siempre han tratado de integrar (Sacchettini, 2018; Colombo, 1998), es el nombre de mayor relevancia del ciclo documental televisivo *Questa Nostra Italia*. Igualmente significativa, sobre todo para el imaginario visual del programa, es la contribución del director: Virgilio Sabel (Turín, 1920-Roma, 1989). Se trata de una figura polifacética, con una capacidad narrativa destacada que em-

plea en la producción de obras literarias, temas y guiones, así como documentales y obras musicales. Sabel había debutado con una insólita colaboración con el poeta Leonardo Sinisgalli para el cortometraje Una lezione di geometria (1948) y el posterior Un millesimo di millimetro (1950), ganador en el Festival Internacional de Cine de Venecia, que formaba parte de su experiencia en Olivetti. Tras otra breve incursión en el documental industrial con Le ricerche del metano e del petrolio (1951), producido por el Istituto Luce para Agip/ Eni, se le recuerda por películas

Imagen I. Guido Piovene y el ciclo de documentales televisivos de Questa Nostra Italia (1968)



sociales, como In Italia si chiama amore (1963). Sin duda fue el reportaje Viaggio nel Sud (1958), con argumento y guion de los escritores Giuseppe Berto y Giose Rimanelli (Del Gaudio, 2017), la razón por la que se le involucra en el proyecto de Questa Nostra Italia. No obstante, la aportación visual de Sabel muestra un alcance diferente a Viaggio nel Sud, en el que destaca la variedad de planos y la rapidez de montaje (Valentini, 2019: 92).

En Viaggio nel Sud, la cuestión meridional y el problema de la profunda fractura económica y social que divide el norte de Italia del centro-sur se plantean con fuerza en un periodo histórico concreto. Con la creación de la Cassa del

Mezzogiorno y del Instituto SVIMEZ, entre 1950 y 1962 se destinó una dotación especial para la recuperación de tierras y la creación de infraestructuras y, más en general, para la modernización de un paisaje meridional todavía muy rural (Taviani, 1972). El documental televisivo intenta captar los fermentos de este cambio, entrelazando historias de una temprana industrialización del Sur con relatos de un retorno a la tierra.

Por ejemplo, en el episodio dedicado al territorio Metapontino (Basilicata), se entrevista a jornaleros a los que se han asignado tierras para poner en marcha un huerto y cultivos de rotación (29') con la ayuda de asesores técnicos especializados en agricultura. Destacan, de nuevo, algunas transiciones: la fórmula de las cátedras agrícolas itinerantes, así como la idea de una educación que debe compartirse con unos trabajadores a menudo poco cualificados, ya presentes en la cinematografía educativa y propagandística del periodo fascista, se tratan con un enfoque diferente. En el ciclo televisivo se presta atención no tanto a técnicas y cultivos concretos, es decir, a enseñar técnicas y métodos de agricultura y ganadería modernas, sino a la transformación social que se pretende impulsar. Además, el paisaje rural deja de ser el



Imagen 2. Episodio Metaponto (Basilicata) de Viaggio nel Sud (Sabel, 1958)

protagonista de la narración, no llena el espacio visual, se convierte en el telón de fondo de una transformación en curso, resumida en unos pocos planos emblemáticos en los que desempeña un papel secundario frente a la actividad humana y a los nuevos asentamientos. Esto se ve claramente en las panorámicas que comienzan con planos generales de los cultivos para detenerse finalmente en un personaje al que entrevistar. Las entrevistas son tomadas de forma directa y ocupan un tiempo relevante del minutaje otorgando a los habitantes de estas tierras un papel relevante en el avance social y económico del momento. En este episodio, como en el rodado en la localidad de Manfredonia (Apulia), la cámara se adentra en ambientes domésticos, en este caso en un cortijo al amanecer, cuando los campesinos se despiertan. Es evidente el corte más exquisitamente etnográfico en lo que concierne la atención a las condiciones de trabajo y de vida, antes casi ignoradas. Se desprende una profunda preocupación por el paisaje meridional, arcaico y al mismo tiempo en busca de una nueva identidad. La cámara se mueve con rapidez, como si sintiera curiosidad por sondear las posibilidades de una modernización suave que pueda preservar la belleza del paisaje rural sin desnaturalizarlo.

Questa Nostra Italia se lleva a cabo más de diez años después de Viaggio nel Sud, en 1968, en un contexto completamente distinto, en el que las grandes inversiones y el sueño de modernización del Sur habían decaído y nuevas tensiones se vislumbraban en el horizonte. En el primer episodio, la presentación en estudio de Piovene, que recuerda y modifica la del conocido Viaggio in Italia de Soldati, da contenido y continuidad visual al reportaje por el país. Sin embargo, en lugar del mapa y del fondo pintado detrás del presentador, hay una serie de planos horizontales amplios en el estudio, que modernizan el enfoque y contrarrestan la rigidez de Piovene, muy diferente del estilo coloquial y directo de Soldati. También se aprecia un montaje más apremiante, que une los planos del presentador, tomados desde distintos ángulos animados por zooms continuos, con las imágenes en el estudio y las imágenes del reportaje. Guido Piovene no parece sentirse del todo a gusto en el estudio de televisión, donde se ve obligado a leer a distancia y a respetar unos tiempos estrictos. A



Imagen 3. Apulia, primer episodio de Questa Nostra Italia

este respecto, cabe destacar la modesta presencia del presentador, que aparece para una breve presentación del programa y/o del episodio en concreto, además únicamente en los episodios dedicados a *Apulia, Piamonte y Liguria*. En el programa queda la huella visible del escritor, que incide además en el estilo de Sabel, el cual en *Questa Nostra*

Italia tiene una mirada menos móvil v más concentrada, utiliza con más frecuencia el zoom v congela los planos en imágenes fiias, reproduciendo una de las características literarias de la prosa de Piovene definida como una instantánea, una fotografía del momento que «salvar de la destrucción, fotografiar antes de la catástrofe, dar cuenta de un paisaje, sobre todo interior, que vive en la precaria conciencia de una disolución que parece precipitarse casi en el mismo momento en que se narra» (Crotti. 1996: 279). El contenido de los episodios es bastante variado y parece configurarse según el proceso de accumulatio, ya recordado con Ilaria Crotti,

pues, las entrevistas a los lugareños se intercalan con tomas en off de paisajes rurales y urbanos, y no faltan las tomas descriptivas de monumentos y patrimonio artístico. Se trata de un elemento distintivo del Bel Paese y, tras la Segunda Guerra Mundial, factor crucial para la reactivación del turismo cultural. Naturaleza y arte coexisten en la prosa de Piovene y se encuentran en la perspectiva de Sabel, que trata los monumentos como un paisaje que hay que recorrer visualmente, que hay que descomponer en diferentes ángulos. El mundo rural, incluido en el imaginario meridional, deja paso al espacio urbano que en aquellos años es el núcleo palpitante en el que ha encontrado residencia y trabajo la mayor parte de la población italiana. Esto lleva a preguntarse sobre el papel y la representación del paisaje rural en la encrucijada de 1968, un año cargado de nuevas y profundas transformaciones socioculturales.

Un ejemplo interesante se encuentra en el episodio dedicado a las regiones de Abruzzo y Molise. El inicio culto se detiene en las pinturas, el hierro forjado y los edificios históricos del pueblo de Pescocostanzo, pero con un cambio de perspectiva y de música. De la ópera se pasa a la canción folclórica, mientras que el ojo de la cámara sube una cuesta empedrada para acercarse a las mujeres, en las calles, que se dedican al antiguo arte del encaje. Siguiendo de L'Aquila a Pescara, recorriendo de nuevo castillos y museos, se muestra la incipiente modernización y, en un diálogo con jóvenes estudiantes de Pescara, se aborda el tema de la pérdida de las tradiciones locales. Al pasar a la región de Molise, se halla la misma división interna de la narración. De la historia del arte de la catedral el hilo argumental pasa a la tradición del trabajo de punto. Luego sigue una marcada pausa, bien señalada en lo sonoro por el rebuzno de

Imagen 5. Sepino, zona arqueológica habitada por pastores



los burros y el canto de los gallos, para presentar Sepino, un pueblo de la provincia de Campobasso que alberga una extensa zona arqueológica de origen romano. El rodaje de Sabel revive en una larga panorámica que acerca al espectador a los restos romanos. Sin embargo, a diferencia de los yacimientos arqueológicos anteriores, el ambiente de Sepino es propiamente rural, la ciudad romana se levanta en el campo y está habitada por pastores que vienen aquí a apacentar sus rebaños. No muy lejos se divisan viviendas de piedra. Las entrevistas relatan una realidad aislada, pero aún marcada por las rutas cambiantes de la trashumancia y la llegada de turistas extranjeros. Aquí se produce una transición importante: el paisaje rural, antes interpretado como natural y bien integrado en el imaginario italiano, se disuelve en un paisaje nostálgico, folclórico, elegíaco, que adquiere una cualidad evanescente en los tonos luminosos. El paisaje rural, al igual que el vacimiento romano, se convierte en el recuerdo de un pasado desaparecido. Una vez más, Sabel y Piovene parecen encontrarse en perfecta sintonía. La desvanecida dimensión mágico-popular del sur, y en particular del sur todavía rural, se hace palpable. Altamura sugiere: «a medida que Piovene se adentra en el Sur, de hecho, se va introduciendo un acento melancólico que, como señalaba Pasolini, hace que el Viaggio se parezca poco a poco a un "poema" o a una "obra de imaginación"» (2004: 19; Pasolini, 1979: 161). Con esta mirada melancólica, el paisaje rural se despide del espectador italiano, convirtiéndose en un paisaje de la memoria, el recuerdo de una realidad casi extinguida.

CONCLUSIONES

Tras la Segunda Guerra Mundial, se producen cambios significativos en los medios de comunicación y las instituciones. Esta transición es especialmente relevante para el documental, ya que la producción cinematográfica, y en particular la transmitida durante los años del régimen por el

Istituto Luce, deja paso a otros medios, como la televisión, y a otros géneros, entre ellos el reportaje televisivo. Mientras tanto, los gobiernos de la Democrazia Cristiana, protagonista del renacimiento democrático de Italia, asumen el control de la RAI a la que consideran una herramienta esencial para promover el progreso cultural y social del país. Para ello se vuelven a activar estrategias de comunicación de masas que incluyen, como ocurría con la radiodifusión, la participación de personalidades destacadas de la escena cultural. Se siguen creando programas de cariz multidisciplinar cuyo impacto se amplifica aún más gracias al potencial expresivo del nuevo medio televisivo y redunda en la construcción de la identidad nacional-popular del país en un momento crucial.

En este contexto hay que situar también un proceso de importante innovación del documental en lo que se refiere a los cambios que, dentro de las nuevas coordenadas históricas y políticas, presenta el imaginario rural codificado por el Istituto Luce. El estudio del programa radiofónico Viaggio in Italia y del reportaje televisivo Questa Nostra Italia ha permitido destacar innovaciones significativas introducidas en los modelos de representación del paisaje a través de la fórmula del reportaje de viaje.

El análisis de los textos revela líneas de continuidad y puntos de inflexión: frente a las codificaciones de una propaganda orientada a la construcción de imágenes autocelebrativas, el «inventario de las cosas italianas» (Piovene) filmado para la RAI, por Sabel, a finales de los años sesenta se convierte en una narración visual en la que el paisaje adquiere un carácter cada vez más mítico y un sesgo predominantemente folclórico. Precisamente en un momento en que el mundo rural va desapareciendo y se convierte en algo que recordar, su representación está cada vez más vinculada a la presencia humana y al relato de una nueva identidad nacional.

NOTAS

- * Este artículo se ha realizado en el marco del Proyecto de I+D Documentales agrarios y nacionalidades: estudio comparado de las producciones de los Ministerios de Agricultura de España, Francia e Italia (1930-1979), financiado por la Agencia Estatal de Investigación (Ref. PID2019-105462GB-I00). Las autoras han colaborado en la investigación y los contenidos del ensayo; en particular, Linda Garosi se ha ocupado de los párrafos 1 y 3, y Deborah Toschi de los párrafos 2 y 4.
- 1 Escritor y periodista italiano (Vicenza 1907-Londres 1974). En 1935 se unió al *Corriere della Sera* y luego pasó a *La Stampa*, donde colaboró hasta la fundación, junto con Indro Montanelli y otros, del diario milanés *Il Giornale* (1974). Su obra, que abarca desde la correspondencia y los reportajes de periodismo de alto nivel hasta las páginas de viaje y reflexión, así como el cuento y la novela, es la de un ensayista formado en la intersección de un catolicismo sensual con un iluminismo inspirado principalmente en los moralistas y novelistas franceses de los siglos XVII y XVIII; pero abierto a las sugerencias del freudismo y del existencialismo. Entre sus novelas más conocidas se encuentran *Cartas de una novicia* (1941), *Las furias* (1963) y *Las estrellas frías* (1970).
- 2 De 1952 data la presentación del proyecto editorial *Italia mia* para Einaudi, que debía narrar la realidad del país en el diálogo entre fotos y palabras, un *film-libro*. De esta iniciativa, solo verá la luz *Un paese* (1955), que, en la modalidad fototextual, escritura de Cesare Zavattini e imágenes del francés Paul Strand, documenta los lugares de origen del artista. Es revelador, además, de un interés visual incipiente por el paisaje que se desplaza también hacia la página impresa (Pontillo, 2020).
- 3 Gigi (Luigi) Michelotti señala este hecho haciendo un balance de la programación de la RAI para 1957 en las páginas del *Radiocorriere* (Gigi Michelotti, *Documento di un'annata*).
- 4 Los textos de Piovene son leídos por Paolo Pacetti y se intercalan con grabaciones sonoras de testimonios directos recogidos por los enviados activos en las di-

- ferentes regiones como Nanni Saba, y también Aldo Salvo, Nino Vascon y Sergio Zavoli.
- 5 Esta hipótesis parece confirmarse en una carta inédita, conservada en el Fondo Piovene, que acompaña a la solicitud de documentación fechada el 5 de julio de 1954. Piovene escribe: «debido a los acuerdos entre esta Cámara y la RAI, tendré que editar algunas transmisiones radiofónicas semanales destinadas a ilustrar la vida económica de cada una de las provincias italianas» (el texto de la carta se cita en Arpioni, 2017: 141).
- 6 Estos temas coinciden exactamente con los tratados en el *Treno della Rinascita*, una gran exposición itinerante nacional que debía ilustrar los logros obtenidos por los primeros gobiernos de la República (Frabotta, 2002: 25-36).
- 7 El orden de los episodios es el siguiente: 1. Puglia, 2. Piemonte e Val d'Aosta, 3. Campania, 4. Friuli Venezia Giulia, 5. Lazio, 6. Basilicata e Calabria, 7. Emilia Romagna, 8. Trentino Alto Adige, 9. Umbria e Marche, 10. Lombardia, 11. Sicilia, 12 Abruzzo e Molise, 13. Liguria, 14. Toscana, 15. Sardegna, 16. Veneto.

REFERENCIAS

- Altamura, G. (2004). «Un paesaggio all'oscuro di se stesso»: Il Viaggio in Italia di Guido Piovene. En V.G. Martín, M.G. Rovira, M.M. Clavijo e I. Scampuddu (eds.), Un recorrido por las letras italianas en busca de humanismo (pp. 11-23). Salamanca: Ediciones Universidad Salamanca.
- Arpioni, M. P. (2017). «Si credeva ancora nei viaggi»: paesaggi in Guido Piovene e Gianni Celati. Tesis doctoral. Venezia: Università Ca' Foscari.
- Bertozzi, M. (2008). Storia del documentario italiano. Immagini e culture dell'altro cinema. Venezia: Marsilio.
- Bevilacqua, P. (2002). Il paesaggio italiano nelle fotografie dell'Istituto Luce. Roma: Editori Riuniti.
- Bisogno, A. (2019). I viaggi in Italia di Mario Soldati tra cinema e televisione. En S. Parigi, C. Uva, V. Zagarrio (eds.), Cinema e identità italiana. Cultura visuale e immaginario nazionale fra tradizione e contemporaneità (pp. 455-461). Roma: RomaTrePress.

- Bruni, D. (2008). I cortometraggi industriali. In B. Tobagi (ed.), *I volti e le mani* (pp. 87-103). Milano: Feltrinelli.
- Colombo, F. (1998). La cultura sottile. Media e industria culturale in Italia dall'Ottocento agli anni Novanta. Milano: Bompiani.
- Conti, A. (1931). Brevi note sulla cinematografia agricola. Rivista Internazionale del Cinema Educatore, III, agosto 1931, 779-799.
- Crainz, G. (2005). Storia del miracolo economico. Culture, identità, trasformazioni fra anni Cinquanta e Sessanta. Roma: Donzelli.
- Crotti, I. (1996). Piovene viaggiatore della scrittura: Viaggio in Italia. En S. Strazzabosco (ed.), Guido Piovene tra idoli e ragione. Atti del convegno di studi (Vicenza, 24-26 novembre 1994) (pp. 269-87). Venezia: Marsilio.
- Di Marco, P. (2014). Il viaggio televisivo di Mario Soldati. En A. Gimbo, A. Ricci, M.C. Paolicelli (eds.), Viaggi, itinerari, flussi umani. Il mondo attraverso narrazione, rappresentazioni e popoli, (pp. 141-148). Roma: Nuova cultura.
- Forgacs, D., Gundle, S. (2007). *Cultura di massa e società italiana (1936-1954)*. Bologna: Il Mulino.
- Frabotta, M. A. (2002). Il governo filma l'Italia. Roma: Bulzoni
- Giannelli, S. (1968). Torna con i «protagonisti» l'ormai popolare rubrica televisiva *Sapere* anno 3. *Radiocorriere*, 45 (45, 3-9 novembre), 56.
- Grasso, A. (2004). Storia della televisione italiana. I 50 anni della televisione. Milano: Garzanti.
- Insolera, I. (2009). Roma fascista nelle fotografie dell'Istituto Luce. Roma: Editori Riuniti
- Latini, G. (2011). L'energia e lo sguardo. Il cinema dell'Eni e i documentari di Gilbert Bovay. Roma: Donzelli.
- Martignoni, C. (2008). I cinquant'anni del Viaggio in Italia di Guido Piovene. La modernità letteraria, 1 (1), 57-73.
- Mazzei, L. (2004). I documentari industriali di Ermanno Olmi. En S. Bernardi (ed.), *Storia del cinema italiano. Vol. 9. 1954-1959* (pp. 282-288). Roma-Venezia: Marsilio-Fondazione Scuola Nazionale di Cinema.
- Michelotti, G. (1957). Documento di un'annata, *Radiocorriere*, 34 (35, 1-7 settembre), 23.

- Montale, E. (1957). Viaggio in Italia. *Corriere della Sera*, 30 novembre. En Id. (1996). *Il secondo mestiere. Prose* 1920-1979. Milano: Mondadori.
- Monteleone, F. (2005). Storia della radio e della televisione in Italia: costume, società e politica. Venezia: Marsilio.
- Pasolini, P. P. (1979). *Descrizioni di descrizioni*. Torino: Einaudi. Petrini, R. (1990). L'azienda giudicata: la Montecatini tra
 - mito, immagine e valore simbolico. En F. Amatori, B. Bezza (eds.), *Montecatini 1888-1966. Capitoli di storia di una grande impresa*, (pp. 273-308). Bologna: Il Mulino.
- Piazzoni, I. (2004). Storia delle televisioni in Italia: dagli esordi alle web TV. Roma: Carocci.
- Pierotti, F. (2019). Progettare il futuro. I tecno-film Olivetti: politica, tecnologia e media. *Immagine. Note di storia del cinema*, 19, 129-153.
- Pierotti, F., Pitassio, F. (2019). Immagini industriose. Film e fotografia industriali nella cultura visuale italiana: interfaccia, evento, archivio (1945-1963). Número monográfico *Immagine*. *Note di storia del cinema*, 19.
- Piovene, G. (1957). Viaggio in Italia. Verona: Mondadori.
- Pontillo, C. (2020). *Un Paese* di Paul Strand e di Cesare Zavattini. Genesi e lettura di un fototesto italiano, *Sinestesieonline*. 9 (29). 1-6.
- Sacchettini, R. (2018). Scrittori alla radio. Interventi, riviste e radiodrammi per un'arte invisibile. Firenze: Firenze University Press.
- Simonelli, G. (2009). Si salvi chi può. Cronache della Tv italiana dal 2000 a oggi. Effatà Editrice.
- Tamiozzo Goldmann, S. (2009). Appunti sul Viaggio in Italia. En E. Del Tedesco, A. Zava (eds.), Viaggi e paesaggi di Guido Piovene (pp. 103-122). Pisa-Roma: Fabrizio Serra Editore.
- Taviani, P. E. (1972). Il problema dello sviluppo e l'esperienza della Cassa del Mezzogiorno. Firenze: Le Monnier.
- Toffetti, S. (2005). Conversazione con Ermanno Olmi. En F. Magliulo (ed.) *Il mestiere dell'uomo. Ermanno Olmi regista per la Edison* (pp. 17-84). Milano: Motta-Edison.
- Toschi, D. (2009). Il paesaggio rurale. Cinema e cultura contadina nell'Italia fascista. Milano: Vita e Pensiero.
- Treves, A. (1976). Le migrazioni interne in Italia. Torino: Einaudi.

- Valentini, P. (2019) Inventario delle cose italiane e scorribande. Il viaggio nella televisione degli esordi. *Imago. Studi di cinema e media*, 9 (2), 79-96.
- Valese, F. (2020). La Liguria di Guido Piovene tra Viaggio in Italia e Questa nostra Italia. En M. Bacigalupo, S. Verdino (eds.), Viaggio in Liguria. Studi e testimonianze (pp. 117-137). Genova: Accademia Ligure di Scienze e Lettere.
- Zava, A. (2019) Dimensioni e prospettive urbane: campioni e modalità di indagine in *Viaggio in Italia* di Guido Piovene. *Quaderns d'Italià*, 24, 45-54.
- Zava, A. (2020). Le dinamiche dello sguardo nell'Unione Sovietica di Guido Piovene. En M.P. Arpioni, A. Zava (eds.), *Guido Piovene. Articoli dall'Unione Sovietica* (1960) (pp. 9-23). Venezia: Edizioni Ca' Foscari.

MODELOS DE REPRESENTACIÓN DEL PAISAJE RURAL EN EL DOCUMENTAL TELEVISIVO QUESTA NOSTRA ITALIA (1968)

Resumen

El artículo propone un estudio sobre la representación del paisaje rural italiano en los años cincuenta y sesenta. La periodización, algo desatendida en relación con el imaginario rural, da cuenta de algunas transiciones importantes: del régimen fascista a la democracia, de la Italia campesina a la Italia de la aceleración económica y la industrialización, de los esfuerzos documentales y didácticos del Istituto Luce a los nuevos suietos industriales v a la afirmación del medio televisivo. De hecho, fue la recién nacida RAI la que recogió el testigo de la educación y el redescubrimiento del paisaje mediante el reportaje de viaje por Italia y de corte social. El caso de estudio propuesto es el reportaje Questa Nostra Italia, evolución del histórico programa radiofónico y libro de Piovene, aquí con la dirección de Sabel. En el reportaje televisivo, el territorio rural, y en particular el meridional, es captado con una mirada dinámica, entre la modernización y el retorno a la tierra, siempre en relación con la presencia humana, que se convierte en protagonista y motor de la narración. El componente paisajístico sufre una profunda revisión, cristalizándose en un repertorio de imágenes con connotaciones folclóricas y evanescentes hasta convertirse en un paisaje de la memoria, bucólico e intemporal, fijado en la memoria de los italianos.

Palabras clave

Paisaje rural; RAI; Piovene; Sabel; documental radiofónico; reportaje televisivo documental; *Questa Nostra Italia*.

Autoras

Deborah Toschi, tras licenciarse en Literatura Moderna y conseguir su doctorado en Disciplinas Filosóficas, Artes y Entretenimiento por la Università Cattolica del Sacro Cuore de Milán, ha continuado su trayectoria académica en la Università degli Studi di Pavia y actualmente ocupa una plaza de profesora titular en la Università dell'Insubria (Como). Ha publicado en revistas nacionales e internacionales ocupándose del cine italiano, cine educativo y estudios de género. Es autora de la monografía *Il paesaggio rurale. Cinema e cultura contadina nell'Italia fascista* (Vita e Pensiero, 2009). Contacto: deborah.toschi@ uninsubria.it

MODELS OF REPRESENTATION OF THE RURAL LANDSCAPE IN THE TELEVISION DOCUMENTARY SERIES QUESTA NOSTRA ITALIA (1968)

Abstract

This article presents a study of representations of Italy's rural landscapes in the 1950s and 1960s. This period, which has been somewhat neglected in studies of the country's rural imaginary, was a time of important transitions: from the Fascist regime to democracy, from rural predominance to economic acceleration and industrialisation, from the documentary production and didactic initiatives of Istituto Luce to the new industrial productions and the consolidation of the television medium. In fact, it was Italy's newly founded public broadcaster, RAI, that seized the baton of education and rediscovered the landscape through reports on travels around Italy with a focus on social issues. The case study chosen for this research is the documentary program Questa Nostra Italia, a follow-up to Guido Piovene's historic radio program and book, directed by Virgilio Sabel. These television reports capture rural Italy, particularly the rural south, with a dynamic perspective encompassing both modernisation and a return to the land, always with a view to the human presence, which becomes the protagonist and driving force of the narrative. The landscape is subjected to a profound reconsideration, crystallised in an array of images with folkloric and evanescent connotations to become a bucolic and timeless remembered space, fixed in the memory of every Italian.

Key words

Rural landscape; RAI; Piovene; Sabel; radio documentary; television documentary; *Questa Nostra Italia*.

Authors

Deborah Toschi holds a degree in Modern Literature and a PhD in Philosophical Disciplines, Arts and Entertainment from Università Cattolica del Sacro Cuore in Milan. She continued her studies at Università degli Studi di Pavia and is currently an Associate Professor at the Università dell'Insubria in Como. She has published her research in Italian and international specialist journals on Italian cinema, educational cinema and gender studies, and she is the author of the monograph Il paesaggio rurale. Cinema e cultura contadina nell'Italia fascista. (Vita e Pensiero, 2009). Contact: deborah.toschi@uninsubria.it Contact: deborah.toschi@uninsubria.it

Linda Garosi, tras licenciarse en *Lingue e Letterature Straniere* por la Università di Verona y conseguir el doctorado en la Universidad de Córdoba, es actualmente profesora titular del área de Filología Italiana en este centro. Ha publicado en revistas y monografías nacionales e internacionales, ocupándose, entre otros, de la representación de la emigración italiana en el cine y la literatura, así como de los cánones del ruralismo fascista en los noticiarios y documentales. Ha coeditado el volumen *Esodi e frontiere di celluloide. Il cinema italiano racconta le migrazioni* (Franco Cesati Editore, 2016). Contacto: linda. garosi@uco.es

Referencia de este artículo

Toschi, D., Garosi, L. (2024). Modelos de representación del paisaje rural en el documental televisivo *Questa Nostra Italia* (1968). L'Atalante. Revista de estudios cinematográficos, 38, 49-64.

Linda Garosi holds a degree in Foreign Languages and Literatures from Università di Verona, and a PhD from the Universidad de Córdoba, where she is currently an Associate Professor in Italian Philology. Her research, which has been published in Italian and international journals and monographs, examines areas including representations of Italian emigration in cinema and literature and the canons of Fascist ruralism in newsreels and documentaries. She co-edited the volume Esodi e frontiere di celluloide. Il cinema italiano racconta le migrazioni (Franco Cesati Editore, 2016). Contact: linda. garosi@uco.es

Article reference

Toschi, D., Garosi, L. (2024). Models of Representation of the Rural Landscape in the Television Documentary Series *Questa Nostra Italia* (1968). L'Atalante. Revista de estudios cinematográficos, 38, 49-64.

recibido/received: 27.11.2023 | aceptado/accepted: 10.05.2024

Edita / Published by



Licencia / License



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

EL JAZZ Y LA BOSSA NOVA COMO NUEVAS ARMONÍAS SONORAS PARA EL DOCUMENTAL AGRARIO ESPAÑOL DE JOSÉ NECHES NICOLÁS*

RAFAEL ÁNGEL RODRÍGUEZ LÓPEZ

I. INTRODUCCIÓN

Cuando hablamos de cine documental, lo hacemos en referencia a aquel archivo cinematográfico que trata de reconstruir o describir la realidad a través de una serie de elementos que componen la secuencia fílmica, un breve espacio audiovisual donde la música juega un papel fundamental, a veces, incluso crucial, en la producción de este tipo de cine. Y es que la música tiene la particularidad de ser un recurso que proporciona la atmósfera adecuada, funciona como elemento de cohesión visual, produce una serie de emociones en el espectador, resalta la belleza de la imagen y, no menos importante, enfatiza aquellos aspectos culturales y sociales que están relacionados con la temática sobre la que versa el documental.

De hecho, sobre la importancia de la música que acompaña a la secuencia visual de esta modalidad fílmica, Nieto (2003: 146) argumenta que «propicia la utilización de lenguajes cinematográficos ricos y libres, a la vez que ofrece excelentes posibilidades para la experimentación». A su vez, Sánchez Noriega (2018: 115-116) expone que el nacimiento del sonoro «amplía el campo de posibilidades informativas del género al permitir los relatos, los testimonios orales, la voz en off o la música, que complementen, comenten o contrapunten a las imágenes». Es cierto que desde el nacimiento del cine que conocemos como sonoro, la música se ha establecido como uno de los recursos comunicativos y estéticos más importantes de este género cinematográfico. En él, se ha ido desarrollando como un lenguaje personal relacionado con la imagen, el movimiento, el argumento y la voz (Román, 2008).

Es aquí, justo en este elemento musical que acompaña a todo el desarrollo visual de este cine, donde la obra cinematográfica de José Neches Nicolás se convierte en fundamental a la hora de estudiar el documental agrario español, una serie de textos fílmicos cuya importancia «radica en su va-

UN ENORME ABANICO DE GÉNEROS MUSICALES, BIEN REALIZADOS ORIGINALMENTE PARA EL FILM O PRESTADOS DE OTRAS FUENTES

lor como documento histórico, capaz de atestiguar los hechos del pasado, pero también en la forma fílmica contenida en ellos» (Melendo, 2019: 1058). Si por algo se caracterizan los documentales agrarios producidos por este cineasta a lo largo de tres décadas —de 1945 a 1976— es por «presentar en su filmografía una exposición de géneros musicales que hacen de estas piezas cinematográficas únicas y con carácter propio» (Rodríguez, 2021: 181). De este modo, el documental agrario de Neches ofrece al espectador un enorme abanico de géneros musicales, bien realizados originalmente para el film o prestados de otras fuentes, que van desde el propio uso del folklore andaluz, el empleo de la música clásica con obras de Wolfgang Amadeus Mozart, Ludwig van Beethoven, Richard Wagner -incluso arreglos orquestales del compositor español Enrique Granados - y, a su vez, la utilización de armonías más modernas como el jazz y la bossa nova, dos estilos sonoros que están relacionados de varias maneras y cuya conexión estética se remonta a las décadas de 1950 y 1960 en Brasil v Estados Unidos.

En esta línea, es necesario mencionar que el jazz, utilizado como recurso sonoro para la cinematografía, se establece como un tema en sí mismo, conservando en el film un lugar determinado que crea una cierta atmósfera sonora (Chion, 1997: 290). Debemos tener en consideración que este estilo musical se origina a finales del siglo XIX y principios del XX en las conocidas comunidades afroamericanas de Nueva Orleans (Estados Unidos), y que ha ido evolucionando a lo largo del tiempo, incorporando así nuevas sonoridades provenientes de diferentes culturas y tipos de música. Es en este marco donde tiene lugar el género

musical brasileño de la *bossa nova*, un estilo desarrollado durante la década de los cincuenta que incorpora en su esencia la influencia del *jazz*, la música clásica y otros géneros.

Llegados hasta aquí, y en base a todas estas breves consideraciones, cabe mencionar que existen una serie de análisis cinematográficos previos a esta investigación de autores que han tratado v profundizado sobre los citados archivos en diferentes facetas de su estudio fílmico; desde la representación de la figura femenina en el documental nechesiano (Melendo, 2018; 2019), pasando por la propia estética cinematográfica, el montaje, el análisis de la imagen y las fórmulas literarias recogidas en su producción audiovisual (Sánchez et al., 2021), hasta un recorrido historiográfico por la obra documental de este cineasta (Poyato, 2020; Gómez, 2020) -- entre otros-. Por consiguiente, esta investigación trata de llenar un pequeño vacío cinematográfico por cuanto no se ha profundizado en el estudio musical de la obra de Neches.1 Será, pues, en este último contexto sonoro de la producción filmográfica del documental agrario de José Neches Nicolás -de 1967 a 1976- en el que se centre esta investigación, un periodo que está caracterizado por incluir en su secuencia cinematográfica la música jazz y la bossa nova, unas influencias sonoras que emanan directamente de la estancia del cineasta en la Norteamérica de 1958^{2}

Por todo ello, convendría ir definiendo la intención de este estudio, que no es otra que, por un lado, identificar de entre la amplia filmografía documental producida por José Neches Nicolás aquellos archivos cinematográficos que contienen citados estilos sonoros. Por otro, será el de conocer, a través de un estudio *musivisual* desarrollado en las siguientes líneas, el funcionamiento del *jazz* y la *bossa nova* con la imagen del documental agrario español y que, de algún modo, otorgan a este espacio audiovisual una nueva forma de describir, acompañar y dotar de una estética sonora a la imagen *nechesiana*.

2. METODOLOGÍA

Con el propósito de alcanzar los objetivos propuestos presentados con anterioridad, se describe en estas líneas el método de estudio cuantitativo y cualitativo constituido para esta investigación. De modo que el proceso metodológico se inicia con una minuciosa revisión auditiva de los cuarenta y siete documentales agrarios de José Neches Nicolás a los que tenemos acceso, todos ellos producidos entre 1945 y 1976. Así, durante esta etapa inicial, se lleva a cabo la exploración de armonías jazzísticas y sonoridades provenientes de la bossa nova que emanan del documental agrario de Neches. Una vez identificados y contabilizados estos archivos cinematográficos que incorporan, en mayor o menor medida, estos estilos musicales, se registran cuidadosamente junto con su información correspondiente incluyendo título, año y producción. Posteriormente, se inicia el análisis musivisual de estos hallazgos con la intención de desentrañar las complejidades de la interacción entre la imagen y el sonido para descubrir qué conexiones y patrones significativos florecen dentro del contexto de la obra fílmica de Neches.

Acto seguido, los documentales agrarios seleccionados para su estudio pasan por un segundo estadio de edición sonora necesario para concretar qué autor, compositor o grupo musical es el encargado de interpretar o prestar su música al documental agrario. En este sentido, ha sido necesaria la separación del contenido sonoro respecto del visual, cuya aportación nos ha permitido desvincular la voz en off de la música. Por consiguiente, llegamos a conocer con una mayor exactitud qué pieza musical es la utilizada para acompañar la secuencia visual del documental agrario.

En tercer lugar, y una vez obtenida toda la información posible sobre la música *jazz* y la *bossa nova* que acompaña a la imagen *nechesiana*, procedemos, ahora sí, al estudio *musivisual* de cada documental con la intención de conocer su funcionamiento con la imagen. Para ello, nos apoyamos en algunas nomenclaturas derivadas de autores como Román (2017),

Chion (2017) y Nieto (2003), a saber, el tipo de música, distinguiendo aquí si las piezas sonoras correspondientes al jazz o la bossa nova han sido creadas expresamente para el documental o, por el contrario, son prestadas por otros autores; y el tipo de diégesis empleada en cada secuencia en la que encontramos estas sonoridades. De modo que, si la «fuente sonora está en el espacio de la imagen y el tiempo de la acción, sea visible o no» (Román, 2017: 171) haremos referencia a la procedencia diegética o, por el contrario, si procede de origen extradiegético, en cuyo caso la fuente sonora se desconoce y no es escuchada por los personajes del documental agrario.

Asimismo, haremos mención a la sincronización entre la imagen y la música que tiene lugar en los documentales seleccionados para esta investigación, es decir, como afirma Chion (2017: 96) sobre este recurso, es un «momento sobresaliente entre un momento sonoro y otro visual, un punto en que la unión entre ambos elementos es más acentuada», o como argumenta Nieto (2003:129), «un sonido y una imagen que se producen en coincidencia temporal exacta». Por último, será necesario mencionar los niveles sonoros por los que camina la música, es decir, si aparece en un primer plano sonoro protagónico o se mantiene en un segundo plano dejando a la voz en off del narrador toda la importancia y, además, qué tipo de función cinematográfica otorga la música jazz y la bossa nova al documental agrario de Neches. Es aquí donde se realizará la distinción entre dos funcionalidades estéticas de la música, aquellas cuya intención es «potenciar los aspectos artísticos de las películas, así como proporcionar originalidad al filme» (Román, 2017: 138). Por ende, encontraremos función unificadora, que actúa como elemento de unión «por medio del establecimiento de una atmósfera o color orquestal» (Chion, 1997: 130); la decorativa, cuya finalidad es la de acompañar a la imagen sin tener un carácter emocional y, por último, la transitiva, donde el «objetivo es dar continuidad musical entre la transición de planos y secuencias visuales distintas» (Rodríguez, 2021: 189).

3. JAZZ Y BOSSA NOVA PARA EL DOCUMENTAL AGRARIO DE NECHES: ANÁLISIS MUSIVISUAL

Tal y como hemos mencionado con anterioridad, es en la última etapa de producción documental de Neches donde se pueden escuchar las diferentes sonoridades asociadas al jazz y la bossa nova, unos estilos musicales que emanan de la estancia del cineasta en Norteamérica a finales de los años cincuenta. De modo que, de 1967 a 1976, el director cinematográfico produjo nueve documentales agrarios cuyas secuencias visuales están acompañadas, como decimos, por las armonías de ambos géneros musicales. Es aquí donde se enmarcan los documentales, por una parte, Feria internacional de maquinaria agrícola de Zaragoza -FIMA 67 – (1967), Maguinaria orgánica para el suelo (1967) y Concurso de maquinaria agrícola. Recolección de remolacha (1967), todos ellos producidos por el Servicio de Extensión Agraria del Ministerio de Agricultura (SEA); por otra, Y mañana...un día cualquiera (1971), Conquista de una vega (1971), Reforma y desarrollo de una vega (1971), producidos por el Instituto Nacional de Colonización del Ministerio de Agricultura y Agrupación de Fabricantes de Cemento de España y, por último, *El cultivo de tabaco* (1973), *Flores* (1975) y *Primores* (1976), también bajo la producción del Servicio de Extensión Agraria del Ministerio de Agricultura.

