

Nuevas y viejas ruralidades

Reflexiones sobre la representación cinematográfica de la ruralidad española

Aina Monferrer
(Universitat Jaume I de Castell, España)

Abstract It is at least curious the fact that nowadays, in this urban society, Spanish documentaries that are focused on rurality are flourishing. This paper is an attempt to better understand this phenomenon that might have an anchoring point in the so called Nova Escola de Barcelona. It also seems to be a social but metaphysic new glance to the countryside highly related with the search of the personal identity and with the anxiety of the social trauma. Having done a general overview of the presence of rural features in Spanish fictional and non-fictional cinema, we have highlighted three films due to their influence in the present renaissance of this feature: *Las Hurdes. Tierra sin pan* (1933), *El espíritu de la colmena* (1973) and *El cielo gira* (2005). Then, we focus on some of the most significant documentaries related to this new tendency of subjective and rather symbolic gaze over the Spanish countryside.

Sumario 1. Tres películas clave: *Las Hurdes. Tierra sin pan* (1933), *El espíritu de la colmena* (1973) y *El cielo gira* (2005). – 2. Nuevos documentales de creación sobre lo rural. – 3. *La plaga* (2013) o la ruralidad en los márgenes. – 4. Conclusiones.

Keywords Iberian rurality. Documentary. Movie-essay. Fiction.

La mirada artística sobre lo rural es eminentemente urbana. Este hecho es aún más tangible en el caso del cine, ya que donde el poeta requiere de la pluma (o el teclado) y el pintor, del carboncillo, el director de cine tiene que acarrear con un equipo humano y material considerable. Además, en todos los casos se presupone una técnica, una escuela y unas ideas de plasmación o mediación de la realidad que mucho tienen que ver con lo urbano. Además, la obra artística sobre lo rural va destinada a la masa consumidora de cultura, que en su mayoría se encuentra en la ciudad, como también lo están los medios de distribución comercial, pese a que, con internet, esta dicotomía se suaviza.

En este trabajo partimos de la idea de que el enclave rural posee unos referentes y unos mecanismos semánticos alejados de los del espacio urbano. La ciudad está llena de signos y de significantes que dejan poco espacio a la polisemia en los significados. En cambio, el paisaje rural tiende

más a sugerir que a designar.¹ Por último, aunque no se puede considerar el documental rural como un género cinematográfico en sí mismo, sí que podemos observar tendencias e influencias en este tipo de cine dentro del contexto geográfico español, que en los últimos años ha aportado producciones especialmente interesantes.

Con esto, nos situamos en un tipo de análisis fílmico que concibe el cine como un producto cultural inscrito en un contexto socio-histórico determinado, sobre el cual influye y por el que está condicionado. En este sentido, nos interesa la siguiente reflexión de Alberto Ovies a propósito del concepto de *historiador cinematográfico*:

Mi recomendación sería [...] que uno se acerque a las imágenes que el cine nos da (bien sea de campo, ciudad, sociedad...), y vaya más allá, ejerciendo como historiadores, buscando los lenguajes propios de las filmaciones, lo que las obras y los autores nos cuentan o lo que callan, lo que reflejan en realidad y lo que es producto cinematográfico. (Ovies 2008, p. 807)

Esta es también la perspectiva de muchos investigadores desde el campo de los Estudios Culturales (*Cultural Studies*), que tratan de adentrarse en la complejidad de un contexto histórico concreto en un lugar geográfico determinado a partir del análisis de las producciones artísticas del momento. Para nuestro análisis, nos hemos valido de conceptos teóricos diversos, entre los que destacamos los siguientes: a) teorías fílmicas: teoría del marco y de la ventana de Elssaeser y Heneger, el film ensayo de Antonio Weinrichter; b) teorías sobre el espacio: el *no-lugar* de Marc Augé, las *heterotopías* de Foucault, y los espacios lisos y estriados de Deleuze y Guattari. A diferencia del *biopic*, el *thriller* o la comedia romántica, no podemos decir que el documental rural sea un género cinematográfico, ya que este tipo de producciones en España es escaso y de características muy diversas, difícilmente clasificable como género. Es por eso que, a la hora de definir el documental de temática rural, nos hemos valido de categorías o características dentro del *continuum* realidad-ficción o rural-urbano, de manera que algunos de los documentales analizados son prototípicamente rurales y otros tratan la ruralidad de manera tangencial.

En los documentales rurales españoles, se tratan directa o tangencialmente muchos de los temas clave que explican la situación del campo en diferentes partes del país desde el siglo XVIII hasta nuestros días. Nos referimos a aspectos como la trashumancia, las reformas agrarias, la construcción de grandes obras como elementos que destruyen el paisaje (pre-

1 Además, el análisis comparativo de los documentales españoles sobre la ruralidad desde un punto de vista diacrónico puede aportar reflexiones interesantes sobre algunos cambios culturales en España.

sas, carreteras, vías de tren), las plagas y sus paliativos, la lucha obrera, la Guerra Civil y sus consecuencias (Franquismo, antifranquismo, maquis, fosas comunes, represión), diferencias de cultivo, orográficas, climatológicas, cambios demográficos en el campo (éxodo rural, envejecimiento de la población, inmigración), diferencias de explotación de la tierra (latifundismo ligado al caciquismo o minifundismo), conflictos lingüístico-culturales, el espacio de frontera o lo rural en los márgenes de lo urbano y, por último, nuevos modelos de lo rural como la agricultura ecológica. Veremos que en casi todos los documentales se plantean cuestiones relacionadas con el *tanatos* como la pérdida, el olvido, la soledad y la vejez.

1 Tres películas clave: *Las Hurdes. Tierra sin pan* (1933), *El espíritu de la colmena* (1973) y *El cielo gira* (2005)

Tierra sin pan apunta hacia la mayoría de motivos temáticos y estéticos que se tratarán en los documentales rurales españoles de creación hasta nuestros días: desde los primeros planos de insectos, un tanto macabros (fig. 1), hasta el tema omnipresente de la muerte, pasando por las reflexiones metadiscursivas a partir del elemento rural. El motivo del insecto es recurrente en la estética surrealista. De hecho, Buñuel, junto con Salvador Dalí, ya lo utilizaron en *Un chien andalou* (1929); recordemos el primerísimo plano de una palma de la mano repleta de hormigas.

