

anuario  
2015  
INSTITUTO  
DE ESTUDIOS  
ZAMORANOS  
FLORIAN  
DE OCAMPO





# **ANUARIO 2015**

INSTITUTO DE ESTUDIOS ZAMORANOS  
“FLORIÁN DE OCAMPO” (C.S.I.C.)



**anuario  
2015**

**INSTITUTO  
DE ESTUDIOS  
ZAMORANOS  
FLORIAN  
DE OCAMPO**



# ANUARIO DEL I.E.Z. FLORIÁN DE OCAMPO

I.S.S.N.: 0213-82-12  
Vol. 30 - 2015

EDITA:  
INSTITUTO DE ESTUDIOS ZAMORANOS “FLORIÁN DE OCAMPO”

*Director:* Pedro García Álvarez

*Secretario de redacción:* Sergio Pérez Martín

*Consejo de redacción:* Marco Antonio Martín Bailón, Julio Pérez Rafols, Hortensia Larrén Izquierdo, María Concepción Rodríguez Prieto, Ángel Luis Esteban Ramírez, Enrique Alfonso Rodríguez García, José Carlos de Lera Maillo, Juan Andrés Blanco Rodríguez, Tránsito Pollos Monreal, Juan Carlos González Ferrero

**Secretaría de redacción:** Instituto de Estudios Zamoranos “Florián de Ocampo”  
Diputación Provincial de Zamora  
C/. Doctor Carracido s/n (trasera Edif. Colegio Universitario)  
49006 Zamora (España)  
Correo electrónico: [iez@iezfloriandeocampo.com](mailto:iez@iezfloriandeocampo.com)

SUSCRIPCIONES, PRECIOS E INTERCAMBIO:  
Instituto de Estudios Zamoranos “Florián de Ocampo”  
Diputación Provincial de Zamora  
C/. Doctor Carracido s/n (trasera Edif. Colegio Universitario)  
49006 Zamora (España)  
Correo electrónico: [iez@iezfloriandeocampo.com](mailto:iez@iezfloriandeocampo.com)

Los trabajos de investigación publicados en el ANUARIO DEL I.E.Z. “FLORIÁN DE OCAMPO” recogen, exclusivamente, las aportaciones científicas de sus autores. El Anuario declina toda responsabilidad que pudiera derivarse de la infracción de la propiedad intelectual o comercial.

© Instituto de Estudios Zamoranos “Florián de Ocampo”  
Consejo Superior de Investigaciones Científicas (C.S.I.C.)  
Diputación Provincial de Zamora  
Diseño de portada: Ángel Luis Esteban Ramírez  
Imprime: DelaIglesia Impresores  
Pol. Ind. Valcabado A  
Ctra. Gijón Sevilla, km 272,8  
49002 Valcabado  
Zamora (España)  
Depósito Legal: ZA -21-2016

# ANUARIO DEL I.E.Z. FLORIÁN DE OCAMPO

I.S.S.N.: 0213-82-12

Vol. 30 - 2015

## ÍNDICE

---

### ARQUEOLOGÍA

- Intervención arqueológica en el término municipal de Quiruelas de Vidriales (Zamora) 2014. Excavación del asentamiento calcolítico de las peñas y prospección de varios yacimientos prehistóricos.  
Rodrigo VILLALOBOS GARCÍA; Angélica SANTA CRUZ DEL BARRIO y Daniel PÉREZ LEGIDO ..... 11
- Arqueología en Benavente: lectura de una historia (1987-2015)  
Hortensia LARRÉN IZQUIERDO ..... 35

### DOCUMENTACIÓN

- El Concejo de Andavías pleitea con el Monasterio de Jerónimos de Zamora por el uso de los pastos de sus términos. 1748-1762  
José Antonio MATEOS CARRETERO ..... 67

### EMIGRACIÓN

- La inmigración brasileña en Zamora. Identidades, redes sociales e integración  
Elisa TAVARES DUARTE ..... 115

### HISTORIA

- Economía doméstica de los conventos femeninos de la ciudad de Zamora en la Edad Moderna  
Cecilio VIDALES PÉREZ ..... 161
- El comercio tradicional en el siglo XX: las tres tiendas como paradigma  
Rafael GARCÍA LOZANO ..... 181
- La transformación de la Plaza Mayor de Zamora en el siglo XX.  
Un espacio urbano sin resolver  
Daniel LÓPEZ BRAGADO y Victor-Antonio LAFUENTE SÁNCHEZ .... 199

## HISTORIA DEL ARTE

Unificación espacial en el románico zamorano: los cascos de San Ildefonso y San Juan de Puerta Nueva Francisco Javier RODRÍGUEZ MÉNDEZ .....	227
Zamora en el cine documental. Una mirada desde la antropología de la imagen y la literatura comparada Adrianna TRZECIAKOWSKA .....	255
José Luís Alonso Coomonte y el aggiornamento del arte sacro español Javier Pedro MARTÍN DENIS .....	297

## LITERATURA

León Felipe camino de Tábara Jesús HERNÁNDEZ RODRÍGUEZ y Paula HERNÁNDEZ ALEJANDRO..	357
-----------------------------------------------------------------------------------------	-----

## PATRIMONIO CULTURAL

La recuperación del olvidado puente romano de Gema del Vino (Zamora) Luis Álvaro PICHEL RAMOS .....	371
El futuro de Entrepuentes Ignacio GONZÁLEZ FERNÁNDEZ.....	395
IN MEMORIAM .....	417
MEMORIA DE ACTIVIDADES .....	423
NORMAS PARA LOS AUTORES.....	451
RELACIÓN DE SOCIOS.....	457