3.1. Primeras pinceladas del jazz en el documental agrario de 1967

Nada hace presagiar, a nivel sonoro, que los primeros documentales agrarios producidos en 1967 por José Neches, dedicados a favorecer los procesos de modernización del campo español con la industrialización y el maquinismo como principales exponentes (Luque, 2021), presenten en su secuencia audiovisual una ruptura musical con lo que venía mostrando en su filmografía años antes, el folklore v la música clásica. Como decimos, es a finales de los sesenta cuando el cineasta da forma a una serie de archivos cinematográficos que se enmarcan bajo esta peculiaridad musical y contienen aspectos musivisuales comunes, entre ellos la Feria internacional de maquinaria agrícola de Zaragoza —FIMA 67 – y el Concurso de maquinaria agrícola. Recolección de remolacha. Y es que ambos documentales agrarios están acompañados casi en la totalidad de

Imágenes I y 2. Concurso de maquinaria agrícola. Recolección de remolacha (izquierda) (1967) y Feria internacional de maquinaria agrícola de Zaragoza —FIMA 67— (derecha). Secuencias acompañadas por la versión musical de la canción I only have eyes for you de Paul Phillips







Imagen 3. Maquinaria orgánica para el suelo (1967). Secuencia acompañada por el tema musical, Elmer's Tune de Dick Jurgerns

su secuencia audiovisual por una versión jazzística de la canción I only have eyes for you³, interpretada por el autor Paul Phillips y su banda junto con los arreglos jazzísticos de Joe Harnell, una canción que se encuentra recogida en el disco The sound of Midnight. Naked city, editado en Londres y lanzado al mercado internacional unos años antes, en 1961. Se trata, pues, de una pieza musical que ocupa el puesto de banda sonora y cuya importancia radica en ser un icono dentro del repertorio de la música popular y del jazz a lo largo de los años.

Por lo tanto, nos encontramos aquí ante una obra de origen preexistente utilizada en el documental agrario y cuya temática se centra en la muestra de maquinaria agrícola (imágenes 1 y 2). A su vez, durante el desarrollo de las escenas, se puede observar cómo a nivel musivisual la música sucede siempre de forma extradiegética, es decir, no se conoce el foco sonoro, posee una función decorativa y unificadora de planos y secuencias completas para dotar de unión a la escena documental y, además, adquiere un papel importante, en ocasiones protagónico, respecto a la imagen, puesto que siempre permanece entre un primer o segundo plano sonoro, solo atenuado por la participación de la voz en off del narrador.

Del mismo modo, las características sonoras y musivisuales presentadas en estos primeros documentales de FIMA 67 y el Concurso de maguinaria agrícola se repiten de igual forma en la siguiente producción de Neches dedicada ahora a la Maguinaria orgánica para el suelo (1967). Precisamente, la citada producción documental agraria utiliza la misma configuración musivisual que los archivos cinematográficos anteriormente analizados. Es decir, a nivel sonoro está acompañada por la canción jazzística de Elmer's Tune, escrita por Elmer Albrecht, Dick Jurgens y Sammy Gallop en 1941. Esta obra, versionada por multitud de artistas, se encuentra dentro del repertorio del jazz más tradicional y de la música popular de la década de los cuarenta. Además, la interpretación original por Dick Jurgens y su orquesta tienen influencias cla-

ES ASÍ COMO LA CANCIÓN DE ELMER'S TUNE Y SUS ARMONÍAS JAZZÍSTICAS E INFLUENCIAS DEL SWING SE CONVIERTEN EN EL RECURSO SONORO PRINCIPAL PARA ACOMPAÑAR A LA IMAGEN DE ESTE DOCUMENTAL

ras del swing, un subgénero del jazz muy popular en esa época y que se hace visible dentro de la secuencia audiovisual de este documento fílmico.

Es así como la canción de *Elmer's Tune* y sus armonías *jazzísticas* e influencias del *swing* se convierten en el recurso sonoro principal para acompañar a la imagen de este documental, que, recordemos, presenta los diferentes modelos de maquinaria orgánica para el suelo (imagen 3). Precisamente, al igual que los archivos cinematográficos que le preceden, Neches vuelve a situar la música de origen preexistente y de procedencia extradiegética bajo un primer y segundo plano sonoro, solo atenuado por la voz en *off* del narrador y cuya función cinematográfica retorna a una intención decorativa y unificadora de la secuencia visual completa.

3.2. Alfonso Santisteban y la llegada de la *bossa nova* al documental agrario de Neches

Si los documentales agrarios de 1967 contienen entre sus elementos audiovisuales nuevas armonías sonoras para acompañar su secuencia documental agraria, el jazz, en esta ocasión el cineasta propone otro de los estilos musicales que tuvieron un gran impacto en su producción fílmica, la bossa nova. Este género musical brasileño, que se desarrolla en la década de los cincuenta, tuvo un enorme impacto en la música *iazz* de todo el mundo. Destacan entre sus características armónicas su elegancia y belleza, sonoridades que tienen la capacidad de trasmitir emociones a través de su música suave y melódica. Por tanto, es en este contexto sonoro donde se enmarcan dos de los documentales producidos en 1971 por el Instituto Nacional de Colonización del Ministerio de Agricultura y por la Agrupación de Fabricantes de Cemento de España; Y mañana...un día cualquiera y Conquista de una vega.

En este sentido, el primer acercamiento a la bossa nova de Alfonso Santisteban, uno de los compositores más reconocidos del panorama ci-

nematográfico español y, por ende, uno de los más requeridos por José Neches, podemos verlo en uno de los documentales dedicados íntegramente a la vida diaria de un pueblo rural, Y mañana...un día cualquiera. Es justo casi al final de su secuencia (11'38") donde, en un primer plano sonoro y de forma diegética, se puede escuchar uno de los temas pianísticos del citado compositor, La chica de la bahía, una obra para piano creada años antes por el propio Santisteban para el disco, Bossa'684 y que funciona en este documental como banda sonora preexistente. De hecho, nos encontramos ante una pieza musical que, como atenderemos posteriormente, servirá también para cerrar la filmografía documental rural de Neches en Primores (1978).

Aunque a lo largo de este archivo agrario se pueden escuchar diferentes sonidos diegéticos pertenecientes al folklore, se incluye una gran diversidad de canciones populares y hay una fuerte presencia de música clásica con obras tan emblemáticas como es el Minueto del Quinteto de Cuerda op. 13 n.º 5 de Luigi Rodolfo Boccherini, será esta última pieza musical la que dé paso al instante audiovisual donde aparece el estilo más característico de la bossa nova de Santisteban. Precisamen-

Imagen 4. Y mañana...un día cualquiera (1971). Secuencia acompañada por el tema musical La chica de la bahía (Alfonso Santisteban)



te, es en este momento donde se puede observar cómo uno de los protagonistas del film enciende su radio para escuchar la obra de Santisteban que, entre otros aspectos, sirve para crear una atmósfera especial, realzar la narrativa de la secuencia y ofrecer al espectador una nueva experiencia visual y auditiva (imagen 4). Del mismo modo, un minuto más tarde (12'22") reaparece esta versión de la bossa nova de Santisteban, pero, esta vez, de forma extradiegética y con la intención de acompañar y dotar de manera decorativa una actuación de magia (imagen 5).

Con una configuración musical muy parecida al documental anteriormente analizado, nos encontramos con otro de los archivos fílmicos de Neches, Conquista de una vega (1971), donde logramos ver también al final de su secuencia audiovisual (17'22") la presencia rítmica y melódica de la bossa nova de Alfonso Santisteban. Tal y como comenta Poyato (2020: 19) sobre este film, el «título anuncia ya el Plan Badajoz en términos de conquista, de conquista de una vega, esto es, de una extensión de tierra llana y fértil regada por las aguas de un río, el Guadiana, en este caso». Así pues, bajo esta temática que muestra la colonización, el regadío y el desarrollo rural, se incluyen de forma consecutiva y de procedencia extradiegética una serie de piezas musicales previas que marcan el camino

Imagen 6. Conquista de una vega (1971). Secuencia acompañada por la bossa nova de Alfonso Santisteban





Imagen 5. Y mañana...un día cualquiera (1971). Secuencia acompañada por el tema musical La chica de la bahía (Alfonso Santisteban)

para la aparición en la escena cinematográfica de la bossa nova de Santisteban, entre ellas, una obra musical con cierto aire barroco, la Cabalgata de las Valquirias de Richard Wagner⁵, la Danza n.º 5 de Enrique Granados o la Rapsodia para orquesta de Emmanuel Chabier⁶. Como decimos, la sucesión de estas piezas musicales que acompañan a la imagen nechesiana da paso a unas últimas secuencias formadas por panorámicas aéreas, orientadas a que el espectador observe las obras realizadas para el regadío. Todas ellas son guiadas por la bossa nova de Santisteban, envolviéndolas en un encantador primer plano sonoro que trasciende los límites de la narrativa y cuyo evocador acompañamiento musical, además de cumplir una función decorativa, actúa como elemento de cohesión audiovisual de las citadas tomas cinematográficas (imagen 6).

3.3. Una sinfonía para el medio rural: de nuevo, el jazz

Si bien en la producción documental agraria de Neches analizada anteriormente pudimos ver la utilización de nuevas sonoridades como el *jazz* y la *bossa nova* junto con otros géneros musicales, serán los documentales realizados entre 1971 y 1975,

entre ellos, *Reforma y desarrollo de una vega* (1971), producido, nuevamente, por el Instituto Nacional de Colonización del Ministerio de Agricultura y la Agrupación de Fabricantes de Cemento de España, y *El cultivo de tabaco* (1973) y *Flores* (1975), bajo la producción del SEA, los que representen la mayor escenificación del mundo rural *nechesiano* junto con la música *jazz*.

De manera magistral, y como si bordara un leitmotiv, Neches expone un mismo hilo conductor musical y visual que unifica sus tres documentales previamente mencionados, es decir, en cada uno de ellos el cineasta despliega una configuración musivisual idéntica en la que aplica el mismo orden meticuloso, secuenciación experta y formato musical para acompañar la imagen rural. Este enfoque meticuloso no solo subraya su coherencia artística, sino que también resalta la profundidad de su conexión con la esencia misma de los entornos rurales que captura. Cada nota y cada imagen parecen entrelazarse en una danza perfecta, pintando un retrato vívido y emocional del

mundo rural a través de una sinfonía de sonidos y elementos visuales cuidadosamente orquestados.

Es en el archivo Reforma y desarrollo de una vega (1971), cuya secuencia visual completa está dedicada a las actuaciones del Instituto Nacional de Colonización en la transformación de la vega del río Guadiana en una versión reducida del documental La conquista de una vega, pero con diferente locución, donde se puede ver y escuchar esta nueva configuración musivisual de la que hablamos. Y es que, ya en el primer minuto de este documental, la imagen está conducida por una serie de golpes rítmicos que rompen con la temática rural de este archivo cinematográfico; aquí, el arado del campo se convierte en un telón de fondo mientras los ritmos marcan un compás sereno a la par que vibrante, invectando así una nueva sonoridad a la escena tradicional y estableciendo un intrigante contraste entre lo rural y lo contemporáneo (imagen 7). Para ello, Neches recurre a uno de los autores más representativos de la música jazz, Henry Mancini, un compositor cuyo sonido

Imagen 7. Reforma y desarrollo de una vega (1971). Secuencia acompañada por The Blues (Henry Mancini).



parece representar «la voz brillante, confidente y acogedora de una nueva clase media interesada en la música pop, el *jazz*, las películas y la televisión» (Caps, 2012: 1).

Precisamente, será con su obra *The Blues*, una composición musical creada por Mancini para el álbum *The Blues and the Beat* (1960), donde el autor de la banda sonora original de *La Pantera Rosa* establece el tono inicial para este documental. La música se presenta en un segundo plano sonoro, permitiendo que la voz en *off* tome el protagonismo, mientras se utiliza con la intención precisa de enriquecer y unificar la imagen rural capturada por Neches.

Acto seguido, y tras este primer minuto del documental, Neches introduce la canción Good Bait (1944) del músico de iazz Tadd Dameron. Una vez más, el director hace uso de una obra emblemática de este estilo musical de manera extradiegética y preexistente; una pieza que se ha convertido en un estándar del jazz y ha sido interpretada por numerosos músicos a lo largo de los años. Así, bajo el inconfundible ritmo de swing de esta composición musical, el cineasta acompaña visualmente la parte documental que muestra las obras para el regadío. La música se convierte en la banda sonora de un paisaje en transformación, dotando a las imágenes de un dinamismo vibrante y resaltando la ardua labor agrícola de regadío que se desenvuelve en pantalla.

Posteriormente, y ya adentrándonos en el tercer minuto de este archivo rural (3'20"), otra joya del género jazzístico será revelada por Neches, Misty (1954), del pianista y compositor Erroll Garner, una canción que se ha convertido en una de las más versionadas y utilizadas en el cine y la televisión. Finalmente, para concluir el documental, José Neches vuelve a recurrir a otra composición icónica del mundo del jazz, Sing, sing, sing (1936), del compositor Louis Prima. Con esta elección musical, una vez más, Neches acompaña las panorámicas imágenes grabadas que nos permiten observar detenidamente las obras del regadío. Estas

piezas musicales no solo aportan un manto adicional de profundidad emocional a las imágenes, sino que también sirven como un tributo al legado del *jazz*, un género que ha perdurado en el tiempo y ha dejado una huella indeleble en la cultura audiovisual.

Efectivamente, el cineasta no dudará en aprovechar la singularidad que otorgan estos estilos musicales en dos films posteriores, El cultivo de tabaco (1973) y Flores (1975). Aguí, aunque la música proporciona una estética diferente a las imágenes que, en este caso, tienen que ver con el cultivo de tabaco y la floricultura, emplea la misma secuenciación musivisual otorgada anteriormente con The Blues, Good Bait, Misty y Sing, sing, sing, es decir, recurre a la música preexistente, utilizada de forma extradiegética, siempre en un primer plano sonoro solo atenuado por la voz en off del narrador y con una funcionalidad decorativa y unificadora de planos y secuencias. Por lo tanto, el cineasta enriquece cada plano y secuencia del documental rural con una atmósfera sonora que potencia tanto el contexto histórico como el cultural de las prácticas agrícolas representadas en pantalla. Dicha elección musical no solo sirve como un puente entre la narrativa y las imágenes, sino que también añade una capa emocional, tejiendo así una experiencia sensorial única que transporta al espectador al mundo rural nechesiano.

3.4. Santisteban y su bossa nova para cerrar la producción documental agraria

Tal y como anunciamos con anterioridad, será el característico estilo musical de la bossa nova de Alfonso Santisteban, que servirá aquí como banda sonora preexistente, la encargada de acompañar y resaltar la idílica imagen rural presentada en el último documental producido por el Servicio de Extensión Agraria del Ministerio de Agricultura, Primores (1976). De modo que la bossa nova, proveniente, una vez más, del aclamado álbum de Santisteban, Bossa' 68, es el principal protagonista sonoro de este film que, entre otras cuestiones,





Imágenes 8 y 9. Primores (1976). Secuencias acompañadas por los temas musicales de La chica de la bahía y Melodía para un hombre solo (Alfonso Santisteban)

nos sumerge en un mundo donde las innovaciones técnicas en el cultivo de invernaderos cobran vida, mostrando de manera detallada las técnicas agrícolas más vanguardistas de la época (imágenes 8 y 9). Precisamente, se convierte en la única compañía sonora, acentuando, pues, la profundidad de las imágenes de manera no vista hasta el momento en su producción agrícola.

Como decimos, Neches conduce su último documental, de forma exclusiva, con las obras musicales creadas para el álbum *Bossa' 68* del citado pianista y compositor, entre las que aparecen, de forma ordenada, *La chica de la bahía*, *Melodía para* un hombre solo, *Sofisticado*, *Esperar* y *Soledad*. Por lo tanto, cada nota de las composiciones incluidas en el álbum que suenan de forma extradiegética y que aparecen, en varias ocasiones, en un primer plano sonoro, encuentran su resonancia en el meticuloso proceso de cultivo. Una banda sonora que no es solo un acompañamiento, sino un elemento vital que eleva a otro nivel la narrativa del documental, transformándolo, pues, en una experiencia audiovisual completa.

4. A MODO DE DISCUSIÓN Y CIERRE

En las páginas que nos preceden hemos explorado detenidamente cómo la cinematografía documental agraria de Neches se entrelaza con una rica paleta musical, fusionando armonías jazzísticas e inconfundibles ritmos de la bossa nova, que se filtran hábilmente en el universo visual nechesiano. Y es que la forma de emplear estos estilos musicales para la temática rural de su documental guía a las escenas, envolviéndolas en un primer plano sonoro que, en muchas ocasiones, trasciende los límites de la narrativa cinematográfica rural.

A lo largo de esta investigación hemos descubierto cómo este evocador acompañamiento musical, situado más allá del mundo rural que vemos en pantalla, no solo cumple una función decorativa, sino que también desempeña un papel unificador crucial a la hora de enlazar y articular los diferentes planos y secuencias grabadas por el cineasta. Precisamente, las tomas cinematográficas de Neches adquieren cohesión y elegancia gracias al entramado armónico del *jazz* y la *bossa nova*, transformando así la experiencia visual del documental rural en una sinfonía de imágenes y sonidos.

Del mismo modo, es interesante observar cómo la mayoría de la música utilizada es de origen preexistente y extradiegética, es decir, proviene de fuentes sonoras desconocidas para los personajes protagonistas del documental agrario —a excepción de la secuencia mostrada en el documental Y mañana...un día cualquiera (1971), cuya imagen muestra la música de forma diegética, tal y como

NECHES RECURRE A LA MÚSICA DE GRANDES PERSONALIDADES DEL JAZZ Y LA BOSSA NOVA

hemos visto con anterioridad—. Así, Neches recurre a la música de grandes personalidades del jazz y la bossa nova como Paul Phillips, Dick Jurgens, Henry Mancini o Alfonso Santisteban para acompañar, ilustrar y dotar de una nueva experiencia audiovisual a la imagen rural de su documental agrario. Son las mismas melodías compuestas por estos autores las que de algún modo dan vida y enriquecen todos los documentales analizados en esta investigación.

Así concluye José Neches Nicolás su obra documental, regalando a los espectadores un lenguaje sonoro profundamente enriquecedor fusionado con una asombrosa diversidad de estilos y géneros musicales. Con maestría, Neches ha tejido una sinfonía visual y auditiva donde cada nota y cada acorde se entrelaza con la esencia misma de sus imágenes. Esta amalgama de sonidos no solo enriquece la experiencia del espectador, sino que también eleva el documental agrario a una forma de arte completa donde la música se convierte en un personaje por derecho propio, hablando un idioma universal que trasciende las barreras del tiempo y del espacio.

NOTAS

* Este estudio ha sido realizado 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 (1930-1979)» del Programa Estatal de Fomento de Generación de Conocimiento y Fortalecimiento Científico y Tecnológico del Sistema de I+D+i y del Programa Estatal de I+D+i orientado a los retos de la sociedad del Ministerio de Ciencia, Innovación y Universidades

- (Ref. PID2019-105462GB-I00). Convocatoria 2019. IP1: Ana Melendo: IP2: Pedro Poyato.
- 1 En un momento anterior a esta investigación, ya pudimos acceder al estudio *musivisual* del documental agrario de José Neches Nicolás (Rodríguez, 2021). En él, aunque de forma más general, se especifican qué tipo de estilos o géneros musicales emplea el cineasta para acompañar las secuencias visuales de sus documentales.
- Tal y como está señalado en el Fondo Documental Histórico Cinematográfico del cineasta (2016: 9), «El 22 de enero de 1958 solicitó excedencia voluntaria y causó baja en la Jefatura Agroeconómica de Zamora. En el periodo del 24 de nov- al 19 de dic. de 1958 obtiene un diploma de inglés en un curso de la Universidad de Washington DC. En diciembre de 1958, becado por la Cooperación de Estados Unidos, viaja a la Universidad Politécnica de California (CAL POLY), en San Luis Obispo (En la costa del Pacifico entre San Francisco y los Ángeles). En el marco de un programa de cooperación internacional participa en un curso sobre "Métodos de movimiento de tierras", de diciembre de 1958 a marzo de 1959. En este curso participaron 18 técnicos de diferentes países del mundo».
- 3 La canción fue creada y publicada en 1934 originariamente por Harry Warren —compositor y letrista estadounidense centrado, principalmente, en la composición de canciones para cine— junto con la letra de Al Dubin —músico y letrista estadounidense de origen suizo—. Desde entonces, ha sido versionada por diferentes grupos musicales e, incluso, adaptada a diferentes estilos, entre ellos, la versión más jazzística de Paul Phillips. Asimismo, debemos destacar que durante la reproducción documental existen breves fragmentos sonoros, también del género jazzístico, que no llegamos a identificar con exactitud. En ocasiones, los citados fragmentos se entrelazan muy bien con el tema principal de Paul Phillips.
- 4 Santisteban, A. (1968). *Bossa'68*. [Vinilo]. España. Estudio Sintonía.
- 5 Respecto a la *Cabalgata de las valquirias* de Richard Wagner, afirma Del Álamo que «fue Francis Ford Coppola quién utilizó a Wagner con más éxito mediático

- en su *Apocalypse Now* (1979) [...] convirtiéndola en una de las obras más estremecedoras de la historia del cine» (2020: 27).
- 6 Emmanuel Chabrier (1841-1894), compositor francés que, durante su estancia en España de cuatro meses junto a su esposa, quedó, como se refleja en programa de radio clásica *Cuaderno de Notas* (2018), «absolutamente fascinado por los ritmos y melodías de nuestro país. Fue a su vuelta a Francia cuando compuso en una partitura la esencia de nuestro folclore y escribiendo su primera obra sinfónica importante: España, rapsodia para orquesta».

REFERENCIAS

- Caps, J. (2012). Henry Mancini. Reinventing Film Music. Illinois: University of Ilinois Press.
- Chion, M. (1997). *La música en el cine*. Barcelona: Paidós Comunicación.
- Chion, M. (2017). La audiovisión. Sonido e imagen en el cine. Buenos Aires: La marca editora.
- Cuaderno de Notas. La «España» de Emmanuel Chabrier (2018). Recuperado de https://www.rtve.es/play/audios/cuaderno-de-notas/cuaderno-notas-espana-emmanuel-chabrier- 17-3-18/4525196/
- Del Álamo, L. (2020). El cine y su música. Secretos y claves. Madrid: Rialp.
- Gómez Gómez, A. (2020). Las películas documentales de José Neches para el Ministerio de Agricultura a través de la documentación del archivo general de la administración. En M. D. García Ramos (coord.), Representaciones del mundo rural: del documental agrario a las incursiones del campo en el cine de ficción (pp.17-34). Córdoba: UCOPress.
- Luque Gutiérrez, F. (2021). Formas del montaje en el documental agrario de José Neches. En J. L. Sánchez Noriega (ed.), Contribución de José Neches al documental agrario español del franquismo (1945-1976) (pp. 149-180). Valencia: Tirant Humanidades.
- Melendo Cruz, A. (2018). Visibles pero diferentes: la mujer en la obra documental agraria de José Neches. Anales de Historia del Arte, 28, 315-338. https://doi.org/10.5209/ANHA.61618

- Melendo Cruz, A. (2019). Las voces narrativas en la obra documental agraria de José Neches. *Signa: Revista de la Asociación Española de Semiótica*, 28, 1057–1088. https://doi.org/10.5944/signa.vol28.2019.25106
- Ministerio de Agricultura, Alimentación y Medio Ambiente (ed.). (2016). *Obra cinematográfica 1945-1976. José Neches Nicolás*. Fondo Documental Histórico Cinematográfico no 12.
- Nieto, J. (2003). Música para la imagen. La influencia secreta. Madrid: SGAE
- Poyato Sánchez, P. (2020). Nuevos conquistadores para la historia de España: La conquista de una vega (José Neches, 1971). En M. D. García Ramos (coord.), Representaciones del mundo rural: del documental agrario a las incursiones del campo en el cine de ficción (pp.17-34). Córdoba: UCOPress.
- Rodríguez López, R. A. (2021). De la marcha militar a la bossa nova de Alfonso Carlos Santisteban: música para el documental de José Neches Nicolás. En J. L. Sánchez Noriega (ed.), Contribución de José Neches al documental agrario español del franquismo (1945-1976) (pp. 181-203). Valencia: Tirant Humanidades.
- Román, A. (2008). El lenguaje musivisual. Semiótica y estética de la música cinematográfica. Madrid: Visión libros.
- Román, A. (2017). Análisis musivisual. Guía de audición y estudio de la música cinematográfica. Madrid: Visión libros.
- Sánchez Noriega, J. L. (2018). Historia del cine. Teorías, estéticas y géneros. Madrid: Alianza Editorial.
- Sánchez Noriega, J. L. (ed.) (2021). Contribución de José Neches al documental agrario español del franquismo (1945-1976). Valencia: Tirant Humanidades.

EL JAZZ Y LA BOSSA NOVA COMO NUEVAS ARMONÍAS SONORAS PARA EL DOCUMENTAL AGRARIO ESPAÑOL DE JOSÉ NECHES NICOLÁS

Resumen

Durante un extenso periodo de tres décadas, que abarca de1945 hasta 1976, el cineasta José Neches Nicolás produce una fascinante serie de documentales centrados en la vida rural y agraria, una producción cinematográfica que destaca no solo por su enfoque temático, sino también por estar acompañado por un gran abanico de géneros musicales. Así, el folklore andaluz, la música clásica y la utilización de otros estilos sonoros como el jazz y la bossa nova, proporcionan una nueva atmósfera a la imagen nechesiana. Por lo tanto, será en este último contexto sonoro de su producción filmográfica agraria, de 1967 a 1976, en el que se centre esta investigación, un periodo que está caracterizado por incluir en su secuencia cinematográfica la armonía del jazz y el estilo sonoro de la bossa nova. Todo ello con la intención de identificar y conocer el comportamiento musivisual de estos géneros musicales que se entrelazan y proporcionan una rica atmósfera sonora a la imagen agraria-documental de José Neches.

Palabras clave

José Neches Nicolás; *jazz*; *bossa nova*; estudio *musivisual*; documental rural

Autor

Rafael Ángel Rodríguez López (Córdoba, 1989) es doctor en Cine, Música y Publicidad por la Universidad de Córdoba, profesor interino en el departamento de Didáctica de las Lenguas, las Artes y el Deporte de la Universidad de Málaga y miembro del grupo de investigación «Documentales agrarios y nacionalidades: estudio comparado de las producciones de los Ministerios de Agricultura de España, Francia e Italia (1930-1979)». Sus líneas de investigación se centran en las relaciones entre la música y el cine documental. Es autor de diversos artículos publicados en revistas científicas, como Historia y Comunicación Social y Ámbitos Comunicación. Ha publicado los libros Cómo crear música publicitaria (Berenice, 2021) e Imagen y música para el Noticiario de NO-DO (1943- 1981): una sincronía a la vanguardia en la persuasión audiovisual (Universidad de Sevilla, 2023). Contacto: rrlopez@uma.es

Referencia de este artículo

Rodríguez López, R. A. (2024). El *jazz* y la *bossa nova* como nuevas armonías sonoras para el documental agrario español de José Neches Nicolás. *L'Atalante. Revista de estudios cinematográficos*, 38, 65-78.

JAZZ AND BOSSA NOVA AS NEW MUSICAL SOUNDS IN JOSÉ NECHES NICOLÁS'S SPANISH AGRARIAN DOCUMENTARIES

Abstract

Over an extensive period spanning three decades, from 1945 to 1976, filmmaker José Neches Nicolás produced a fascinating series of documentaries focusing on rural and agrarian life. It is a body of films that stands out not only for its thematic approach, but also for the wide range of musical genres that accompany the visuals. Andalusian folk music, classical compositions and other styles, such as jazz and bossa nova, infuse Neches's images with a new atmosphere. This study focuses on the use of music in his agrarian films from 1967 to 1976, a period in his career characterised by the integration of jazz and bossa nova sounds styles in his film sequences. The objective is to identify and analyse the musivisual behaviour of these musical genres that intertwine with the images in Neches's agrarian documentaries and provide them with a rich soundscape.

Key words

José Neches Nicolás; Jazz; Bossa Nova; *Musivisual Study*; Rural Documentary.

Author

Rafael Ángel Rodríguez López holds a PhD in Cinema, Music and Advertising from Universidad de Córdoba. He is an interim professor in the Department of Language, Art and Sport Didactics at Universidad de Málaga and a member of the Agrarian Documentaries and Nationalities: Comparative Study of the Productions of the Ministries of Agriculture of Spain, France and Italy (1930-1979) research group. His lines of research focus on the relationships between music and documentary film. He is the author of several articles published in scholarly journals, such as Historia y Comunicación Social and Ámbitos Comunicación. He has also published the books Cómo crear música publicitaria (Berenice, 2021) and Imagen y música para el Noticiario de NO-DO (1943- 1981): una sincronía a la vanguardia en la persuasión audiovisual (Universidad de Sevilla, 2023). Contact: rrlopez@uma.es

Article reference

Rodríguez López, R. A. (2024). *Jazz and Bossa Nova as New Musical Sounds in José Neches Nicolás's Spanish Agrarian Documentaries L'Atalante. Revista de estudios cinematográficos*, 38, 65-78.

recibido/received: 01.11.2023 | aceptado/accepted: 10.05.2024

Edita / Published by



Licencia / License



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

BIENES DIVIDIDOS, BIENES PERDIDOS: GESTIÓN Y CONFLICTO DEL MONTE COMUNAL EN EL CINE DOCUMENTAL GALLEGO

BELI MARTÍNEZ MARTÍNEZ
TALIA RODRÍGUEZ-MARTELO
MÓNICA VALDERRAMA SANTOMÉ

INTRODUCCIÓN

Lo rural es un concepto enormemente vinculado a la cinematografía gallega desde sus orígenes y que llega hasta la actualidad, de forma que está íntimamente relacionado con las producciones independientes y el Novo Cinema Galego. Corriente cinematográfica que surge en Galicia a principios del siglo XXI y que se caracteriza por ser un conjunto de obras, buena parte de ellas, enmarcadas en el cine de no ficción, que retratan historias vinculadas con el territorio y la vida rural, reflejando la identidad cultural y lingüística de Galicia.

El cine gallego contemporáneo explora profundamente la relación con el paisaje, usándolo como un personaje más que dialoga con el pasado y el presente. Se resaltan la tradición y la memoria colectiva, contrastando la vida rural ancestral con la modernidad, y reflexionando sobre una identidad en una transición casi permanente. Es en esta puja entre los viejos enfoques y los nuevos

creadores en la que subyace la ruralidad como un lugar común que aporta textura y definición a la idea de la Galicia representada en la pantalla (Ledo Andión, 2019).

Desde sus orígenes hasta el cine contemporáneo, la ruralidad ha estado presente no solo en el cine documental, sino también en obras de ficción que en los últimos años, bien sean producciones gallegas o foráneas, tienen como escenario Galicia tal y como puede ser *O que arde* (2019), de Oliver Laxe, o *As Bestas* (2022), de Rodrigo Sorogoyen, por citar dos de las películas recientes con más repercusión filmadas en el territorio. Este carácter eminentemente rural ha sido criticado por ofrecer una imagen romántica de un territorio a la vez que trabaja con una representación estereotipada del mismo, o por proyectar un retrato para urbanitas, en el caso de *As Bestas* (Sorogoyen, 2022), tal y como señala Concheiro (2022).

El denominado Novo Cinema Galego ha sido cuestionado en numerosas ocasiones por la cons-

tante deriva de rodar en el ámbito rural; mostrando cierta obstinación y recurrencia a la aparición de imágenes evocadoras. Representación que se sostiene con la necesidad de analizar y retratar los orígenes por parte de directores eminentemente urbanos. Una obsesión vinculada al nacionalismo romántico y la identificación de ciertas formas de paisaje con la patria. Son clarificadoras las palabras de Vilariño (2021: 137) que habla de ciertos espacios usados como imagen representativa de una nación:

Esta ideología del paisaje tiende a la perpetuación inamovible de la tradición, creando en diferentes manifestaciones culturales comunidades fuera del tiempo, mucho más próximas al mito que a la realidad de Galicia como país plenamente urbano, donde las ciudades (especialmente en el eje Atlántico) son las que poseen la capacidad de decisión y el poder económico, organizándose por completo el rural segundo lógicas urbanas.

El territorio y el paisaje como protagonista en el cine de no ficción, nos deja en los últimos años un buen número de títulos que tienen como objetivo retratar un espacio rural. Los acercamientos y enfoques son muy variados, desde las obras más próximas al cine experimental como *Forgoselo* (2014) de Alberte Pagán o *Toxos e flores* (2021) de Lucía Vilela, ambas obras desarrolladas en el marco de Chanfaina Lab, o *Pico Sacro* (2023) de Alberto Lobelle, que destaca entre las realizaciones de carácter eminentemente divulgativo, o antropológico como *Os días afogados* (2015) de César Souto y Luis Avilés.

La ruralidad resulta innegable en gran parte del cine gallego en buena medida debido a que es una de las características primordiales de su propio territorio. Cualquier recorrido por la filmografía hecha y ambientada en Galicia nos conduce a través del paraje natural alejado de los entornos urbanos, resaltando casi como recurso permanente la tonalidad verde que la vegetación exuberante y la humedad aportan en la textura de las producciones rodadas en la región. Un elemento

que también nos llama la atención es cómo la propiedad, explotación y diversificación de usos de este medio rural se reflejan en el cine de no ficción gallego. La presente investigación realiza una panorámica de los usos del monte comunal y los conflictos especulativos que se han generado a lo largo de los años, a través del análisis del cine documental producido en Galicia a lo largo de su historia.

APROXIMACIÓN DESCRIPTIVA AL ÁMBITO RURAL GALLEGO

La comunidad gallega se configura como una de las mayores potencias forestales del estado español. La superficie forestal arbolada representa el 48% de la totalidad de la Comunidad Autónoma. superando la cifra de 1.400.000 hectáreas y con una producción de madera cercana al 45% de la producción nacional (Ley 55/1980). La mayoría de los montes y terrenos forestales gallegos son de propiedad privada, entre los que cabe incluir la figura típicamente gallega de los montes vecinales mancomunados. Esta tipología colectiva supone la cuarta parte del territorio gallego, más de 700.000 hectáreas, que se gestionan a través de 2800 comunidades. Lo que demuestra que esta figura no solo tiene importancia como una seña de identidad y de la cultura de Galicia, sino también como un claro indicador económico y productivo (Xunta de Galicia, 2023).

Los montes en mancomún son una institución típicamente gallega, aunque también los encontramos en el oeste de Asturias, León, Zamora y el norte de Portugal, con la denominación de baldíos. Los montes vecinales en común, también conocidos como montes comunales, tienen un origen germánico y pertenecen a grupos de vecinos en su rol social, no como entidades administrativas. Se utilizan de manera tradicional y comunal, sin asignar cuotas individuales a sus miembros, quienes deben ser residentes locales con hogares activos. La propiedad cambia conforme va-

ABARCANDO UN 48% DE LA REGIÓN, LOS MONTES GALLEGOS, PRINCIPALMENTE DE PROPIEDAD PRIVADA, INCLUYEN LOS SINGULARES MONTES VECINALES MANCOMUNADOS, GESTIONADOS COLECTIVAMENTE POR COMUNIDADES LOCALES SIN CUOTAS INDIVIDUALES

ría la población residente habitual, incorporando nuevos vecinos o excluyendo hogares cerrados o abandonados. Así, estos montes no son propiedad privada, sino que su titularidad depende de la residencia y participación en la comunidad (Concello de Nigrán, 2023).

Estos montes se regulan por la Ley 55/1980, de 11 de noviembre, donde se reconoce su función social e interés público. Dicha ley establece que estos montes pertenecen a agrupaciones vecinales y los define como bienes indivisibles, inalienables, imprescriptibles e inembargables. No están sujetos a contribuciones territoriales ni a la cuota empresarial de la Seguridad Social Agraria, y su titularidad corresponde colectivamente a los vecinos del grupo comunitario sin cuotas individuales.

Tradicionalmente, las montañas y los montes han sido esenciales para sostener la actividad ganadera, gracias a los terrenos comunes que proporcionaban pasto para el ganado. Hasta 1936, las comunidades locales gestionaban la estructura de sus ecosistemas agrícolas de una manera que reflejaba una organización territorial intrínseca a la región. No obstante, con la instauración del franquismo se iniciaron procesos de expropiación y reforestación intensiva con especies de crecimiento rápido, como los pinos o eucaliptos, lo que llevó a un incremento de la emigración, especialmente hacia Europa. El régimen franquista admitió la propiedad comunal de los montes, pero movido por sus propios intereses; no con el fin de restituir derechos y usos a los comuneros, sino para que estos últimos se reconocieran como receptores

de los hipotéticos beneficios de dichas reforestaciones, disminuyendo así la oposición a la política forestal impuesta (Freire, 2016). Esta omisión en el reconocimiento de la propiedad vecinal, que persistió hasta bien avanzada la democracia, provocó el declive de las entidades colectivas y vecinales, resultando en la despoblación y el abandono de áreas rurales antes cultivadas. Actualmente. de acuerdo con los comuneros, se está experimentando una nueva forma de expropiación a través del debilitamiento o desmantelamiento de las comunidades de montes. Aunque podría parecer un conflicto del pasado, la lucha por controlar los derechos de uso y explotación de los montes mantiene esta cuestión de la propiedad comunal vigente (Punzón, 2023).

En los últimos años, uno de los retos de Galicia. al igual que de muchas otras comunidades autónomas, pasa por frenar el abandono de lo rural. Para abordar los retos de la España vaciada, es esencial considerar estrategias multidimensionales. Algunos estudios sugieren priorizar la revitalización rural mediante incentivos económicos, mejora en infraestructuras y acceso a servicios básicos (Moyano Estrada, 2020). La despoblación, un fenómeno complejo, requiere políticas que fomenten la empleabilidad y la calidad de vida en zonas rurales. Además, es crucial potenciar la educación y la conectividad digital para atraer y retener población joven. La colaboración entre entidades locales y nacionales es vital para implementar estas soluciones (Pinilla, Sáez, 2017).