Es curioso observar cómo las características atribuidas a las películas postfranquistas de lo rural (Poyato, Gómez 2013, pp. 9-11) ya se intuían cincuenta años antes en *Tierra sin pan*: abundancia de personajes aislados, construcción de la metáfora de la confrontación entre la Naturaleza y la Civilización (entre Rousseau y Kant), gusto por el tremendismo, lo atávico, lo violento, lo primitivo, la caza, retorno al origen (familiar o geográfico) y una gran base literaria e histórica.

La siguientes palabras de Enric Bou son perfectamente aplicables, en cine, al proyecto buñueliano de *Tierra sin pan*:

En literatura catalana i espanyola hi ha hagut una forta tradició de relats de viatgers que exploren el propi país. A causa de la censura i l'allunyament de les principals tendències culturals europees, aquests llibres tenien un sentit social i crític. Era una forma òbvia d'introduir la crítica social i el comentari sobre la situació política només a partir de l'observació d'una realitat endarrerida. (Bou 2013, pp. 280-281)

A propósito de la multiplicidad de lecturas potenciales de este film, Jordana Mendelson afirma lo siguiente:

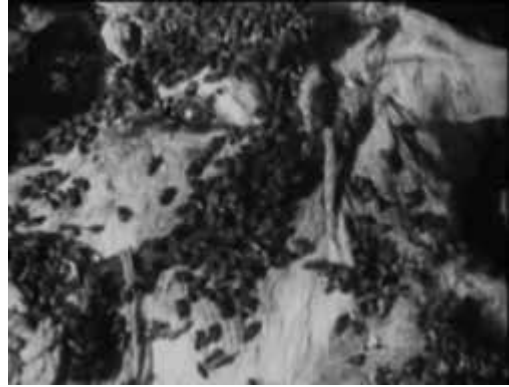


Figura 1. Fotograma de *Las Hurdes. Tierra sin pan* (1933)

Land Without Bread places at least three modes of documentary in dialogue: the institutional mode (the film's literary and historical sources), the objective mode (the social realist leanings of some of the film's supporters and participants), and the dissident mode (the aesthetic practices of Lotar and others who collaborated with French surrealism). (Mendelson 2005, p. 67)

Tal y como sucederá con la película dirigida por Joris Ivens *Tierra de España* (1937), *Tierra sin pan* tendrá un gran eco internacional. En un contexto como el de los años treinta, en donde las imágenes en movimiento eran solo las cinematográficas, el peso de la representación española en el extranjero se forja en gran medida a través de estos documentales. El tema *hurdano* era tabú ya desde finales del siglo XIX, así que se puede presagiar el impacto de las imágenes de Buñuel en contra de las ideas gubernamentales que pregonaban la prosperidad en los campos de España.²

En referencia al primero de los modos apuntados por Mendelson, el institucional, *Tierra sin pan* recoge la tradición cultural e histórica española en varios sentidos: la tradición pictórica con referencias a Velázquez (las meninas y los enanos), las escenas tétricas que nos remiten a *Los desastres de la guerra* de Goya (1810-1815), pero también la visita de Alfonso XIII a Las Hurdes el año 1922 con la intención de romper con el aislamiento ancestral de este territorio.³

2 Con la expresión *tema hurdano* nos estamos refiriendo a la situación de miseria y subdesarrollo de esta zona montañosa situada al norte de Extremadura, situación que tuvo eco internacional gracias a los testimonios de expediciones de especialistas por la zona llevadas a cabo ya desde el siglo XIX.

3 El diálogo histórico sobre los acercamientos a Las Hurdes continuará después de *Tierra sin pan*, con el objetivo de cuestionar la asociación de este territorio extremeño con la miseria, la enfermedad y la muerte. En este sentido, Franco organizará en el año 1954 un

Las Hurdes. Tierra sin pan es un film ensayo porque combina la concepción cinematográfica de marco y de ventana. Cine marco porque tiene detrás toda una ideología estética marcada por el surrealismo. Así pues, nos encontramos ante un referente estético de primer rango, que es reflexión sobre el propio cine pero también sobre el género documental a partir del binomio realidad-ficción:

The flow from one image to another is not smooth: there are jumps in the cuts and disruptions between sound and image. Buñuel reveals both his sources and himself as agents in constructing the film's narrative. (Mendelson 2005, p. 79)

Tierra sin pan se ha convertido en referente por su vertiente estética estructuralista, pero también por la hibridación entre reflexión metadiscursiva y reflejo de la realidad. Este film se puede analizar, pues, desde el punto de vista del cine como ventana al mundo. En palabras de Herrera:

[*Tierra sin pan*] se revela como ciertamente subversivo pues se sitúa al margen de todos los discursos oficiales no solo ideológica sino también estéticamente, pues sólo hay que comparar su película con los antecedentes cinematográficos que nos han llegado [en referencia al documental insignia de las Misiones Pedagógicas *Estampas*, de José Val de Omar, 1932]. (Herrera 2013, pp. 99-10)

Si la influencia de *Tierra sin pan* todavía se palpa en el cine español actual, no se siente menos la de *El espíritu de la colmena* (1973), el único film de Víctor Erice producido por Elías Querejeta. Esta película fue realizada en el marco de lo que se denomina Nuevo Cine Español (NCE) de los años sesenta y setenta, asociado a la época de García Escudero como director del Departamento de Cinematografía y Teatro, cuando éste crea una nueva categoría llamada Cine de Interés General. El NCE incluye películas que escapan parcialmente a la censura con el objetivo de que sean vistas en el extranjero para mostrar una imagen más aperturista de la España franquista. Se trata de un cine de ficción de calidad artística y que a su vez se muestra sutilmente crítico con la dictadura.⁴

Uno de los elementos subyacentes en el prolífico universo simbólico del

viaje similar al de Alfonso XIII, que quedará plasmado en el documental *Informe de Las Hurdes* (Herrera 2013, pp. 97-124). Todavía habrá dos intervenciones más en este diálogo fílmico diacrónico: un documental periodístico producido por Televisión Española el año 1969 titulado *Las Hurdes* y un No-Do de 1976 en el que se narra el viaje de Manuel Fraga a Las Hurdes, todo en aras de limpiar la imagen de España a través de la que fue su mayor vergüenza: el tercermundismo con Las Hurdes como símbolo internacional.