En ese sentido, tanto lo rural como el monte gallego viven un proceso de constante cambio desde comienzos del siglo pasado a través del uso y explotación que se le ha dado a la tierra por medio de una nueva configuración basada en la exigencia del desarrollo sostenible y el aprovechamiento racional de los recursos forestales. Una transformación que trasciende lo rural y afecta a todos los estamentos en los que se refleja la actividad humana. Nuestra época es la primera que se entiende a sí misma como póstuma: posmoderni-

dad, poscapitalismo, posfordismo, postideología o posverdad son solo algunos de los ejemplos de maneras con que hoy nombramos a nuestra propia época o partes de la misma. En este sentido, el capitalismo tardío se funda en una disonancia cognitiva a gran escala consistente en algo así como «negar la segunda ley de la termodinámica»; y sobre tal negacionismo, se sustentaría la ficción elemental en relación con la crisis climática, a saber. la del desarrollo sostenible (Taibo, 2024) —ficción que podríamos definir, grosso modo, como la idea de que el modo occidental de vida se puede mantener sustancialmente en su nivel actual mediante medios de extracción material y energética que no comprometan el medioambiente—. En otras palabras, pese a que ya estamos más allá de los límites del crecimiento «toda nuestra vida socioeconómica se organiza en torno a la aberrante suposición contraria» (Aguado et al., 2016: 18). Para más inri, se da la paradoja de que este modelo delirante y disociado de la realidad se presente como absoluto realismo, esto es, como si a él no hubiese algún tipo de alternativa (Fisher, 2016). En ese sentido, ha aparecido como respuesta una fuerte corriente crítica al crecimiento descontrolado fruto del capitalismo y surgiendo nuevos enfoques que tienen en cuenta la responsabilidad y la innovación dentro de los límites del planeta y conceptos como el estancamiento responsable o el decrecimiento comienzan a asentarse como una vía alternativa (De Saille et al., 2020)

CINE DOCUMENTAL Y EL MONTE DE MANCOMÚN

El cine documental no ha sido ajeno a esta realidad que configura el patrimonio forestal en Galicia. A lo largo de la historia del cine gallego varios realizadores se han aproximado al rural gallego ofreciendo un retrato del mismo, mostrando desde lo cotidiano de este hábitat hasta los usos y conflictos que en estos territorios se generan. Un caso significativo es *O carro e o home* (1941) de An-

tonio Fernández-Román, guionizado por el propio Fernández-Román y por Xoaquín Lorenzo *Xocas*, antropólogo ourensano e intelectual miembro del grupo Nós. En esta obra se muestra el proceso de creación de un carro tradicional y se entremezcla con otras actividades propias del campo, como la siega y la trilla.

La colaboración entre Carlos Velo y Fernando G. Mantilla será una de las más destacadas en los primeros retratos de la realidad gallega y su paisaje. *Galicia* (1936), realizada por ambos directores, es otra de las obras insignes que muestran la realidad rural y costera gallega, al menos por las imágenes que hemos podido ver hasta la fecha, ya que no se ha localizado una copia completa de la obra. Esta imagen rural es inherente a la idea de Galicia y aparece atravesada en toda la filmografía del territorio (Fernández, 2007).

En cuanto a la propiedad y gestión del monte como eje argumental principal, hay varios documentales que han abordado esta cuestión. Resulta sorprendente encontrar una muestra tan variada de su estudio y análisis, pero, sin duda, podemos establecer que esta propiedad comunal de la tierra provoca también su defensa acérrima como expresión democrática y debido a la implicación de los vecinos tanto en la gestión como en la explotación de la misma.

Uno de los primeros testimonios que encontramos en la producción cinematográfica gallega es *O monte é noso*, obra del año 1978, dirigida por Llorenç Soler, que trata la lucha por la recuperación de los montes vecinales en el área de Pontevedra en los años setenta tras haber sido expoliados durante el franquismo para instaurar una política de plantación de eucaliptos y maderas no autóctonas de crecimiento rápido. Estas plantaciones servían de materia prima a la industria de transformación de la misma y a empresas como Ence, fábrica pastera situada en la Ría de Pontevedra, alterando los usos originarios como terrenos dedicados a la ganadería. A lo largo de 30 minutos podemos ver las luchas y movilizaciones realizadas por vecinos de

varias parroquias para exigir la propiedad y gestión de los montes vecinales. Un conflicto que provocaba la ruptura con un modo de vida y también de organización social. Además, el propio trabajo mostraba los inicios de la especulación inmobiliaria en la zona de O Morrazo. En la obra se denuncian los primeros intentos de construcción ilegal utilizando los puestos de poder de algunos dirigentes para saltarse la ley y la explotación fraudulenta del territorio en montes comunales como los de la parroquia de O Hío (Cangas do Morrazo) en el que se construía un *camping* sin licencia en los terrenos próximos al mar.

Llorenç Soler es un cineasta que destaca y se define por su compromiso militante que procura la denuncia social. En sus obras también es posible encontrar cierto carácter antropológico. Tal y como él redefine el cine militante (Mir García, 2006: 56), se expresa a través del lenguaje audiovisual entendido como un encuentro entre un cine al servicio de la ideología democrática y una búsqueda formal y estética.

En ese sentido, O monte é noso muestra la devastación del patrimonio natural y de un modo de vida en favor del progreso mezclado con imágenes de enorme valor etnográfico, y valiéndose de un lenguaje simple y directo. Sirviéndose de una voz en off que denuncia los actos cometidos por el gobierno y sus representantes, así como de los testimonios de los comuneros, muestra de forma simple el conflicto. Este trabajo, filmado en 16 mm, continúa manteniendo una posición de resistencia cultural. Sin embargo, pertenece a una etapa en la que desarrolla obras por encargo, como en este caso, ya que la cinta está financiada por la Coordinadora de Montes Comunales, probablemente, a sabiendas del potencial del documental para mostrar y denunciar situaciones como la acontecida con los montes comunales. Se usa este medio para registrar y exponer las negligencias respecto al uso del monte que se venían produciendo desde la dictadura y la apropiación de esos montes mancomunados y la deriva de su explotación, lejos de

los intereses vecinales y comunales. En esta película, al revés que en el resto de las analizadas en el presente artículo, vemos que se trata de reclamar unas tierras para que regresen a un uso comunal, en el que los vecinos puedan gestionar su propio patrimonio natural de una manera acorde con los modos de vida desarrollados en ese territorio (Bria Lahoz y Aran-Ramspott, 2020).

El propio Lorenç Soler, aunque de forma tangencial, también se acerca a la misma temática: el expolio de las tierras, la descomposición de un modo de vida y la ruptura con la organización social mediante la construcción de la AP- 9, autopista que vertebra en el eje atlántico y que va desde Ferrol hasta Tui. En el documental Autopista, unha navallada á nosa terra del año 1977, obra producida por el movimiento social en contra de la autopista AP-9, vuelve a aproximarse a las personas con la intención de hacer visibles sus vivencias, de manera que permitan mostrar realidades que aporten conocimiento y reflexión a la sociedad.

As Encrobas: a ceo aberto (2007), documental de Xosé Bocixa, hace un análisis de la lucha de los vecinos de As Encrobas, parroquia de la localidad coruñesa de Cerceda, que en el año 1977 viven un proceso de expropiación por la vía de urgencia tanto de las tierras mancomunadas como de sus propias casas para cedérselas a Lignitos de Meirama (Limeisa, filial de Fenosa) para la extracción de lignito. Al grito de «A terra é nosa e non de Fenosa» se organizaron numerosas movilizaciones, populares no solo en Cerceda, sino también en la

LO RURAL ES UN CONCEPTO
ENORMEMENTE VINCULADO A LA
CINEMATOGRAFÍA GALLEGA DESDE
SUS ORÍGENES Y QUE LLEGA HASTA
LA ACTUALIDAD, DE FORMA QUE ESTÁ
ÍNTIMAMENTE RELACIONADO CON LAS
PRODUCCIONES INDEPENDIENTES Y EL
NOVO CINEMA GALEGO

ciudad de A Coruña, en las cuales los vecinos defendían la propiedad de la tierra frente al avance y los intereses del capitalismo.

El documental recupera mediante imágenes de archivo las manifestaciones y a través de los testimonios, en tiempo presente, se retoman los recuerdos de todas esas tensiones vividas, al tiempo que reflexionan sobre la importancia de defender el territorio no únicamente por cuestiones económicas, sino entendiéndolo como un elemento cohesionador de un grupo social. En el caso de este documental expositivo, además de hacer una especie de terapia vecinal de un proceso traumático como es el ser expulsado de la tierra en la que has vivido desde que naciste, también se hace una interesante reflexión sobre cómo se empieza a atacar a los bienes comunes, en este caso el monte comunal, para acabar apropiándose por la fuerza de las casas y los terrenos de los vecinos en favor de un progreso que poco compensa lo sufrido. En palabras del propio realizador: «Es un error considerar que fue una batalla puntual, porque se trata de la historia de una destrucción constante. Con el paso del tiempo, las casas se agrietaron, el cementerio se vino abajo y muchos vecinos fuimos desplazados» (Bocixa en Mariño, 2013).

Sos Comuneiros de Cabral (2013), trabajo de Xisela Franco, muestra y denuncia los intereses especulativos que enfrenta a los comuneros con la junta directiva de la Comunidad de Montes de Cabral (Vigo) a favor de la creación de un macrocentro comercial por parte de la compañía Eurofund en sus terrenos, un complejo de 300 000 metros cuadrados en el monte de Liñeiriños. En este caso, tiene la particularidad de que se trata de una comunidad de montes de un área suburbana de Vigo y los intereses por crear el proyecto son muy altos debido a que es una zona cercana a la urbe y en la que los terrenos se podían adquirir a muy bajo precio.

Este documental se compone en base a los testimonios de los comuneros posicionados en contra del proyecto, y se apoya en las declaraciones de expertos que explican y analizan la importancia del monte de mancomún. Podríamos encajar esta pieza en el denominado cine urgente, que se genera como respuesta casi automática a una situación que el cineasta necesita documentar para fomentar un debate tanto por su actualidad como por la necesidad de crear una crítica y conciencia social.

Hay cierto paralelismo con el caso de As Encrobas, que tal y como se denuncia en el documental, el conflicto que se documenta comenzó por un intento de compra de los terrenos comunales. Posteriormente a esta adquisición, se diseñaba un proceso de expropiación de casas particulares para la construcción de vías de comunicación que conectasen el macrocomplejo con la ciudad olívica y la consiguiente destrucción del entorno natural. Al igual que en el caso de Bocixa, la realizadora nació en esta parroquia olívica y gran parte de su familia está arraigada al territorio. La defensa de los terrenos familiares y del patrimonio ambiental promovió que registrara los testimonios de los comuneros que se oponían a este pelotazo urbanístico. Este trabajo tuvo una difusión limitada: un estreno público para los vecinos en el centro de la parroquia y, posteriormente, se puso a disposición de todos los interesados en YouTube y Vimeo. Esta estrategia respondía a la necesidad de crear conciencia entre los comuneros y dar a conocer el conflicto existente más allá de esta comunidad. Sin embargo, la repercusión mediática con artículos en una de las cabeceras de referencia estatal como El País y La Voz de Galicia, supuso un punto de inflexión para divulgar y amplificar el conflicto abriendo el debate social a Vigo y su comarca.

En todas as mans, obra dirigida por Diana Toucedo en el año 2015 y producida por la Cooperativa Trespés, nos conecta con la realidad de los montes comunales de Galicia y el Norte de Portugal, los denominados baldíos. Este documental, aunque de bajo presupuesto (60 000 euros) contó con varias vías de financiación: La ayuda de AGADIC a la producción de documental de difusión cultural,

la participación mediante la compra de derechos de emisión por parte de TVG y un crowdfunding realizado en el año 2015 que alcanzó la cifra de 10.220 euros mediante la plataforma Verkami. También se hizo un estreno comercial de carácter simbólico ya que, según las cifras recogidas por el Instituto de las Ciencias y las Artes Audiovisuales (ICAA), la película tuvo un total de 232 espectadores y 1330 euros de recaudación. Sin embargo, esta cifra no tiene en cuenta las personas que visionaron la obra en espacios informales como auditorios y centros sociales del territorio gallego donde se mostró en diversas ocasiones. Además, formó parte de la programación de Cineuropa de 2015, certamen de referencia de Santiago de Compostela.

A través del testimonio de varios comuneros tanto gallegos como portugueses, nos muestra el día a día en el cuidado del monte y su explotación. En este caso, se acompaña a varias cuadrillas forestales en los trabajos de limpieza y mantenimiento del monte, plantación de especies arbóreas y otros trabajos propios de esta profesión. Además, también asistimos a las reuniones de los comuneros en las que diseñan y planifican diversas actuaciones relativas a la explotación forestal y otras más del ámbito social, como actividades culturales o eventos sociales. En este documental destaca, por un lado, la puesta en valor de esa gestión comunal activa y de carácter democrático que, en palabras de los propios comuneros, es una de las formas de democracia directa al poder decidir sobre el territorio que uno habita y que siente, por lo tanto, como propio (López-Calzada, 2021).

A la vez, hacen un análisis de la situación actual en cuanto a propiedad y a los intentos en estos momentos por abolir este sistema de gestión por parte del gobierno. Además de enfrentarse a riesgos como los incendios forestales, con los que desaparecen todos los logros alcanzados mediante el esfuerzo comunal. En cuanto a su estética, retomamos el documental expositivo, pero en este caso, destaca el cuidado estético y en su fotogra-

fía, de la mano de Iván Castiñeiras. A la vez, reconocemos ciertos planos o motivos recurrentes que aparecerán en obras posteriores de la directora, como los planos de mujeres estáticas que son frecuentes en *Homes* (2016), proyecto nacido en el seno de Chanfaina Lab, o en el tratamiento de las entrevistas de *Camille y Ulisse* (2021).

EL CINE DE NO FICCIÓN GALLEGO
HA ABORDADO CON FRECUENCIA LA
IMPORTANCIA CRÍTICA DE LA GESTIÓN Y
EXPLOTACIÓN DEL BOSQUE COMUNAL,
RESALTANDO CÓMO ESTOS ESPACIOS
NO SON MERAMENTE FONDOS
PAISAJÍSTICOS, SINO ESCENARIOS DE
LUCHA Y RESISTENCIA

Aunque sin que haya un conflicto, sino más bien un logro por parte de las comunidades de montes en estos espacios rurales, y que también ha sido objeto de documentales, es la traída de aguas vecinales que se gestaron en la década de los años setenta y que en la actualidad suponen en torno a 5000 captaciones que dan suministro a 300 000 vecinos. Esta gestión tan particular del agua implica tanto la gestión diaria como la aportación del capital por parte de los vecinos para la construcción de la red (Campo Galego, 2017).

En el año 1969 el Ministerio de Agricultura produce *Galicia Agraria*, que retrata con un lenguaje próximo al No-Do el trabajo de los Servicios de Extensión Agraria de forma conjunta con la Comunidad de Montes para mejorar la vida del lugar con la traída del agua a San Xiao de Vigo, parroquia de Paderne, ayuntamiento de la provincia de A Coruña.

En el caso de esta obra, de forma muy didáctica se hace un recorrido por todo el proceso desde la presentación del problema que acarrea no tener agua de la traída en el día a día, pasando por el proceso de negociación con los vecinos, la ejecuEL CINE DOCUMENTAL EN GALICIA SE HA CONVERTIDO EN UN VEHÍCULO ESENCIAL PARA EXPONER LA LUCHA SOSTENIDA POR LAS COMUNIDADES EN LA GESTIÓN Y EXPLOTACIÓN DE LOS BOSQUES COMUNALES. ESTOS ESPACIOS, MÁS QUE SER SIMPLES TELONES DE FONDO, SON EL EPICENTRO DE INTENSOS CONFLICTOS SOCIOPOLÍTICOS Y AMBIENTALES

ción de las obras aportando trabajo entre todos los implicados para canalizar el agua y, finalmente, el cambio de vida que genera tener agua en cada una de las casas del núcleo rural. Nos encontramos ante un documental de carácter divulgativo que se construye a partir de la voz en off de un narrador que muestra cada uno de los pasos del proyecto y los testimonios de los vecinos. Sin embargo, este documento resulta particularmente interesante por su cuidado estético y formal, además destaca hoy en día como un documento muy interesante por el valor antropológico que presenta.

Ya en la actualidad, A auga que trouxeron (2020), obra de Beatriz Vázquez Campaña y producida por la cooperativa Trespés, analiza la traída de aguas y el papel de las comunidades de montes que desde los años sesenta viene dando respuesta a la necesidad de dotar de servicios básicos a su entorno. En el caso de este film, se hace un repaso histórico y hasta la actualidad de cómo se gestó en muchos de estos núcleos la traída del agua procedente de acuíferos subterráneos en las zonas rurales para usos diversos. La obra recorre diferentes comunidades de montes como la de Marzán (O Rosal), San Adrián de Calvos (Fornelos de Montes), Gargamala (Mondariz), Vide (As Neves), Tameiga-Casal (Mos), todas ellas parroquias rurales, excepto Meira de Abaixo, núcleo urbano perteneciente al ayuntamiento de Moaña. En este documental se pone en valor el trabajo de los comuneros y, sobre todo, de sus juntas directivas para ofrecer un trabajo que aporta un beneficio importante a su comunidad. Además, presentan las problemáticas que trae un modelo desarrollado en los años sesenta y que se extiende a un presente en el que no existe una normativa específica para este modelo de gestión del agua y también a los propios cambios que trae el paso del tiempo y la alteración de los núcleos habitacionales y del uso de las mismas.

CONCLUSIONES

El cine de no ficción gallego ha abordado con frecuencia la importancia crítica de la gestión y explotación del bosque comunal, resaltando cómo estos espacios no son meramente fondos paisajísticos, sino escenarios de lucha y resistencia. A través de narrativas que muestran los intentos de expropiación o de mala gestión de estas tierras, los cineastas gallegos han puesto en relieve la tensión entre las comunidades locales y las fuerzas externas que buscan controlar estos recursos. Estas obras no solo capturan conflictos, sino que también sirven como un recordatorio vital de la necesidad de preservar el derecho comunitario sobre la tierra, subrayando su valor tanto ecológico como cultural.

El cine documental en Galicia se ha convertido en un vehículo esencial para exponer la lucha sostenida por las comunidades en la gestión y explotación de los bosques comunales. Estos espacios, más que ser simples telones de fondo, son el epicentro de intensos conflictos sociopolíticos y ambientales. La narrativa visual de estos documentales gallegos pone de manifiesto los repetidos intentos de despojar a las comunidades de sus tierras ancestrales, mostrando cómo los vecinos se han enfrentado a presiones de expropiación y políticas que amenazan su modo de vida y sustento.

Más allá del conflicto, estos documentales también exploran la conexión profunda entre las personas y su entorno, destacando la relevancia del bosque comunal no solo como recurso eco-

nómico, sino como un legado cultural y natural intrínseco a la identidad gallega. A través de estos relatos, se evidencia la resistencia contra las dinámicas de poder que buscan comercializar o modificar estos espacios, a menudo ignorando los derechos históricos y las prácticas sostenibles de las comunidades.

Por tanto, la filmografía gallega no solo actúa como crónica de disputas por la tierra, sino también como defensora de la soberanía local y como una llamada a la acción para preservar la autonomía comunal y la biodiversidad. Este cuerpo de trabajo resuena como un eco de la necesidad imperiosa de proteger los derechos comunitarios y mantener vivas las tradiciones que han coexistido armoniosamente con el paisaje gallego durante generaciones.

El Novo Cinema Galego destaca por su originalidad y la búsqueda de veracidad en sus relatos, entrelazando la temática de la gestión comunitaria de los bosques dentro de su arte cinematográfico. Los directores implicados han empleado la fuerza del cine, tanto en su aspecto visual como en el relato, para plasmar las vicisitudes de las comunidades de Galicia en su lucha por preservar los bosques de propiedad común. No se limitan a exponer los desafíos y fricciones surgidos de intentos de apropiación indebida; inyectan vitalidad a las narrativas de lucha y autogestión comunitaria, situándolas en la frontera de la innovación cinematográfica y cultural.

REFERENCIAS

- Aguado, M., Calvo, D., Dessal, C., Riechmann, J., González, J., & Montes, C. (2012). La necesidad de repensar el bienestar humano en un mundo cambiante. *Papeles de relaciones ecosociales y cambio global*, 119(2), 49-76.
- Bria Lahoz, C., Aran-Ramspott, S. (2020). La obra documental de Llorenç Soler como precursora de las nuevas subjetividades del cine de lo real. adComunica. Revista Científica del Estrategias, Tendencias e In-

- novación en Comunicación, 19, 83-102. http://dx.doi.org/10.6035/2174-0992.2020.19.6.
- Campo Galego (2017). ¿Qué sucederá con el conflicto de las traídas vecinales de agua? Campo Galego [online]. Recuperado de https://www.campogalego.es/que-sucedera-con-el-conflicto-de-las-traidas-vecinales-deagua/
- Concheiro, S. (2022). Neocostumbrismo, cine como escaparate vs cine como herramienta, A*DESK. https://adesk.org/spotlight/neocostumbrismo/
- De Saille, S., Medvecky, F., Van Oudheusden, M., Albertson, E., Amanatidou, K., Birabi, T., Pansera; M. (2020). Responsibility Beyond Growth A Case for Responsible Stagnation. Bristol University Press
- Fernández, M. A. (2007). Las imágenes de Carlos Velo. Ciudad de México: UNAM.
- Fisher, M. (2016). Realismo capitalista: ¿No hay alternativa? Caja Negra, Buenos Aires, Argentina.
- Freire, A. (2016). El uso de los montes vecinales en mano común gallegos. El antes y después de su devolución a las comunidades vecinales. *Estudios Rurales*, 6 (11), 94-112.
- Guevara, A. (1998). Revolución es lucidez. La Habana: Ediciones ICAI.
- ICAA (Instituto de las Ciencias y las Artes Cinematográficas) (2024). *Catálogo ICAA* https://sede.mcu.gob.es/CatalogoICAA/es-es/Peliculas/Detalle?Pelicula=70313#p_empresas
- Ledo Andión, M. (coord.) (2019). A foresta e as árboles. Para unha historia do cinema en lingua galega. Vigo: Galaxia.
- Ley 7/2012, de 28 de junio, de montes de Galicia, DOG núm. 140, de 23/07/2012, BOE núm. 217, de 08/09/2012.
- Ley 55/1980, de 11 de noviembre, de montes vecinales en mano común, BOE núm. 280. De 11/12/1980.
- López-Calzada, M. (2021). Tierra en los ojos. Introducción a un audiovisual transicional en el caso del monte mancomunado gallego y el documental *En todas as mans. MEDIACIONES*, 17(27), 355–369. DOI: https://doi.org/10.26620/uniminuto.mediaciones.17.27.2021.355-369
- Mariño, H. (11 de septiembre de 2013). Xosé Bocixa, el agitador rural que denuncia el abuso de poder. *Público* [edición online]. https://www.publico.es/sociedad/xo-

- se-bocixa-zenzar-encrobas.html#analytics-noticia:-contenido-enlace
- Mir García, J. (2006). El viejo topo treinta años después. Cuando la participación es la fuerza. Eds. de Intervención Cultural.
- Moyano Estrada, E. (2020). Discursos, certezas y algunos mitos sobre la despoblación rural en España. *Panorama social*, (31), 33-45.
- Nogueira, X. (coord.) (2021). Lume na periferia. Para unha historia do cinema en lingua galega. Vigo: Galaxia.
- Pinilla, V., Sáez, L. A. (2017). La despoblación rural en España: génesis de un problema y políticas innovadoras. *Informes CEDDAR*, 2, 1-24.
- Punzón, C. (12 de octubre de 2023). Las comunidades de montes crean un frente para blindar sus suelos de usos empresariales. *La voz de Galicia* [periódico edición digital]. https://www.lavozdegalicia.es/noticia/somosagro/forestal/2023/10/12/comunidades-montes-crean-frente-blindar-suelos-usos-empresariales/0003_202310V12C2991.htm
- Redondo Neira, F. (2021). Novo Cinema Galego: Recepción crítica y presencia en festivales, *Aniki, Revista portuguesa de imagen en movimiento*, 8(1), 193-218.
- Taibo, C. (2024). En defensa del decrecimiento: sobre capitalismo, crisis y barbarie. Los libros de la Catarata.
- Vilariño Cabezas, J. (2021). Habitar un espazo, a construción do lugar no NCG. En Nogueira, X. (coord.), Lume na periferia. Para unha historia do cinema en lingua galega (pp. 133-146). Vigo: Galaxia.
- Xunta de Galicia (2023). Montes vecinales en man común. Oficina virtual do medio rural [web]. https://ovmediorural.xunta.gal/es/consultas-publicas/montes-vecinales-en-man-comun

BIENES DIVIDIDOS, BIENES PERDIDOS: GESTIÓN Y CONFLICTO DEL MONTE COMUNAL EN EL CINE DOCUMENTAL GALLEGO

Resumen

El cine gallego, profundamente enraizado en la ruralidad, refleja las características esenciales del paisaje gallego, donde la naturaleza y la gestión comunal del monte son temas recurrentes. Abarcando un 48% de la región, los montes gallegos, principalmente de propiedad privada, incluyen los singulares montes vecinales mancomunados, gestionados colectivamente por comunidades locales sin cuotas individuales. Estos montes, regulados por la Ley 55/1980, son inalienables e imprescriptibles, enfatizando su importancia social y cultural. El cine documental gallego ha explorado estos aspectos, desde el uso tradicional de las tierras para ganadería hasta los conflictos modernos de expropiación y especulación. Documentales como O monte \acute{e} noso y As Encrobas: a ceo aberto capturan la lucha de las comunidades por preservar su patrimonio frente a políticas de reforestación y desarrollo industrial. En respuesta al abandono rural y a la despoblación, se sugieren estrategias multidimensionales que incluyen incentivos económicos y mejoras en infraestructura y conectividad. En el ámbito contemporáneo, el Novo Cinema Galego continúa presentando la vida rural y los paisajes gallegos, aunque a veces criticado por perpetuar estereotipos románticos o nacionales. En resumen, el cine gallego no solo documenta conflictos sobre la tierra, sino que aboga por la soberanía local y la biodiversidad, destacando la importancia de una gestión comunitaria y sostenible del entorno natural.

Palabras clave

Cine; documental; ruralidad; Galicia; monte; mancomún.

Autoras

Beli Martínez Martínez (A Guarda, 1980) es doctora en Comunicación Audiovisual y docente del Departamento de Comunicación Audiovisual y Publicidad en la Universidade de Vigo e investigadora vinculada al CISPAC. Es productora en Filmika Galaika, empresa gallega especializada en cine autoral y que ha producido los últimos trabajos de Lois Patiño y Matías Piñeiro (Sycorax, 2021), Helena Girón y Samuel M. Delgado (Eles transportan a morte, 2021), Eloy Enciso (Longa Noite, 2019) y Jessica Sarah Rinland (Those that, at a distance, resemble another, 2019). Sus películas han obtenido el reconocimiento del jurado en festivales como Locarno, Donostia, Mar del Plata, BAFICI, FICUNAM, Transcinema, Zinebi o Play-Doc entre otros y se han visto en centros como el MoMA, el Museo Reina Sofía o el Harvard Film Study Center. En la actualidad, desarrolla los siguientes proyectos cinematográficos de Lois Patiño, Maureen Fazendeiro, Alberto Gracia o Carlos Casas, entre otros. Contacto: isabelmartinez@uvigo.gal

WE LOSE WHEN DIVIDING: MANAGEMENT AND CONFLICT OF THE COMMUNAL FOREST IN GALICIAN DOCUMENTARY FILMS

Abstract

Galician cinema, deeply rooted in rurality, reflects the essential features of the Galician landscape, where nature and community management of forestlands are recurring themes. Covering 48% of the region, Galician forestlands, most of which are private property, include land jointly owned by residents, managed collectively by local communities without individual shares. These forests, regulated by Spanish legislation, are inalienable and imprescriptible, a fact that underscores their social and cultural importance. Galician documentary films have explored these questions, from the traditional use of land for livestock to contemporary conflicts over expropriation and speculation. Documentaries such as O monte é noso and As Encrobas: A ceo aberto capture the struggle of communities to preserve their heritage against reforestation policies and industrial development. In response to rural flight and depopulation, multidimensional strategies have been proposed, including economic incentives and improvements to infrastructure and digital connectivity. In recent years, the local film movement known as Novo Cinema Galego has continued to present rural life and Galician landscapes, although it has sometimes been criticised for perpetuating romantic national stereotypes. In short, Galician films not only document conflicts over the land, but also advocate for local sovereignty and biodiversity, highlighting the importance of sustainable, community-led management of the natural environment.

Key words

Cinema; Documentary; Rurality; Galicia; Forests; Communal ownership.

Authors

Beli Martínez Martínez holds a PhD in Audiovisual Communication and teaches in the Department of Audiovisual Communication and Advertising at Universidade de Vigo, in addition to working as a researcher with the CISPAC research group. She combines her academic work with film production. She is a producer at Filmika Galaika, a Galician studio specialising in auteur cinema, which has produced the latest works by Lois Patiño and Matías Piñeiro (Sycorax, 2021), Helena Girón and Samuel M. Delgado (Eles transportan a morte, 2021), Eloy Enciso (Longa Noite, 2019) and Jessica Sarah Rinland (Those That, at a Distance, Resemble Another, 2019). Her films have been recognised by juries at festivals such as Locarno, Donostia, Mar del Plata, BAFICI, FICUNAM, Transcinema, Zinebi and Play-Doc, and have been screened at venues such as MoMA, Museo Reina Sofía and the Harvard Film Study Center. She is currently developing upcoming film projects by Lois Patiño, Maureen Fazendeiro, Alberto Gracia and Carlos Casas, among others. Contact: isabelmartinez@uvigo.gal

Talia Rodríguez-Martelo (Santiago de Compostela, 1983) es doctora en Comunicación Audiovisual y Publicidad por la Universidad Complutense de Madrid y docente en el Grado de Publicidad y Relaciones Públicas en la Universidade de Vigo. Actualmente forma parte de los equipos de trabajo de los proyectos de investigación del Ministerio de Ciencia e Innovación y la Agencia Española de Investigación, Debatrue: Lucha contra la desinformación y criterios de valor en los debates electorales en televisión y medios digitales, FakeLocal: Mapa de la Desinformación en lanas Comunidades Autónomas y Entidades Locales de España y su Ecosistema Digital, liderados por la Universidade de Vigo, y Valcomm: Medios audiovisuales públicos ante el ecosistema de las plataformas: modelos de gestión y evaluación del valor público de referencia para España, liderado por la Universidade de Santiago de Compostela. Sus líneas de investigación se centran en la producción audiovisual, la distribución digital, los contenidos en televisión y plataformas audiovisuales, la desinformación y los entornos comunicativos actuales. Contacto: talia.rodriguez@uvigo.gal

Mónica Valderrama Santomé (Waiblingen, 1974) es doctora en Publicidad y Relaciones Públicas por la Universidade de Vigo. Desde el año 2018 es vicerrectora de Comunicación y Relaciones Institucionales y una de las responsables da Unidad de Cultura Científica e Innovación de la Universidade de Vigo. Ha trabajado como periodista, columnista y jefa de Información Local en La Voz de Galicia (Vigo, Galicia) y fue redactora jefa del semanario para emigrantes españoles en países latinos España Exterior (Vigo, Galicia). Ha realizado estancias en centros extranjeros en México, Brasil e Italia. Sus líneas de investigación son los medios sociales, las tendencias creativas en medios audiovisuales emergentes, la evolución de la producción publicitaria televisiva, los nuevos formatos publicitarios audiovisuales, las identidades televisivas y las nuevas tecnologías aplicadas a la comunicación organizacional. Contacto: santome@uvigo.gal

Referencia de este artículo

Martínez Martínez, B., Rodríguez-Martelo, T., Valderrama Santomé, M. (2024). Bienes divididos, bienes perdidos: gestión y conflicto del monte comunal en el cine documental gallego. *L'Atalante. Revista de estudios cinematográficos*, 38, 79-90.

Talia Rodríguez-Martelo holds a PhD in Audiovisual Communication and Advertising from Universidad Complutense de Madrid and teaches in the degree program in Advertising and Public Relations at Universidade de Vigo. She is currently a member of the work teams for two research projects coordinated by the Spanish Ministry of Science and Innovation and the Spanish Research Agency: Debatrue: Fight against misinformation and value criteria in electoral debates on television and digital media, FakeLocal: Mapa de la Desinformación en las Comunidades Autónomas y Entidades Locales de España y su Ecosistema Digital, led by Universidade de Vigo; and Valcomm: Medios audiovisuales públicos ante el ecosistema de las plataformas: modelos de gestión y evaluación del valor público de referencia para España, led by Universiade de Santiago de Compostela. Her lines of research are audiovisual production, digital distribution, television content and audiovisual platforms, disinformation and current communication environments. Contact: talia.rodriguez@uvigo.gal

Mónica Valderrama Santomé holds a PhD in Advertising and Public Relations from Universidade de Vigo. Since 2018, she has served as Vice-Rector for Communication and Institutional Relations and as one of the directors of the Scientific Culture and Innovation Unit at Universidade de Vigo. She has worked as a journalist, columnist, director of local information for La Voz de Galicia (Vigo, Galicia) and editor-in-chief of España Exterior (Vigo, Galicia), a weekly magazine for Spanish emigrants. She has completed research stays at institutions in Mexico, Brazil and Italy. Her lines of research include social media, creative trends in emerging audiovisual media, the evolution of television advertising production, new audiovisual advertising formats, television identities and new technologies applied to organisational communication. Contact: santome@uvigo.gal

Article reference

Martínez Martínez, B., Rodríguez-Martelo, T., Valderrama Santomé, M. (2024). Property divided is property lost: management and conflict on communal forests in Galician documentary films. *L'Atalante. Revista de estudios cinematográficos*, 38, 79-90.

recibido/received: 30.11.2024 | aceptado/accepted: 10.05.2024

Edita / Published by



Licencia / License



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

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-IOO).

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

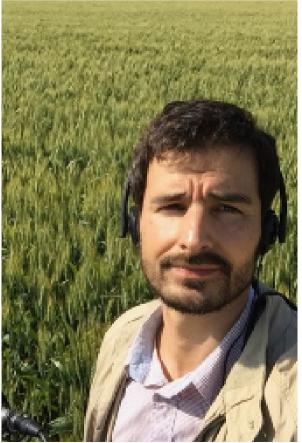


Figura 2. El uso de los dibujos como recurso estético-formal en el documental





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 siguiera 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

(DES)ENCUENTROS

EL ARCHIVO Y LA MEMORIA DOCUMENTAL AGRARIA

introducción

Fernando Luque Gutiérrez

discusión

Valeria Camporesi Beatriz Contreras Luz Gutiérrez Rubén Justo

clausura

Fernando Luque Gutiérrez

I introducción

FERNANDO LUQUE GUTIÉRREZ

Concebido en origen como una herramienta primordialmente funcional, integrada en los proyectos e intervenciones para la reforma agropecuaria y la modernización del medio rural que fueran impulsados por las autoridades competentes desde inicios del siglo pasado, su definición más básica suele ser resumida, en efecto, en torno a la utilidad informativa, propagandística y, sobre todo, pedagógica que justificará el coste y sentido de su producción en el seno de la administración pública (Poyato Sánchez, 2018). Esta finalidad práctica nos sitúa ante un corpus fílmico compuesto en su mayoría por obras de corta o media duración, subordinadas a la transmisión de conocimientos técnicos, científicos, mecánicos, económicos, sanitarios, o sobre cualquier otro interés teórico y práctico, que eran difundidas entre la población rural, agricultores, ganaderos y demás profesionales del sector, proyectándose, además, en un contexto eminentemente formativo.

Ahora bien, tal causalidad no debiera simplificar la riqueza del documental agrario entendido como una veta creativa que, cruzando las principales cinematografías nacionales, hace converger la transformación histórica de los modos de producción y vida de las sociedades campesinas que ha quedado documentada en sus imágenes; junto con la propia evolución de los sistemas formales, estéticos y de significación que han sido movilizados por este mismo cine agrario en el cumplimiento de sus funciones. Formas fílmicas, en suma, por

las que se establece una productiva e intrincada red de reenvíos expresivos por contacto con los diferentes sistemas dominantes en la Historia general del cine documental, con la cual se entrelaza en primer lugar por su condición ontológica, aunque también con los de otras escrituras que podemos considerar bajo el control de los códigos más canónicos del cine narrativo de ficción, o bien asociadas al formalismo y experimentación vanguardistas, en una síntesis que reafirma así la extraordinaria maleabilidad bajo la que se presenta el, *a priori*, humilde documental agrario que aquí nos ocupa (Gómez, 2015).

El incuestionable valor histórico, antropológico, sociológico o técnico, entre los muchos adheridos a estos documentos fílmicos que forman parte irrenunciable de nuestro Patrimonio, se complementa, pues, con otros valores esencialmente cinematográficos, los cuales no siempre encuentran un reconocimiento generalizado al tratarse en el mayor de los casos de películas situadas en los márgenes de los circuitos dominantes de distribución comercial, abocadas a la invisibilización una vez se agota su vida útil como material de consumo interno o de difusión muy reducida y, por consiguiente, en constante riesgo de caer en el absoluto olvido.

Contra esta fatal amenaza se erigen las entidades encargadas de velar por la salvaguarda de esta memoria documental y fílmica acumulada, siendo los archivos dependientes de los ministerios de

√ (DES)ENCUENTROS

agricultura, reconocidos impulsores históricos de la práctica del documental agrario, unos ejemplos especialmente relevantes por su inestimable labor en la custodia y recuperación de un patrimonio cinematográfico que de otra manera podría perderse en sus circunstancias, opacado por la inmediatez y voracidad del medio.

Así lo demuestra, en el ejemplo español, el caso del Archivo Central adscrito al hoy Ministerio de Agricultura, Pesca y Alimentación (MAPA), garante histórico de la conservación de la abundante filmografía generada en el tiempo por los distintos servicios cinematográficos que han formado parte de la institución.

Desde los primeros trabajos educativos impulsados por la Dirección General de Agricultura y Montes a finales de los años veinte y el posterior Servicio Central de Cinematografía Agraria republicano, los fondos del Ministerio irían nutriéndose de forma exponencial durante el franquismo, gracias a la prolífica actividad del Servicio de Extensión Agraria (SEA) y otros organismos relacionados con el sector como el Instituto Nacional de Colonización, el Instituto Nacional para la Conservación de la Naturaleza o el Servicio Nacional de Concentración Parcelaria. Sus diferentes proyectos formativos, campañas publicitarias o de concienciación sobre los valores socioeconómicos del campo español son, en definitiva, el origen de las piezas audiovisuales realizadas por los equipos técnicos y creativos en nómina, incluyendo a sus cineastas más emblemáticos. Entre ellos destacan los pioneros Pascual Carrión y Carlos Velo, así como los singulares ejemplos franquistas de Jesús Francisco González de la Riva, más conocido por su título nobiliario de Marqués de Villa Alcázar, o José Neches¹, entre otros tantos, encargados en la práctica de perfeccionar un modelo cinematográfico y didáctico de destacable valor formal e intertextual. Un modelo canónico que, coincidiendo con la transición democrática y el primer despuntar de los procesos de globalización y digitalización de estas últimas décadas, se vería obligado a

readaptarse una vez más a los nuevos medios de creación y las nuevas necesidades que satisfacer (Camarero Rioja, 2014: 36-38).

A través de sus catálogos «Histórico» y «Moderno», el Archivo y Mediateca del Ministerio de Agricultura, con la inestimable colaboración de la Filmoteca Española en la labor de restauración, conservación y difusión de la colección, conecta con una muestra crucial del desarrollo español de esta modalidad cinematográfica a lo largo de las diferentes etapas sociopolíticas y creativas que definen su constante evolución en el tiempo, destacándose, así, como un fundamental centro de referencia para la recuperación y el estudio de un material cinematográfico tan específico como abierto a posibles intereses disciplinares.

Tomando en consideración que uno de los principales objetivos del presente monográfico es contribuir, en la medida de sus posibilidades, a la necesaria visibilización de esta tipología de cine agrario y rural, es evidente que el primer paso al respecto se fundamentaría en el contacto directo con el material disponible. En este sentido, ese depósito garantista de la memoria documental que supone el Archivo como institución, en el contexto del derecho contemporáneo, lo sitúa en un pilar clave de toda estructura.

Así pues, tras el dossier monográfico de investigación, y el interesante panorama que plantea sobre los modos, formas y demás parámetros sujetos al estudio académico de la materia, la sección de (Des)encuentros, dedicada al diálogo y reflexión crítica, pone el foco de atención en el indispensable trabajo archivístico que en primera instancia posibilita el acceso a este legado fílmico y audiovisual, dando voz a los profesionales sobre los que recae la responsabilidad de su gestión técnica y administrativa.

Con este fin, nos reunimos con los miembros del Área de Archivo y Biblioteca de la División de Estudios y Publicaciones del Ministerio de Agricultura: Beatriz Contreras (Jefa del Área), Luz Gutiérrez (Jefa de la Sección de Mediateca y Fotote-

ca) y Rubén Justo (Jefe de la Sección Técnica), así como con la Directora de la Filmoteca Española, Valeria Camporesi, con quienes debatiremos acerca de las principales funciones y objetivos de los archivos en la actualidad, y especialmente sobre el funcionamiento y servicios ofrecidos por las entidades al usuario, en un contexto histórico en el que la posible deshumanización de la administración electrónica, o la pérdida de la credibilidad generalizada por la simulación de lo digital, plantean importantes retos y desafíos para el futuro cercano².

NOTAS

- Este trabajo ha sido realizado 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 (1930-1979) del Programa Estatal de Fomento de Generación de Conocimiento y Fortalecimiento Científico y Tecnológico del Sistema de I+D+i y del Programa Estatal de I+D+i orientado a los retos de la sociedad del Ministerio de Ciencia, Innovación y Universidades (Ref. PID2019-105462GB-I00). Convocatoria 2019. IP1: Ana Melendo; IP2: Pedro Poyato.
- Los casos del Marqués de Villa Alcázar y de José Neches son especialmente significativos acerca de los frutos que ha dado la labor de recuperación y revitalización patrimonial efectuada desde el Archivo y la Mediateca del Ministerio de Agricultura, en colaboración con Filmoteca Española e investigadores como Pedro Poyato o Ana Melendo de la Universidad de Córdoba, y Agustín Gómez de la Universidad de Málaga, entre otros. Este trabajo conjunto ha permitido cristalizar la edición digital en DVD de las filmografías completas de estos ingenieros-cineastas, bajo el título de Obra cinematográfica 1934-1966. El Marqués de Villa Alcázar, Serie Fondo Documental Histórico Cinematográfica, nº 11 (2015) y Obra cinematográfica 1945-1976. José Neches Nicolás, Serie Fondo Documental Histórico Cinematográfica, nº 12 (2016).

2 La conversación con Beatriz Contreras, Luz Gutiérrez y Rubén Justo, del Área de Archivo y Biblioteca del Ministerio de Agricultura, tuvo lugar en mayo de 2023 a través de videoconferencia. La comunicación con Valeria Camporesi se desarrolló durante julio de 2023. Las transcripciones han sido realizadas por Fernando Luque Gutiérrez y organizadas temáticamente.

REFERENCIAS

- Camarero Rioja, F. (2014). Catálogo de documentales cinematográficos agrarios (1895-1981). Madrid: Ministerio de Agricultura, Alimentación y Medio Ambiente.
- García Bartolomé, J. M. (2007). La contribución documental del Ministerio de Agricultura al género documental cinematográfico. En VV.AA., Cine y Mundo Rural (pp. 33-38). Salamanca: SAECA.
- Gómez, A. (2015). Modos de hacer y de pensar el documental científico rural. En 2ª Edición revisada actualizada y remasterizada de la obra del Marqués de Villa Alcázar (1934-1966) Fondo Documental Histórico Cinematográfico, 11 (pp. 37-49). Madrid: Ministerio de Agricultura, Educación y Medio Ambiente.
- Poyato Sánchez, P. (2016): Dimensión política de los primeros documentales del Marqués de Villa-Alcázar. Zer, 21(41). 209-226.
- Poyato Sánchez, P. (2018): Variaciones del documental cinematográfico agrario sobre el olivo en la España franquista: del marqués de Villa Alcázar al No-Do. Revista de Humanidades, 35, 161-184.
- Sánchez Noriega, J. L. (ed.) (2021). Contribuciones de José Neches al documental agrario español del franquismo (1945-1976). Valencia: Tirant lo Blanch.

discusión PERSPECTIVAS

I. Como responsables experimentados/as en la gestión del archivo documental y su patrimonio, ¿podríais resumir los principales objetivos y funciones del Área de Archivo y Biblioteca del Ministerio de Agricultura, Pesca y Alimentación (MAPA)?

Beatriz Contreras

En primer lugar, en cuanto unidad integrada en el Sistema de Archivos de la Administración General del Estado, tenemos las competencias propias de un centro de memoria que debe garantizar la transparencia de las administraciones en un sistema democrático y de derecho, para así someter toda su actividad al escrutinio público. Este sería el gran rasgo diferencial de los archivos en su paso a la edad moderna y contemporánea. En el pasado estos estaban constreñidos a la conservación v custodia de los documentos relacionados exclusivamente con las actividades de estamentos y clases dirigentes, sin embargo, esto cambiaría con la creación de los primeros registros públicos durante la revolución francesa a finales del siglo XVIII, iniciándose así el largo proceso que nos ha llevado al concepto actual, fundamentado en la irrenunciable función pública que extiende este derecho al conjunto de la ciudadanía. En este sentido, siempre nos encaminamos a exponer y plantear

una transparencia activa de todos los documentos que gestionamos, para que el usuario pueda visualizar y valorar, en consecuencia, lo que hacen las autoridades en el cumplimiento de su cargo.

En el marco de este departamento del Ministerio de Agricultura, en concreto, el sistema de archivos surge de una orden ministerial que le concede la coordinación y gestión del material documental salvaguardado. Del mismo modo, ofrecemos asesoramiento técnico al resto de unidades sobre los procedimientos de actuación ante los distintos tipos de documentos que pueden manejar durante la fase de trabajo administrativo, y, una vez cumplida esta primera función, tratamos de garantizar la transferencia de todos estos materiales al Archivo Central, al ser el garante de la conservación y difusión de este importante patrimonio documental para el ciudadano.

Sin embargo, a veces es complicado que se tome verdadera consciencia de que los documentos tienen un recorrido mucho más largo que el



Los yunteros de Extremadura (Marqués de Villa-Alcázar, 1936)

determinado por la propia fase de gestión administrativa, que realmente estos son también útiles una vez cumplido el trámite cotidiano. No podemos olvidar que, conforme a la Ley de Patrimo-

nio, todos los documentos de titularidad pública son parte del patrimonio documental, y como tales se tutelan según un procedimiento reglado al detalle, por el que su posible eliminación solo depende de la Comisión Superior Calificadora, última responsable del definitivo dictamen al respecto. Cuando se trata de un pergamino u otro documento que pueda destacar por su antigüedad o valor histórico-artístico, suele aceptarse sin mayor dificultad que ese bien debe ser conservado y protegido, pero esto no siempre ocurre con un simple expediente de gasto, por ejemplo, o incluso con otros materiales fotográficos o audiovisuales que responden a una actuación ordinaria. Desde nuestra perspectiva, todo documento público, hay que

insistir en ello, debe ser conservado y protegido para su escrutinio por la sociedad presente y futura, por lo que el trabajo de concienciación, en este sentido, tiene una importancia fundamental.

2. En cuanto a la labor de comunicación y difusión, el proceso de digitalización de los fondos y colecciones archivísticas ha facilitado el acceso de la ciudadanía a un patrimonio de incalculable valor. En este sentido, el abundante material fílmico y audiovisual gestionado por el MAPA se ha visto especialmente beneficiado al obtener una inusitada visibilidad para un tipo de producción que, por su especificidad, queda habitualmente fuera de los circuitos dominantes de difusión cinematográfica. Pero, antes de profundizar en aspectos más concretos, ¿qué tipo de material fílmico y audiovisual gestiona la Mediateca del Ministerio? ¿Cuáles son actualmente las principales vías de actuación desde el Área de Archivo y Biblioteca respecto a este material?

Luz Gutiérrez

En primer lugar, hay que decir que es un material muy variado, donde ha contribuido la asentada tradición del Ministerio de utilizar los medios gráficos a su alcance como manera de documentar su actividad sobre los distintos sectores rurales a su cargo, resumen de las actuaciones que históricamente fueron aplicadas por los respon-

sables políticos y técnicos durante la evolución de los distintos sectores rurales a su cargo.

Gracias a esta labor previa, hoy disponemos de más de 500 documentos fílmicos en diversos formatos físicos que pasan por los habituales 16 y 35 mm, Betacam, Super-8 y VHS. Se trata de un material de marcado carácter agrario, compuesto de piezas didácticas, reportajes y documentales

sobre el mundo rural que, actualmente, se encuentra depositado en el Centro de Conservación y Restauración perteneciente a la Filmoteca Española. A esto habría que añadir la producción más reciente, realizada en los últimos años con motivo de las campañas patrocinadas por el Ministerio a nivel nacional e internacional, que ya nos llega en diferentes formatos digitales que se incorporan así a la colección.

Además, junto al material cinematográfico y audiovisual, también gestionamos un depósito de fotografías con más de 100.000 imágenes que abarcan una amplia cronología, incluyendo incluso ejemplos en placas de vidrio, las cuales han sido digitalizadas durante los últimos años casi en su totalidad.

Beatriz Contreras

En cuanto a las vías de difusión, aunque se lleven a cabo de manera puntual algunas exposiciones en colaboración con otras entidades, participaciones en prensa o en publicaciones como la que nos reúne, en realidad, actualmente nuestros principales esfuerzos están concentrados en la catalogación exhaustiva de todo el material del que realmente disponemos. Aún hay mucho material en bruto que debe ser identificado y catalogado de manera que se facilite el trabajo de búsqueda y orientación para el usuario. En nuestro trabajo partimos de la máxima de que, para conseguir una correcta difusión de los fondos disponibles, hay que trabajar mucho con ellos previamente, y en este momento estamos en esa fase, perfeccionado los medios de los que disponemos para poder dar una correcta visibilidad a unos fondos que, además, son particularmente específicos temáticamente hablando, al estar vinculados a la acción de un Ministerio tan especializado en el sector rural como es el caso, y que añaden una riqueza patrimonial que es necesario conservar y dar a conocer.

Rubén Justo

Creo que dentro del proceso de catalogación en el que nos situamos, intentando dar más orden a los fondos documentales, también nos enfrentamos a la misma problemática a la que hacía referencia Beatriz anteriormente. Como ocurre con un simple expediente de gasto, en muchas ocasiones es difícil hacer entender la necesaria conservación del abundante material fotográfico o audiovisual que va siendo utilizado puntualmente dentro de alguna actuación ministerial, formando parte de un informe o actividad realizada. Esto motiva que vaya acumulándose sin mayor cuidado hasta que finalmente recibimos el aviso en el que se nos solicita intervenir para salvar todo ese material documental de la destrucción, lo que complica aún más el proceso, al enfrentarnos a un elevado número de imágenes, habitualmente sin identificar, que debemos reconocer, etiquetar y, por fin, sistematizar para su puesta a disposición del ciudadano.

Beatriz Contreras

Es especialmente relevante lo apuntado aquí por Rubén. En un momento en el que se realizan tantas producciones audiovisuales o de otro tipo, formando parte de las muchas campañas de comunicación en ministerios, consejerías u otras instituciones y organismos públicos, van generándose constantemente materiales que, en muchas ocasiones, a causa del sentido de inmediatez que rige la información y el estilo de vida actual, acaban siendo olvidados en una caja depositada no importa dónde. En este sentido, una de nuestras principales vías de actuación sería el reclamo de todo este material documental, en cualquier formato, para que pueda ser convenientemente archivado y seguir así nutriendo la colección con la producción más reciente.

Nuestra labor es también muy variada a este respecto, no nos limitamos simplemente a la difusión de los fondos ya disponibles, también a la continua salvaguarda del nuevo material documental producido, en este caso, por el Ministerio y

organismos colaboradores, ya sea para campañas de publicidad, informativas o formativas, eventos y actividades que se correspondan con su gestión pública, y así garantizar que el día de mañana podamos conservar un archivo completo y funcional, que recopile todas las etapas y materiales posibles.

Como decíamos, en este momento nuestro trabajo se centra fundamentalmente en catalogar el amplio material del que disponemos y terminar de adaptarlo a un índice de materias y descriptores para así canalizar el sistema de búsqueda y recuperación de documentos atendiendo a las necesidades del usuario actual, cuya filosofía ha cambiado radicalmente con los avances tecnológicos y digitales, como es evidente. La tradicional visita

física, que facilitaba la orientación presencial por parte de los técnicos en su servicio de atención al usuario, ahora se sustituye por una visita telemática, donde este se encuentra frente a una pantalla, sin ningún elemento humano de mediación que le guíe en su búsqueda y le ayude a encontrar el camino preciso para encontrar el objetivo de su interés, o bien para sugerirle documentos relacionados que no conozca de antemano.

Por eso, hay que ajustar los criterios de búsqueda con la mayor precisión posible. Hay que ser más previsores que nunca, y adaptar el sistema de etiquetación y descripción de los bienes catalogados para que el archivo siga cumpliendo la función básica de intermediación con la ciudadanía.

3. Dentro de la producción cinematográfica del Ministerio de Agricultura en su extensa trayectoria, el documental agrario de vocación pedagógica ha destacado tradicionalmente por su función práctica, resumida en la transmisión de conocimientos teóricos y técnicos impulsados por los planes de mejora y modernización del ámbito rural acometidos históricamente por la institución. Prueba de ello es la nutrida obra vinculada a los diferentes servicios cinematográficos adscritos al Ministerio de Agricultura, en cuyas plantillas creativas encontramos ilustres nombres como el Marqués de Villa-Alcázar o José Neches. Ahora bien, considerando el nuevo contexto sociocultural marcado por la conectividad digital, ¿cómo se afronta actualmente esta función didáctica del cine y del audiovisual desde el MAPA?

Rubén Justo

Habría que empezar indicando que la Mediateca del archivo, entendida bajo el nombre y funciones actuales, es algo relativamente reciente. Si bien al principio sí que continuó ejerciendo en cierta manera esa labor de producción propia, heredera de los anteriores servicios cinematográficos y documentales vinculados históricamente al Ministerio de Agricultura, en realidad, en la práctica ya no ostenta esas funciones exclusivas. Cada unidad, según sus necesidades puntuales, se ocupa directamente de contratar a una productora externa que se acaba encargando de la realización del material gráfico y audiovisual correspondiente.

Aunque todavía algunas producciones puedan responder a unos objetivos formativos o pedagógicos, como ocurría en sus orígenes y en la obra del Marqués de Villa-Alcázar o de José Neches, a las que hacías referencia, lo habitual son los fines publicitarios y de difusión general. No obstante, lo cierto es que el contexto respecto a estos films incluidos en el fondo histórico ha cambiado mucho a todos los niveles. Cuando estos cineastas estaban activos, el Ministerio era todavía el gran órgano central donde recaían todas las funciones formativas y de desarrollo agropecuario del país. Este objetivo pedagógico cambia por completo una vez que aparecen las comunidades autónomas, que

asumen estas competencias descentralizando así su gestión estatal; y, por otro lado, está la propia profesionalización del trabajo agrícola y ganadero. Hoy son los cursos de formación profesional o los centros de capacitación agraria los encargados de desarrollar unos estudios reglados al respecto, con una docencia integrada que ya no necesita tanto de aquellas piezas audiovisuales, fundamentales entonces para transmitir información y conocimientos entre una población rural que no tendría acceso a ellos por ningún otro medio.

Beatriz Contreras

En efecto, el lógico avance de las tecnologías ha superado la metodología empleada en el pasado. Antes, el técnico o agente de extensión agraria viajaba con su material docente compuesto de fotografías, diapositivas, películas y demás recursos para formar *in situ* a los agricultores y ganaderos

que se beneficiarían en la práctica de las técnicas y conocimientos difundidos. Hoy, esto no es necesario como consecuencia, entre otros factores, de los medios digitales y las plataformas que permiten la transferencia de técnicas y conocimientos anteriormente gestionados en práctica exclusividad por la Administración central. Por tanto, la gestión ministerial en la actualidad apunta hacia otras necesidades, aunque todavía pueda desempeñar parte de su antigua función a través de campañas institucionales, como ocurre, por citar algún caso más o menos actual, en las de *Alimentos de España* y otras iniciativas con destacada trascendencia mediática.

Lamentablemente, a causa de las complicaciones anteriormente apuntadas, no siempre tenemos constancia inmediata de todos los materiales que están siendo realizados desde las distintas unidades y departamentos del organismo.

4. La puesta en valor de este patrimonio audiovisual arroja luz sobre un tipo de producción cinematográfica que tradicionalmente ha quedado fuera de los inventarios y recorridos planteados por las historiografías del cine. En este caso concreto, hablamos de documentales agrarios derivados de su funcionalidad práctica en el seno de un ministerio, pero esto sería extensible a otros cines subordinados a su función científica, pedagógica, publicitaria, propagandística o de cualquier otra clase. ¿Qué lugar puede o debe ocupar esta amplia tradición cinematográfica en la continua reescritura de eso que llamamos de manera general Historia del cine?

Valeria Camporesi

Como historiadora social de la cultura visual siempre he pensado que la atención hacia obras inspiradas por criterios diversos enriquece de forma crucial el relato que vamos construyendo del pasado. En un determinado período histórico, hay muchas más áreas de diálogo entre los distintos tipos de cine —industrial, de autor, documental, propagandístico...— que lo que normalmente se tiende a reconocer. Pero se puede ir más allá: el hecho que se trate, por ejemplo, en este caso, de películas sin intencionalidad artística y pensadas a partir de una finalidad práctica, no implica que no se las pueda abordar a partir de un análisis y



El cultivo del maíz (José Neches, 1962)

un estudio de carácter formal que nos hagan comprender su significado, y la manera en la que se han construido. Al contrario, hasta puede ser más fácil comprender en qué sentido una película es una construcción, y que a través de las imágenes lo que se transmite es un discurso sobre el mundo, como demuestran los textos publicados en esta revista, así como las múltiples publicaciones académicas que se han dedicado al estudio de los materiales del Ministerio de Agricultura en estos años.

5. Desde un punto de vista formal, en el cumplimiento de esa finalidad didáctica, el documental agrario bajo tutela ministerial ha ido evolucionando en contacto con la propia historia del cine documental y de ficción, propiciando una interesante variedad de formatos y estilos. Tomando en consideración esta complejidad en cuanto a su definición exacta, ¿cuáles son los principales criterios para la catalogación y ordenación de este tipo de material documental? ¿Cómo afecta, en este sentido, la diferenciación entre el fondo histórico y el moderno?

Rubén Justo

Como decía Beatriz, lo que no está descrito no se encuentra, por lo que nuestro trabajo está enfocado en conservar los documentos, catalogarlos según su óptima descripción y ordenarlos para que posteriormente puedan ser recuperados por la ciudadanía a través de este servicio archivístico. Es importante, en este sentido, someterlos a una descripción básica y general que facilite la búsqueda y el acceso a los materiales archivados, pero hay que tener en cuenta que finalmente es el usuario quien tiene libertad para estudiarlos como le parezca oportuno, según sus objetivos y perspectiva concreta, ya sea esta la artística, la histórica, la sociológica o de cualquier otra índole.

Tanto archivos, bibliotecas, museos u otras instituciones que desempeñan funciones similares, como pueden ser en este caso las filmotecas, suelen seguir unos modelos de catalogación bastante estandarizados, con criterios internacionales que marcan pautas comunes. Ahora bien, en el ejemplo concreto de los archivos, la norma funciona como un descriptor multinivel, con colecciones que se van organizando en fondos, subfondos, series, etc. Normalmente, se describe el nivel o los niveles superiores de la colección, mientras que cada uno de los documentos fotográficos o audio-

visuales que la componen quedan únicamente diferenciados por las referencias que permitan catalogarlos como parte del conjunto. Se trata de organizaciones jerárquicas que no necesariamente están descritas a nivel muy detallado en todos sus niveles, a diferencia de museos u bibliotecas, donde sí se trabaja sobre el objeto específico, un libro u obra de arte en cuestión.

En la práctica, posiblemente lo ideal sería una combinación de ambas metodologías, sobre la colección en su conjunto y sobre el documento final, tratando de abarcar todos los niveles y subniveles que organizan los fondos de las colecciones archivísticas, especialmente los gráficos y audiovisuales, donde la descripción más detallada puede tener mayor relevancia. Es algo que se trata de corregir poco a poco, y en las últimas revisiones se ha optado por incluir más descriptores y materias para mejorar este proceso de identificación y recuperación, algo que ayudaría a poner en valor los fondos existentes, hacerlos mucho más visibles para la ciudadanía, en general, y al posible analista e investigador, en particular.

Beatriz Contreras

No debemos olvidar que, como archivo, y a diferencia de museos o bibliotecas, entendemos la do-

cumentación bajo una noción fundamental, por la que las cosas tienen su contextualización, un carácter seriado. No analizamos o estudiamos en primera instancia piezas sueltas, sino series documentales que responden a una misma función o actividad, siendo ese el conjunto a catalogar a partir de una estructura básica. Es decir, aunque cada vez haya más criterios de búsqueda, o un mayor número de puntos de acceso a la información,

nosotros como unidad de gestión no podemos atender a criterios particulares, ya que trascienden nuestra labor. Simplemente, tratamos de sistematizar unas descripciones lo más funcionales y objetivas posibles, con el fin de garantizar el acceso al usuario que quiera trabajar con los fondos documentales disponibles, siendo finalmente su tarea contextualizarlos en el ámbito de estudio o interés concreto.

6. La encomiable labor del Área de Archivo y Biblioteca para dar accesibilidad y poner en valor este patrimonio ha permitido un remarcable incremento de estudios e investigaciones académicas que centran su objeto de estudio en el documental agrario y rural, tal y como demostraría este número monográfico. Además de los medios tradicionales, ¿qué otras posibilidades y servicios se ofrecen a potenciales investigadores/as con interés en la materia? Por otro lado, considerando las conexiones que la producción audiovisual del Ministerio entabla con la de sus homólogos europeos e internacionales, ¿existen programas de colaboración e intercambio con otras instituciones similares, encargadas de la gestión de este material cinematográfico vinculado al documental rural?

Luz Gutiérrez

En la actualidad, se puede acceder al visionado de todo el material disponible tanto presencialmente como a través de plataformas online, como puede ser Youtube, donde se han subido varios vídeos y materiales audiovisuales para destinatarios internos v externos. Somos conscientes de nuestras deficiencias en este sentido, y estamos trabajando para mejorar un sistema de búsqueda genérica online, para los dos catálogos que pueden ser consultados: los documentales hasta 1981 y los de creación posterior, correspondiéndose con los catálogos histórico y moderno que se encuentran bajo nuestra gestión. Como venimos insistiendo, ese sería el principal objetivo en un futuro próximo, lograr dar acceso a todos los fondos digitalizados.

En cuanto a las colaboraciones realizadas por el Área, se ha trabajado con el Museo Reina Sofía o el Museo de la Fundación ICO, en ambos casos con material exclusivamente fotográfico. Todo esto, además de la colaboración con Filmoteca Española para una posible plataforma de cine español con un apartado específico sobre estas materias rurales.

Beatriz Contreras

Dentro de nuestras limitaciones, esta unidad siempre está encantada de colaborar en actividades que canalicen nuestra función última de difusión de un patrimonio documental que le corresponde a todos los españoles, y como tal debemos tratarlo y comunicarlo. Confiamos en este proyecto junto a Filmoteca Española, con la que se ha suscrito un acuerdo para la conservación de un material delicado que sobrepasa nuestras posibilidades, y que ahora se encuentra depositado en la especializada institución cinematográfica. Un fondo que sigue ampliándose, hay que recordarlo, a medida que vamos incorporando materiales de nueva creación o recuperados del pasado.

7. El necesario convenio entre el Área de Archivo y Biblioteca del Ministerio de Agricultura, Pesca y Alimentación y Filmoteca Española ha desempeñado un papel clave en el proceso de conservación, restauración y visibilización del patrimonio audiovisual agrario vinculado a sus fondos documentales. Desde la perspectiva de la institución cinematográfica, ¿cómo se valora esta colaboración? ¿Cuáles han sido las principales líneas de actuación de la Filmoteca en la gestión de este material documental?

Valeria Camporesi

Lo que con más fuerza hay que reseñar es que este tipo de colaboraciones son fundamentales para la correcta preservación y puesta en valor del patrimonio cinematográfico y audiovisual. Por un lado, Filmoteca Española cuenta con instalaciones, procedimientos y personal especializado en todo lo que se refiere a la inspección, catalogación y conservación de obras audiovisuales en cualquier tipo de soporte fotoquímico, electrónico o digital. La participación de una filmoteca que funciona según los criterios y valores de la Federación Internacional de Archivos Fílmicos es esencial para garantizar el futuro del patrimonio cinematográ-

fico. Por el otro, las instituciones colaboradoras, en este caso el Ministerio de Agricultura, Pesca y Alimentación, aportan los conocimientos específicos, la red de contactos y, en general, el contexto que da sentido a los materiales, y otorgan las claves de una lectura que permite, orienta y fomenta su difusión.

El ejemplo de estos documentales, en este sentido, es bastante ejemplar, aunque por las propias características de las obras la interacción entre las dos instituciones ha sido más de respeto de cada área de especialización que de construcción de espacios de trabajo conjunto.

8.¿Cuáles serían, a vuestro juicio, los grandes retos y desafíos que deben y deberán afrontar los archivos y sus gestores en estos tiempos en los que gana terreno la llamada posverdad, el fake o las inteligencias artificiales?

Beatriz Contreras

A grandes rasgos, consideramos tres grandes retos a los que debemos seguir enfrentándonos en los próximos años. En primer lugar, como comenzábamos argumentando, buena parte de nuestros esfuerzos están dirigidos a hacer valer realmente la ley, para que todo ese material documental al que todavía no tenemos acceso termine por incorporarse a la riqueza patrimonial a disposición del ciudadano. Hacia este fin se dirigen buena parte de nuestros esfuerzos, a transmitir y asentar la idea de que esta reutilización debe ser un hecho indiscutible, en tanto se dirige a cumplir un derecho esencial del ciudadano en una democracia.

En segundo lugar, y no menos importante, otro de los principales puntos de atención lo plantea el proceso de implantación de la administración electrónica. A pesar de que esta se rige por unas normas básicas muy estrictas que indican claramente su funcionamiento al respecto del caso que nos ocupa, así como los valores irrenunciables de respeto al documento que garantice fuera de cualquier duda su fiabilidad, en un sistema garantista. Hasta ahora, los archivos eran veraces por su credibilidad y garantía, factores que hay que mantener en esta nueva etapa electrónica y digital, y de tal manera seguimos intentando velar por la continuidad de este garantismo. Para lograr este objetivo, como



La intervención del técnico de la Agencia de Extensión Agraria en Las horas de la tierra (José Neches, 1965)

responsables de la poscustodia de los documentos tras su vida administrativa, tenemos que remontar hasta el inicio de la producción para asegurar así la trazabilidad y fiabilidad que se le exige.

Por último, y aunque pueda parecer contrario a los motivos e intereses de esta entrevista, hay que incidir en otra cuestión fundamental sobre los objetivos y el funcionamiento general de los archivos, y es que los documentos salvaguardados no son únicamente objetos culturales. Su valor trasciende este concepto, formando parte esencial en un Estado democrático y de derecho, donde las administraciones están obligadas a rendir cuentas ante los ciudadanos. El Archivo es una institución esencial en este sentido, y está obligada a cumplir un papel importante dentro de esa idea de transparencia en la que se sustenta. Sin embargo, en realidad alcanzamos una influencia muy reducida, por lo que esa limitación al factor puramente cultural puede ir en contra de estas otras funciones, o al menos opacarlas. Desde nuestra perspectiva, ambas deben cumplirse escrupulosamente, ya que constituyen nuestra razón de ser como institución.

9. Volviendo al caso del documental agrario, la labor de Filmoteca Española ha sido esencial para la revalorización de auténticas figuras creativas como son las del Marqués de Villa-Alcázar o José Neches, emblemas de la extraordinaria riqueza formal que pueden llegar a presentar estas películas a lo largo de su evolución histórica. Gracias al esfuerzo compartido junto al equipo del Archivo del Ministerio de Agricultura, y de los investigadores, analistas, historiadores y demás implicados en este objeto de estudio desde el ámbito académico y divulgativo, podemos hoy acceder a filmografías completas, restauradas e interpretadas según contextos históricos, políticos, sociales y también cinematográficos. Considerando el amplio camino por recorrer, ¿cuáles serían los grandes temas o cineastas que quedan pendientes de un estudio en profundidad?

Valeria Camporesi

Precisamente teniendo en cuenta que el camino que queda por delante es largo y ancho, creo que lo más interesante podría ser no tanto ir perfilando grandes figuras, aunque evidentemente puede ser un camino de entrada eficaz, cuanto dedicarse a ampliar la mirada de la historia del cine, y plantear, desde este ámbito tan preciso y fecundo, la revisión de cánones y relatos que pueden terminar ocultando aspectos fundamentales de la historia de la cultura.



I clausura

FERNANDO LUQUE GUTIÉRREZ

No cabe duda de que el arduo trabajo de digitalización de los fondos documentales conservados por los ministerios de agricultura y otras instituciones relacionadas con el sector, que viene propiciándose en los últimos años, ha contribuido de manera decisiva a la difusión y reconocimiento de un patrimonio cinematográfico prácticamente desconocido más allá de sus tradicionales círculos de influencia directa. Gracias a este esfuerzo, encontramos a nuestra disposición una notable suma de recursos v materiales audiovisuales alojados en plataformas online, listos para ser visionados, descargados y compartidos por un usuario que, mediante un simple gesto, puede acceder con extraordinaria facilidad y rapidez a las filmografías esenciales en el desarrollo histórico y formal de esta particular tipología de cine agrario.

Ahora bien, nada de esto sería posible sin la labor activa desempeñada por el Archivo, en tanto institución designada para garantizar la pervivencia de la memoria documental a la que pertenece la producción cinematográfica que aquí tratamos. Si hoy tenemos a nuestro alcance las obras rea-

lizadas bajo la gestión del Servicio de Extensión Agraria español, el SCMA francés (Service Cinématographique du Ministère de l'Agriculture) o el italiano Istituto Luce (L'Unione Cinematografica Educativa), por citar ejemplos especialmente destacados tanto a nivel cuantitativo como cualitativo, es como consecuencia directa del compromiso demostrado por los respectivos archivos responsables de su protección, conservación, ordenación y puesta a disposición del ciudadano, destacándose así como centros de indiscutible referencia para el estudio e investigación sobre la temática que vertebra el número de L'Atalante.

A través de nuestro diálogo con Beatriz Contreras, Luz Gutiérrez y Rubén Justo, profesionales responsables de la gestión del Área de Archivo y Biblioteca del Ministerio de Agricultura, Pesca y Alimentación, y con Valeria Camporesi desde Filmoteca Española, se ha pretendido efectuar una aproximación en primera persona a las funciones y desafíos que afectan a la práctica archivística en la actualidad, con especial atención a las repercusiones que esto tiene en su papel de intermediario con el usuario o investigador.

De sus intervenciones podemos extraer una serie de principios y reflexiones que siempre parten de una máxima irrenunciable, y como tal se remarca, determinada por el propio ejercicio de su vocación pública y esencial utilidad en el funcionamiento de un sistema democrático de pleno derecho. No se trata de atesorar una mera acumulación del material documental que va siendo generado por la actividad ordinaria de la administración, el verdadero fin es que esto acabe a disposición de la ciudadanía como garantía de la transparencia en la gestión y el rigor del escrutinio, lo que afecta a todo documento que de una manera u otra se sitúe bajo su jurisprudencia.

Las conclusiones de los participantes establecen un importante subrayado al respecto, puesto que la exhaustividad exigida en el cumplimiento efectivo de este gran propósito implica la custodia y gestión de todo el conjunto de bienes documentales registrados, sin que esto dependa de alguna otra circunstancia o consideración subjetiva que filtre el material atendiendo, por ejemplo, a un posible valor técnico o artístico añadido. El Archivo cumple, así, con un sentido universal que explicaría la supervivencia física de una producción cinematográfica sin recorrido comercial, sin repercusión en los escritos de la prensa y crítica especializada y, en principio, sin interés narrativo o estético aparente. En su haber queda, por tanto, el mérito de guardar la memoria de un cine aplicado a lo agrario, lo industrial, lo científico, lo urbanístico, lo educativo, lo publicitario o, en definitiva, subordinado a otro ámbito profesional o de conocimiento, y, por ello, relegado por la historiografía tradicional a un lugar poco más que insignificante, un aspecto este que se trata de corregir a partir de su reivindicación dentro de los procesos históricos del cine y la imagen en general (Sánchez Noriega, 2021: 9).

Respondiendo a esta voluntad reivindicativa y favorecidos por el impulso de la conectividad digital, a la que hacíamos referencia en el inicio de esta clausura, en fechas recientes han proliferado las investigaciones sobre el cine documental agrario, y con ellas los argumentos y conclusiones que certifican la riqueza fílmica e interdisciplinar de este patrimonio audiovisual a lo largo de su extensa y productiva trayectoria. Poco a poco, se incrementa una bibliografía especifica, surgida del esfuerzo individual y el colectivo organizado por los distintos proyectos I+D que desde 2013 vienen encadenándose en torno a las figuras particulares de los citados Marqués de Villa Alcázar o José Neches, así como las intersecciones de este posible modelo español con los pertenecientes a otras cinematografías internacionales¹. Progresivamente, vamos alcanzando un mayor conocimiento sobre las formas documentales que lo vertebran, sobre sus sistemas narrativos y de significación, puesta en escena, montaje, música, componentes propagandísticos y pedagógicos, y demás parámetros que definirían su identidad y su contextualización histórica y fílmica, y, sin embargo, todavía queda mucho por hacer en un campo de estudio tan abierto y relativamente inexplorado como este.

En este camino, el Archivo se suma a la Filmoteca en su fundamental papel intermediario entre el investigador y las fuentes primarias que componen este legado documental. Así lo demuestra el ejemplo destacado del Ministerio de Agricultura, que ha centrado esta sección de (Des)encuentros, y el férreo sentido público demostrado por los profesionales del Área de Archivo y Biblioteca que han participado en ella. Agradecemos sinceramente su inestimable colaboración y, sobre todo, su compromiso como gestores de la memoria documental agraria para garantizar la pervivencia de todo el conocimiento humano albergado en sus fondos archivísticos, también, cómo no, en lo referente a lo cinematográfico. Un esfuerzo que hemos pretendido compartir a través de las páginas de L'Atalante, participando de la difusión y puesta en valor de un patrimonio audiovisual que se demuestra clave para una visión integradora de la imagen cinematográfica, documental o no, del siglo XX. ■

NOTAS

1 Nos referimos a los proyectos de investigación I+D dirigidos por Pedro Poyato y Ana Melendo: La obra del marqués de Villa-Alcázar (1934-1966): Un eslabón necesario en la historia del documental cinematográfico en España, desarrollado entre 2013 y 2016; La contribución de José Neches al documental agrario español del Franquismo (1945-1976), entre 2017 y 2019; y el actual Documentales agrarios y nacionalidades: estudio comparado de las producciones de los Ministerios de Agricultura de España, Francia e Italia (1930-1979), en actual desarrollo.

REFERENCIAS

Camarero Rioja, F. (2014). *Catálogo de documentales cinematográficos agrarios (1895-1981)*. Madrid: Ministerio de Agricultura, Alimentación y Medio Ambiente.

García Bartolomé, J. M. (2007). La contribución documental del Ministerio de Agricultura al género documental cinematográfico. En VV.AA., *Cine y Mundo Rural* (pp. 33-38). Salamanca: SAECA.

Sánchez Noriega, J.L. (ed.) (2021). Contribuciones de José Neches al documental agrario español del franquismo (1945-1976). Valencia: Tirant lo Blanch.



EL ARCHIVO Y LA MEMORIA DOCUMENTAL AGRARIA

Resumen

La sección de (Des)encuentros propone una aproximación al papel que desempeñan los archivos públicos en la gestión y difusión del patrimonio fílmico y audiovisual, especialmente el vinculado al documental agrario y rural. Para este fin, nos hemos reunido con Beatriz Contreras, Luz Gutiérrez y Rubén Justo, responsables del Área de Archivo y Biblioteca del Ministerio de Agricultura, Pesca y Alimentación, y con Valeria Camporesi, actual directora de la Filmoteca Española, con el objetivo de establecer un diálogo que arroje luz sobre las principales funciones y desafíos afrontados por las instituciones archivísticas en el contexto actual.

Palabras clave

Documental agrario; cine rural; Archivo; Ministerio de Agricultura.

Autoras

Beatriz Contreras Gómez es Jefa del Área de Archivo y Biblioteca, División de Estudios y Publicaciones, Ministerio de Agricultura, Pesca y Alimentación.

Luz Gutiérrez Porras es Jefa de la Sección de Mediateca y Fotoeca, Ministerio de Agricultura, Pesca y Alimentación.

Rubén Justo Álvarez es Jefe de la Sección Técnica del Área de Archivo y Biblioteca, Ministerio de Agricultura, Pesca y Alimentación.

Valeria Camporesi es Doctora en Historia y Civilización (Instituto Universitario Europeo de Florencia, IUE) y Catedrática de Historia del Cine y de la Cultura Visual (Universidad Autónoma de Madrid, UAM). Tras su nombramiento en 2023, desempeña el cargo de dirección de la Filmoteca Española.

THE ARCHIVE AND THE AGRARIAN DOCUMENTARY MEMORY

Abstract

The (Dis)Agreements section proposes an approach to the role played by public archives in the management and diffusion of film heritage linked to agricultural and rural documentary. For that purpose, we have met with Beatriz Contreras, Luz Gutiérrez and Rubén Justo, professionals responsible for the Archive and Library Area of the Spanish Ministerio de Agricultura, Pesca y Alimentación, and Valeria Camporesi, current director of the Filmoteca Española, with the aim of establishing a dialogue that sheds light on the main functions and challenges faced by the institution in the current context.

Key words

Agrarian documentary; Rural Cinema; Archive; Ministerio de Agricultura.

Authors

Beatriz Contreras Gómez is the Head of the Archive and Library Area, Studies and Publications Division, at the Ministry of Agriculture, Fisheries and Food.

Luz Gutiérrez Porras is the Head of the Media Library and Photo Library Section at the Ministry of Agriculture, Fisheries and Food.

Rubén Justo Álvarez is the Head of the Technical Section of the Archive and Library Area at the Ministry of Agriculture, Fisheries and Food.