4 Querejeta será el productor más importante del NCE.

film de Erice es el mito prometeico.⁵ Otro elemento reiterado es el de la farsa o fingimiento. Uno de los elementos es el fingimiento entre Fernando y Teresa y el otro elemento de la farsa lo encontramos en la relación entre las dos niñas, Ana e Isabel.

Encontramos también dos posibles juegos léxicos, uno con el nombre de Frankenstein y del dictador Franco. Otro con la presencia reiterada de las colmenas, que se forman por celdas y que a su vez esta palabra remite a las celdas de las cárceles. De hecho, los primeros planos de los panales de las abejas (fig. 2) recuerdan el primer plano de las abejas con el burro en *Tierra sin pan* (fig. 1). Además, el tempo lento, los personajes solitarios, la iluminación cuidadísima y la fotografía en general, remiten al tratamiento estético y narrativo de muchos de los documentales que ocupan las siguientes páginas, y especialmente en *El cielo gira* (2004), dirigido por Mercedes Álvarez.

En cuanto a las representaciones y significados específicos del paisaje rural en el film de Erice, destacamos el plano general de un campo de secano con una casa al fondo y el horizonte rectilíneo que funciona como *leitmotiv* (fig. 3), y que heredarán claramente *El cielo gira* y el documental dirigido por Neus Ballús *La plaga* (2013). Dicha casa del fondo de este plano general, que será sustituida en *El cielo gira* por un árbol, recuerda estéticamente a las casas de *El grito del sur: Casas viejas* (1995), dirigido por Basilio Martín Patino, también por el hecho de que las puertas y ventanas permanecen abiertas. En referencia a las secuencias en las que aparecen las vías del tren en medio del infinito del paisaje rural segoviano, las entendemos como elemento de unión entre lo urbano y lo rural.

En conclusión, en esta película se superponen diversas capas simbólicas que están interrelacionadas y que incluso se retroalimentan: a) El mito de Frankenstein y la inocencia infantil en tensión con la curiosidad hacia lo desconocido y temido; b) la Guerra Civil y el Franquismo a un nivel explícito: el maqui, Teresa que escribe a un exiliado, Fernando y Teresa que fingen una relación, el fusilamiento seguido de un primer plano de la guardia civil, los primeros planos de símbolos fascistas: el escudo de la falange al principio o la bandera franquista en la fachada del colegio; c) la

5 Encontramos tres elementos que remiten a ese jugar a ser dios. El primero aparece en la película de Frankenstein que se proyecta en el cine del pueblo. Crear un ser humano con pedazos de muertos significa traicionar la voluntad divina, hecho relacionable con traicionar la voluntad del caudillo, que lo es por dios y por España y que representa el dogma del nacionalcatolicismo. La imagen de Frankenstein se proyecta a su vez en Don José, muñeco de las partes del cuerpo que aparece en la clase de Ana e Isabel, al que significativamente es Ana quien pone los ojos. La segunda y la tercera analogías prometeicas las encontramos en el personaje de Fernando. Como apicultor, crea vida y es el dios de su colmena. Además, Fernando escribe un tratado de apicultura, proceso en el que reflexiona sobre la colmena de manera asimilable a la reflexión crítica sobre la sociedad represiva en la que vive (Zunzunegui 1994, pp. 42-70).



Figuras 2-3. Fotograma de *El espíritu de la colmena*

represión franquista implícita: la colmena, la relación de las dos hermanas, los cuadros religiosos, el tratado de Fernando sobre apicultura, las setas venenosas; y d) la reflexión sobre el propio discurso cinematográfico: como cuando Isabel le explica a Ana que «en el cine todo es mentira».

Desde una interpretación subjetiva, la metáfora de Ana, que busca en lo rural la respuesta a un misterio como es para ella el monstruo de Frankenstein, puede ponerse en paralelo al sentimiento del realizador español cuando mira a través del objetivo el paisaje rural en el que se encuentran las respuestas a ciertos males congénitos de la sociedad española. Cuando Ana busca en medio del campo, encuentra escondido a un maqui. Así pues, la niña puede interpretarse como una metáfora de la España, inmadura aún, que no se ha podido encontrar cara a cara con su miedo más temido: toda la verdad sobre los muertos del Franquismo, para que puedan ser marcados con su correspondiente topónimo las tumbas de sus muertos, se permita el reconocimiento y la reconciliación subsiguiente a la superación del trauma.

Al mismo tiempo que aparece el NCE, en Barcelona surge otra nueva corriente cinematográfica. El grupo catalán rodaba películas fantásticas y de terror con las que se evadía de la realidad social y experimentaba con técnicas cinematográficas nuevas. Este grupo se ha denominado Escuela de Barcelona. Era necesaria, pues, esta explicación para entender la aparición de una nueva hornada de documentales. Esta Nova Escola de Barcelona ya no se caracteriza, como la original, por el cine de ficción de tema fantástico, sino por los documentales de creación, en los que el tema rural es algo recurrente. El documental más paradigmático de los propiamente rurales de la Nueva Escuela de Barcelona es *El cielo gira*. No es casual que esta realizadora fuese la montadora de *En construcción* de José Luis Guerín (2001).