Valeria Camporesi holds a PhD in History and Civilization from the European University Institute of Florence (IUE) and is a professor of History of Cinema and Visual Culture at Universidad Autónoma de Madrid (UAM). Since her appointment in 2023, she has held the position of Director of the Filmoteca Española (Spanish Film Library).

Fernando Luque Gutiérrez es Doctor en Historia del arte y profesor de Historia del cine, Cine español y Arte fotográfico en el Departamento de Historia del Arte, Arqueología y Música de la Universidad de Córdoba. Colaborador del Proyecto de Investigación Documentales agrarios y nacionalidades: estudio comparado de las producciones de los Ministerios de Agricultura de España, Francia e Italia (1930-1979), es autor de capítulos y artículos académicos relacionados con el cine agrario y rural, tales como Formas del montaje en el documental agrario de José Neches (Contribución de José Neches al documental agrario español del franquismo, Tirant lo Blanch, 2021) y Aproximación a un modelo didáctico-idealizante en el documental agrario de Armand Chartier: Palot (1947) (Revista Ámbitos, 2023).

Referencia de este artículo

Contreras Gómez, B., Gutiérrez Porras, L., Justo Álvarez, R., Camporesi, V., Luque Gutiérrez, F. (2024). El Archivo y la memoria documental agraria. *L'Atalante. Revista de estudios cinematográficos*, 38, 105-124.

Fernando Luque Gutiérrez holds a PhD in Art History and is a professor of Film History, Spanish Cinema and Photographic Art in the Department of Art History, Archaeology and Music at Universidad de Córdoba. He is a contributor to the research project Documentales agrarios y nacionalidades: estudio comparado de las producciones de los Ministerios de Agricultura de España, Francia e Italia (1930-1979) and the author of chapters and academic articles related to agrarian and rural cinema, such as Formas del montage en el documental agrario de José Neches (dealing with José Neches's contribution to the Spanish agrarian documentary during the Franco regime) (Tirant lo Blanch, 2021) and Aproximación a un modelo didáctico-idealizante en el documental agrario de Armand Chartier: Palot (Ámbitos Magazine, 2023). Contact: z02luguf@uco.es.

Article reference

Contreras Gómez, B., Gutiérrez Porras, L., Justo Álvarez, R., Camporesi, V., Luque Gutiérrez, F. (2024). The Archive and the Agrarian Documentary Memory. L'Atalante. Revista de estudios cinematográficos, 38, 105-124.

Edita / Published by



Licencia / License



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

CONTRAPLANOS DEL NOIR CONTEMPORÁNEO: ANÁLISIS DE LOS LÍMITES DEL CONTROL, ÉRASE UNA VEZ EN ANATOLIA Y NIGHT MOVES

Jesús Urbano Reyes

EL TAUMATROPO COMO OPERADOR TEXTUAL EN SLEEPY HOLLOW Y EL PRODIGIO

Enric Antoni Burgos Ramírez

EL INTÉRPRETE MUSICAL COMO PERSONAJE EN LAS PELÍCULAS DE CARLOS GARDEL Y AMÁLIA RODRIGUES: TRANSMEDIALIDAD, PROFESIONALIZACIÓN Y GLOBALIZACIÓN

Dulce María Dalbosco

CONTRAPLANOS DEL NOIR CONTEMPORÁNEO: ANÁLISIS DE LOS LÍMITES DEL CONTROL, ÉRASE UNA VEZ EN ANATOLIA Y NIGHT MOVES*

JESÚS URBANO

I. REFLEXIONES EN TORNO A UN CONCEPTO PROBLEMÁTICO: EL SLOW CINEMA

Uno de los primeros debates teóricos en torno al slow cinema se produjo a raíz de la editorial que Jonathan Romney escribió para Sight and Sound en un número que pretendía sintetizar el cine de la primera década del siglo XXI. Romney señalaba que muchos de los títulos relevantes de esa década se caracterizaban por un minimalismo austero, «una rara intensificación de la mirada artística (...) un cine que rechaza los eventos en favor del estado de ánimo, la evocación y la intensificación de la temporalidad»¹ (2010: 43-44). En la misma revista, dos números después de la editorial de Romney, Nick James criticaría duramente a este cine en su artículo Passive Agressive. Comenzaba así un debate crítico entre partidarios, Romney o Harry Tuttle, y detractores, el citado Nick James o Steven Shaviro, que acusaría al slow cinema de ser

un mero reciclaje del cine de otras figuras —especialmente de cineastas de los años sesenta—, pero carente de su atrevimiento político ni su osadía formal (2010).

El debate que comienza alrededor de 2010 es resultado, si se siguen los argumentos presentados en Global Art Cinema, de la tendencia geográfica expansiva que sustituiría definitivamente el binomio Europa-Hollywood y que habría definido hasta entonces la Historia del Cine (Galt. Schoonover, 2010: 6). Sin embargo, González de Canales afirma que los cines nacionales se han subsumido en la idea de transnacionalidad, un fenómeno observable en «el carácter homogeneizante que caracteriza las salas de cine multiplex o en el auge de internet y las redes sociales como forma de expansión y promoción audiovisual» (2015: 3). Ante este proceso de homogeneización, se han constituido «comunidades imaginadas» (Anderson, 1993: 23), comunidades desterritorializadas que comparten una inquietud artística común. El slow cinema

SLOW MOVIES QUE O BIEN RENUNCIAN AL PLANO/CONTRAPLANO O BIEN INSISTEN EN ÉL DE MANERA TAN ENFÁTICA QUE TERMINAN POR DESVIRTUAR SU FUNCIONAMIENTO

como movimiento transnacional es un ejemplo muy claro del auge de lo glocal, donde las nociones de localismo y globalización se confunden y se nutren entre sí (González, 2015: 3). En el prólogo de Los cines por venir, Zuluaga señala que la rígida dialéctica histórica Europa-EE.UU. produjo el mito del fin de la Historia -tomando prestada la famosa aseveración de Fukuyama— y con ello la deflación definitiva del relato cinematográfico. Idea a la que se oponen los nuevos sujetos históricos surgidos de la periferia: «¿Es posible pensar el fin de los tiempos desde territorios y cuerpos que aún son pura potencia, cuyo rango de posibilidades no se ha cumplido todavía?» (Zuluaga, 2021: 10). Periferia que no debe entenderse solo geográficamente, sino también de manera simbólica: aquellos sujetos que históricamente han sido desplazados del centro del relato. Además, esta idea de periferia se extiende a lo industrial, con la eclosión del digital y su consabido abaratamiento de los costes de producción y su democratización del uso de la tecnología necesaria para hacer un film.

La denominación de slow cinema ha traído consigo no pocos debates nominales. En 2012, el festival de arte contemporáneo de Newcastle titulaba a su edición As Slow As Possible, siguiendo una pieza de John Cage, e invitaba a cineastas como el filipino Lav Díaz, el norteamericano James Benning o el inglés Ben Rivers. En el ámbito académico aparece la primera tesis doctoral dedicada al slow cinema, escrita por Mike Flanagan. Mismo cine que ha sido denominado como cine sustractivo por Antony Fiant, neomodernista de acuerdo con Rafal Syska, realismo de los sentidos para el estudioso Tiago de Luca o Contemporary Contem-

plative Cinema por Harry Tuttle. Los problemas en la denominación adquieren importancia en tanto que el término slow parece insuficiente para trazar una delimitación clara. Intentos de aproximación cuantitativos como el ASL (average shot length) se han mostrado ineficaces sin un componente cualitativo. De igual modo, el término tiene un carácter general y abstracto que no precisa si dicha lentitud se refiere a la minimización del montaje, a la escasez o lentitud del movimiento externo o interno del film, al minimalismo narrativo, a una concepción temporal con un sentido más político y filosófico o a todas ellas a la vez (Caglayan, 2014: 9). Como señala Horacio Muñoz, para «calificar un cine como lento hay que compararlo u oponerlo con otro que sea más rápido» (2017: 289). Schoonover diferencia el slow cinema del faux slow, y es que, si bien ambos conservan la dimensión háptica que muchos autores le señalan al slow cinema o un ritmo opuesto al imperativo de la narración, el faux slow no permite que la experiencia de la contemplación domine por completo el film, que se apresura a algún cambio en la película que garantiza la atención del espectador (2016: 278).

Además del problema relativo a la denominación o a qué considerar slow y en relación o en contra de qué, ha habido también controversias sobre el alcance de su propuesta política. El mismo Schoonover se pregunta si este tipo de cine es políticamente subversivo o políticamente decadente (2012: 68). Shaviro lo considera retrógrado en tanto se muestra incapaz de adaptarse a una «hipermodernidad contemporánea» a la que responde con ensimismada melancolía (2010). Sin embargo, fue Mark Fisher en su afán por resucitar la hauntología derridiana quien defendió el concepto de melancolía productiva como aquella cuya causa es política y que es incapaz de hacer el duelo de pasados que prometían un futuro mejor (2018). Melancolía opuesta a lo que el propio Fisher nombró como único régimen de representación posible: el Realismo Capitalista, orientado a imponer el capitalismo como única alternativa real y hacer im-

pensable cualquier otra propuesta política (2016: 22). El slow cinema es un régimen de representación que, si bien es puramente materialista, no se rige por ninguna de las convenciones del realismo capitalista del cine mainstream. Especialmente de aquello que un cineasta como Farocki detectó como la primera ley del valor cinematográfico: el procedimiento del plano/contraplano: «Los autores-autores son los que se sublevan contra el plano/contraplano» (Farocki, 2013: 83). Un cine considerado políticamente no es un cine de temas (2013: 71), sino algo que enfrenta formalmente esta sintaxis convencional desde su no-uso, como hace Godard, evidenciando su ausencia allí donde sería lógico que estuviera (2013: 89), o desde su profunda reformulación a la manera de Bresson, esto es. desde su uso intensificado (2013: 104). Dos procedimientos habituales en muchas slow movies que o bien renuncian al plano/contraplano o bien insisten en él de manera tan enfática que terminan por desvirtuar su funcionamiento.

Flanagan considera esencial del slow cinema lo que él denomina como realismo de la duración, algo que permite materializar el acto de observar (2012: 213-216). Este realismo de la duración implica en ocasiones un tiempo despreocupado por lo humano, como el que rige las naturalezas muertas de algunos films de Abbas Kiarostami y su propuesta de un cine sin espectadores (Remes, 2015: 235-236) o la relación del slow cinema con el ecologismo y el registro de la naturaleza sin mediación humana (Lam, 2015: 217). Algo que Daney destacó ya de los paisajes de Straub y Huillet (2004: 130-133). Otros autores como Çaglayan destacan la valoración que este cine hace del aburrimiento existencial en contra de la idea de productividad (2014: 206-207) y señalan su impureza al mezclar formas propias del documental, de la ficción, del cine de género, del videoarte o de las instalaciones museísticas, espacio el del museo que tantos cineastas adscritos al slow cinema han frecuentado (2014: 25). Impureza que el propio autor extiende a su estatus institucional —cine exhibido a la vez en salas comerciales, filmotecas y cines de arte y ensayo o museos— y nacional —localismo de temas e internacionalidad de formas, importancia de las co-producciones internacionales y los festivales europeos—. Estudios que permiten considerar el slow cinema un movimiento cinematográfico internacional relevante, se admita o no su más que discutible pertinencia nominal.

2. PROPUESTA DE ANÁLISIS

En los últimos años se ha producido un incremento de películas slow enmarcadas dentro del género negro, noirs minimalistas o slow noirs -término utilizado por Kyle Barrowman en su artículo sobre Béla Tarr (2023)—, que conforman una aproximación particular al género y que no suelen aparecer en las investigaciones sobre las tendencias del noir contemporáneo. Un grupo reducido pero significativo de films como El hombre de Londres (A Londoni férfi, Béla Tarr, 2007), Le Silence de Lorna (Jean-Pierre & Luc Dardenne, 2008), Politist, adjectiv (Corneliu Porumboiu, 2009), Los límites del control (The Limits of Control, Jim Jarmusch, 2009), Aurora (Cristi Puiu, 2010), Eurazijos aborigenas (Šarūnas Bartas, 2010), Hors Satan (Bruno Dumont, 2011), Érase una vez en Anatolia (Bir zamanlar Anadolu'da, Nuri Ceylan, 2011), Night Moves (Kelly Reichardt, 2013), Norte, Hangganan ng Kasaysayan (Lav Diaz, 2013), Ang Babaeng Humayo (Lav Diaz, 2016), Da xiang xi di er zuo (Hu Bo, 2018) o la reciente Pacifiction (Albert Serra, 2022), entre otras. Todas ellas renovaciones desde el slow cinema del género noir.

La propuesta de análisis se basa en la selección de secuencias-tipo de determinados casos de estudio para, interrogando la forma del film (Gómez Tarín, Marzal, 2007: 44), la propia materialidad del texto, descifrar significados implícitos y sintomáticos, es decir, tipologías de significado que apuntan a la construcción de sentido del film (Bordwell, 1995: 24-25). Las secuencias-tipo son secuencias que condensan en sí mismas el conjun-

EL CONTRAPLANO COMO EL TIEMPO DE LO OTRO, DE AQUELLO QUE SE MUEVE LENTAMENTE EN PARALELO A LO NOMBRADO COMO ÚTIL, ESE CONCEPTO DE OPTIMIZACIÓN DE PRODUCCIÓN QUE YA SE USA TAMBIÉN EN NARRATIVA

to de la obra y que deben cumplir al menos tres requisitos: estar delimitadas de manera clara, tener una organización interna coherente y ser representativas del film en su totalidad (2007: 46). Esta metodología permite analizar los films haciendo hincapié en su sintaxis y no tanto en sus temas, tal y como ya se ha señalado que Farocki concibe el verdadero alcance político de los films. Por tanto, a partir de la selección y análisis de secuencias-tipo de films significativos de esta tendencia del *slownoir* se afronta la pregunta principal de este artículo: ¿cuáles son las variaciones y novedades que propone esta corriente dentro del marco general del género negro?

Los films seleccionados como casos de estudio son Los límites del control. Érase una vez en Anatolia y Night Moves. Las tres secuencias-tipo creemos que son paradigmáticas de las obras en cuestión, que están claramente delimitadas en tanto responden a un pasaje narrativo clave y que están estructural y formalmente organizadas de manera coherente. Además de ser momentos primordiales en la trama de los films concretos también son situaciones cliché del género, lo que permite una comparativa más evidente. Se propone asimismo presentar estas secuencias no en el orden cronológico de estreno, sino narrativamente, como aparecerían de manera orgánica en una hipotética y plausible estructura argumental. La primera secuencia seleccionada es la perpetración del plan en Night Moves, que abarca desde que los protagonistas salen del campamento hasta que consiguen volar la presa y huir de la policía. La segunda secuencia refiere a un

momento cumbre en toda investigación de un noir: la búsqueda del cadáver en Érase una vez en Anatolia. La tercera secuencia seleccionada se corresponde con la resolución del misterio en Los límites del control, el cumplimiento de la tarea asignada al protagonista. Las secuencias propuestas son bloques claramente delimitados ya que estas obras tienen una estructura narrativa muy rígida donde cada acción relevante ocupa un segmento temporal muy extendido: la secuencia de Night Moves empieza en el minuto 35' 22" y termina en el 63' 55": la de Érase una vez en Anatolia en el 4' 12" hasta el 55' 12"; y, finalmente, la de Los límites del control abarca desde el 82'03' hasta el 103'15". En el estudio de los casos, por razones de espacio y utilidad, se analizarán detalladamente escenas breves o planos claves dentro del marco general que es la secuencia como sección narrativa auto-conclusiva.

3. EL CONTRAPLANO TIENE SU PROPIO TIEMPO: MOVIMIENTOS PARALELOS EN NIGHT MOVES

Night Moves, de Kelly Reichardt, narra la historia de tres activistas medioambientales, Josh trabajador de una cooperativa agrícola—, Dena -estudiante en la Universidad- y Harmon -ex marine—, que deciden volar una presa en Oregón, Estados Unidos. Al comienzo del film, los personajes de Josh y Dena ven un documental ecologista de carácter didáctico. Durante la ronda de comentarios tras la proyección, un espectador argumenta que mostrar imágenes apocalípticas provocarían en la gente la sensación de que es demasiado tarde para actuar. Dena pregunta qué cree la cineasta que deben hacer para combatir el problema medioambiental. La directora del documental responde que ella está centrada: «En una gran cantidad de pequeños planes. Creo que solo con unirnos nosotros y compartir nuestras preocupaciones...», antes de terminar la frase, Reichardt corta a un trabajador disfrazado de vaca que publicita

un negocio en la calle. En este corte abrupto, la cineasta plantea una dialéctica esencial en su película: el enfrentamiento de dos temporalidades. La primera, la de una resistencia que procura vivir bajo otro régimen

LAS RESPUESTAS EN ESTE FILM NOIR NO SE RESUELVEN EN LA TRAMA, SINO QUE PERMANECEN SECRETAS EN AQUELLO QUE EXCEDE LA MIRADA HUMANA, MÁS ALLÁ DE LOS LÍMITES QUE IMPLICA PONER EN ESCENA

temporal. La segunda, la que impone el tardo-capitalismo y su imparable actividad industrial: «Las estructuras temporales son estructuras de poder e incidir en el tiempo permite hacer visibles las estructuras a través de su articulación temporal» (Henry, 2018: 486). La cara de frustración de Josh y Dena durante el coloquio refleja su impaciencia ante este activismo «lento», esta forma de vida sostenible ejercida en pequeñas comunidades que no parecen tener alcance político fuera de sí mismas. Y es esta impaciencia la que lleva a ambos a tomar la decisión de volar la presa, en un intento de enfrentar con sus mismas armas una temporalidad acelerada cuyo proceso irreversible de explotación de la naturaleza no parece tomar descanso. La secuencia-tipo seleccionada, de muy larga duración, pone precisamente en movimiento este plan de acción, acción que un ecologista de la cooperativa denomina «teatro». Y es que precisamente es este momento donde el film de Reichardt traduce de manera más exacta las convenciones del género noir. Sin embargo, Reichardt enfrenta el movimiento que implica el género -y su suspense— con la incorporación permanente de un afuera de la acción más descriptivo que narrativo y que pertenece a otro modelo tanto representativo como temporal. La película, por lo demás, sigue las reglas convencionales de un thriller: la primera parte narra la preparación del plan. La segunda, la secuencia seleccionada para el análisis, la perpetración del plan y la fuga. Y la tercera parte del film combina el intento de restauración de la normalidad con la aparición de la paranoia, la culpa y el miedo a ser descubierto.

La secuencia-tipo comienza con los tres protagonistas cargando los coches y la lancha con los explosivos y conduciendo hacia el lugar. Acciones carentes de tensión en las que Reichardt ya marca un ritmo lento

y moroso. En el momento en el que llegan a Lake of the Woods, el camping desde el que partirán hacia la presa, Reichardt combina dos movimientos: desde el plano de interés narrativo, los rostros de tensión de los protagonistas y las indicaciones que se dan entre ellos; desde los diferentes contraplanos sucesivos, la rutina y las actividades de los campistas, igualados en importancia con la acción principal por su duración y que no fijan ningún detalle de interés narrativo concreto. Reichardt se distancia de las figuras principales de la ficción fijándose en la anónima cotidianeidad de las personas que están allí (imagen 1) o minimizándolas en planos generales que incorporan la naturaleza (imagen 2). La ficción no se impone sobre la organicidad del espacio. Y es que para Reichardt el primer proceso, y el más importante, es la búsqueda de localizaciones; para la cineasta es fundamental la importancia del paisaje americano, no como telón de fondo, sino como forma física, concreta y material que desvela a sus personajes (Atehortúa, 2021: 194).

Cuando los protagonistas comienzan el recorrido hacia la presa y se alejan del camping, los contraplanos pasarán a ser imágenes de la naturaleza esquilmada (imagen 3). Reichardt abandona hasta aquí toda tensión climática sin renunciar del todo al suspense. «Antes que generando tensión, anticipación o la ansiedad típicamente asociada al thriller, la quietud en este film contribuye a un suspense ralentizado, a una espera ansiosa» (Henry, 2018: 492). Una vez que se hace de noche los personajes se ponen en movimiento para llevar a cabo la acción, subrayando las relaciones

entre el propio título de la película (la noche se mueve), el género al que pertenece (la activación del género *noir*) y el clímax de esta larga secuencia (los protagonistas pasan a la acción). A pesar de ello, Reichardt no cesa en ningún momento de intercalar conversaciones anodinas entre los per-

sonajes o planos nocturnos donde es casi imposible reconocer nada más allá de suaves movimientos y reflejos del agua. Reichardt se niega a transigir con lo que una puesta en escena genérica demandaría.

Solo hay dos momentos de suspense convencional en la secuencia: cuando un coche se rompe cerca de la presa y la bomba, con su temporizador señalando los segundos, no puede ser desconectada, y cuando Josh y Dena consiguen escapar de un control policial en la última escena de la secuencia. La secuencia analizada aparece, salvo por estos dos momentos de suspense, prácticamente desdramatizada. Se impone un tiempo más pictórico que narrativo, como demuestran los planos de gente anónima y de la naturaleza -- indagación en un equilibrio comunitario que está por romperse y en un tiempo natural que sufre el tiempo de la acción humana—, que llegan a ocupar la misma relevancia que el movimiento dramático que pone en juego el género. Un movimiento que si bien se da —la película juega con clichés genéricos de suspense como el temporizador, la policía o el azar como irruptor de la tragedia—, es paralizado permanentemente desde el montaje y desde la particular forma de sostener los planos más allá de las figuras y de las acciones. Descubriéndose así una realidad ajena a la ficción y que según ella misma aparece al «dar un paso al costado (...) a través de la reducción de elementos es como ciertos detalles del

mundo, antes ínfimos, empiezan a hacerse sensibles» (Reichardt, citada por Atehortúa, 2021: 193). El contraplano como el tiempo de lo otro, de aquello que se mueve lentamente en paralelo a lo nombrado como útil, ese concepto de optimización de producción que ya se usa también en narrativa.

Imágenes I, 2 y 3









Imagen 4

4. «HABRÍA QUE SER ASTRÓLOGO, NO FISCAL, PARA COMPRENDER LAS CAUSAS»: ÉRASE UNA VEZ EN ANATOLIA

Érase una vez en Anatolia narra la investigación de un asesinato. El film es un noir procedimental, de aquellos que narran la investigación desde el lado de la policía o el detective. La secuencia seleccionada para el análisis es la segunda de la película, tras la escena de apertura y los títulos de crédito, que narra la búsqueda infructuosa del cadáver. Tras dos intentos de encontrar el lugar donde el presunto asesino lo enterró, los dispositivos de búsqueda parece que llegan al lugar y empiezan a cavar. Las pesquisas policiales conducen hacia el lado inferior de la carretera; truenos y un viento constante envuelven sonoramente el ambiente. En lugar de centrar la atención en la búsqueda, ignorando por completo la acción principal, Ceylan filma una anodina conversación entre el doctor y un agente de policía en un plano/contraplano donde el doctor no devuelve casi nunca la mirada a su interlocutor. En mitad de dicha conversación, Ceylan inserta repentinamente un plano del viento agitando la cebada (imagen 4). Cuando la conversación deriva hacia un cuestionamiento de la maldad del hombre y la necesidad de portar armas en esa región, el plano en movimiento sobre la cebada se intercala con dos planos de los personajes ahora de espaldas. De repente, las voces parecen no salir del cuerpo de los actores, sino del paisaje, se vuelven voces interiores. Vemos que los personajes no hablan en escena, pero los seguimos escuchando. La voz del fiscal comenta: «Llueve sobre Igdebeli. Que llueva. Llueve desde hace siglos. ¿Qué cambia eso?». Esas palabras continúan y un plano del fiscal se incorpora a la escena. Tras este discurso, la escena vuelve a recomponerse como antes de que la cámara se moviese desde el paisaje. El

forense vuelve a ocupar el lugar que ocupaba en el plano/contraplano anterior y lo que acabamos de ver parece una ensoñación. El paso de un tren parece puntuar la escena. La búsqueda ha sido infructuosa y todos vuelven a tomar los coches para ir a otro lugar.

Esta extraña suspensión de la narración que ha tenido lugar se vuelve a producir esta vez entre el forense y el fiscal, que divagan acerca de la situación del país. De nuevo, en paralelo a la búsqueda material del cuerpo, que se ignora por completo, los personajes comienzan a dialogar en un plano/contraplano iluminados ambos por la luz de un coche. Y, otra vez, la posición corporal de los personajes entre sí no es diagonal, como suele ser en los planos contraplanos habituales, sino que, como antes ocurría, el cuerpo se dirige al frente. Sus miradas se pierden melancólicamente en ese espacio vacío de la naturaleza que antes parecía cobrar vida. El fiscal sentencia que en lo relativo a las muertes en ocasiones: «Habría que ser astrólogo, no fiscal, para comprender las causas». Dicha conversación queda, como pasaba con la anterior, suspendida por un movimiento de cámara que comienza a rodear al personaje del forense para encuadrar a ambos desde el otro lado. El verdadero contraplano no se ha dado en las réplicas de los personajes, el verdadero contraplano, anticipado por ese movimiento de cámara, es un plano de unos árboles mecidos por el viento (imagen 5). El paisaje, y con él el viento y la lluvia y los truenos,





lmagen 4 Imagen 5

se convierten en personajes con puntos de vista propios, personajes no humanos que parecen comprender aquellas causas que el fiscal es incapaz de entender. Un ejemplo de aquello que Rosenbaum a tenor de Daney denominó «cinemeteorología» (2021): el paisaje, la meteorología son narradores autónomos. Solo un momento después, mientras los personajes siguen con sus pesquisas, una manzana cae al suelo y comienza a rodar río abajo. La cámara sigue todo su recorrido desatendiendo nuevamente cualquier acción policial: «Tanto la forma visual como el contenido del film responden a una idea donde la resolución emerge menos por las aclaraciones o los hechos que por una propia poética no discursiva» (Dudai, 2019: 48). Como el final del movimiento del tren en la escena anterior, el final del descenso de la manzana devuelve la película a la realidad policial. Las respuestas en este film noir no se resuelven en la trama, sino que permanecen secretas en aquello que excede la mirada humana, más allá de los límites que implica poner en escena. Una idea que se sintetiza en la forma tan elocuente con la que termina esta escena: un visual match-cut entre los ojos del forense y los faros de un coche (imagen 6). La mirada humana solo alcanza aquello que se puede iluminar.

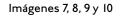
5. UNA HOJA EN BLANCO: LOS LÍMITES DEL CONTROL

Los límites del control está construida en su totalidad desde la repetición del plano/contraplano, pero es en esa intensificación del mecanismo, en la particular insistencia en este recurso convencional que se termina por desvirtuar su uso. Una manera esta, como señalaba Farocki a tenor del cine de Bresson, de reformular sus implicaciones

(2013: 104). El film narra la historia de un asesino a sueldo sin nombre que es contratado para cumplir un objetivo que finalmente sabemos que es un magnicidio: asesinar a un alto cargo del gobierno estadounidense. El protagonista para poder llevar a cabo su tarea deberá encontrarse con diversos personajes que le dan una caja de cerillas con símbolos que el personaje necesitará desvelar para pasar al siguiente escenario. Todos estos encuentros, que parecen no decir nada que haga avanzar la trama argumentalmente, están filmados siempre de la misma forma: con la aparición y desaparición espectral de los diferentes personajes y una conversación rodada en plano/contraplano que siempre comienza con una suerte de contraseña: «no hablas español, ¿verdad?». La manera en que tiene el protagonista de acceder a la siguiente fase de su trayecto es siempre interpretar el código que aparece en la caja de cerillas y observar algún tipo de imagen— en el museo, en un cartel, en la calle que hace referencia al tema del que los diversos

interlocutores parecen expertos: música, cine, drogas... Se trata de saber aprender del otro, de construir una identidad en grado cero —«Yo no soy nadie», dice el protagonista— desde los demás.

Los límites del control sigue la narrativa de un noir puzle, ya que toda la trama se articula sobre estos encuentros con informadores que dan pistas que deben ser interpretadas. Todas esas pistas suelen terminar en estos noir en un clímax final donde se exponen las conclusiones y se clausura el caso. Esa es la secuencia-tipo escogida: el encuentro final entre el personaje del asesino a sueldo con su víctima, protegida en una fortaleza intraspasable vigilada por múltiples cámaras y fuerzas militares. La secuencia se inicia con el desplazamiento en coche hasta el lugar desértico donde se ubica la víctima. Durante el desplazamiento, Jarmusch hace hincapié en el plano de un puente que parece abrir un portal imaginario entre espacios (imagen 7), idea de cruce que se materializará en el posterior desplazamiento «mágico» del protagonista. En este momento climático, como pasa en los dos casos anteriores, el cineasta opta por renunciar al suspense del género, que sería descubrir cómo el personaje se las ingenia para acceder al despacho de la víctima, y este aparece directamente allí con un corte de montaje. La inminente víctima se pregunta aturdido, y con él el espectador, cómo es posible que se haya producido dicha intrusión (imágenes 8 y 9). El plano/contraplano como mecanismo cinematográfico divide siempre la escenografía en dos (Farocki, 2013: 293) y, por tanto, lo que se acentúa con él es esa idea de separación, pero siempre asegurando la continuidad: «Permite unir de forma sucesiva imágenes muy distintas entre sí» (2013: 83). Para Jarmusch este mecanismo que es continuidad en la ruptura, potencia de diálogo a la vez que











claro marcador del espacio del otro, abre la posibilidad de un encuentro en la intersección entre ambos donde la identidad se termina por confundir. Lo importante no está en cada plano diferenciado, sino en el cruce, en el espacio imaginario liminal que se crea. «Hago películas sobre las pequeñas cosas que ocurren entre seres humanos (...) a mí me interesa lo que ocurre en el medio» (1996, citado por Viejo, 2001: 61). En todos los diálogos del personaje sin nombre con sus interlocutores hay un aprendizaje que consiste en fundirse con el otro, en diluir el espacio individual de los planos. Es esa fluidez la que finalmente permite al personaje cruzar el ínterin entre los dos planos que separaban el espacio de manera radical al inicio de la secuencia. Y para dar por concluida la tarea falta una última pista, un papel en blanco que llevará al protagonista a contemplar el cuadro abstracto de Antoni Tápies, Gran sábana (imagen 10): lo que queda finalmente es un espacio en blanco, reflejo de la identidad indefinida del protagonista, el noir virado a su color opuesto. La defensa de la deconstrucción total de toda categoría posible.

6. ALTERACIONES DE UN GÉNERO: DEL SUSPENSE A LA SUSPENSIÓN

Fran Benavente, en su libro sobre las variaciones históricas del western, argumenta que hay dos tipos de estética límite, denominada así por poner en crisis el género como sistema normalizado de representación. La primera es por la vía de la exageración: superación en híper, rebasamiento de fronteras o exasperación. La segunda, por supresión de un rasgo específico, es decir, una transgresión en hipo, cismática, que daría lugar a catástrofes radicales como resultado de la anulación (2017: 19). El slow noir sin duda participa de este último tipo de estética-límite, cine de género anti-género, «curiosa denominación negativa que acostumbra a ser un indicio de perturbaciones interesantes en el discurso del género» (2017: 315). Primero, anulando todo suspense. La demora en Night Moves, las digresiones en Érase una vez en Anatolia o la repetición en Los límites del control hacen al espectador dejar de albergar cualquier expectativa relativa a la trama. Esta obligada renuncia provoca lo que Jakob Boer denomina un modo espectatorial contemplativo, en tanto en que el espectador deja de seguir la historia y empieza a percibir el film como artefacto, se pasa del «film como ficción al film como film» (2016: 13). Norman Holland habló de puzzling films (citado por Bordwell, 2008: 154), películas-puzle, como aquellos films en donde el argumento deja de ser importante y el espectador comienza a interrogarse por la propia materialidad de la película. Suspensión narrativa propia del cine moderno que busca disolver cualquier horizonte de expectativas de los géneros clásicos (Fillol, 2016: 46). En el caso específico del noir, el suspense es el elemento clave que permite al espectador interpretar las pistas para adelantar las resoluciones o para sorprenderse en caso de error. En estos slow noir se produce definitivamente una sustitución del suspense, que en su afán de obtener una resolución tensa el relato, por una suspensión narrativa y formal que lo destensa por completo. Ya no quién lo hizo o por qué, sino por qué la película es así. El espectador se transforma en detective no de la narración sino de la propia película como hecho y las preguntas pasan a ser por qué tal decisión estética, por qué un plano insiste en durar tanto, por qué se introduce un plano ajeno al relato. Interrogantes sobre el propio film y no ya sobre el argumento o la lógica del desarrollo narrativo.

La segunda alteración respecto al género es otro tipo de suspensión: la suspensión temporal. El propio Boer habla de la experiencia de la lentitud en el cine como la combinación de tres tipos de quietud: la quietud de la imagen, la quietud en la imagen y la quietud entre imágenes (2016: 5-10). La primera es relativa a la ausencia de movimientos externos, a un cine compuesto de planos fijos y estáticos. La quietud en la imagen es aquella donde la acción narrada es mínima o insignificante,

pero es el tratamiento temporal de la misma la que la convierte en un acontecimiento dramático. Y en cuanto a la tercera. Boer la describe como una estructuración narrativa que no enlaza de manera natural el film, que se desvela como una serie de secuencias que operan como intervalos autónomos, unidades de duración donde el tiempo no deriva más del movimiento (2016: 11). La propia Kelly Reichardt definía su ópera prima River of Grass (1994) como «una road movie sin carretera» (citada por Atehortúa, 2021: 199). La pertenencia al género se declara, pero se desprovee a este de la posibilidad de movimiento. Deleuze escribió que en el cine moderno el corte ya no forma parte de una imagen, como fin de la que se va o como anticipación de la que aparece, sino que es un intersticio que vale por sí mismo (1985: 265). Idea que se materializa de forma muy gráfica en la secuencia escogida de Los límites del control, donde se hace del ínfimo tiempo del corte un espacio imaginado que las figuras cruzan. El corte cinematográfico pasa por tanto de ser continuidad o transición, movimiento, a entidad irracional o inconmensurable. tiempo. Schoonover escribió que el debate sobre la temporalidad en el slow cinema «puede radicar sobre lo queer o sobre lo que significa vivir de manera queer. Lo queer suele verse como tiempo perdido, vidas malgastadas, improductividad» (2012: 73). Efectivamente lo queer propone una nueva temporalidad opuesta al tiempo (re)productivo del capitalismo, aboga por la desidentificación, por las identidades fluidas y no categorizadas, y rechaza los relatos con desenlaces cerrados o auto-conclusivos defendiendo narrativas más libres que enfrenten los modelos dominantes, de los cuales el cine de género sería un exponente ejemplar.

7. CONCLUSIONES

Si bien los tres films analizados tienen movimientos de cámara y frecuentes cortes de montaje, la combinación entre la insistencia por mostrar acciones insignificantes y la interrupción de la EN EL NOIR, EL SUSPENSE ES UN
ELEMENTO CLAVE QUE PERMITE AL
ESPECTADOR INTERPRETAR LAS PISTAS
PARA ADELANTAR LAS RESOLUCIONES
O PARA SORPRENDERSE EN CASO DE
ERROR. EN ESTOS SLOW NOIR, COMO SE
HA IDO SEÑALANDO EN LOS ANÁLISIS,
SE PRODUCE UNA SUSTITUCIÓN DEL
SUSPENSE, QUE EN SU AFÁN DE OBTENER
UNA RESOLUCIÓN TENSA EL RELATO, POR
UNA SUSPENSIÓN NARRATIVA Y FORMAL
QUE LO DESTENSA

continuidad natural en la sucesión de sus planos propone una experiencia temporal que ya no depende del movimiento. Los planos de Night Moves no se suceden para crear un movimiento unitario, sino que cada corte interrumpe precisamente el movimiento de la acción. En Érase una vez en Anatolia, los planos de la naturaleza surgen como imponderables repentinos, como desplazamientos inesperados a un orden natural que tiene su propio movimiento, su propio tiempo. Y en Los límites del control el uso extenuante del plano/contraplano, que usualmente impone la velocidad de un film, termina por transformar este mecanismo en circunloquio. Atentando así estos films contra el concepto de raccord, la garantía de continuidad, de la relación progresiva entre planos, el tiempo permanece en suspenso y el suspense propio del género se disipa. La lenta cotidianeidad de la comunidad agrícola de Night Moves y el énfasis en los contraplanos del entorno dedicados a debilitar o dudar de la acción, la temporalidad no antropocéntrica de Érase una vez en Anatolia y sus múltiples digresiones narrativas, la reiteración en Los límites del control de la misma estructura secuencial y la escritura en grado cero de su personaje protagonista, son ejemplos de una nueva propuesta estética y narrativa dentro del cine negro contemporáneo.

Esta propuesta vinculada al slow cinema aboga por una temporalidad opuesta a la utilidad narrativa y a la continuidad como ideal de progresión y por un tratamiento del género que usa y rechaza indistintamente sus convenciones: las tres situaciones dramáticas de las secuencias analizadas son clichés del género —la perpetración del plan, la búsqueda policial y el cumplimiento de la tarea del asesino a sueldo- refutados, desprovistos de tensión. Obras que prefieren la pasividad a la acción, el tiempo no medible de la naturaleza frente al tiempo impositivo de lo humano, la negación identitaria antes que la rigidez de la categoría y que no ofrecen conclusiones satisfactorias ni declaran significados cerrados. Una opción estética y narrativa que, resistiendo o enfrentando la normatividad, se revela como una forma de hacer políticamente cine. ■

NOTAS

- * Esta investigación ha sido realizada en el marco de un contrato predoctoral de personal investigador en formación gracias a la convocatoria competitiva CT15/23 de la Universidad Complutense de Madrid en colaboración con el Banco Santander.
- 1 Las citas originales en inglés han sido traducidas al español por parte del autor del presente artículo.

REFERENCIAS

- Anderson, B. (1993). Comunidades imaginadas. Reflexiones sobre el origen y la difusión del nacionalismo. México D.F: Fondo de Cultura Económica.
- Atehortúa, J. (2021). Los cines por venir. Gijón: Muga.
- Barrowman, K. (2023). Béla Tarr and the moving camera: Slow noir in Damnation and The man from London. Studies in European Cinema, 20. https://doi.org/10.1080/17411548.2023.2184516
- Benavente, F. (2017). El héroe trágico en el western. El género y sus límites. Sevilla: Athenaica.
- Boer, J. (2016). Watching Paint Dry: An Investigation Into Film Style and Time Experience in Viewing Slow

- Cinema. Recuperado de: https://www.academia.edu/23582589/Watching_Paint_Dry_An_Investigation_Into_Film_Style_and_Time_Experience_in_Viewing_Slow_Cinema
- Bordwell, D. (1995). El significado del filme. Inferencia y retórica en la interpretación cinematográfica. Barcelona: Paidós.
- Bordwell, D. (2008). *Poetics of Cinema*. Nueva York: Routledge.
- Çaglayan, E. (2014). Screening Boredom: the history and aesthetics of slow cinema. Tesis Doctoral. Canterbury: University of Kent.
- Daney, S. (2004). Cine, arte del presente. Buenos Aires: Santiago Arcos.
- Deleuze, G. (1985). La imagen-tiempo. Barcelona: Paidós.
- Dudai, O. (2022). The impossible possible narrative: the quest for truth in Bir Zamanlar Anadolu'da/Once Upon a Time in Anatolia (Nuri Bilge Ceylan, 2011). Studies in European Cinema, 19 (1), 35-50. https://doi.org/10.1080/17411548.2019.1686894
- Farocki, H. (2013). Desconfiar de las imágenes. Buenos Aires: Caja Negra.
- Fillol, S. (2016). *Historias de la desaparición*. Santander: Shangrila.
- Fisher, M. (2016). Realismo Capitalista. ¿No hay alternativa? Buenos Aires: Caja Negra.
- Fisher, M. (2018). Los fantasmas de mi vida. Escritos sobre depresión, hauntología y futuros perdidos. Buenos Aires: Caja Negra.
- Flanagan, M. (2012). Slow Cinema: Temporality and Style in Contemporary Art and Experimental Film. Tesis Doctoral. Devon: University of Exeter.
- Fukuyama, F. (2015). ¿El fin de la Historia? y otros ensayos. Madrid: Alianza.
- Galt, R., Schoonover, K. (2010). *Global Art Cinema: New Theories and Histories*. New York: Oxford University Press.
- González de Canales, J. (2015). El espacio fílmico hispano: la disolución de los cines nacionales en favor de producciones glocales. *Imagofagia*, 12. Recuperado de http://www.asaeca.org/imagofagia/index.php/imagofagia/article/view/406/394
- Henry, C. (2018). The Temporal Resistance of Kelly Reichardt's Cinema. *Open Cultural Studies*, (2), 486-499.

- James, N. (2010). Passive Aggressive. Sight and Sound, 20 (4), 5.
- Lam, S. (2015). It's About Time: Slow Aesthetics in Experimental Ecocinema and Nature Cam Videos. En En T. De Luca. N. Barradas. (ed.), *Slow Cinema* (pp. 207-218). Edimburgo: Edinburgh University Press.
- Marzal, J., Gómez Tarín, F. (2007). Interpretar un film. Reflexiones en torno a las metodologías de análisis del texto fílmico para la formulación de una propuesta de trabajo. En J. Marzal. F. Gómez Tarín. (ed.), *Metodologías de análisis del film* (pp. 31-56). Madrid: Edipo.
- Muñoz, H. (2017). Cierta tendencia (nostálgica) del slow cinema. *Aniki*, 4 (2), 289-314.
- Remes, J. (2015). The Sleeping Spectator: Non-human Aesthetics in Abbas Kiarostami's Five: Dedicated to Ozu. En T. De Luca. N. Barradas. (ed.), *Slow Cinema* (pp. 231-242). Edimburgo: Edinburgh University Press.
- Romney, J. (2010). In Search of Lost Time. *Sight and Sound*, 20 (2), 43-44.
- Rosenbaum, J. (2021). *Cinemeteorology*. Recuperado de: https://jonathanrosenbaum.net/2021/09/cinemeteorology-serge-daney-on-too-early-too-late/
- Shaviro, S. (2010). *Slow Cinema VS Fast Films. The Pinoc-chio Theory*. Recuperado de http://www.shaviro.com/Blog/?p=891.
- Schoonover, K. (2012). Wastrels of Time: Slow Cinema's Laboring Body, the Political Spectator, and the Queer. Framework: The Journal of Cinema and Media, 53(1), 65-78
- Schoonover, K., Galt, R. (2016). *Queer Cinema in the World.*Durnham: Duke University Press.
- Viejo, B. (2001). Jim Jarmusch y el sueño de los justos. Madrid: JC.
- Zuluaga, P.A. (2021). Todavía no hemos terminado. En J. Atehortúa (ed.), *Los cines por venir* (pp. 7-11). Gijón: Muga.

CONTRAPLANOS DEL NOIR CONTEMPORÁNEO: ANÁLISIS DE LOS LÍMITES DEL CONTROL, ÉRASE UNA VEZ EN ANATOLIA Y NIGHT MOVES

Resumen

El presente artículo estudia las alteraciones de las convenciones del noir en tres propuestas próximas al slow cinema: Los límites del control (The Limits of Control, Jarmusch, 2009), Érase una vez en Anatolia (Bir zamanlar Anadolu'da, Nuri Ceylan, 2011) y Night Moves (Kelly Reichardt, 2013). Para ello, se contextualiza y se discute el concepto de slow cinema y su alcance como movimiento cinematográfico internacional. Posteriormente, se propone analizar una secuencia-tipo de cada película objeto de estudio para destacar sus variaciones respecto a situaciones cliché del género noir. Variaciones resultado del tratamiento particular del espacio, la prolongación de la temporalidad o la suspensión del interés narrativo, en contra de otras propuestas contemporáneas más tendentes a la renovación temática o a la reescritura de arquetipos. Ofrecer resistencia a una narrativa normativa —defendiendo la pasividad frente al precepto de la acción o el excedente y lo inservible ante lo considerado útil, sometiendo el tiempo humano al tiempo de la naturaleza o rechazando identidades preestablecidas— es también una forma de hacer políticamente cine.

Palabras clave

Slow Cinema; Cine negro; Plano/contraplano; Espacio fílmico; Nueva temporalidad; Suspensión narrativa.

Autor

Jesús Urbano Reyes (Granada, 1993) es investigador predoctoral en el departamento de Teorías y Análisis de la Comunicación en la Universidad Complutense de Madrid y Especialista en Historia y Estética de la Cinematografía por la Universidad de Valladolid. Sus líneas de investigación se centran en Teoría y Análisis Fílmico, Historia del Cine, Autoficción y Autoría en el Cine Contemporáneo. Es autor de diversos textos publicados tanto en revistas científicas, "Un efecto óptico (2020): ¿Existe la ficción todavía?" en Miguel Hernández Communication Journal, como en libros monográficos, "La autoficción europea tardomoderna (1975-1989)" en Los caminos de la memoria en el cine y el audiovisual contemporáneos (Comunicación Social Ediciones, 2022). Ha publicado recientemente los dos volúmenes Conversaciones sobre cine. Del hogar a la intemperie (Confluencias, 2023). Contacto: jesusurb@ucm.es

Referencia de este artículo

Urbano Reyes, J. (2024). Contraplanos del noir contemporáneo: Análisis de Los límites del control, Érase una vez en Anatolia y Night Moves. L'Atalante. Revista de estudios cinematográficos, 38, 127-140.

COUNTERSHOTS OF CONTEMPORARY NOIR: ANALYSING THE LIMITS OF CONTROL, ONCE UPON A TIME IN ANATOLIA AND NIGHT MOVES

Abstract

This paper studies the innovation of noir codes in three slow movies: The Limits of Control (Jarmusch, 2009), Bir zamanlar Anadolu'da (Nuri Ceylan, 2011) and Night Moves (Kelly Reichardt, 2013). To that end, the concept of slow cinema and its significance as an international film movement are contextualized and discussed. Subsequently, in order to explore different variations on the tropes of films noir a sequence from each film is analyzed. These variations are a result of a unique use of space, new temporality, and suspended narratives, in contrast to other contemporary films that aimed at renovations of both subjects and archetypes. This study argues that challenging normative narrative –that is, defending stillness over action and excess, uselessness over usefulness, subduing human time to the time of nature, and rejecting a pre-established identity – is also a way of making films politically.

Key words

Slow Cinema; Film Noir; Shot/ Countershot; Film Space; New Temporality; Narrative Suspension.

Author

Jesús Urbano Reyes (Granada, 1993) is predoctoral researcher in the Department of Theories and Analysis of Communication at Universidad Complutense de Madrid and Specialist in Film History and Aesthetics from University of Valladolid. His research focus on Film Analysis and Theory, History of Cinema, Autofiction and Authorship in Contemporary Cinema. He is the author of several papers published both in scientific journals, "Un efecto óptico (2020): ¿Existe la ficción todavía?" in Miguel Hernández Communication Journal, and monographic books, "La autoficción europea tardomoderna (1975-1989)" in Los caminos de la memoria en el cine y el audiovisual contemporáneos (Comunicación Social Ediciones, 2022). He has recently published the two volumes Conversaciones sobre cine. Del hogar a la intemperie (Confluencias, 2023). Contacto: jesusurb@ucm.es

Article reference

Urbano Reyes, J. (2024). Countershots of Contemporary Noir: Analysing The Limits of Control, Once Upon a Time in Anatolia and Night Moves. L'Atalante. Revista de estudios cinematográficos, 38, 127-140.

recibido/received: 15.09.2023 | aceptado/accepted: 26.12.2023

Edita / Published by



Licencia / License



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

EL TAUMATROPO COMO OPERADOR TEXTUAL EN SLEEPY HOLLOW Y EL PRODIGIO

ENRIC BURGOS

INTRODUCCIÓN

En 1999 Tim Burton estrena Sleepy Hollow, su personal adaptación del conocido cuento de terror de Washington Irving. La cinta nos traslada a finales del s. XVIII y nos sumerge en la historia de Ichabod Crane, un policía de Nueva York que es enviado al pueblo de Sleepy Hollow para resolver los asesinatos que, al parecer, está llevando a cabo un fantasmal jinete decapitado. Ignorando la interpretación sobrenatural de los hechos a la que se acogen los lugareños, Ichabod recurre a unos métodos científicos que se muestran insuficientes para resolver el misterio. Con la ayuda del joven Masbath, un huérfano que pretende vengar la muerte de su padre y con el apoyo de una Katrina van Tassel a quien se va sintiendo cada vez más

ligado, el investigador tratará de superar sus miedos, ampliar sus miras y dar solución al caso.

Casi un cuarto de siglo después, llega a las pantallas *El prodigio* (The Wonder, Sebastián Lelio, 2022). El film sigue a Lib Wright, una enfermera inglesa que acude a un pueblo irlandés para acompañar a Anna O'Donnell, la niña que sobrevive pese a llevar supuestamente cuatro meses sin ingerir alimento. La perspectiva científica de Lib choca pronto con la mentalidad religiosa del pueblo que marca especialmente a la familia de la niña. Lib y Anna van conociéndose y ayudándose a superar sus duras experiencias pasadas que en un inicio ocultan. Con la cooperación del periodista Will Byrne, Lib trazará el plan con el que intentar salvar la vida de la niña y perseguir un futuro mejor.

Basada en la novela homónima de Emma Donoghue, la película de Lelio reproduce bastante fielmente la historia original. No obstante, la adaptación presenta algunas diferencias con respecto al texto literario. Entre estas destacan especialmente los numerosos gestos reflexivos—si se quiere, metacinematográficos— que son añadidos en la obra audiovisual. Esta capa autoconsciente que envuelve el film—detectable sobre todo tanto en su inicio como en su final—pivota en torno al metaléptico personaje de Kitty, quien adquiere un rol y una trascendencia que no tiene en el libro.

Más allá de que los dos films constituyan adaptaciones de obras literarias vinculadas al cuento folklórico gótico y de que reflejen con acierto la lúgubre y opresiva atmósfera rural de sus respectivas obras originales, encontramos paralelismos narrativos entre una y otra película que se hacen especialmente visibles si atendemos a sus tramas y a la evolución de sus protagonistas. Para empezar, ambos se trasladan de la ciudad al campo para resolver un misterio que pone a prueba la actitud científica con la que se enfrentan al mundo. En los dos largometrajes, el choque entre esta mirada lógica y la tendencia de los lugareños a creer en lo que escapa a la razón se manifiesta primeramente en el encuentro que los protagonistas mantienen con las fuerzas vivas de cada pueblo. Tanto Sleepy Hollow como El prodigio nos muestran cómo Ichabod y Lib se enrocan en un principio en su postura, a la vez que se nos empiezan a dar pistas de las tormentosas experiencias pasadas que motivan su estancamiento emocional. Asimismo, ambos avanzan en el cumplimiento de sus misiones a medida que van reponiéndose del pasado y abriéndose a la transformación personal con el auxilio de alguien que despierta su capacidad de comprender, confiar y amar. La resolución de sendos misterios aparece ligada, pues, al final del conflicto entre el enfoque de los protagonistas y el de los otros y, asimismo, a la superación de sus luchas internas. Por último, las dos películas finalizan con el nuevo rumbo que los protagonisPESE A QUE LA LITERATURA SOBRE
APARATOS, ESPECTÁCULOS Y
JUGUETES ÓPTICOS ES ABUNDANTE Y
SU ESTUDIO SE HA LLEVADO A CABO
DESDE DISCIPLINAS DIVERSAS Y CON
PLURALIDAD DE ENFOQUES, HASTA
EL MOMENTO SON BIEN ESCASAS LAS
INVESTIGACIONES QUE, PARTIENDO DE
LA PERSPECTIVA DEL ANÁLISIS FÍLMICO,
ABORDAN LA REPRESENTACIÓN QUE EL
CINE HACE DE ESTOS ARTILUGIOS

tas emprenden junto a la persona con la que intimaron en el pueblo y con un/a niño/a que, sin ser hijo/a de ninguno de ellos, es acogido/a en el núcleo familiar.

Además de estas concomitancias y de otras menos cruciales que podríamos identificar, encontramos un mismo motivo que en ambos títulos goza de una presencia notable. Nos estamos refiriendo a la aparición recurrente de -y también a las alusiones indirectas a— el taumatropo¹. La insistencia visual y narrativa en el artilugio óptico en distintos momentos clave de las dos películas nos invita a valorar su papel de operador textual que engarza diversos elementos fundamentales de las tramas de cada film y que ayuda a abrir nuevos sentidos en Sleepy Hollow y El prodigio. Así, nuestro objetivo consiste en establecer y comparar las funciones retóricas y simbólicas de la representación del taumatropo en los dos largometrajes, enfatizando su contribución a los principales paralelismos de cuantos hemos mencionado. Para ello, y tras ciertas consideraciones en torno al taumatropo y a su representación en el cine, nos detenemos especialmente en el análisis de las escenas de ambas películas en las que el juguete óptico está presente o se nos remite a él. En este sentido, nuestro proceder se encuentra próximo a la propuesta metodológica del mi-

croanálisis fílmico de Zunzunegui (1996: 15), para quien la atención a pequeños fragmentos del film permite estudiar la condensación de las líneas de fuerza que lo constituyen. La indagación de estos pasajes se ve asimismo marcada por el modelo de análisis que ofrecen Marzal y Tarín y, fundamentalmente, por sus indicaciones referentes a la fase descriptivo-interpretativa de este modelo (2007: 16-17). De esta forma, nos centramos sobre todo en cuestiones narrativas —y más concretamente en la evolución de los protagonistas y el avance de las tramas y subtramas— sin desestimar la ayuda que nos presta la consideración de los recursos expresivos y, de manera especial, los componentes del plano y las relaciones entre sonido e imagen.

EL TAUMATROPO Y SU REPRESENTACIÓN FÍLMICA

El taumatropo es un juguete óptico que consta de un disco circular y dos cuerdas atadas a un lado y al otro del disco. Cada cara del disco contiene imágenes distintas -y, de alguna manera, complementarias— siendo una de las parejas de motivos más habituales la que muestra un pájaro en una cara y una jaula en la otra. Al retorcer ambas cuerdas con los dedos de las manos el disco gira rápidamente y se produce la ilusión óptica que ofrece la fusión de las imágenes de una y otra cara. Como suele suceder con otros juguetes ópticos de la época, la datación exacta y la autoría del invento no están exentas de problemas, aunque suele reconocérsele el mérito a John Ayrton Paris, quien lo presentaría en sociedad en 1824. Paris decidió bautizar el invento con el nombre de taumatropo, neologismo resultante de unir las palabras griegas thauma (asombro, maravilla, milagro) y tropos (vuelta, giro, dirección, rumbo), que poco después sería traducido al inglés como wonder-turner. En cualquier caso, sus nombres remiten por igual al asombro que causa el juguete al ser girado.

El taumatropo forma parte de esa larga lista de inventos anteriores a la irrupción del cinemató-

grafo que comúnmente han sido considerados — casi de manera exclusiva— en tanto que precursores del séptimo arte (El-Nouty, 1978; Hecht, 1993; Frutos, 1996; Zotti, 1998). Más recientemente, eso sí, han proliferado las voces de quienes tratan de alejarse de ese enfoque historicista y reclaman redirigir la atención hacia lo que estos artilugios pueden decirnos de sí mismos. En esta línea encontramos el artículo que Tom Gunning (2012) dedica en exclusiva al juguete óptico que nos ocupa y del que trataremos de extraer a continuación algunas de sus ideas más relevantes.

Gunning (2012: 497-498) se propone mostrar en su escrito el papel fundamental que la experiencia perceptual que proporciona el taumatropo desempeña en la nueva manera de producir y ver imágenes que surge en la época victoriana. Para el autor, este juguete filosófico supone el retorno del thauma en un modo nuevo al añadir a la concepción de la imagen la posibilidad de transformación: frente a la tradicional imagen estática de la pintura, el taumatropo apunta a la identidad lábil de la imagen y encarna el poder y la incertidumbre propios del thauma (Gunning, 2012: 504). Y es que el taumatropo no produce tanto una imagen de movimiento sino más bien una imagen que implica una transformación óptica, una imagen para la que el cambio resulta crucial y cuya naturaleza no está fijada (Gunning, 2012: 506). La naturaleza proteica de sus imágenes nos hace sentir que sobrepasamos nuestros límites ordinarios, que estamos viendo de manera diferente, que atisbamos

DURANTE UNOS SEGUNDOS, Y GRACIAS AL FUNCIONAMIENTO CONJUNTO DEL TAUMATROPO EN MOVIMIENTO Y LA TÉCNICA CINEMATOGRÁFICA DEL ENCADENADO, EL ROSTRO DE LA ENFERMERA APARECE ENMARCADO POR EL DISCO DEL JUGUETE Y ATRAPADO EN SU JAULA

otro mundo posible (Gunning, 2012: 512). No en vano, el taumatropo nos pone frente a una imagen que estrictamente no se corresponde a nada en la realidad y nos hace creer en algo que no existe (Gunning, 2021: 508).

En sintonía con la observación de Crary (1990: 106) según la cual el taumatropo evidencia la ruptura entre la percepción y su objeto, Gunning (2012: 507) destaca que la especial imagen de este juguete filosófico surge solo como resultado de la interacción entre el espectador y el artilugio. No hemos de entender, pues, la imagen del taumatropo como una representación sino más bien como un acontecimiento, como un proceso que requiere de la participación del espectador, ya que, de hecho, esta imagen no está en otro lugar más que en su percepción (Gunning, 2012: 510-511). A propósito de la interacción entre espectador y artilugio conviene señalar, para acabar, cómo Gunning caracteriza al taumatropo —al igual que a otros inventos de la época- de intensamente autorreflexivo. Eso sí, la simplicidad del taumatropo hace más transparentes sus paradojas perceptuales y fenomenológicas —esto es, su truco— y, a través de una experiencia de asombro, nos lleva a centrar la atención en cómo genera su efecto (Gunning, 2012: 498, 512).

Pese a que la literatura sobre aparatos, espectáculos y juguetes ópticos es abundante y su estudio se ha llevado a cabo desde disciplinas diversas y con pluralidad de enfoques, hasta el momento son bien escasas las investigaciones que, partiendo de la perspectiva del análisis fílmico, abordan la representación que el cine hace de estos artilugios. Esta es la circunstancia que González de Arce (2018: 119-120) denuncia y pretende enmendar con un artículo en el que -además de facilitar una relación exhaustiva de los films producidos entre 1903 y 2017 en los que aparece este tipo de inventos— acomete el análisis de diversas películas. La contribución de la autora ofrece una pertinente –e incluso necesaria– visión general de la cuestión, pero se encuentra comprensiblemente limitada por dos condicionantes. Por una parte, el hecho de tomar en consideración cinco estudios de caso —uno de ellos, *Sleepy Hollow*— no le permite profundizar en el análisis de las escenas y de las películas en general. Por la otra, sus estudios desestiman ciertas funciones retóricas y simbólicas de los artilugios representados, ya que sus esfuerzos analíticos van eminentemente dirigidos a confirmar su hipótesis, a saber, «que las representaciones fílmicas de juguetes, aparatos y espectáculos ópticos anteriores al cinematógrafo cumplen una función metaficcional» (González de Arce. 2018: 120).

De aquí en adelante, y como habíamos avanzado, nos dedicaremos a un análisis comparativo de las diversas funciones del taumatropo como operador textual en Sleepy Hollow y El prodigio. El reciente estreno del largometraje de Lelio hace que la producción académica sobre su film sea reducida y, además, los escritos que se han publicado (Fuentes, 2022; Price, 2023; Hanifah, Hkikmat, Nurholis, 2023) no toman en consideración el peso de la representación del taumatropo en la cinta. La película de Burton, en cambio, sí que cuenta con un considerable reconocimiento por parte de la comunidad académica y, así, recurriremos puntualmente en nuestro desarrollo a establecer contrastes con aquellas aportaciones —principalmente Siegel (2013), Benton (2014), Parks (2016) y el recientemente publicado libro de Cheron (2023) que, en mayor o menor medida, entran a valorar el papel que desempeña el juguete óptico en Sleepy Hollow.

SLEEPY HOLLOW

La primera aparición del taumatropo en el film de Burton tiene lugar justo después de que el jinete sin cabeza persiga a Ichabod por el bosque hasta lanzarle el farolillo de calabaza que porta en su mano. El impacto hace caer al protagonista de su caballo y golpearse contra el suelo. Descubrimos entonces, con Ichabod, que el jinete era realmen-



Figura 1

te Brom, el pretendiente de Katrina quien, disfrazado del temido fantasma, intentaba mofarse del investigador. Aliviado, Ichabod reposa su cabeza en el suelo y cierra los ojos. Un encadenado nos sumerge entonces en un pasaje onírico con una feérica ambientación musical y un tratamiento de luz y color que contrasta con cuanto hemos visto hasta el momento. En él, un jovencísimo Ichabod se acerca a su madre, que gira sobre sí misma con los ojos vendados en el campo mientras unos pétalos rosáceos caen dulcemente de los árboles. La madre besa al niño y este le da un ramo de flores. En medio de dos rápidos fundidos en blanco apreciamos la imagen fugaz de una puerta roja acompañada de un amenazante motivo sonoro. A continuación, vemos cómo la madre lanza el ramo a las llamas de una chimenea y dibuja con un palo en las cenizas. A modo de flash —de nuevo entre dos fundidos y con un inquietante sonido se nos presenta un plano medio-corto en blanco y negro del padre de Ichabod con gesto adusto acercándose a la chimenea. El siguiente plano muestra al pequeño Ichabod en su cama, asustado por la tormenta. Su madre hace girar frente a él un taumatropo (figura 1) que fusiona la imagen de un cardenal rojo con la de una jaula y el niño sonríe calmado. La ensoñación de Ichabod finaliza con una nueva irrupción del intimidante padre y unos brevísimos planos —de la mencionada puerta abriéndose y del interior de la habitación a la que da acceso— yuxtapuestos por un montaje vertiginoso y revestidos con un gran estruendo.

El taumatropo se nos presenta aquí estrechamente vinculado a la figura materna y como distracción en la que Ichabod encuentra refugio ante sus miedos. Asimismo, el fragmento comienza a apuntar al crucial peso del pasado en el protagonista. La primera experiencia del policía con lo sobrenatural en el pueblo —aunque haya sido aparente y no real— le lleva a reencontrarse en sueños con el trauma que arrastra y que, podríamos decir, lo mantiene enjaulado. Metafóricamente,

las imágenes del cardenal rojo y la jaula del taumatropo nos remiten respectivamente al protagonista y a la prisión que es su trauma², así como al trayecto liberador que supondrá su vivencia en el pueblo, ya sugerido al inicio del film cuando el propio Ichabod suelta el cardenal que tiene en su pajarera justo antes de emprender el viaje a Sleepy Hollow. Por otra parte, el plano inicial de la ensoñación nos retrotrae a la escena en la que el investigador y Katrina se conocen mientras ella juega a la gallinita ciega y, así, comienzan a establecerse lazos entre la madre del protagonista y la joven que resultarán importantes en la resolución del conflicto interior de Ichabod.

Tras aceptar —no sin reservas— el libro sobre hechizos y encantos que Katrina le regala, Ichabod la acompaña a las ruinas de la casa donde vivía de pequeña. La joven se acerca a la chimenea y —en una muestra más de conexión con la madre del investigador- traza motivos circulares en el suelo, provocando una reacción angustiada en el policía que la música subraya. La pareja oye el piar de un pájaro y, mientras se nos muestra la imagen de un cardenal posado sobre la rama de un árbol oímos la voz de Katrina: «Un cardenal rojo, mi preferido. Me encantaría tener uno, pero no podría enjaularlo»³. Mientras saca del bolsillo el taumatropo de su madre y se lo muestra a Katrina (figura 2), Ichabod responde: «Pues entonces, tengo algo para usted. Un cardenal en un lado y una jaula vacía. Y ahora...». Ichabod hace girar el juguete y un plano detalle frontal del objeto nos permite apreciar la ilusión óptica. Maravillada, Katrina exclama: «¡Sabe hacer magia! ¡Enséñeme!». Con cierto aire de superioridad —enfatizado con las leves diferencias de angulación vertical empleadas en el juego plano-contraplano- el investigador añade: «Esto no es magia. Es lo que llamamos óptica: dibujos separados que se convierten en uno solo al girar. Es verdad, pero la verdad no es siempre lo aparente».

Siguiendo a Benton (2014: 125), cabe contemplar el taumatropo en esta escena como repre-



Figura 2

sentación del pensamiento binario de un Ichabod que separa totalmente la cabeza y el corazón, el pájaro y la jaula, una cara del disco y la otra. Sin contradecir a Benton, y teniendo en cuenta que este planteamiento dicotómico encaja con —y es parte de- el modelo epistemológico en el que el policía se cobija, juzgamos que el juguete óptico, con las dos caras de su disco, se presta a ser valorado aquí como ilustración de las dos maneras de acercarse al mundo que el fragmento pone a dialogar y que dan cuenta de un eje temático fundamental en toda la cinta: por una parte, la tendencia emocional y mágica de Katrina —que convergería con la de la madre de Ichabod- y, por la otra, la aproximación racional y científica -y, como sugiere Plate (2000: 3), incluso fanática – que el protagonista pretende. En relación con el conflicto entre magia y ciencia encontramos la última frase de Ichabod —de claras resonancias cartesianas y que González de Arce (2018: 127) considera clave hermenéutica del film- con la que el protagonista se afana en distinguir entre verdad y apariencias4. El policía descarta, así, el interés intrínseco de los instantes en los que el giro del taumatropo hace que verdad y apariencias se mezclen y, por extensión, obvia la oportunidad de que la mirada mágica y la científica puedan converger para vislumbrar otras verdades posibles.

El juguete óptico aparece por tercera vez después de que Ichabod presencie la decapitación del magistrado Philipse a manos del jinete sin cabeza. El encuentro -esta vez, real- con el fantasma deja al investigador en estado de shock. En la cama de su habitación y tapando parte de su cara con la sábana —como el Ichabod niño durante la tormenta—, el protagonista, tremendamente alterado, comparte con Katrina, su padre y el joven Masbath su inquietante experiencia. El policía se desvanece y se nos introduce en una nueva ensoñación que subraya el íntimo vínculo entre el pequeño Ichabod y su madre, hace evidente la fricción entre la brujería de esta y el fanatismo religioso del padre e insiste en la amenaza que se esconde tras la puerta roja. Al volver en sí, Ichabod da vueltas en su habitación mientras reflexiona y retuerce compulsivamente el cordel de su taumatropo. Finalmente, sale del cuarto y comunica a los presentes su decisión de vencer sus miedos y perseguir al fantasma criminal.

El contacto con lo sobrenatural ha vuelto a provocar que los recuerdos reprimidos afloren en los sueños de Ichabod y, a la vez, ha motivado una crisis de fe en sus procedimientos científicos. La secuencia supone un punto de inflexión al menos en dos sentidos interrelacionados: nos muestra cómo el suceso desafía la actitud exclusivamente racional de Ichabod y le abre las puertas a aceptar el valor del mundo espiritual que asocia con Katrina y con su propia madre y, además, reviste al recurso al taumatropo por parte de Ichabod de una ambigüedad bien acorde con la metamorfosis que el protagonista inicia. Así, podemos, por una parte, considerar que el policía continúa aferrándose al juguete como a ese objeto que le garantiza la verdad de las imágenes fijas de ambas caras del disco -como a esa mentalidad analítica que le mantiene a salvo de lo que no puede ser explicado lógicamente y que calma su ansiedad de manera equivalente a como lo hacía el artilugio en su niñez—. Por otra parte, nos sentimos tentados a pensar que Ichabod se está acercando a aquello que el taumatropo en movimiento le ofrece, a saber, la posibilidad de conjugar —en beneficio de sí mismo y de la investigación— lo científico con aquello que escapa a la razón.

Poco después, la transformación en progreso de Ichabod quedará confirmada. Primero, durante la incursión en el bosque del investigador y el joven Masbath, cuando el cardenal rojo sacrificado por la bruja nos hace pensar en el fin de un Ichabod y esperar la llegada de otro nuevo, renacido⁵. Más tarde, cuando la confesión del policía a Katrina revela el calado de su transformación v evidencia. además. las confluencias entre las subtramas y la concatenación de estas con la trama principal. Tal confesión tiene lugar tras el enfrentamiento directo de Ichabod con el jinete decapitado y su correspondiente ensoñación posterior. Este último pasaje onírico completa el retorno de lo reprimido al revelar lo que sucede al otro lado de la puerta roja: el asesinato de la madre de Ichabod a manos de su padre. El investigador despierta sobresaltado y se funde en un abrazo con Katrina, a quien explica su tormentoso episodio de infancia y cómo este minó su fe. Cuando Katrina le pregunta en qué cree ahora, Ichabod responde: «En el juicio y la razón, causa y consecuencia». La traumática experiencia del protagonista motivó su pérdida de fe en lo espiritual -lo religioso, lo mágico- y le impulsó a una fe en la ciencia, a una hiperracionalidad que -de acuerdo con Benton (2014: 125)funciona como mecanismo de defensa arraigado en una poderosa emoción. Una vez abierta la jaula del pasado, Ichabod podrá echar a volar. No obstante, y a juzgar por las palabras que dedica a Katrina, el momento de su liberación todavía no ha llegado: «No debería haber venido. Mi mente racional rebatida por el mundo de los espíritus...».

Prosiguiendo con sus averiguaciones, Ichabod llega a la conclusión de que Baltus Van Tassel, el padre de Katrina, es quien gobierna al jinete decapitado y ordena las ejecuciones. Katrina trata de convencerle de su error, pero el policía se ampara en su cadena de razonamientos y desconfía de la joven al creer que ha utilizado sus hechizos para

evitar que demostrara la culpabilidad de su padre. Una vez Baltus es decapitado por el jinete, Ichabod da por finalizada su investigación y decide abandonar el pueblo. En la calesa que lo lleva de vuelta empieza a girar su taumatropo con semblante pensativo. Ve entonces por la ventana cómo conducen a la morgue el supuesto cadáver de Lady van Tassel quien, según Baltus, había sido decapitada por el jinete antes de que este acabara con él. Ichabod sigue girando su taumatropo hasta que, repentinamente, saca el libro que Katrina le regaló y comprueba que el hechizo de la joven no tenía como objetivo encubrir a su padre sino protegerlo a él mismo. El investigador ordena al conductor que dé media vuelta con la intención de resolver realmente el caso.

Los pensamientos de Ichabod con el juguete óptico en las manos parecen tomar otros derroteros en esta ocasión. Si bien podemos interpretar que recurre a la deducción para contemplar una hipótesis diferente cuando ve el cuerpo que

llevan a la morgue, la súbita comprensión que alcanza el policía mientras continúa jugando con el taumatropo momentos después nos invita a pensar que aquello que lo guía es la intuición. Y en última instancia, lo que le hace vislumbrar otra verdad posible –una resolución alternativa del misterio- y regresar —cambiar de sentido, tomar una nueva direcciónes la fe en Katrina y en sus buenas intenciones. El taumatropo ya no supone un refugio en la jaula de la razón, sino que ejerce de activador de un pensamiento que es capaz de combinar lo lógico y lo emocional, lo científico y lo extracientífico. Esta última aparición del taumatropo

comporta, así, la agonía del conflicto interior que asaltó a Ichabod tras su traumática experiencia infantil. De la mano de Katrina podrá resolver definitivamente el caso y superar su pasado dando un nuevo rumbo a su vida junto a ella y el joven Masbath.

EL PRODIGIO

La primera mitad de *El prodigio* se encarga de sumirnos en el misterio que la enfermera Lib deberá esclarecer. Se nos presenta a Anna —la niña que se mantiene con vida pese a llevar supuestamente meses sin ingerir alimento— y a su familia a la vez que va perfilándose el personaje de Lib. Pronto se subraya el choque entre la mirada científica de la enfermera y la religiosidad que impera en el lugar y poco a poco se nos ofrecen pistas acerca de ese otro misterio, a saber, el que atañe a Lib y remite a su pasado. Will, el periodista enviado al pue-

Figura 3





Figura 4

blo para cubrir el extraño caso de la niña, busca la complicidad de Lib y trata de sonsacarle información. El acercamiento progresivo entre ambos cristaliza en su encuentro sexual y, sobre todo, en la posterior conversación en la que la enfermera le confiesa que perdió a su bebé y fue abandonada por su marido. A partir de ese momento, Lib y Will colaboran para desentrañar la incógnita que envuelve a Anna.

En el ecuador de la cinta, y justo tras la escena de la confesión de Lib, Will logra acceder a Anna con la ayuda de la enfermera. El periodista pasea con ambas por el campo y regala a la niña un taumatropo. Siguiendo las instrucciones de Will, Anna retuerce el hilo entre los pulgares y los índices. Viendo como las imágenes del pájaro y la jaula se funden, la niña pregunta: «¿Está atrapado o es libre?». Y Will contesta: «Eso lo decides tú. Dentro, fuera. Dentro, fuera...». La niña sigue haciendo girar el taumatropo a la vez que repite: «Dentro, fuera. Dentro, fuera...». Estas últimas palabras sirven de anclaje para la imagen del taumatropo en movimiento y refuerzan los sentidos —diversos, pero entrelazados— que la remisión al juguete óptico vehicula en diferentes momentos del film. En esta escena concreta, el taumatropo sirve especialmente al propósito de representar el aprisionamiento de la niña en el relato de corte religioso que su familia y la comunidad han erigido alrededor de su milagroso ayuno. El hecho de que el objeto reciba también en inglés el nombre de wonder-turner y que Anna sea denominada el prodigio (the wonder) apoya nuestra interpretación y, asimismo, apunta a la posibilidad de virar —de cambiar, de escapar de la jaula- que se le ofrece a Anna y, como más tarde veremos, también a Lib.

Y es que el taumatropo ejerce de operador textual que ilustra igualmente la paralela circunstancia en la que se encuentra la enfermera, es decir, su encadenamiento a un penoso pasado del que aún no se ha liberado. La transición que da paso a la siguiente escena resulta especialmente significativa a este respecto. El pasaje que estamos

comentando se cierra con un plano detalle del artilugio girando y ofreciéndonos su ilusión óptica. Mientras oímos a la niña repetir «Dentro, fuera...», la imagen del taumatropo se funde con un plano medio-corto de Lib que ocupa el centro del encuadre. Durante unos segundos, y gracias al funcionamiento conjunto del taumatropo en movimiento y la técnica cinematográfica del encadenado, el rostro de la enfermera aparece enmarcado por el disco del juguete y atrapado en su jaula (figura 3).

Días más tarde, el deterioro de Anna es evidente. Sin poder ya caminar y con graves ataques de tos, la niña yace en su cama. Lib la ausculta y la mira a los ojos. Anna le devuelve la mirada y parece entender la gravedad de su estado a través de la expresión facial de preocupación de la enfermera. El plano se va cerrando lentamente, deja fuera de foco a Lib y se centra en Anna, quien gira la vista hacia el taumatropo que tiene en sus manos y comienza a retorcer (figura 4). La niña repite de nuevo «Dentro, fuera. Dentro, fuera...» y nos sentimos tentados a pensar que, pese a que no quiera renunciar al acto de fe que supone su ayuno, Anna desea revertir su situación. Pero esto no sucederá sin la ayuda de Lib y esta ayuda no será efectiva si la enfermera no logra aproximarse empáticamente a la niña.

Pasada la noche, el diálogo entre ambas acerca de las circunstancias del ayuno de Anna patentiza la colisión entre la perspectiva racional en la que se obstina la enfermera y la fe ciega que la niña deposita en el relato familiar:

- —Lo que yo entiendo es que tu madre escupía comida masticada...
- -¡Es maná del cielo!
- -...de su boca...
- −¡De Dios!
- -...para poder sustentarte.
- −¡Maná!
- -Comida, Anna. Comida.

Las rápidas y continuas réplicas que confrontan tan antagónicas cosmovisiones se nos presentan como las dos distintas caras del disco

de un taumatropo en estado de reposo. Solo el movimiento podrá reconciliarlas y hacer que el intercambio verbal devenga convers(ac)ión —o si se quiere, conversación que posibilita conversión—. Y este es el movimiento que Lib comienza a llevar a cabo cuando ceja en su empeño y se aviene al lenguaje de Anna: «¿Y si Dios te pudiera ofrecer maná otra vez?». Anna ve satisfecha su demanda de comprensión y se abre a Lib. Con su eufemizada retórica religiosa, la niña explica a la enfermera que su ayuno tiene como objeto salvar a su fallecido hermano del infierno en el que está por los abusos sexuales a los que la sometió. Lib empieza entonces a ser capaz de combinar su pensamiento analítico con esa otra mirada pática que sus sentimientos hacia Anna le están facilitando. Y este cambio de óptica será el que posibilite a la enfermera imaginar una historia alternativa que resulte convincente a Anna para que la niña abandone su jaula y, además, ella misma pueda también liberarse. Valorando y creyendo en el poder transformador de los relatos, la enfermera diseñará el plan con el que huir del pueblo con Anna y Will para iniciar, juntos y con renovadas identidades, «una nueva historia v una nueva vida».