El cielo gira, al igual que *En construcción*, se enmarca en el documental de autor de los años noventa y los dos mil. El punto de vista de la cámara es subjetivo y se corresponde siempre con la mirada de la realizadora,

que refuerza su punto de vista con su propia narración en *off*. En este documental se tratan temas típicos de la ruralidad como la soledad y el envejecimiento poblacional a causa del éxodo rural, que son, en definitiva, signos de declivio y muerte; el recuerdo de la Guerra Civil Española. Los nuevos usos de lo rural (como el turismo paleontológico).⁶ Las nuevas ruralidades se observan también con el punto de vista de la realizadora, la joven que ha abandonado el pueblo y ahora lo observa como una forastera que pertenece a lo urbano, similar al modo en que Buñuel se acerca a Las Hurdes. Es una de las paradojas producto del éxodo rural español. El retorno de las nuevas generaciones desarraigadas y con un paradójico sentimiento de otredad en la pertenencia. Este tema aparecerá también en *Los materiales*, en *Nadar* y en *La plaga*.

Como en *Tierra sin pan* y *En construcción*, nos encontramos ante un *film ensayo* porque se combinan la perspectiva cinematográfica realista y la estructuralista. Percibimos la ventana u observación de la realidad a través de la cámara en tanto que Álvarez muestra la realidad del campo español sobre temas como el despoblamiento, el envejecimiento y la inmigración. Pero también el marco o la idea del cine como arte con acento en lo estético y con potencialidad de expresión del sentimiento humano en el sentido de que se muestra la vuelta a los orígenes de la realizadora, en una suerte de *Bildungsroman* ruralista. En este sentido, *El cielo gira* enlaza con *Nadar* de Carla Subirana. De hecho, las primeras imágenes del film, como el fotograma de la figura 4, remiten metadiscursivamente a las teorías del marco y de la ventana como maneras complementarias de entender el cine (Elsaesser, Hanager 2010, pp. 82-107).

La referencia posiblemente más directa entre dos films que aparece este trabajo es probablemente el homenaje de Álvarez a Erice a través del plano general del campo de secano con un árbol al fondo y el horizonte despejado e infinito que funcionará como *leitmotiv*. La semejanza formal entre ambos planos (figuras 3 y 5) resulta inapelable.

6 Es interesante el paralelismo irónico que se establece en la primera escena entre la mujer vieja y el dinosaurio. El monólogo de la mujer sobre los dinosaurios evidencia la gran transformación social en el entorno rural envejecido y aislado. Se produce un efecto de contraste similar en la última escena del film, donde dos ancianos conversan, a lo lejos, sobre el universo. La mujer vieja no entiende bien de dónde vienen los dinosaurios, que aparecen como símbolo cultural urbano, alejado de lo rural.

Figura 4. Fotograma de *El cielo gira*

2 Nuevos documentales de creación sobre lo rural

Como pasó previamente con la Escuela Nacional de Cinematografía, la Nova Escola de Barcelona se articula en gran medida a través de un centro de estudios cinematográficos. En este caso, el Màster de Creació Documental que se imparte en la Universitat Pompeu Fabra. Así pues, buena parte de los documentales que se tratan en este epígrafe han sido realizados como tesis de dicho máster, concretamente *Aguaviva*, *Nadar*, *N-VI* y *La plaga*. En este epígrafe comentaremos también otros documentales rurales hechos en España sin especial vinculación con dicho máster, pero que se enmarcan en los mismos principios temáticos, estilísticos y cronológicos.

Felipe vuelve a casa con las ovejas sonando (2001), de Nilo Gallego, es un experimento artístico inspirado en la idea creativa de hacer música aprovechando el sonido de cencerros de un rebaño. La simple idea de hacer música con las ovejas tiene mucho de estético, de la función poética del lenguaje. El reflejo de la realidad de la ganadería de tránsito en España es un hecho secundario en este mediometraje. El tipo de tomas, cámara en mano, con mucho movimiento, recuerda a *Las Hurdes. Tierra sin pan* y se aleja de *El espíritu de la colmena* y de *El cielo gira*, donde los planos son eminentemente estáticos.

En cambio, *El somni* (2009), dirigido por Christophe Farnarier, cuenta la historia del que presumiblemente es el último pastor trashumante catalán. En el siglo XIV, Alfonso X el Sabio inició la regulación de la trashumancia en España, para la que todavía se conservan las vías pecuarias o cañadas. Durante cinco o seis meses, los pastores han viajado con su rebaño a otras partes del país para encontrar mejores pastos. En este documental se tratan temas como el envejecimiento de la población rural y el cambio en sus usos, la metáfora de la muerte o el sentimiento de la pérdida de las

raíces en lo rural. Los paisajes pre-pirenaicos que se muestran están muy lejos de las áridas llanuras extremeñas y salmantinas.

Aguaviva (2006), de Ariadna Pujol, habla de éxodo rural, inmigración y conflictos lingüístico-culturales. No hay voz en *off*, como sucederá también en *La plaga* y *El somni*. En Aguaviva, pueblo de la comarca de Matarraña (Teruel) se lleva a cabo un llamamiento a familias jóvenes para paliar el envejecimiento de la población autóctona. Acuden sobre todo gentes de Argentina y de Chile. Aquí se muestran las dificultades de adaptación de estas nuevas familias. Las nuevas iniciativas para las zonas rurales parten casi siempre de lo urbano. De esta manera, se genera una tensión entre éstas y la gente del campo, muchas veces reticente a estas injerencias de lo urbano en lo rural, alejado de la polis.

Destacamos un diálogo entre unas mujeres de *Aguaviva* y una vecina de otro pueblo. En la Matarraña se habla el catalán, hecho que genera un agravio comparativo con los vecinos de los pueblos turolenses donde solo se habla el español. La mujer de Aguaviva afirma que se siente aragonesa, mientras que su vecina monolingüe le reprocha que, por hablar esa *otra* lengua (catalán, pero al que se refieren como «chapurreao») es solo medio aragonesa. Y es que las fronteras políticas difícilmente coinciden con las lingüísticas, y este tipo de conflictos están muy arraigados en lo rural, en donde se establecen la mayor parte de líneas fronterizas. También esta diversidad lingüística se está perdiendo.