El último plano de la película arranca con el recién constituido núcleo familiar compartiendo comedor con otros comensales que, como ellos, se dirigen a Sidney. La niña mira a la enfermera y al periodista, sonríe y se lleva la cuchara a la boca, corroborando que la historia de muerte y resurrección que Lib le contó ha calado en ella. Un camarero pasa por detrás de ambas y un trávelin le sigue. El movimiento de cámara continúa más allá de donde el camarero se detiene v revela la pertenencia del espacio al conjunto del set de rodaje de El prodigio. Al igual que sucedía en el inicio mismo del film, el paso de un nivel narrativo a otro se produce en el seno de un único plano. El movimiento de cámara continua y la actriz que ha encarnado al personaje de Kitty en la diégesis -y que ha dado voz a la narradora- aparece en

LA REMISIÓN AL JUGUETE ÓPTICO, QUE HASTA EL MOMENTO HABÍA ILUSTRADO Y AYUDADO A ENTENDER LOS ENTRESIJOS DE LA SITUACIÓN DE LIB Y ANNA, NOS SIRVE AQUÍ PARA COMPRENDER LA RELACIÓN QUE EL FILM NOS PROPONE QUE ESTABLEZCAMOS CON ÉL

cuadro vestida de negro y con prendas actuales, evidenciando así el desdoblamiento de su personaje y su condición metaléptica. Cuando su figura queda en el centro del encuadre el trávelin se detiene y un suave zoom nos acerca a ella. Mirando fijamente a cámara, la mujer añade: «Dentro, fuera. Dentro, fuera». La música cesa mientras pronuncia estas palabras. Instantes después, un sonido fantasmagórico coincide con un rápido fundido en negro que acaba de expulsarnos del largometraje.

La película finaliza insistiendo en el cuestionamiento de los límites entre lo diegético y lo extradiegético y tentándonos también con la ilusión de tomar lo extradiegético por extraficcional. Sin necesidad de aparecer en pantalla, el taumatropo es invocado por las palabras que la mujer nos dedica. La remisión al juguete óptico, que hasta el momento había ilustrado y ayudado a entender los entresijos de la situación de Lib y Anna, nos sirve aquí para comprender la relación que el film nos propone que establezcamos con él. Así, si antes asociábamos la fusión de imágenes que procura el movimiento del taumatropo con la posibilidad de amalgamar la aproximación científica a la vida con la religiosa, este último giro reflexivo nos impulsa ahora a valorar aquello que une cine y realidad por encima de lo que los separa. A fin de cuentas —y como la narradora nos advertía desde el arranque de la cinta-tanto los personajes del film como nosotros mismos «no somos nada sin historias».

CONCLUSIONES

El análisis de determinadas escenas clave y la contextualización de estas en el conjunto del film al que pertenecen nos han permitido exponer las funciones retóricas y simbólicas que la representación del taumatropo cumple en *Sleepy Hollow* y en *El prodigio*. Como hemos podido comprobar, el juguete óptico ejerce de operador textual que, en cada una de las dos películas, contribuye a ligar de manera sugerente la trama principal con las subtramas. Para concluir, sintetizaremos y combinaremos los resultados de nuestros dos estudios de caso para subrayar la equivalencia de los tres cometidos principales del operador textual en ambos largometrajes.

Primeramente, el taumatropo procura las metáforas a las que ambas películas recurren para ilustrar la situación personal que atraviesan sus protagonistas. En este caso, la importancia de la aparición del taumatropo no reside tanto en la peculiaridad del artilugio óptico sino en el valor que las imágenes de sus dos caras -el pájaro y la jaula—tienen para la definición del personaje. En los dos films, el doloroso pasado de los protagonistas ejerce de cárcel que impide su progresión. El virtuoso encadenado en el que el busto de Lib aparece atrapado en la jaula del taumatropo es una gráfica muestra de ello. Sleepy Hollow, en cambio, incide más en la identificación de Ichabod con el cardenal rojo que atraviesa todo el metraje. Cabe mencionar, asimismo, que en la película de Lelio las imágenes de la jaula y el pájaro sirven también para representar la coyuntura en la que se encuentra Anna.

En segundo lugar, la insistencia en las dos caras del disco —concebidas estáticamente, como elementos bien diferenciados— enfatiza el conflicto entre la razón y aquello que no se somete a sus parámetros que ambas cintas despliegan en torno a sus protagonistas. Dicho conflicto es explicitado verbalmente por el propio Ichabod mientras enseña una y otra cara del taumatropo a Katrina para

distinguir meridianamente entre ciencia y magia. En *El prodigio*, encontramos un fragmento equivalente poco después de ver a Anna jugando con su taumatropo en la cama, en el diálogo entre Lib y la niña en el que la nomenclatura religiosa de Anna choca con la voluntad de Lib de otorgar una traducción racional a sus palabras.

Ambos protagonistas alcanzan un punto de inflexión a partir del cual comienzan a abrirse al movimiento reconciliador del taumatropo —tras el shock posterior al encuentro con el fantasma en el caso de Ichabod y después de conocer los abusos sufridos por Anna en el caso de Lib-. El investigador y la enfermera vislumbran el valor de la otra cara del disco —de la magia, del relato de corte religioso— y, en paralelo, dan los primeros pasos para superar sus luchas internas. No en vano, el refugio de ambos en una razón excluyente se nos presenta -más veladamente en el caso de Lib que en el de Ichabod – como resulta de sus heridas del pasado no cerradas. Los desenlaces de las historias de Ichabod y Lib vienen marcados por lo que más propiamente el taumatropo - en movimiento, en su concepción dinámica— les puede otorgar: la posibilidad de ver de manera diferente, de atisbar otro mundo posible y de ser conscientes de su participación en ese mundo.

Por último, las apariciones del taumatropo animan la lectura en clave metacinematográfica de los dos films. Ahora bien, mientras que en Sleepy Hollow el taumatropo constituiría la base sobre la que sustenta esta interpretación, en El prodigio funciona como un elemento que colabora con los diversos gestos reflexivos de la película. Conviene destacar que la posibilidad de interpretación metacinematográfica no viene dada exclusivamente por el hecho de que el juguete óptico pueda considerarse uno de los precursores del séptimo arte. El carácter autorreflexivo del propio taumatropo y el juego que ofrece a ambos títulos no puede ser obviado. Así, de manera análoga a como se nos insta junto a Ichabod y Lib a reconciliar las dos diferentes caras del disco —la razón y lo que va más allá

de esta— se nos impulsa también a reconsiderar la discriminación entre cine y realidad. No en vano, el cine es ciencia y magia, o si se prefiere, ciencia y relato al mismo tiempo.

En consonancia con el mensaje que lanzan, los dos films tratan de implicarnos emocionalmente más que intelectualmente. Conmoviéndonos, podríamos decir, nos invitan a introducirnos en el movimiento transformador del taumatropo, en ese movimiento que nos hace conscientes de nuestro papel en la película y de que sin nuestra percepción subjetiva no hay verdad a la que agarrarse; en ese movimiento que nos brinda la oportunidad de interrogarnos sobre nuestras creencias y sobre nuestras propias narrativas del pasado, presente y futuro.

NOTAS

- 1 Conviene destacar, como señalan Manning (2016: 195) y Cheron (2023: 79) el anacronismo que supone la aparición del taumatropo en *Sleepy Hollow*, film que sitúa la acción en 1799.
- 2 En términos similares se expresa Siegel (2013: 209) al mantener que el pájaro enjaulado supone una potente imagen de un Ichabod atado a la relación infantil con su madre y a la identificación con su subjetividad contra el sádico padre torturador.
- 3 Si consideramos la recién aludida asociación entre cardenal y protagonista, las palabras de Katrina remarcan la atracción que siente por Ichabod y la necesidad de liberación del protagonista.
- 4 El conflicto entre verdad y apariencias es puesto en relación con la importancia que *Sleepy Hollow* otorga al acto de ver en los escritos de Parks (2016: 66), Plate (2000: 4) y Cheron (2023: 163).
- 5 Coincidimos en este punto con la interpretación de Cheron (2023: 231).

REFERENCIAS

Benton, S. (2014). "Pinioned by a Chain of Reasoning"? Anti-intellectualism and Models of Rationality in

- Tim Burton's Sleepy Hollow. En McMahon, J. L (ed.), *The Philosophy of Tim Burton* (pp. 111-130). Lexington: University Press of Kentucky.
- Cheron, F. (2023). Tim Burton, un cinéma de la ré-imagination. Arràs: Arrois Presses Université.
- Crary, J. (1990). Techniques of the Observer: On Vision and Modernity in the Nineteenth Century. Cambridge: MIT.
- El-Nouty, H. (1978). Theâtre et pré-cinema: essai sur la problématique du spectacle au XIXe siècle. París: Nizet.
- Frutos, F. J. (1996). La fascinación de la mirada. Los aparatos precinematográficos y sus posibilidades expresivas. Valladolid: Junta de Castilla y León.
- Fuentes, A. (2022). The Wonder (2022). Comunicación y Género, 5(2), 157-158. https://doi.org/10.5209/cgen.8505
- González de Arce, R. (2018). Representaciones fílmicas de aparatos, juguetes y espectáculos ópticos anteriores al cine: un recurso de autorreflexividad metaficcional. *El ojo que piensa. Revista de cine iberoamericano*, 16, 118-142. http://www.elojoquepiensa.cucsh.udg.mx/index.php/elojoquepiensa/article/view/284/288
- Gunning, T. (2012). Hand and Eye: Excavating a New Technology of the Image in the Victorian Era. *Victorian Studies*, 54, 495-516. https://doi.org/10.2979/victorianstudies.54.3.495
- Hanifah, A., Hkikmat, M. H., Nurholis, N. (2023). Religious Dogma in Sebastián Lelio's The Wonder (2022). *Saksama: Jurnal Sastra*, *2*(1), 55-63. https://doi.org/10.15575/sksm.v2i1.26975
- Hecht, H. (1993). Pre-cinema History: An Encyclopedia and Annotated Bibliography of the Moving Image Before 1896. Londres: Bowker-Saur.
- Manning, K. M. (2016). Converging Worlds: Neo-Victorianism in the Stop-Motion Films. En Cheu, J. (ed.), *Tim Burton: Essays on the Films* (pp. 184-197). Jefferson: McFarland.
- Marzal, J. J., Gómez Tarín, F. J. (2007). Interpretar un film. Reflexiones en torno a las metodologías de análisis del texto fílmico para la formulación de una propuesta de trabajo. En Marzal, J. J., Gómez Tarín, F. J. (eds.), *Metodologías de análisis del film* (pp. 31-56). Madrid: Edipo.
- Parks, L. (2016). Corporeal Mediation and Visibility in Sleepy Hollow. En Cheu, J. (ed.), *Tim Burton: Essays on the Films* (pp. 54–69). Jefferson: McFarland.

- Plate, S. B. (2000) Sleepy Hollow. *Journal of Religion & Film*, 4(1), Article 11. https://digitalcommons.unomaha.edu/jrf/vol4/iss1/11
- Price, G. (2023) The Wonder. *Estudios irlandeses*, 18, 359-362. https://www.estudiosirlandeses.org/reviews/the-wonder/
- Siegel, C. (2013). Tim Burton's Popularization of Perversity: Edward Scissorhands, Batman Returns, Sleepy Hollow, and Corpse Bride. En Weinstock, J. A. (ed.), *The Works of Tim Burton* (pp. 197-216). New York: Palgrave Macmillan.
- Zotti, C. A. (1998). Dispositivi ottici alle origini del cinema. Immaginario scientifico e spettacolo nel XVIII e XVIII secolo. Bolonia: CLUEB.
- Zunzunegui, S. (1996). La mirada cercana. Microanálisis fílmico. Barcelona: Paidós.

EL TAUMATROPO COMO OPERADOR TEXTUAL EN SLEEPY HOLLOW Y EL PRODIGIO

Resumen

El presente artículo se propone establecer y comparar las funciones retóricas y simbólicas de la representación del taumatropo en *Sleepy Hollow* (Tim Burton, 1999) y *El prodigio* (The Wonder, Sebastián Lelio, 2022). Para ello, y tras unas breves reflexiones sobre el juguete óptico y su representación en el cine, nos centramos en el análisis de las escenas de las dos películas en las que aparece el taumatropo. Los resultados de los dos estudios de caso permiten identificar las tres funciones que el operador textual cumple tanto en *Sleepy Hollow* como en *El prodigio*: 1) suministrar la metáfora que ilustra la situación personal de los protagonistas, 2) enfatizar el conflicto entre lo racional y lo extrarracional y 3) promover el acercamiento en clave metacinematográfica a ambos films.

Palabras clave

Taumatropo; *Sleepy Hollow; El prodigio*; Análisis fílmico; Análisis comparativo; Tim Burton; Juguetes ópticos.

Autor

Enric Antoni Burgos Ramírez (València, 1976) es licenciado en Filosofía (1998) y en Comunicación Audiovisual (2002) por la Universidad de Valencia y doctor en Ciencias de la Comunicación por la Universidad Jaume I (2017). Es profesor asociado en la Universitat de València y miembro del grupo de I+D Mediaflows. Es autor de un libro, numerosos capítulos de libro y diversos artículos en revistas científicas como Fotocinema, Communication & Society, Cinema. Journal of Philosophy and the Moving Image, Área Abierta o Comunicación y Hombre. Sus intereses de investigación incluyen las desviaciones del modelo hegemónico en cine y series de televisión así como el pensamiento de Stanley Cavell. Contacto: enric.burgos@uv.es.

Referencia de este artículo

Burgos Ramírez, E. (2024). El taumatropo como operador textual en Sleepy Hollow y El prodigio. L'Atalante. Revista de estudios cinematográficos, 38, 141-154.

THE THAUMATROPE AS A TEXTUAL OPERATOR IN SLEEPY HOLLOW AND THE WONDER

Abstract

This article aims to establish and compare the rhetorical and symbolic functions of the representation of the thaumatrope in *Sleepy Hollow* (Tim Burton, 1999) and *The Wonder* (Sebastián Lelio, 2022). In doing so, and after some brief reflections on the optical toy and its representation in cinema, we focus on the analysis of the scenes of the two films in which the thaumatrope appears. The results of the two case studies allow us to identify the three functions that the textual operator performs in both *Sleepy Hollow* and *The Wonder*: 1) to provide the metaphor that illustrates the personal situation of the protagonists, 2) to emphasize the conflict between the rational and the extrarrational and 3) to promote the metacinematographic approach to both films.

Key words

Thaumatrope; *Sleepy Hollow; The Wonder;* Film Analysis; Comparative Analysis; Tim Burton; Optical toys.

Author

Enric Antoni Burgos Ramírez (València, 1976) holds bachelor's degrees in Philosophy (1998) and in Audiovisual Communication (2002) from the University of Valencia and a PhD in Communication Science from the Jaume I University (2017). He is a teaching assistant at University of Valencia and a member of the R&D group Mediaflows. He has authored a book, numerous book chapters and several articles in scientific journals like Fotocinema, Communication & Society, Cinema. Journal of Philosophy and the Moving Image, Área Abierta or Comunicación y Hombre. His research interests include subversive cinema and TV series as well as the thought of Stanley Cavell. Contact: enric.burgos@uv.es.

Article reference

Burgos Ramírez, E. (2024). The Thaumatrope as a Textual Operator in Sleepy Hollow and The Wonder. L'Atalante. Revista de estudios cinematográficos, 38, 141-154.

 $recibido/received: 30.09.2023 \mid aceptado/accepted: 12.01.2024$

Edita / Published by



Licencia / License



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

EL INTÉRPRETE MUSICAL COMO PERSONAJE EN LAS PELÍCULAS DE CARLOS GARDEL Y AMÁLIA RODRIGUES: TRANSMEDIALIDAD, PROFESIONALIZACIÓN Y GLOBALIZACIÓN

DULCE MARÍA DALBOSCO

INTRODUCCIÓN

Al despuntar el siglo XX, las nuevas tecnologías de producción y reproducción sonora y visual revolucionaron globalmente la relación de la humanidad con el sonido y la imagen, y con el entretenimiento y el arte. Los novedosos artefactos -el fonógrafo, el gramófono, la radio, el cinematógrafo— fueron modelando nuevos consumidores, nuevas audiencias y nuevos vínculos nacionales y transnacionales entre las distintas producciones artísticas. En ese marco se desarrollan de modo más o menos paralelo dos géneros de la canción popular urbana, el tango argentino y el fado portugués, entre los cuales es posible hallar algunas correspondencias, tanto en sus poéticas como en otros aspectos de su acontecer artístico. Entre estos se destaca, por su productividad y persistencia, el uso que el cine mudo y luego el sonoro hicieran del fado y del tango para nutrir sus argumentos, sus elencos y sus bandas sonoras. Por ese motivo, en esta ocasión queremos analizar algunos paralelismos en la forma en que el cine sonoro aprovechó el éxito de Carlos Gardel —cantor de tangos— y de Amália Rodrigues —fadista— en sus respectivos países, para modelar la figura del intérprete musical como personaje cinematográfico y proyectarlos nacional e internacionalmente como emblemas identitarios. Con este fin. nos ocuparemos de algunas películas protagonizadas por ellos, donde representan el papel de cantantes. En concreto, de Gardel tomaremos Melodía de arrabal (Louis J. Gasnier, 1932) y El día que me quieras (John Reinhardt, 1935), mientras que de Amália hemos escogido Fado, história de uma cantadeira [Fado, historia de una cantadora] (Perdigão

Queiroga, 1947) y *Sangue toureiro* [Sangre torera] (Augusto Fraga, 1958).

Nuestro afán por rastrear las distintas afinidades entre el tango y el fado fue inspirado por ciertas emergencias artísticas recientes, de Argentina y de Portugal, que han congregado ambos géneros. Entre ellas destaca la actuación de la cantante argentina Karina Beorlegui, quien desde 2009 cultiva un repertorio mixto de tangos y fados. De esta manera, tanto sus discos — Caprichosa (2003), Mañana zarpa un barco (2009) y Puertos cardinales (2011) — como sus interpretaciones en vivo hicieron que el ejercicio de reunión de ambos géneros conllevara una relectura de sus tradiciones a la luz del diálogo de uno con otro. Sus intervenciones se han transformado en una reinterpretación en un doble sentido, por cuanto constituyen nuevas performances, pero también experiencias de escucha conjunta de alcance crítico, que habilitan el hallazgo de conexiones y diferencias entre el tango y el fado. El gesto de Beorlegui fue retomado por otros artistas locales e internacionales, aunque cabe destacar que las relaciones entre el tango y el fado se remontan a un siglo atrás (Gouveia, 2013) e incluso hay teorías que plantean posibles vínculos genéticos en los orígenes de ambas músicas (Moura, 2001; Gouveia, 2013), además de otra clase de cruces.

Consideramos que puede ser provechoso trasladar un planteamiento surgido en el ámbito de la intuición artística al ámbito de la investigación académica. Por esa razón, inscribimos nuestra propuesta de trabajo en el marco de las Artes Comparadas, disciplina que contempla entre sus posibilidades la confrontación de fenómenos y procesos genéticamente independientes, cuyo estudio está justificado debido a que dichos fenómenos y procesos implican condiciones sociohistóricas comunes (Guillén, 2005: 96). Manfred Schmeling se refiere a este tipo de comparación como aquella basada en «analogías de contextos» (1984: 23). En efecto, partimos de la hipótesis de que las convergencias que pueden encontrarse entre distintas aristas del tango y del fado están motivadas por

ciertos paralelismos en sus contextos, a saber: su desarrollo en ciudades urbano-portuarias, la necesidad percibida de construir relatos identitarios nacionales durante las primeras décadas del siglo XX, el surgimiento de cantantes icónicos de fuerte pregnancia (Dalbosco, 2022) y la globalización de los mecanismos de acción de la industria cultural en esa misma época, en particular del disco, la radio y el cine.

Cabe destacar que este rastreo comparativo bien podría ampliarse a otros países, puesto que el aprovechamiento de la música nacional y de sus estrellas fue una constante en el cine sonoro iberoamericano entre las décadas de los treinta y los sesenta. Silvana Flores señala que, en sus inicios, el cine musical hollywoodiense comenzó a adaptar las revistas musicales del teatro de Broadway, tendencia a la que pronto se sumaría América Latina con sus propias producciones teatrales (2023: 258). De este modo, se generó una retroalimentación que promovió la publicidad y el estrellato de cantantes y bailarines, puesto que la «frecuente asimilación entre artistas y personajes» en los comienzos del cine sonoro se instaló como «un procedimiento para la promoción de los artistas en la radio y en el teatro musical» (Flores, 2023: 255). Así sucedió en España, por ejemplo, con el cuplé, la copla y sus cantantes y bailaores folklóricos, cuya incorporación a la gran pantalla dio lugar a las películas denominadas coloquialmente españoladas. Imperio Argentina fue una de las figuras más internacionales de este proceso (Labanyi, 2004: 2). En América Latina, México y Brasil hicieron un uso pertinaz de sus músicas nacionales durante los albores del cine sonoro. El primero proyectó hacia el mundo la música mariachi y ranchera, a través de cantantes como Pedro Infante o Jorge Negrete. Brasil, por su parte, hizo una exhibición de la samba, las marchas y el carnaval en sus films musicales, en particular en sus famosas chanchadas (Paranaguá, 1985: 36-65).

Dadas estas tendencias paralelas, han surgido estudios comparativos que abordan distintos

aspectos de la relación entre la música popular y el cine musical iberoamericano de este período. Por mencionar solo algunos. Fernando Morais da Costa presenta las analogías en el pasaje del cine mudo al cine sonoro en Brasil, Portugal, Argentina, México y Cuba, y afirma que en todos estos países los regimenes políticos de carácter centralizador se valieron de la música popular y del cine para forjar la integración y la identidad nacionales (2012: 51-60). En Modernidades primitivas: Tango, samba y nación (2007), Florencia Garramuño coteja el modo en que las películas de Carlos Gardel y Carmen Miranda, «figuras de una modernidad alternativa», contribuyeron a la nacionalización del tango y de la samba, mientras construían posibles historias de estos géneros (2007: 41). Silvana Flores, por su parte, se detiene en ciertas correlaciones entre el tango y el bolero, como su naturaleza híbrida, las cuales habilitaron un intercambio transnacional entre el cine argentino y el mexicano (Flores. 2019: 48-72).

Debido a las similitudes en los vínculos entre música, teatro y cine en estos países iberoamericanos, no es difícil hallar en la filmografía musical de las primeras décadas al personaje del cantor o la cantora que triunfa, ejecutado a su vez por famosos intérpretes de la vida real. Tal es el caso de los films españoles Suspiros de España (Benito Perojo, 1939) y Mariquilla Terremoto (1939) de Estrellita Castro o Filigrana (Luis Marquina, 1949) de Concha Piquer, en los que el trayecto de la cantante es parte de la trama argumental. Algo similar encontramos en el personaje interpretado por Rita Montaner en la película cubana El romance del palmar (Ramón Peón, 1938). La cinta mexicana Canto a mi tierra (José Bohr, 1938) narra la profesionalización de un cantor, Pedro Vargas; la especularidad con el vocalista real se pone en evidencia en el hecho de que el personaje del film mantiene su nombre verdadero.

Así las cosas, es evidente que los usos del tango y el fado y de sus cantores en sus respectivas cinematografías no constituyeron intervenciones aisPARTIMOS DE LA HIPÓTESIS DE QUE
LAS CONVERGENCIAS QUE PUEDEN
ENCONTRARSE ENTRE DISTINTAS
ARISTAS DEL TANGO Y DEL FADO ESTÁN
MOTIVADAS POR CIERTOS PARALELISMOS
EN SUS CONTEXTOS, A SABER: SU
DESARROLLO EN CIUDADES URBANOPORTUARIAS, LA NECESIDAD PERCIBIDA
DE CONSTRUIR RELATOS IDENTITARIOS
NACIONALES DURANTE LAS PRIMERAS
DÉCADAS DEL SIGLO XX Y LA
GLOBALIZACIÓN DE LOS MECANISMOS
DE ACCIÓN DE LA INDUSTRIA CULTURAL
EN ESA MISMA ÉPOCA, EN PARTICULAR
DEL DISCO, LA RADIO Y EL CINE

ladas, pues dan cuenta de ciertas prácticas transmediales extendidas de manera transnacional en el cine iberoamericano, que habría que matizar en cada caso. En una primera aproximación, hemos escogido el tango y el fado en el marco de un proyecto de mayor alcance, que explora otras correspondencias poéticas e icónicas entre ambos géneros musicales (Dalbosco, 2020 y 2022), las cuales resultan más estrechas que las que se dan entre otras músicas¹. Pero, además, estimamos que estos dos ejemplos, en distintas lenguas y en distintos continentes, ilustran cabalmente el alcance transoceánico de estos procesos en el cine, debido a la fuerte pregnancia alcanzada por las figuras escogidas - Carlos Gardel y Amália Rodrigues - Prácticamente toda su filmografía se reduce a la representación del personaje de intérprete musical.

Para efectuar nuestro estudio, partimos de las reflexiones de Simon Frith sobre la personalidad vocal del cantor o la cantora de música popular. El musicólogo explica que en dicha personalidad se conjugan los personajes que protagonizan las canciones de su repertorio, con el personaje del cantante como estrella, creado por la difusión y la

publicidad, y el del cantante como persona, es decir, la manera como cada uno imagina que el intérprete es realmente (Frith, 2014: 348). En el caso de Gardel y Amália², a esta compleja interacción de personalidades se suman también la de ellos como artistas de cine y la de los personajes interpretados por ellos en sus películas. En consecuencia, prestaremos atención a los recursos propiamente cinematográficos puestos al servicio de la creación del cantante como personaje fílmico. Esta retroalimentación fue tan efectiva como estrategia de mercado que se sostuvo durante varias décadas en el cine iberoamericano.

EL TANGO Y EL FADO ANTE LA APARICIÓN DEL CINE SONORO

El surgimiento de la industria fonográfica y discográfica implicó una modificación radical de la relación entre el oyente y el intérprete, en la medida en que transformó la modalidad de escucha al hacer prescindible la performance en vivo: ya no era un requisito la presencia física del cantante para escuchar su voz. Esta situación, tan natural en la sociedad actual, resultaba en sus inicios casi mágica para los auditores. En su libro Fábricas de músicas (2017), Marina Cañardo explica que, si al comienzo de la industria fonográfica las interpretaciones se difundían de manera anónima, sin hacer referencia a los cantantes, luego fueron surgiendo conceptos como el de «alta fidelidad» o «copia fiel» y la publicidad comenzó a recuperar su identidad y su aspecto visual. De esta manera, a partir de 1890 empezó a desarrollarse un star system del disco que condujo a la «idolatría del intérprete», continuadora —para Cañardo— de «la tradición romántica del culto al genio» (2017: 73), luego alimentada también por las revistas especializadas, la radiofonía y, fundamentalmente, por el cine. Alina Mazzaferro sintetiza el modo en que las publicaciones argentinas de la época reflejaron el crecimiento del star system local, nutrido por algunos artistas que eran a la vez cantantes, actores y actrices de revista y de cine: «al principio se hablaría de "figuras"; a mediados de los años veinte surgirían las "estrellas" y [...] con el auge del cine de estudios se popularizarían los "astros"» (2018: 21).

Según hemos adelantado, cuando a principios del siglo XX distintos países comenzaron a producir películas mudas, primero, y sonoras, más tarde, inmediatamente se valieron de las músicas nacionales, entonces en auge, y de sus artistas. Tal es el caso del tango y el fado, que pronto se integraron en una red transmedial cada vez más extensa. en la cual las letras de las canciones, los guiones teatrales y cinematográficos y la narrativa literaria intercambiaban argumentos, personajes y ambientaciones. Basta recordar en el caso argentino las numerosas películas mudas de José Agustín Ferreyra cuyos títulos e historias son directamente extraídos del tango³. Algo similar puede decirse del cine mudo en Portugal, con el emblemático ejemplo del film O fado dirigido por Maurice Mariaud (1924), inspirado en la pintura homónima de José Malhoa (1910). Posteriormente, así como la primera película sonora portuguesa, A Severa [La Several (José Leitão de Barros, 1931), tomó el fado y la figura de la fadista como símbolos sobre los cuales construir el relato fílmico, la primera película sonora argentina, ¡Tango! (Luis Moglia Barth, 1933), hizo otro tanto con el tango y sus artistas. En las películas argentinas empezaron a desfilar figuras del tango como Azucena Maizani, Tita Merello y Charlo; en el cine portugués lo hicieron fadistas como Ercília Costa. Fernando Farinha. Hermínia Silva y Carlos Ramos. El factor clave es el hecho de que el cine sonoro no solo reunía voz e imagen del intérprete, sino que lo hacía accesible a una audiencia mucho mayor. El cantante pronto se transformó en un personaje cinematográfico frecuente y atractivo en la acelerada producción de guiones⁴.

Dadas estas condiciones, el cine sonoro aprovechó a las figuras que plasmaron la máxima expresión del culto al intérprete del tango y del fado: Gardel y Amália. Cabe destacar que su actuación

no es simultánea en el tiempo, pues ellos irrumpen en diferentes etapas del desarrollo musical de sus respectivos géneros. Mientras que Gardel fue el artifice del cantor del tango canción, desde que en 1917 cantara Mi noche triste hasta su prematura muerte en 1935, Amália, en cambio, apareció en el fado en 1939, cuando este ya estaba bastante consolidado como género musical. No obstante, fue ella, como Gardel, el gran vehículo de la proyección internacional del fado y su «héroe civilizador», en palabras de Joaquim Pais de Brito (1983: 160). De esta manera, es posible encontrar numerosas correspondencias en las trayectorias de estos dos artistas: desde su función en la evolución del tango y del fado, el modo en que los medios y ellos mismos construyeron su biografía pública, hasta su proyección simbólica nacional e internacional. Ambos representaron la profesionalización e internacionalización de sus respectivas músicas⁵. Aunque la incursión de los dos artistas en el cine no es paralela temporalmente, sí será llamativa la coincidencia en los relatos fílmicos y la consiguiente construcción de la figura del intérprete como personaje.

Ya consagrado como el mayor cantor nacional argentino, entre 1931 y 1935 Gardel protagonizó siete largometrajes sonoros filmados para la Paramount en el exterior, en París y en Nueva York; algunos son incluso anteriores a la producción de cine sonoro en Argentina. Si bien en prácticamente todos ellos él desempeña el rol de cantor, se destaca dicho papel en Melodía de arrabal de 1932 y El día que me guieras de 1935. A menudo destaca en estas películas y en su banda sonora la atenuación del color local. El hecho de que se apropiaran de un producto argentino -Gardel y sus canciones- en su idioma, pero fueran filmadas en otros países y proyectadas hacia el mundo, impactó directamente en la configuración espacial y verbal del guion. Rodadas en su totalidad en estudios con montaje escenográfico, aun cuando se hace referencia a lugares supuestamente emplazados en Buenos Aires, se trata de espacios sugeridos simbólicamente.

Por el contrario, las películas de Amália Rodrigues son filmadas, en su mayoría, en Portugal cuando el fado y sus artistas ya cuentan con una estimable presencia en el cine nacional. En casi todas ellas desempeña el rol de fadista, pero donde más relevancia cobra esa figura es en Fado, história de uma cantadeira (1947) y en Sangue toureiro (1958).

Más allá de las diferencias entre las películas de Gardel y Amália, unas y otras funcionaron como metadiscursos, que trazaron «un triángulo de borrosos límites entre el personaje de la película, la vida pública de los artistas y las personas reales» (Dalbosco, 2022: 13). En efecto, los guiones a menudo dialogan con los recorridos reales de los artistas, reconstruidos en las biografías y entrevistas de circulación mediática, difundidas por las revistas especializadas y las radios. En los cuatro films seleccionados —y también en otros— el personaje del intérprete musical se construye en torno a cuatro ejes interconectados que lo modelan, a la vez, como una figura de culto y como un mediador social, a la manera de los antiguos héroes culturales: el desplazamiento espacial como viaje iniciático, la metamorfosis de la imagen personal, la marginalización social y la integridad moral y afectiva. A continuación, atenderemos al modo en que opera cada uno de ellos en la configuración de este personaje cinematográfico, pero nos detendremos sobre todo en los dos primeros, ya que son aquellos que implican un mayor despliegue de recursos cinematográficos. Los otros dos responden, más bien, a la caracterología del personaje desplegada en el argumento.

EL DESPLAZAMIENTO ESPACIAL COMO VIAJE INICIÁTICO Y LA METAMORFOSIS DE LA IMAGEN PERSONAL

Tanto en la poética del tango y del fado de las décadas de los veinte a los cuarenta como luego en las películas basados en ellos, el espacio adquiere valor más allá de lo territorial, de manera que las ciudades de Buenos Aires y de Lisboa y sus

conexiones entre los barrios, el centro, las periferias, los recintos interiores e incluso los países transatlánticos se resignifican como lugares de construcción o de vaciamiento identitario y redefinen sus límites como topografías afectivas. Numerosos estudios remarcan la relevancia de lo espacial no solo como uno de los temas poéticos más recurrentes en el tango (Bergero, Matamoro, Ulla) y en el fado (Eliott, Gray, Queiroz), sino en cuanto el vínculo sujeto-espacio es determinante en la génesis de ambas músicas y en el entramado de todos sus componentes: letra, música, instrumentalización, performance.

Noemí Ulla y Matthew Karush, por ejemplo, han sostenido que al menos una parte importante de las letras de tango de los años veinte y treinta revelaban una «lógica maniquea de la sociedad» (Karush, 2013: 36), donde el suburbio-paraíso perdido se oponía al centro-la perdición (Ulla, 1982: 36). El desplazamiento ecológico del barrio al centro efectuado por el propio tango en la segunda década del siglo XX fue, no obstante, el que habilitó su expansión musical; del mismo modo, en las letras de tango tal recorrido implicaba ciertas oportunidades de ascenso social para sus personajes, de

EN LOS CUATRO FILMS SELECCIONADOS

-Y TAMBIÉN EN OTROS- EL PERSONAJE

DEL INTÉRPRETE MUSICAL SE

CONSTRUYE EN TORNO A CUATRO EJES

INTERCONECTADOS QUE LO MODELAN,

A LA VEZ, COMO UNA FIGURA DE CULTO

Y COMO UN MEDIADOR SOCIAL, A LA

MANERA DE LOS ANTIGUOS HÉROES

CULTURALES: EL DESPLAZAMIENTO

ESPACIAL COMO VIAJE INICIÁTICO,

LA METAMORFOSIS DE LA IMAGEN

PERSONAL, LA MARGINALIZACIÓN

SOCIAL Y LA INTEGRIDAD MORAL Y

AFECTIVA

manera que la visión dualista del espacio también ofrece claves de lectura ambivalentes. Lo que resulta claro es que esta cartografía no era representativa de la realidad socioambiental porteña de aquel entonces, mucho más compleja.

Otro tanto puede decirse del fado como música fuertemente situada, que modela una cartografía afectiva en la relación simbiótica establecida entre letra, cuerpo, voz, canción y espacio (Gray, 2013: 106-108). Lila Ellen Gray sostiene que los fados que celebran aspectos de Lisboa y sus barrios son tan frecuentes que constituyen un subgénero poético. A menudo evocan una ciudad suspendida en el tiempo, atravesada por una mirada cargada de nostalgia y saudade (2013: 108-110). Richard Elliott, por su parte, considera que ya sea que se hable de Lisboa en su totalidad o de sus barrios fadistas Alfama, Mouraria, Bairro Alto, Madragoa—, las letras de fado proveen topografías de lo perdido que posicionan a la ciudad como objeto de deseo o de carencia, o como trasfondo de otro tipo de objeto perdido, rememorado o deseado (2016: 66).

En las cuatro películas seleccionadas, el hilo argumental básico es similar: un cantante, talentoso pero local, se transforma en una estrella de la canción, al tiempo que se enreda en una relación amorosa. Al igual que en los héroes culturales, el desplazamiento espacial es el hito que señala dicha transformación, al resignificarse como viaje iniciático. Los personajes interpretados por Gardel y Amália en estas películas transitan un doble itinerario: del arrabal —periferia— al teatro —centro de la ciudad— y del ámbito nacional al internacional. Como hemos anticipado, este recorrido emula el trayecto real efectuado tanto por las músicas como por sus protagonistas, y su consecuente evolución de productos locales a símbolos nacionales.

Debido a las exigencias de su proyección internacional y el apremio con que fueron concebidos los guiones, las películas de Gardel se sostienen en argumentos simples, donde los espacios están reducidos a escenografías de cartón piedra y a denominaciones genéricas, tales como «café del

arrabal», «bar de la facultad», «teatro», «arrabal», etcétera, a pesar de lo cual no pierden su importancia referencial. En efecto, en *Melodía de arrabal* el espacio es lo primero que se muestra. La película se abre con un paneo que pretende representar el ajetreo de la vida en el barrio, hasta que la cámara se detiene para hacer *zoom in* en la «casa de discos», que congrega gran afluencia de gente, lo cual posiciona la música como elemento esencial de la vida barrial. La siguiente escena ya nos traslada al interior del bar del arrabal, donde nuevamente la cámara hace un recorrido que da cuenta del movimiento del lugar: músicos, parejas de bailarines, juegos de naipes, hombres con miradas suspicaces.

El guion, escrito por Alfredo Le Pera, está articulado sobre la base de binarismos y duplicaciones, que se advierten tanto en el espacio como en las identidades de los personajes. Gardel es al mismo tiempo Roberto Ramírez, «el cantor del café» situado en el arrabal, y un estafador de guante blanco, que hace trampa en los juegos de naipes, habilidad que luego explotará con el nombre de Torres. Asimismo, el barrio y el café manifiestan una doble valencia. Por un lado, son celebrados por la canción homónima que es *leitmotiv* de la película, *Melodía de arrabal*, y que es integrada como música diegética y extradiegética a lo largo del film:

Barrio... barrio..
que tenés el alma inquieta
de un gorrión sentimental.
Penas...ruego...
¡esto todo el barrio malevo
melodía de arrabal!
Barrio... barrio...
perdoná si al evocarte
se me pianta un lagrimón,
que al rodar en tu empedrao
es un beso prolongao
que te da mi corazón.

Por otro lado, el barrio y el café también son denostados por sus habitantes, como Marga, la maleva del café, que declara que «el arrabal sucio y sombrío le envenena el alma» y «la tiene presa



Imagen I. Carlos Gardel vestido de esmoquin en Melodía de arrabal

en su cárcel de vicio», o Alina, quien se le opone a Marga como figura femenina positiva. Alina, la muchacha buena y profesora de música del barrio, le sugiere a Ramírez que «para ser alguien», «para triunfar», debe dejar de ser el «cantor del café» para convertirse en el «cantor de la ciudad», cuyo emplazamiento es el teatro. De hecho, ella misma es quien intercede ante un empresario teatral y le habilita a Ramírez ese trayecto que lo catapulta de cantor local a profesional, y que se pone en evidencia en el segundo eje que marca la consagración del cantante: la metamorfosis de su imagen personal. Mientras que en el bar Ramírez cantaba con un traje de corbata y pañuelo, pulcro pero arrabalero, en el teatro lo hace vestido de esmoquin y moño, prenda de uso internacional, que además «era un símbolo de ascenso social» (Karush, 2013: 134). Fuera de la pantalla, la imagen de Gardel vestido de este modo era la de mayor circulación; por ende, hay un guiño del personaje de ficción hacia el real. Los orígenes humildes de este cantor -como los de Amália Rodrigues - eran, según Matthew Karush, un componente central de su imagen, de modo que «Gardel con su smoking era la guintaesencia del chico pobre que lo había logrado» (2013: 134). Otro tanto podemos decir del tango y del fado: sus raíces populares y barriales no son silenciadas ni descartadas en estas películas; por el contrario, permanecen como la fuente

de su atractivo, que es saneada y legitimada en su traslado al centro de la ciudad.