Nadar (2008), de Carla Subirana, es un documental en el que ella misma cuenta su historia de búsqueda de la identidad de su abuelo, al que no conoció. Como en *El cielo gira*, es la misma realizadora la que nos invita al viaje personal de búsqueda de sus raíces, en una suerte de *Bildungsroman*. *Nadar* se localiza sobre todo en la ciudad de Barcelona, pero nos interesa un momento en el que la protagonista se desplaza a un pequeño pueblo del Pirineo (en La Vall Fosca). Es allí, en lo rural, donde se buscan las raíces, la identidad. Aflora nuevamente el tema del éxodo rural español de los años cincuenta. Destacamos la secuencia en la que Subirana se compara con su prima, que ha permanecido en el pueblo trabajando de ganadera. En cambio, la realizadora es totalmente urbanita. Así pues, se establece la contraposición entre lo urbano y lo rural mediante una doble personificación femenina. Cuando hablamos de ruralidad española, aparecen los ancianos. El tema del alzheimer, esta pérdida de memoria, se relacionaría también con la pérdida de la memoria colectiva.

Los materiales (2009) es un documental de creación del colectivo Los Hijos que sitúa la acción en el pueblo de Riaño, en el norte de León, que fue reubicado para la construcción de una presa. La identidad está muy relacionada con el sentimiento de pertenencia a un territorio, a un lugar marcado toponímicamente (el pueblo en lo rural, el barrio en las ciudades). Es la necesidad de esta pertenencia e identificación afectiva con el lugar originario lo que despierta, por ejemplo, a los hijos de los fusilados

franquistas, la necesidad de marcar con coordenadas concretas el lugar donde yacen sus antepasados.

En este sentido, *Los materiales* narra la vuelta a Riaño de uno de los directores del film para indagar sobre su identidad a partir de los testigos supervivientes del pueblo antiguo, ahora sepultado por las aguas. Nuevamente, como en *Nadar* y en *El cielo gira*, se narra una vivencia personal del realizador, que será a su vez la voz en *off*. A través de los relatos sobre el pueblo, se ahonda en la complejidad del sentimiento de arraigo y en el desconcierto de identidad que implica esta reubicación cartográfica de un mismo topónimo. *Los materiales* lleva implícita la referencia metonímica al Franquismo. Uno de los elementos propagandísticos clave durante la dictadura fue la inauguración de grandes infraestructuras como los pantanos, publicitada a través del No-Do. Sin embargo, el pantano de Riaño se inauguró mucho después de la dictadura, en tiempos del gobierno de Felipe González, en los años ochenta del siglo XX.

Otro elemento implícito es la paradoja de lo rural siempre al servicio de lo urbano. Los habitantes de Riaño tienen que sacrificar sus casas y sus tierras en pro del abastecimiento hídrico de las ciudades. Destacamos de este documental un fotograma especialmente evocativo en sentido similar a las figuras 3 y 5. Se trata de la figura 6, en la que se observa un plano general en blanco y negro con un horizonte abierto sobre el agua del pantano y una carretera abandonada que se sumerge absurdamente en las profundidades del agua. Este plano se hace eco de sus antecedentes pero resalta la alteración de lo rural con el elemento urbano. Nuevamente, tomas muy largas y voz en *off* que reflexiona sobre lo rural. También nos recuerda al cuadro de Pello Azketa en el *El cielo gira*. El contenido simbólico y evocativo de este plano general es evidente.

Relacionado también con las grandes obras e infraestructuras en territorio rural, citamos el documental *N-VI* (2013) dirigido por Pela del Álamo. La N-VI es una carretera que parte de Madrid y acaba en La Coruña.⁷ Las nacionales se están substituyendo por autopistas o autovías, de manera que las viejas carreteras como esta no soportan a penas tráfico, provocando que los pueblos que se encuentran en su trayecto pierdan toda oportunidad de negocio y se despueblen. Así pues, los *no-lugares* (en términos de Marc Augé) que se habían construido en los pueblos de su trayecto (prostíbulos, gasolineras, moteles) están ahora abandonados. En el tráiler de la película aparecen un grupo de señoras mayores paseando por la carretera, donde no transita ningún coche. Van conversando y explicando los edificios abandonados que se encuentran a su paso, entre ellos, un antiguo prostíbulo. Esta escena del tráiler recuerda el inicio de *El cielo gira*, donde una anciana va caminando mientras habla de los dinosaurios. Refiriéndose a

7 En España, la red nacional de transportes se organiza de manera radial desde Madrid.



Figura 6. Fotograma de *Los materiales*

las características semánticas de los ríos, Enric Bou afirma que:

Els rius es poden relacionar amb aquest sentit de l'espai, ja que tenen una doble condició de ser a la vegada llisos i estriats. Defineixen però al mateix temps són difícils de definir. Des d'una perspectiva geogràfica, estableixen una ruta molt clara, però alhora el seu contingut (significat) és difícil de determinar. (Bou 2013, p. 71)

Esto mismo se podría aplicar a las carreteras o a las vías de tren, que son espacios estriados (anclados geográfica y significativamente) pero lisos (proponen un itinerario, un desplazamiento e incluyen infinitos lugares consecutivos como los pueblos). Como en *El somni, N-VI* es también una *road movie*. En conclusión, en estos nuevos documentales sobre el campo, aparece el viaje rural como una manera de viajar dentro del propio país, que ya encontrábamos en *Las Hurdes*. Es un viajar sin salir fuera, que se relaciona con el viaje interior para buscar las propias raíces.

3 *La plaga* (2013) o la ruralidad en los márgenes

La plaga no es un documental rural prototípico, ya que su acción se sitúa en los márgenes entre lo rural y lo urbano: en una zona de la periferia barcelonesa llamada Gallecs. Se trata de uno de los pocos espacios sin urbanizar de la comarca del Vallès Oriental. Este film de Neus Ballús sugiere la reflexión sobre la idea de vivir en los márgenes, jugando con la analogía entre márgenes urbanos (geográficos) y márgenes sociales (humanos).

Los personajes protagonistas están en una especie de purgatorio, un momento de incertidumbre y de soledad en sus vidas, e intentan encontrar la salida a este sitio (o momento vital) de tránsito. Todos ellos se encuentran en proceso de asumir su presente. Ballús consigue repartir el prota-

gonismo entre cinco personajes, que se irán interrelacionando a lo largo del film dentro de este espacio rural de frontera. Dos de estos personajes son inmigrantes (uno moldavo y la otra filipina). En una conversación entre Iuri, el inmigrante moldavo, y su compañero de piso, se percibe cierta frustración por haber emigrado desde un entorno rural en el país de origen a una gran ciudad como Barcelona para acabar trabajando en el campo.⁸ Un sentimiento similar se reflejaba en las familias inmigrantes de *Aguaviva*. El personaje de la cuidadora del geriátrico, filipina, se presenta con ambigüedad, jugando con los tópicos y los prejuicios del espectador.⁹

Enric Bou, en su libro *La invenció de l'espai*, cita el concepto de Deleuze y Guattari de espacio alternativo o en los márgenes. Además, Bou introduce los conceptos de espacio liso y estriado. El espacio urbano se consideraría espacio bien definido, estriado, mientras que el rural encaja con la definición de espacio liso:

Al llibre *Mille Plateaux* (1980) Deleuze i Guattari proposaren el concepte d'espai alternatiu, un que pertany als nòmades, que viuen als marges de la societat consolidada – o estriada [...]. L'espai lliu convida a la itinèrancia, vagant entre les regions en comptes d'anar d'un lloc a un altre amb punts específics de sortida i d'arribada. (Bou 2013, p. 70)

En cuanto a los vínculos entre lo urbano y lo rural, Bou cuestiona el concepto de frontera urbana histórica, tal y como se cuestionará en *La plaga*: «Les fronteres i les ciutats són molt més entrelaçades del que sospitem. Per això necessitem tornar a analitzar el concepte de frontera urbana històrica de manera urgent» (2013, pp. 104-105). Asimismo, propone unos límites que están «més a prop de la percepció i la definició de l'espai urbà en termes d'una sèrie d'oposicions: centre-perifèria, rural-urbà, alt-baix, rics i pobres» (2013, p. 123). Nos interesa esta propuesta de definir lo urbano y lo rural a través de diferentes variables que pueden acercar un espacio a lo prototípico o a lo periférico de categorías como campo y ciudad.

Esta ruralidad semiurbana, situada en el umbral entre campo y ciudad, nos acerca a los elementos que conectan las dos categorías cuestionadas aquí: las carreteras, los coches y los espacios de la heterotopía como moteles y asilos. En una de las secuencias, una ambulancia traslada a María de su masía al asilo. Aparece la ambulancia como nexo entre lo rural y lo urbano. La residencia de ancianos es uno de los espacios de la heterotopía de Foucault, perteneciente al segundo de los seis tipos, «heterotopias

8 Su amigo le pregunta: «¿Trabajas en el campo?, ¿y para ello vienes de Moldavia?».

9 En una secuencia se cruzan la prostituta (ya presentada anteriormente) y la cuidadora filipina. Las asociaciones basadas en estereotipos del espectador modelo provocan la inferencia inconsciente de pensar que la filipina es también prostituta.

of deviation», en el que Foucault incluye también hospitales, prisiones y cementerios (Foucault 1984, pp. 46-49).

Se ha afirmado más arriba que *El espíritu de la colmena* y *El cielo gira* comparten un plano general con un paisaje de campo árido como *leitmotiv*. Algo similar sucede con uno de los planos recurrentes de *La plaga* (fig. 7). Otro sería un primerísimo plano de la mosca blanca en una hoja de *phaseolus vulgaris* (judías) (fig. 8). El tercer *leitmotiv* es la voz en *off* diegética del hombre del tiempo. Comentaremos estos tres elementos en las siguientes líneas. Esta película comparte los planos lentos y de cámara estática con *El cielo gira* y se diferencia en el hecho de que en *La plaga* no hay voz en *off* narradora.

En referencia al primer motivo (fig. 7), los planos generales de lo rural adquieren un significado diferente al comentado hasta ahora. Ha desaparecido la línea recta del horizonte, que más que apuntar significados, los evocaba, mientras que ahora en el horizonte se atisba el elemento urbano. En este caso, el elemento de conexión con lo urbano: la autovía y un hotel típicamente de carretera o de periferia urbana de la cadena hotelera internacional Ibis. Estos dos elementos nos remiten a los *no-lugares* de Augé, ya que son espacios que se reproducen idénticamente en todo el mundo, lugares de tránsito donde uno se siente como en ninguna parte concreta. Con este cambio en el horizonte, ahora topografiado por *no-lugares* que remiten a lo urbano, se pierde lo poético de los planos generales rurales anteriores, poniendo lo rural al servicio de la ciudad.

Robert Davidson ha destacado el papel principal del hotel como elemento de creación del «global conduct (movement of goods and people, behaviour, styles and aesthetics) and the experience of the built environment of the modern metropolis» (2006, p. 169). Este autor afirma que en comparación con otros como la fábrica, la estación o los cafés, el hotel ha sido poco estudiado por los críticos (2003, p. 10; 2006, p. 169). Davidson destaca la conexión directa entre el hotel y los medios de transporte, su importancia como lugar de detención en una dinámica de movimiento como es el viaje, su vinculación con lo urbano y la experiencia de compresión espaciotemporal que se experimenta en ellos (2003, p. 11).

El segundo *leitmotiv* lo encontramos en los primeros planos de mosca blanca (fig. 8), que remiten a la enfermedad y la muerte, como en ciertos planos de *Las Hurdes* de Buñuel (fig. 1). También resuenan los primeros documentos filmicos españoles de lo rural, de la mano del entomólogo Leandro Navarro, durante los años diez y veinte del siglo XX.