Así como la posibilidad de proyectar simultáneamente la imagen y la voz del cantante a nivel nacional y hacia el mundo entero fomentó el culto al intérprete, el séptimo arte aprovechó sus capacidades técnicas para jugar con el aspecto sonoro y el visual, y lograr distintos efectos en el espectador. Un recurso habitual en los films sobre astros musicales es el juego de disyunciones entre imagen y sonido, para enfatizar una u otro. En la primera interpretación de *Melodía de arrabal* realizada por Gardel en la película, la cámara solo se aleja de él para encuadrar al público oyente y subrayar el efecto de admiración ante la *performance*.

El itinerario de Gardel se amplía y se complejiza en *El día que me quieras*, también de la Paramount, pero filmada en Nueva York con guion de Le Pera. Julio Argüelles (Gardel) abandona la acaudalada casa paterna para casarse con una aspirante a artista de inferior condición social. De cantar en cafés para apenas subsistir mientras su esposa agoniza, pasa a convertirse en una ce-

Imagen 2. Carlos Gardel vestido como un gaucho argentino en el set de filmación simulado por la película El día que me quieras



lebridad del tango y de la canción criolla cuando, junto a su hija Marga, logra triunfar con el nuevo nombre de Julio Quiroga —es decir, con una nueva identidad— en el exterior. Primero en Europa —París, Londres, Berlín— y luego en Hollywood, donde además se completa el círculo metadiscursivo: Julio, al igual que el propio Gardel y que el tango mismo, se consagra en el extranjero y se convierte en artista cinematográfico. Los viajes de los cantantes son sugeridos mediante fundidos de imágenes de trenes, aviones, barcos, fachadas de edificios y titulares de periódicos que se superponen vertiginosamente, recurso heredado del cine silente.

También este traslado internacional implica un cambio en la imagen del cantante: si mientras Gardel representa el papel de Julio Argüelles está siempre vestido de traje, a la manera de un cantor de tangos, cuando Julio Quiroga canta en esta puesta en abismo que constituye la escena del set de filmación dentro de la película, lo hace vestido de gaucho. Es conocida la afición internacional por vestir de gauchos a los tangueros.

Pero aquí hay algo más: así como en las letras de tango y en las películas filmadas en la Argentina muchas veces se remarcará la oposición ciudad-campo, centro-barrio -con el aspecto rural que este conserva—, en varias de sus películas Gardel personifica «tanto el folclore rural como las tradiciones urbanas del tango» (Karush, 2013: 84). En efecto, él mismo había comenzado su carrera cantando música criolla. género que nunca abandonó. Según Karush, fue «la habilidad de Gardel, y por extensión del tango, para mediar entre el campo y la ciudad, la tradición y la modernidad» lo que hizo del género un poderoso símbolo de la identidad nacional (2013: 85).

Como podemos atisbar, la cartografía dualista cantada por el tango y reelaborada en estas geografías fílmicas, que a su vez se resignificaba en su proyección internacional, distaba de ser una representación del trazado espacial y de la composición poblacional real de los barrios y de la ciudad de Buenos Aires, y se orientaba, en cambio, a la construcción de diversos relatos sobre la música, sus artistas y la identidad nacional.

En las películas protagonizadas por Amália Rodrigues, el recorrido de la fadista es bastante similar y también se alinea con el del fado mismo y el de la verdadera Amália. En Fado, história de uma cantadeira, Ana Maria, cantadeira aficionada, pasa de cantar en la intimidad de su hogar en el barrio lisboeta de Alfama a los retiros barriales, para allí ser descubierta por empresarios que la convencen de hacerlo en los teatros de las zonas céntricas de Lisboa. Se convierte así en artista profesional. Michael Colvin sostiene que, en realidad, lo que narra esta película es la génesis del fado novo, es decir, el proceso mediante el cual el fado deja de ser la decimonónica «canción de vencidos», afincada en zonas marginales de Lisboa y en barrios populares, para erigirse en canción nacional interpretada por profesionales y, como tal, proyectarse internacionalmente (Colvin, 2016: 106).

Al profesionalizarse, Ana Maria adquiere la imagen de una celebridad: al comienzo de la película viste sencillamente con delantales de entre casa y canta en el retiro con un chal negro, de acuerdo con las clásicas convenciones del fado tradicional, para luego convertirse en una diva ataviada con seda y brillos, atendida por servicio doméstico. Resulta elocuente la escena de encuadre medio en que Ana Maria amanece, ya entrada la tarde, en una cómoda cama, desde donde habla por un teléfono blanco, en lo que constituye un directo guiño a las divas de Hollywood al estilo de Jean Harlow. De esta manera, un género transmedial como el cine instaura una nueva clase de artista, que es una especie de figura total articulada en el cruce de distintos géneros: Ana Maria/Amá-



Imagen 3. Amália Rodrigues al estilo de una diva hollywoodense en Fado, história de uma cantadeira

lia es al mismo tiempo cantante profesional, actriz de teatro y actriz de cine.

No obstante, el viaje de iniciación emprendido por Ana Maria no se detiene allí. Ante la ruptura con Júlio, su antiguo guitarrista y novio de barrio, provocada por un malentendido, ella se traslada a Brasil, donde se produce su consagración definitiva. A diferencia del recorrido gardeliano, el teatro es el lugar de la simulación, con escenografías que remarcan su condición de utilería, mientras que el retiro –equivalente al café porteño– es representado como el ámbito del fado auténtico. Júlio, quien según Colvin simboliza la tradición del fado y el fado castizo (2016: 113), le reprocha a Ana Maria que, desde que dejó Alfama, ya no canta como antes. Varias escenas del ajetreo teatral transcurren entre bambalinas, entre andamiajes y cordeles que ponen en evidencia el artificio y que establecen un claro contraste con las primeras escenas de la película en el barrio de Alfama, donde los personajes deambulan por sus calles soleadas, por los mercados ubicados al aire libre, y por las casas y tabernas barriales. Sin embargo, el recorrido de esta fadista termina siendo circular, pues Ana Maria regresa al retiro de donde surgió, y allí canta el fado central de la banda sonora, O fado de cada um, para rendirle homenaje a Júlio, en lo que constituye una doble vuelta de trasfondo ideológico: de la

fadista a Alfama y de la mujer al hombre. Dicho fado atraviesa todo el film y ofrece una línea de interpretación, puesto que Ana Maria lo canta al comienzo, cuando es una cantadeira aficionada, y luego al final, ya convertida en celebridad. La letra de O fado de cada um refuerza la lectura ideológica de la película, así como también la autodefinición del fado en su proyección como canción nacional hacia Portugal y hacia el exterior. Se trata de uno de los tantos fados metadiscursivos, que definen el género en el cruce de significaciones de la palabra fado como destino y como música: «Bem pensado, todos temos nosso fado/ E quem nasce malfadado, melhor fado não terá/ Fado é sorte, e do berço até à morte/ Ninguém foge, por mais forte/ Ao destino que Deus dá!»⁶. Cabe destacar que en esta escena final se hace uso de la disyunción entre imagen y sonido para enfatizar la espectacularidad del regreso. Mientras la cámara enfoca a Júlio en el escenario del retiro, tocando la guitarra con desgana y amargura, comienza a escucharse de fondo la potente voz de Ana Maria, hasta que la cámara finalmente la enfoca caminando hacia el escenario para reunirse con su antiguo amor, ataviada con el clásico chal negro fadista y no con su ropa de diva.

El trasfondo ideológico se hace más manifiesto en las películas de Amália que en las de Gardel. Al respecto recordemos que mientras que estas últimas, filmadas en el extranjero, parecen más estimuladas por intereses comerciales y un afán de exotismo un tanto superficial, las películas portuguesas protagonizadas por Amália Rodrigues fueron filmadas en pleno salazarismo. Ni el fado ni Amália pudieron sustraerse de los usos de la cultura popular efectuados por el Estado Novo, sintetizados en el famoso eslógan de las tres f: Fado, Fátima y Futebol (Nery, 2004: 241). Si en sus albores, por los años treinta, la dictadura de Salazar adoptó una serie de medidas destinadas a sanear el fado, las cuales estimularon su profesionalización y su cristalización poética (Brito, 1983), luego el régimen se valió de la sugestiva alianza de esta música con el cine para promocionar su sistema

de valores. Como explica Rui Vieira Nery, a partir de los años cincuenta el Estado Novo comienza a invertir gradualmente su inicial distancia ideológica con el fado, pues procura incorporarlo a una estrategia de imagen populista que se extiende a todos los dominios de la industria cultural, entre ellos el cine (2004: 238). La pregnancia y la celebridad alcanzadas por Amália como estrella del fado y de la gran pantalla fue aprovechada por la dictadura, a tal punto que dicho vínculo ensombreció su trayectoria, sobre todo tras la Revolución de los Claveles⁷.

En Sangue toureiro se recrudece el uso ideológico del fado, puesto que, como analiza Adriana Martins, «saca partido de la fama y de la representatividad social de la figura del torero y de la fadista para transmitir los valores de una sociedad patriarcal rígidamente estratificada y con papeles de género bien delimitados, que se resistía a la transformación de las mentalidades» (2017: 100). Este contenido contrasta con la modernidad cinematográfica del film, promocionado como el primer largometraje a color de Portugal y caracterizado por un habilidoso manejo de cámara y su prodigalidad de recursos cinematográficos visuales y sonoros de toda clase: panorámicas, contrapicados, voz en off. La trayectoria de la fadista es lineal, al estar relacionada con una historia de amor de distinto cariz y mucho más ligada al sentido etimológico y trágico de la palabra fado como fatum (destino aciago), del que tanto se han valido la propia poética del género, como los discursos sobre el fado y sus propios artistas. Amália Rodrigues encarna a una fadista llamada Maria da Graça, ya consagrada ante el público local, que canta en distintos recintos lisboetas. En uno de ellos conoce a Eduardo. hijo de un tradicional hacendado de la zona rural de Ribatejo, quien para conquistarla deviene torero, hasta que su amor se concreta en un apasionado romance e inician una convivencia extramarital. La tradicional familia del joven repudia esa situación, a tal punto que la madre de Eduardo logra convencer a Maria da Graça de que lo abando-

EN TODAS ELLAS LA CIRCULACIÓN
ESPACIAL SIMBOLIZA LA
PROFESIONALIZACIÓN DEL ARTISTA Y
DE LA MÚSICA, Y FUNCIONA COMO
MECANISMO DE LEGITIMACIÓN, QUE SE
COMPLETA AL TRASPASAR LAS FRONTERAS
NACIONALES, CUANDO EL GÉNERO
EN CUESTIÓN SE CONSOLIDA COMO
CANCIÓN NACIONAL. NO OBSTANTE,
LA VALORIZACIÓN DE DICHO PROCESO
ES AMBIGUA, PUESTO QUE TAMBIÉN SE
PLANTEA QUE INEVITABLEMENTE IMPLICA
DESENRAIZAR AL CANTANTE Y LA MÚSICA
DE SU ESPACIO PROPIO, Y SACRIFICAR EN
PARTE SU AUTENTICIDAD

ne con el argumento de que él debía hacerse cargo de la finca familiar, para que esta pudiera seguir contratando a los trabajadores locales. La fadista, entonces, decide dejar a Eduardo en secreto, sacrificar su amor por el bien de otros y aceptar un contrato para cantar en Brasil y luego en Nueva York, lo cual la catapulta como celebridad internacional. El recorrido de Maria da Graça emula el de la propia Amália: después de su debut en 1939 en los retiros lisboetas, Amália viajó a Brasil en 1944, donde grabó sus primeros discos, y comenzó así su etapa de internacionalización (Ferreira, 2009: 47-58). Pero, al mismo tiempo, podría leerse como un guiño hacia los orígenes del fado, puesto que algunos musicólogos los sitúan en Brasil (Nery 2004). A su vez, a principios de los años cincuenta Amália estuvo más de tres meses actuando en Nueva York.

En Sangue toureiro el conflicto de la trama se resuelve cuando cada uno regresa a su espacio físico, social y simbólico originario: Eduardo al campo y la fadista a los escenarios. El espacio adquiere un protagonismo especial, manifestado no solo en el argumento, sino sobre todo en la imagen. En efecto, la película pretende mostrar un Portugal

próspero y orgulloso de su cultura popular: los bailes rurales, el fado, la tauromaguia. Sin embargo, al mismo tiempo promueve un modelo social rígido y conservador. El film comienza con un larguísimo paneo que arranca en el río Tejo, cuyo cometido es exhibir el color local y el esplendor del Ribatejo, zona agrícola portuguesa. Mientras tanto, se escucha una música rural portuguesa de procedencia extradiegética y una voz en off que hace referencia a la simbiosis entre el paisaje y el ribatejano. Luego, otra panorámica muestra la extensión de la tierra hasta detenerse en sus tradiciones y sus bailes típicos. Dada la relevancia otorgada a la vida en el Ribatejo y a la identidad regional como ingredientes de un aparato ideológico, Martins ubica Sangue toureiro dentro de la categoría de western lusitano (2017: 102). A lo largo de la película, este lugar contrasta con una Lisboa supuestamente moderna y saneada. Es elocuente el plano contrapicado que subraya la altura del edificio donde conviven Maria da Graça y Eduardo, cuyo interior la cámara también recorre para revelar un decorado propio de los años sesenta, sumamente actual para la época y a tono con el modo libre y moderno de vivir el amor que el film pretende presentar como amenaza para la familia tradicional. Asimismo, el atractivo turístico de Lisboa se condensa en el personaje secundario de una periodista y turista norteamericana un tanto torpe, que recorre Lisboa para documentar sus atracciones y distiende la trágica trama al provocar una serie de equívocos.

Más allá de las particularidades de cada una de las películas hasta aquí comentadas y de los intereses ideológicos y/o comerciales subyacentes, en todas ellas la circulación espacial simboliza la profesionalización del artista y de la música, y funciona como mecanismo de legitimación, que se completa al traspasar las fronteras nacionales, cuando el género en cuestión se consolida como canción nacional. No obstante, la valorización de dicho proceso es ambigua, puesto que también se plantea que inevitablemente implica desenraizar

al cantante y la música de su espacio propio, y sacrificar en parte su autenticidad.

LA MARGINALIZACIÓN SOCIAL Y EL CANTANTE COMO DESCLASADO

Según hemos desarrollado, el desplazamiento espacial es el punto de partida que habilita la trasformación del cantante aficionado en intérprete profesional, pasaje que se expresa en una metamorfosis de su imagen personal. Pero el o la cantante como personajes fílmicos también se asientan sobre la construcción de una determinada personalidad social y afectiva. Aquí nos ocuparemos brevemente de esa personalidad social.

Si bien hemos mencionado que el cambio en la vestimenta del cantor y de la cantadeira es un símbolo de su progreso y de su ascenso social, tal movimiento no significa que pasen a integrar la clase alta. Se enriquecen, pero no se aristocratizan. En efecto, otra operación que catapulta al cantante como celebridad es el proceso mediante el cual el intérprete musical se convierte en el film en una especie de desclasado, no en el sentido de una marginalización peyorativa, sino en el de una figura que, debido a su distinción, logra ubicarse más allá de las diferencias entre clases sociales, por no integrarse plenamente en ninguna de ellas. Este proceso funciona en una doble dirección: por un lado, como un endiosamiento del intérprete a quien se sitúa al margen de ciertas leyes sociales vigentes para el hombre común y, por otro lado, lo posiciona como un factor de mediación, una personalidad conciliadora entre clases, capaz de generar admiración transversalmente.

En Melodía de arrabal ese proceso es bastante llano: Ramírez pasa de ser un habitante del barrio a vivir como un hombre rico, a costa de la estafa, pero sin que ello implique frecuentar la clase alta. Asume una falsa identidad —Torres—, de la que reniega constantemente. Su consagración como cantor lo redime de esa vida reprochable, aunque no lo reubica en su lugar de origen. En El día que me quie-

ras, el itinerario social de Julio Argüelles es inverso: hijo de un empresario sin corazón se convierte en hombre trabajador - Julio Quiroga-, renuncia a su herencia y a su pertenencia de clase a cambio de independencia afectiva y profesional. El círculo se cierra, no obstante, cuando Marga, la hija de Julio —también cantante— se casa con un joven rico, cuyo padre solo la acepta al descubrir el verdadero linaje de Julio, en lo que constituye una concesión al convencionalismo tradicionalista de la época. De acuerdo con Karush, este tipo de contradicciones en el discurso sobre el ascenso social eran frecuentes en la radio y el cine. Por un lado, la cultura de masas solía adscribir a una «visión moral clasista y maniquea», que privilegiaba al pobre y rechazaba al rico, pero, por otro lado, se celebraba el ascenso social individual (Karush, 2013: 35-36).

Una dinámica similar hallamos en la caracterización de las fadistas encarnadas por Amália Rodrigues, quienes al consagrarse como celebridades quedan al margen de las clases sociales tradicionales. Cuando la Ana Maria de Fado, história de uma cantadeira triunfa en los teatros, comienza a ser convocada a los eventos de la clase alta lisboeta, como la recepción ofrecida en la embajada española. Sin embargo, su conducta esquiva en ella deja en evidencia su falta de integración. Así, cuando se entera de que una niña del barrio de origen de Ana Maria - Alfama - y protegida por ella está gravemente enferma, abandona la fiesta y corre a su lado. Luego, su ya mencionado regreso definitivo a Alfama al final de la película, en lo que constituye una clásica escena de tinte hollywoodense, confirma su desclasamiento: la estrella consagrada ya tampoco pertenece completamente a ese barrio. La Maria da Graça de Sangue toureiro, la figura más trágica de las cuatro películas, es desde el comienzo una desclasada: admirada por la clase alta portuguesa, sobre todo por los hombres, es no obstante rechazada por los tradicionales y acomodados padres de Eduardo. La unión entre ellos resulta imposible y se rompe. Como afirma Martins, «Maria da Graça acepta el

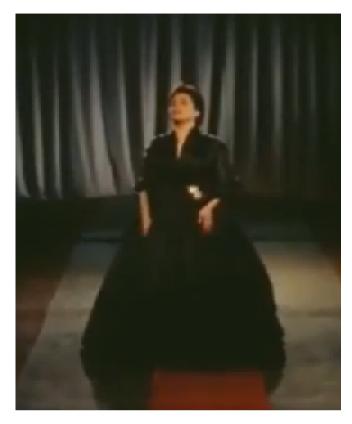


Imagen 4. Maria da Graça como artista triunfal pero infeliz en Nueva York, en Sangue toureiro

destino que la sociedad y su condición le imponen y pasa a cantar el fado también como forma de expiar su dolor» (2017: 113).

INTEGRIDAD MORAL Y SUPERIORIDAD AFECTIVA

Otro rasgo caracterológico con el que se modela en estas películas al cantante como personaje cinematográfico son su connatural bondad y su sensibilidad emocional, virtuosismo que constituye otra alineación con el héroe cultural. Para empezar, el móvil que impulsa el viaje iniciático del cantante es fundamentalmente afectivo; no hay *a priori* una ambición desmedida de éxito ni mucho menos de hacer dinero a través del canto. El cantor y la fadista son construidos como personajes con una nobleza de corazón y una integridad moral superlativas, aun cuando hayan manifestado conductas social o éticamente reprochables, como Roberto Ramírez, que logra liberarse de su falsa identidad de Torres y así, con un corazón puro, ser merecedor del amor de Alina, o Julio Argüelles, que le roba a su acaudalado padre para salvar a su moribunda mujer. Sin duda, entre los personajes aquí analizados, el summum de bondad lo representa Maria da Graça, una heroína al estilo decimonónico, quien como vimos se inmola por el supuesto bien de otros, aun a costa de su propia felicidad. El final del film muestra a una Maria da Graça en su apoteosis como fadista, pero paradójicamente desgraciada, como ilustra el último fado que canta en el film, Um só amor [Un solo amor] y como recita una voz en off al final de la película: «Aquí termina nossa história. Ele seguiu um camino de tradicao, ela escolheu o seu destino de artista, arrastrando consigo a mágoa do unico e grande amor da sua vida» [Aquí termina nuestra historia. Él siguió un camino de tradición, ella escogió su destino de artista, arrastrando consigo la pena del grande y único amor de su vida]. La historia de este personaje, en definitiva, evoca y revive la de dos referentes del fado: la de la mítica Maria Severa Onofriana y sus amores con el conde de Vimioso⁸ y la propia Amália, que en reiteradas entrevistas alineaba su trayectoria vital al sentido etimológico de la palabra fado, estrategia a la que han recurrido también muchos otros fadistas (Jerónimo y Fradique, 1995: 91-107).

La construcción del intérprete musical como una personalidad de corazón extraordinario estaba exigida por ese culto al cantante como figura total, de clara ascendencia romántica, admirado no solo por su talento sino por sus virtudes humanas, al estilo de los antiguos héroes culturales.

CONCLUSIÓN

La revolución tecnológica que estalló a comienzos del siglo XX permeabilizó las fronteras genéricas, mediales y espaciales, al tiempo que habilitó la creación de nuevos géneros caracterizados por su

intermedialidad, como el cine. El cine sonoro aprovechó la posibilidad de recoger sonido e imagen de manera simultánea y e integró a su star system a los cantantes ya idolatrados durante las primeras décadas del siglo XX. En este marco, el intérprete musical no solo se transformó en una figura de culto, sino que él mismo se vuelve transmedial y se convierte en un personaje cinematográfico habitual. Se multiplican así los usos de la voz, el cuerpo y la biografía de los cantantes profesionales. En este contexto, Carlos Gardel y Amália Rodrigues se erigen entonces en emblemas del tango y del fado, pero también de una nueva era de la industria cultural. En efecto, como esbozábamos al comienzo de este artículo, si se extendiera este análisis a otras películas iberoamericanas, pronto se descubriría que varias de las coincidencias aquí señaladas fueron recurrentes en la cinematografía de la región. El tango y el fado, en este sentido, formaron parte de una red transnacional mucho más amplia.

En la construcción de o la cantante como personaje cinematográfico aquí analizada, quisimos destacar de qué manera se cruzan los itinerarios reales y ficticios de estas músicas y de los propios artistas en las geografías emocionales trazadas por los mapas cinemáticos. En estas cartografías es relevante la triangulación entre lo nacional y lo internacional: si el desplazamiento por el espacio nacional funciona como un modo de validación y proyección artística, el viaje internacional opera como una legitimación definitiva, lo cual da cuenta de hasta qué punto la globalización de la industria musical y cinematográfica dinamita los límites espaciales y los redefine.

NOTAS

- 1 Ya en 1983 el antropólogo Joaquim Pais Brito se refería al tango y al fado como «formas paralelas», ambas producidas por una cultura popular urbana (1983: 171). Daniel Gouveia, por su parte, señala la mayor cercanía entre ambos géneros musicales y esboza algunas de sus afinidades (2013: 236-241).
- 2 Con frecuencia nos referiremos a estos artistas por el modo en que han sido más comúnmente nombrados: Carlos Gardel como «Gardel» y Amália Rodrigues como «Amália».
- 3 Tal es el caso de películas como *El tango de la muerte* (José Agustín Ferreyra, 1917), *Perdón, viejita* (José Agustín Ferreyra, 1927) o *Melenita de oro* (José Agustín Ferreyra, 1923), cuyos títulos provienen de conocidos tangos.
- 4 Recordemos que la primera película sonora estadounidense, *El cantor de jazz* (The jazz Singer, Alan Crosland, 1927), también basa su argumento en la trayectoria de un hombre que deviene cantante profesional.
- 5 Para una ampliación de los paralelismos entre Carlos Gardel y Amália Rodrigues remitimos a nuestro trabajo previo (Dalbosco, 2022).
- 6 «Bien pensado, todos tenemos nuestro fado/ Y quien nace desafortunado, mejor fado no tendrá./ El fado es suerte, y de la cuna hasta la muerte/ Nadie huye, por más fuerte/ Del destino que Dios da». La traducción es nuestra.
- 7 Para una ampliación de la relación entre Amália y el salazarismo, remitimos al trabajo revisionista de Miguel Carvalho (2020).
- 8 Maria Severa Onofriana, nacida en 1820, es recordada como la primera y más celebre fadista decimonónica, previa a las grabaciones discográficas. Su mítica historia reúne todos los ingredientes de una heroína romántica: prostituta que entabla relaciones con un aristócrata, el Conde de Vimioso, y muere enferma a los 26 años.

REFERENCIAS

- Baptista, T. (2009). Ver Amália: Os filmes de Amália Rodrigues. Lisboa: Tinta da China.
- Bergero, A. J. (2008). *Intersecting tango: Cultural geographies of Buenos Aires* 1900-1930. Pittsburgh: University of Pittsburgh Press.
- Brito, J. P. (1983). O fado: um canto na cidade. *Ethnologia*, 1(1), 149-184.
- Cañardo, M. (2017). Comienzos de la industria discográfica en la Argentina (1919-1930). Buenos Aires: Gourmet musical
- Carvalho, M. (2020). *Amàlia: Ditadura e revolução*. Alfragide: Dom Quixote.
- Colvin, M. (2016). Fado and the urban poor in portuguese cinema of the 1930s and 1940s. Rochester: Tamesis.
- Costa, F. M. (2012). Início do cinema sonoro —a relação com a música popular no Brasil como em outros países. *VII Estudos de Cinema e Audiovisual. Socine*, 51-59.
- Dalbosco, D. M. (2020). El puerto como espacio de diálogo en el tango y en el fado: un enfoque geocrítico. *Universum*, 35(2), 28-56.
- Dalbosco, D. M. (2022). De la voz al símbolo: Amália y Gardel como estrellas de la canción portuaria. *Contrapulso*, 4(1), 4-18.
- Elliott, R. (2016). Fado and the Place of Longing: Loss, Memory and the City. Londres y Nueva York: Routledge.
- Ferreira, R. M. (2009). *Amália: A divina voz dos poetas o de Portugal*. Lisboa: Parceira A. M. Pereira.
- Flores, S. (2019). Intercambios musicales entre Argentina y México: el tango y el bolero como fuentes para la difusión de los cines nacionales. C. N. Gil Mariño y L. Miranda (eds.). Identity Mediations in Latin American, Cinema and Beyond: Culture, Music and Transnational Discourses (pp. 48-72). Newcastle upon Tyne: Cambridge Scholars Publishing.
- Flores, S. (2023). Relaciones intermediales en el cine mexicano: los números musicales y el espacio teatral. *Cuadernos.info*, 56, 250-270. https://doi.org/10.7764/cdi.56.63391
- Frith, S. (2014). Ritos de la interpretación: Sobre el valor de la música popular. Buenos Aires: Paidós.

- Garramuño, F. (2007). Modernidades primitivas: Tango, samba y nación. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.
- Guillén, C. (2005). Entre lo uno y lo diverso. Barcelona: Tusquets.
- Gray, L. E. (2013). Fado resounding: Affective politics and urban life. Durham y Londres: Duke University Press.
- Gouveia, D. (2013). Ao fado tudo se canta? Linda-a-Velha: DG Edições.
- Jerónimo, R., Fradique, T. (1995). O fadista enquanto artista. *Fado: Vozes e sombras.* Milán: Electa.
- Karush, M. (2013). Cultura de clase: Radio y cine en la creación de una Argentina dividida (1920-1946). Buenos Aires: Ariel.
- Labanyi, J. (2004). Lo andaluz en el cine del franquismo: los estereotipos como estrategia para manejar la contradicción. Sevilla: CentrA.
- Martins, A. (2017). Diamantino Vizeu en "Sangue toureiro" (1958) y la construcción de género en el salazarismo. *Revista de Estudios Taurinos*, 41, 99-117.
- Matamoro, B. (1982). La ciudad del tango: tango histórico y sociedad. Buenos Aires: Galerna.
- Mazzaferro, A. (2018). La cultura de la celebridad: Una historia del star system en la Argentina. Buenos Aires: Eudeba.
- Moura, J. (2001). Do fado ao tango. Lisboa: Ed. de autor.
- Nery, R. V. (2004). *Para uma história do Fado*. Lisboa: Público.
- Paranaguá, P. A. (1985). O cinema na América Latina; Longe de Deus e perto de Hollywood. Porto Alegre: L&PM Editores.
- Queiroz, A.I. (2014). Paisagens Literárias e Percursos do Fado. Lisboa: FCSH/NOVA.
- Rajewsky, I. (2005). Intermediality, Intertextuality, and Remediation: A Literary Perspective on Intermediality. *Intermediality: History and Theory of the Arts, Literature and Technologies*, 6, 43-64.
- Schmeling, M. (1984). *Teoría y praxis de la literatura compa*rada. Barcelona: Alfa.
- Ulla, N. (1982). Tango, rebelión y nostalgia. Buenos Aires: CEAL.

EL INTÉRPRETE MUSICAL COMO PERSONAJE EN LAS PELÍCULAS DE CARLOS GARDEL Y AMÁLIA RODRIGUES: TRANSMEDIALIDAD, PROFESIONALIZACIÓN Y GLOBALIZACIÓN

Resumen

El surgimiento del cine sonoro en torno a la década de los treinta del siglo XX encontró inspiración argumental en distintos géneros musicales urbanos y populares, que se hallaban en auge por ese entonces. De este modo, el cine pronto aprovechó la posibilidad de recoger sonido e imagen de manera simultánea e integró a su star system a los cantantes ya idolatrados durante las primeras décadas del siglo XX. En este marco, el intérprete musical no solo se transformó en una figura de culto, sino que él mismo se vuelve transmedial y se convierte en un personaje cinematográfico habitual. En esta ocasión queremos analizar algunos paralelismos en la forma en que el cine sonoro sacó ventaja del éxito de Carlos Gardel -cantor de tangos- y de Amália Rodrigues —fadista— en sus respectivos países, para modelar la figura del o de la cantante como personaje cinematográfico y proyectarlos nacional e internacionalmente como emblemas identitarios. Con este fin, analizaremos algunas películas protagonizadas por ellos, donde representan el papel de cantantes. De Gardel tomaremos Melodía de arrabal (Louis J. Gasnier, 1932) y El día que me guieras (John Reinhardt, 1935), mientras que de Amália hemos escogido Fado, história de uma cantadeira (Perdigão Queiroga, 1947) y Sangue toureiro (Augusto Fraga, 1958).

Palabras clave

Tango; fado; cantante; personaje; cine argentino; cine portugués.

Autora

Dulce María Dalbosco (Buenos Aires, 1984) es doctora, licenciada y profesora en Letras (Pontificia Universidad Católica Argentina, UCA) y maestranda en Literaturas Comparadas (Universidad de Buenos Aires, UBA). Es académica de número de la Academia Porteña del Lunfardo y miembro del grupo de investigación Atlas precarios: cartografías afectivas en la literatura y el cine de América Latina. Su área de investigación son las poéticas del tango y del fado y cuenta con publicaciones académicas sobre dichas materias. Ha participado en diversos proyectos de investigación grupales. Es profesora en la materia Letras de tango en la Diplomatura en Tango (Facultad de Ciencias Económicas, FCE, UBA). Es profesora titular de Culturas populares (UCA) y profesora adjunta de Teoría y análisis del Discurso Literario II (UCA). Contacto: dulcedalbosco@uca.edu.ar

Referencia de este artículo

Dalbosco, D. M. (2024). El intérprete musical como personaje en las películas de Carlos Gardel y Amália Rodrigues: transmedialidad, profesionalización y globalización. *L'Atalante. Revista de estudios cinematográficos*, 38, 155-170.

THE MUSICAL PERFORMER AS A CHARACTER IN THE FILMS OF CARLOS GARDEL AND AMÁLIA RODRIGUES: TRANSMEDIALITY, PROFESSIONALIZATION AND GLOBALIZATION

Abstract

The emergence of sound cinema around the thirties drew plot inspiration from various urban and popular musical genres that were flourishing at the time. Cinema quickly seized the opportunity to capture sound and image simultaneously and integrated singers who were already idolized during the early decades of the twentieth century into its star system. In this context, the musical performer not only became a cult figure but also became transmedial, regularly appearing as a cinematic character. On this occasion, we aim to analyse some parallelisms in how sound cinema capitalized on the success of Carlos Gardel — tango singer — and Amália Rodrigues — fado singer - in their respective countries, to shape the figure of the singer as a film character and project them nationally and internationally as identity emblems. To this end, we will analyse some films starring them, where they play the role of singers. From Gardel, we will take Melodía de arrabal [Suburban melody] (Louis J. Gasnier, 1932) and El día que me quieras [The day that you love me] (John Reinhardt, 1935), while from Amália, we have chosen Fado, história de uma cantadeira [Fado, Story of a Singer] (Perdigão Queiroga, 1947) and Sangue toureiro [Bullfighter's Blood] (Augusto Fraga, 1958).

Key words

Tango; Fado; Singer; Character; Argentine cinema; Portuguese cinema.

Author

Dulce María Dalbosco (Buenos Aires, 1984) holds a PhD, Bachelor's, and Professorship in Literature from the Pontificia Universidad Católica Argentina (UCA), and a Master's in Comparative Literatures from the Universidad de Buenos Aires (UBA). She is a member of the Academia Porteña del Lunfardo and the research group "Precarious Atlases: Affective Cartographies in the Literature and Cinema of Latin America". Her research focuses on the poetics of tango and fado, with academic publications on these subjects. She has contributed to various group research projects and serves as a professor of Tango Lyrics in the Diploma in Tango (Facultad de Ciencias Económicas, FCE, UBA). Additionally, she holds positions as a full professor of Popular Cultures (UCA) and adjunct professor of Theory and Analysis of Literary Discourse II (UCA). Contact: dulcedalbosco@uca.edu.ar

Article reference

Dalbosco, D. M. (2024). The musical performer as a character in the films of Carlos Gardel and Amália Rodrigues: transmediality, professionalization and globalization. *L'Atalante. Revista de estudios cinematográficos*, 38, 155-170.

 $recibido/received: 30.09.2023 \mid aceptado/accepted: 19.02.2024$

Edita / Published by



Licencia / License



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



GUÍA DE PRESENTACIÓN DE ORIGINALES

Recepción y aceptación de originales

Los autores han de certificar que el texto presentado es original e inédito. De no ser así, se comunicará esta circunstancia al Consejo de Redacción en el momento del envío. Salvo excepciones justificadas y por decisión del Consejo de Redacción, no se aceptará bajo ningún concepto que los artículos recibidos incluvan contenido publicado anteriormente en otros soportes. Esto significa que no se aceptarán textos que repitan sin aportar elementos novedosos ideas ya desarrolladas en libros, páginas web, artículos divulgativos o cualquier otro formato escrito u oral, vinculado o no con la esfera académica. En el caso de tesis doctorales se ha de indicar la procedencia de dicho texto en una nota al pie. L'Atalante considera que la originalidad es un requisito clave de la actividad académica. En el caso de que este tipo de prácticas se detecten en cualquier momento del proceso de evaluación o de publicación, el Consejo de Redacción se reserva el derecho de retirar el texto en cuestión.

Los artículos seleccionados serán publicados en edición bilingüe (castellano e inglés). Los autores/as de los textos aceptados para su publicación deberán asumir los costes que se deriven de la traducción de su artículo o de la revisión en el caso de facilitar, junto al original, una versión traducida. En todos los casos, y con el fin de garantizar la calidad de las traducciones y la unidad de criterios lingüísticos, el texto deberá pasar por el traductor de confianza de la revista (al que se le abona su servicio por adelantado y a través de Paypal) y el coste derivado de su trabajo será asumido por los autores/as de los artículos.

Formato y maquetación de los textos

A continuación se refiere un extracto de las normas de publicación. Los interesados pueden consultar la versión íntegra en español e inglés, y descargarse una plantilla de presentación de originales en la página web www.revistaatalante.com. La extensión de los originales oscilará entre 5000 y 7000 palabras (incluyendo notas, referencias y textos complementarios).

Los textos deberán enviarse a través de la página web de la revista (www.revistaatalante.com), siempre guardados como archivo .rtf, .odt,o .docx, utilizando la plantilla proporcionada para dicho fin. Los archivos de la declaración del autor (.pdf) y de las imágenes (.psd, .png o .jpg), si las hubiere, deberán subirse a la web como ficheros complementarios (paso 4 del proceso de envío).

Los textos se presentarán en formato Times New Roman, tamaño 11 y alineación justificada.

GUIDE FOR THE SUBMISSION OF ORIGINAL PAPERS

Receipt and approval of original papers

Authors must certify that the submitted paper is original and unpublished. If it isn't, the Executive Editorial Board must be informed. Except for exceptional cases justified and decided by the Executive Editorial Board, the journal will not accept papers with content previously published in other media. The journal will not accept papers that repeat or reiterate ideas already featured in books, websites, educational texts or any other format. In the case of dissertations, the source of the paper must be properly explained in a footnote. L'Atalante believes that originality is a key requirement of academic activity. The Executive Editorial Board reserves the right to retire any text at any given time of the evaluation and publication process because of this reason.

The selected articles will be published in a bilingual edition (Spanish and English). The authors of the texts accepted for publication must pay the costs that result from the translation or proofreading - in the case of providing, along with the original, a translated version - of their article. In all cases, and in order to guarantee the quality of the translations and the unity of linguistic criteria, the text must be translated or proofread by the translator recommended by the journal. His work will be paid in advance and via Paypal by the authors.

Text format and layout

What follows is an excerpt of the publishing guidelines. Those interested in them may visit the complete version in Spanish and English, and download the template for the submission of original papers at the website www.revistaatalante.

The length of the article must be between 5,000 and 7,000 words (including notes, references and complementary texts).

Articles must be submitted via the website of the journal (www.revistaatalante.com), as an .rtf, .odt or .docx file, using the template provided for this purpose. The files of the author's statement (.pdf) and images (.psd, .png or .jpg), if any, must be uploaded to the web as complementary files (step 4 of the submission process).

Articles must be formatted in Times New Roman, size 11 and justified.

The text must be single spaced, with no indentation whatsoever (including at the beginning of the paragraph) and no space between paragraphs.

The title and subheadings (section titles) must be written in bold.

NORMAS

- El interlineado será sencillo, sin sangría en ningún caso (tampoco a principio de párrafo) y sin separación adicional entre párrafos.
- El título y los ladillos (los títulos de los epígrafes) se pondrán en negrita.
- En el texto no se utilizarán los siguientes recursos propios de los procesadores de textos: tablas, numeración y viñetas, columnas, hipervínculos, cuadros de texto, etc. Cualquier enumeración se hará manualmente.
- L'Atalante no ofrece remuneración alguna por la colaboraciones publicadas.
- Con el fin de facilitar el cumplimiento de estas normas, todos los materiales necesarios están disponibles para su descarga en el apartado de Documentos para autores de la página web de la revista.

- In the text, the following word processor functions must not be used: tables, bullets and numbering, columns, hyperlinks, footnotes, text boxes, etc.; any numbering must be handwritten.
- L'Atalante does not offer any compensation for the published articles.
- In order to facilitate compliance with these rules, all required materials are available for download at the Documents for Authors section of the journal's website.

EDITA