También aparece la paradoja de la agricultura ecológica como una agónica muerte de la agricultura tradicional. Es interesante observar la continuidad de estos primerísimos planos de mosca blanca, donde se plasma el proceso de deterioro de la planta con el avance de la plaga y el último plano con la lluvia que aparece como un milagro de la purificación. Este proceso entomológico es paralelo al proceso vital individual que viven los protagonistas.



Figura 7. Fotograma de *La plaga*



Figura 8. Fotograma de *La plaga*

El tercer *leitmotiv*, como hemos dicho, es la voz radiofónica de un meteorólogo, que aparece reiteradamente y se convierte en hilo conductor del relato.¹⁰ Con sus progresivos pronósticos de condiciones de sequía y de calor asfixiante típicas del verano catalán se aumenta la sensación de angustia por la situación de la cosecha ecológica de Raül. A su vez, este motivo reiterado recuerda la estrecha dependencia que se tiene de la naturaleza en el trabajo del campo, conexión que se pierde en la sociedad urbanita. En palabras del padre de Raül: «Al camp, les feines s’han de fer com s’han de fer [...] Les feines del camp s’han de fer, cada cosa al seu moment [...] S’ha buscat una feina que al camp no hi ha hores».

A propósito de este *leitmotiv* acústico, destacamos la importancia del sonido homodiegético en el relato: es muy representativo en escenas como la del diluvio (lluvia y truenos), pero también cuando María, por la noche, en el asilo, asoma la cabeza por la ventana para escuchar a los grillos, metonimia sonora de lo rural. De día, el sonido de las chicharras acentúa la sensación de calor. Podemos relacionar esta significación de los sonidos

¹⁰ Se trata de Francesc Mauri, uno de los meteorólogos más mediáticos de Cataluña.

rurales con el uso de dichos sonidos en *El espíritu de la colmena*, especialmente el sonido silbante del viento en el campo segoviano.

Para cerrar el análisis de este film, revisaremos del simbolismo del agua como elemento purificador, protagonista sobre todo de la escena del desenlace, donde una lluvia fuerte limpia las hojas del huerto de Raúl y elimina la mosca blanca, que representaba la enfermedad, la degradación, la miseria y, en definitiva, la muerte. El agua de lluvia limpia la cosecha y también moja a los protagonistas a modo de purificación: a la cuidadora y a María, la anciana, que se ha mostrado rebelde ante las duchas pero que acepta con alegría el agua de lluvia, porque representa lo natural, lo no impuesto, lo rural de sus orígenes. Como en una sinfonía, la lluvia es el punto climático de la película. Destaca el plano general del campo, el camino y la silla de la prostituta, vacía, con el que se inicia el crescendo de la lluvia.

En la segunda década de los dos mil, y ya claramente en *La plaga*, tenemos la sensación de presenciar una transición, el inicio de algo, con la muerte de María y con la lluvia. Una puerta abierta a algo nuevo. A diferencia de los otros documentales rurales, *La plaga* ya no mira hacia el pasado, sino hacia el presente y el futuro. Esto pasa en momentos de crisis y de cambio, como el actual. Es un campo totalmente diferente: lo rural al servicio de lo urbano, como en *Los materiales*, *La plaga* consigue un sentido redondo de significación, que ya se conseguía en *El cielo gira* y es igualmente diálogo intelectual con sus influencias (intertextualidad) y reflexión metafílmica (realidad y ficción).

4 Conclusiones

Después de todo lo visto y sin ánimo de exhaustividad, nos atrevemos a proponer una taxonomía para los documentales españoles que tratan la ruralidad. Podemos dividirlos en dos grupos: el film ensayo y el documental propagandístico, siendo conscientes de los numerosos casos de hibridación. De hecho, todos ellos beben en mayor o menor medida de las mismas fuentes, entre las que destacamos estas: 1) la primera y principal es *Tierra sin pan* de Buñuel, película que consideramos híbrido entre los dos grupos que acabamos de apuntar (al menos en su recepción internacional se le da este contenido propagandístico); 2) otra fuente son *Los desastres de la guerra* de Goya (1810-1815) y las pinturas de Velázquez;¹¹ 3) La tercera fuente es *El espíritu de la colmena*, concretamente por su fotografía, cuyo responsable fue Luis Cuadrado.

11 Más que a obras concretas, nos referimos a tipos de personajes y *mise-en-scène*. En el caso de Velázquez, escenas de *Tierra sin pan*, *El espíritu de la colmena* e incluso *La plaga*, entre otros, nos remiten por ejemplo a retratos de personajes hechos por Velázquez como *El bufón don Diego de Acedo* (1634), *Menipo* (1639) o *El bufón don Sebastián de Morra* (1645).

El tipo de paisaje de esta película producida por Elías Querejeta conecta con el hecho de que el cine es un medio ligado a la modernidad y, por lo tanto, a lo urbano. Por este motivo, cuando se traslada la cámara al campo, este queda marcado o connotado por una serie de premisas: a) el paisaje rural como eminentemente poético; b) el paisaje rural como lienzo en blanco y espacio abierto de límites inabarcables, o al menos mucho menos definidos que en el espacio urbano; c) y el paisaje rural como lugar donde predomina el plano espacial sobre el plano temporal. En el paisaje rural es como si el tiempo se hubiese congelado o permaneciese solapado en un espacio de la inmensidad que da cabida a infinitos tiempos pasados.

Entonces emerge la historia a partir de este espacio llano en contraposición al espacio estriado, en términos de Deleuze y Gattari. En estos paisajes emergerá la geografía implícita de España, más allá de los tópicos de la ruralidad en los paisajes manchegos (considerados despectivamente *la España profunda* desde la periferia), con todos sus clichés y sentimientos latentes: las guerras no cicatrizadas todavía en el tiempo (la Guerra Civil o las guerras carlistas), las miserias, el retraso y el envejecimiento de sus gentes, entre otros. Todos significados que yacen latentes en este espacio de cariz melancólico y telúrico. El paisaje rural como pozo del que el arte extrae la historia a través de relatos personales en diferentes momentos.

En cuanto a la Guerra Civil en la ruralidad española, queda todavía la inquietud de no poder marcar toponímicamente los lugares donde yacen los muertos del Franquismo, que fueron enterrados sin lápida durante los años treinta y cuarenta, con nombres exponenciales como el de Federico García Lorca. Queda el misterio del paisaje rural, la muerte y la miseria de un país que esconde debajo de la alfombra del campo las vergüenzas que lo urbano, lo racional y político, se afana en tapar, como cuando aludíamos, al hablar de *El espíritu de la colmena*, a Ana como metáfora de la España que no se resigna a la ocultación y que quiere conocer la verdad sobre las víctimas del Franquismo.

Hemos visto cómo los cambios históricos y sociales se reflejan a través del arte de su época y, en concreto, por el cine. Además, en épocas de importante cambio social y de crisis, el cine (como todo arte) deja la mirada hacia el pasado para centrarse en los problemas del presente, como hemos visto en *La plaga* (2013), pero también ocurre en *Tierra sin pan* (1933) y en *Tierra de España* (1937). Vemos pues, que la historia del documental rural español se rige por un comportamiento pendular: épocas prolíficas y épocas de sequía. Observamos que la mirada cinematográfica se dirige unas veces a lo urbano (años cincuenta, años ochenta) y otras más a lo rural (años treinta, años dos mil). Parece que ahora nos encontramos en un momento fértil de miradas de cámara hacia lo rural, acordes con la tendencia a un nuevo realismo social de carácter metafísico.

Bibliografía

- Bou, Enric (2013). *La invenció de l'espai: Ciutat i viatge*. València: Publicacions de la Universitat de València.
- Davidson, Robert (2003). «Spaces of Immigration 'Prevention' Interdiction and the Nonplace». *Diacritics*, 3-4, pp. 3-18.
- Davidson, Robert (2006). «A Periphery with a View: Hotel Space and the Catalan Modern Experience». *Romance Quarterly*, 53 (3), pp. 169-183.
- Elsaesser, Thomas; Hagener, Malte (2010). «Cinema as Eye: Look and Gaze». In: *Film Theory: An Introduction Through the Senses*. London; New York: Routledge, pp. 82-107.
- Foucault, Michel (1984). «Of Other Spaces: Heterotopias». *Architecture, Mouvement, Continuité*, 5, pp. 46-49.
- Herrera, Javier (2013). «El documental *Informe de las Hurdes* de la Comisaría de Extensión Cultural». En: Poyato, Pedro; Gómez, Agustín (eds.), *Campo y contracampo en el documental rural en España*. Málaga: Diputación Provincial de Málaga, pp. 97-124.
- Mendelson, Jordana (2005). «Las Hurdes: Land Without Bread (1933)». In: *Documenting Spain: Artists, Exhibition Culture, and the Modern Nation, 1929-1939*. University Park, (Pa): Pennsylvania State University Press, pp. 65-90.
- Ovies, Alberto (2008). «Campo y ciudad en el cine español» [en red]. En: *Congreso Internacional de Historia y Cine* (Madrid, 5-8 de septiembre de 2007). Universidad Carlos III de Madrid. Instituto de Cultura y Tecnología, pp. 798-809. Disponible en <http://e-archivo.uc3m.es/handle/10016/17803> (2015-11-22).
- Poyato, Pedro; Gómez, Agustín (eds.) (2013). *Campo y contracampo en el documental rural en España*. Málaga: Diputación Provincial de Málaga.
- Torreiro, Casimiro (ed.) (2010). *Realidad y creación en el cine de no-ficción: El documental catalán contemporáneo, (1995-2010)*. Madrid: Cátedra.
- Whittaker, Tom (2011). *The films of Elías Querejeta: A Producer of Landscapes*. Cardiff: University of Wales Press.
- Zunzunegui, Santos (1994). «Entre la historia y el sueño: Eficacia simbólica y estructura mítica en *El espíritu de la Colmena* de Víctor Erice». En: *Paisajes de la forma: Ejercicios de análisis de la imagen*. Madrid: Cátedra, pp. 42-70.

Filmografía

- Aguaviva* (2006). Dir. Ariadna Pujol. España: Alea Docs & Films.
- El cielo gira* (2005). Dir. Mercedes Álvarez. España: José María Lara P.C.; Alokatu S.L.
- El espíritu de la colmena* (1973). Dir. Víctor Erice. España: Elías Querejeta.

- El grito del sur. Casas viejas* (1995). Dir. Basilio Martín Patino. España: La Linterna Mágica.
- El somni* (2009). Dir. Christopher Farnier. España: Luis Miñarro.
- En construcción* (2001). Dir. José Luis Guerín. España: Ovideo TV.
- Estampas* (1932). Dir. José Val de Omar. España: Gobierno de España.
- Felipe vuelve a casa con las ovejas sonando* (1999). Dir. Nilo Gallego. España: Centro de Operaciones Land Art El Apeadero.
- Informe de Las Hurdes* (1955). España: Comisaría de Extensión Cultural.
- La plaga* (2013). Dir. Neus Ballús. España: El Kinògraf; Televisió de Catalunya.
- Las Hurdes* (1969). España: Televisión Española.
- Los materiales* (2009). Dir. Luis López Carrasco; Natalia Marín Sancho; Javier Fernández Vázquez. España: Colectivo Los Hijos.
- N-VI* (2013). Dir. Pela del Álamo. España: Diplodocus.
- Nedar* (2008). Dir. Carla Subirana. España: Benecé Produccions; Televisió de Catalunya.
- The Spanish Earth* (1937). Dir. Joris Ivens. USA: Contemporary Historians Inc.
- Tierra sin pan* (1933). Dir. Luis Buñuel. España: Ramón Acín.
- Un chien andalou* (1929). Dir. Luis Buñuel; Salvador Dalí. France: Bazmark.