HISTORIA DEL ARTE



# ZAMORA EN EL CINE DOCUMENTAL. UNA MIRADA DESDE LA ANTROPOLOGÍA DE LA IMAGEN Y LA LITERATURA COMPARADA

ADRIANNA TRZECIAKOWSKA

UNIVERSIDAD DE SALAMANCA

## RESUMEN

El objeto del presente proyecto es dar a conocer el cine local. Sin embargo, se pretende mostrar este cine en un marco teórico-histórico más amplio. De ahí que la primera parte sea concebida como una introducción a la teoría, historia y principales cuestiones con las que brega el filme documental. Se definen conceptos y categorías necesarios a la hora de manejar textos filmicos de semejante diversidad como los que componen el corpus del trabajo. El segundo núcleo está pensado como un análisis de la obra cinematográfica de tres directores más significativos. En el estudio se aplica tanto la mirada teórica como una proveniente de la antropología visual.

PALABRAS CLAVE: Documental; cine; Ducay; Heptener; Viloría; Zamora.

## *A DOCUMENTARY FILMS ABOUT ZAMORA. A GAZE FROM ANTHROPOLOGY OF IMAGES AND COMPARATIVE LITERATURE*

## ABSTRACT

The purpose of this project is to raise awareness of the local cinema. However, we intend to show it in a broader theoretical and historical framework. Hence, the first part is designed as an introduction to the theory and history of documentary film and the major issues it faces. We define the concepts and categories needed when handling film texts of such diversity like those which form the corpus of work. The second part is intended as an analysis of the cinematographic work of three of the most significant directors. In the study we applied a theoretical approach as well as visual anthropology perspective.

KEYWORDS: Documentaly; film; Ducay; Heptener; Viloría; Zamora.

*Aborrezco en general al llamado cine documental por su tendencia a convertirse en una manifestación de autoridad; lo contrario a la dialéctica del diálogo cómplice con el espectador, abierto y crítico.*

*Basilio Martín Patino.*

Si el espectador ideal, abierto y crítico, se propusiera la instructiva tarea de investigar los orígenes y rumbos que dio el cine documental a lo largo de sus 120 años de existencia –considerando los primeros pasos de los hermanos Lumière la primera aspiración a abarcar la realidad contigua–, indudablemente, llegaría a la conclusión de que, bajo su disfraz cotidiano de la voz omnisciente y autoritaria, esconde unas propuestas variadas e ideológicamente complejas, todo un desafío para el espectador de actitud abierta y su agudeza crítica.

El cine documental no ha generado una bibliografía tan abundante y prolifera como su hermano mayor, el cine de ficción. Por tanto, la base bibliográfica la constituyen volúmenes teóricos de estudiosos americanos: Bill Nichols, Eric Barnouw, David Bordwell con Kristin Thompson y francés, Jaques Aumont. Son aportaciones clásicas e inestimables, a las que hacen referencia todos los estudios posteriores, también en lengua castellana, sin embargo, no se puede olvidar de que fueron publicados en los años ochenta. A pesar del creciente prestigio y popularidad del filme documental, en comparación con la solidez y multiplicación del discurso teórico centrado alrededor del modelo del cine representativo-industrial, el fundamento epistemológico no presenta intentos de acercamiento teórico demasiado numerosos, lo que refleja una notable marginalización del cine documental. Aunque merece la pena señalar que las propuestas teóricas presentan alto grado de diversidad, partiendo desde sistemas formales: categóricos, abstractos, asociativos y retóricos, por varios enfoques como el narrativo de Bordwell, el de la relación con la dimensión ficcional de Aumont y Quintana, hasta la retórica y el complejo sistema de modalidades de representación de Nichols. Sin embargo, el tejido-base referencial en las elaboraciones más recientes en castellano siguen siendo los mismos documentales que ponen en el telar los teóricos principales. De ahí que, ante tal insistencia en la perspectiva histórica, el repaso de la bibliografía nos deje con la impresión de cierta reiteración e insatisfacción en cuanto a la literatura dedicada al desarrollo del documental en España. Aunque se siguen de cerca los procesos que tienen lugar dentro del cine documental, relacionados con el paulatino desdibujado de los límites entre el cine de ficción y documental. Hecho que motiva la proliferación de géneros híbridos, transmutaciones, falsos documentales y, por regla general, provocado por la actitud posmoderna de discrepancia y mezcolanza, observable, en todas las artes y literatura (Casimiro Torreiro, Josetxo Cerdán, Antonio Weinrichter).

## ¿QUÉ ES EL DOCUMENTAL?

A la hora de definir lo que supone el tema del presente trabajo se tendrán en cuenta las afirmaciones de los principales teóricos. Asimismo, Bill Nichols propone considerar tres puntos de vista: el del realizador, del texto y del espectador. Cada una de las tres ópticas aporta nuevas cuestiones y contribuye a la formación de una definición mucho más compleja.

El primer enfoque se apoya en términos de control que ejerce el realizador sobre el tema. En caso de cine documental el nivel del control suele ser de grado más bajo en comparación con el cine ficcional, lo que, según Thompson y Bordwell, se hace evidente al seguir las fases de la producción. Su control es limitado a ciertos procesos de la preparación, del rodaje y del montaje, dadas las exigencias de los documentales que no siempre se sirven del guión o de la investigación previa, así como exigen el control del decorado o de la iluminación. Tampoco se dirige o instruye a los personajes.

Nichols recuerda que esta definición formal soslaya la problemática social. Se debe tener en cuenta que hasta los realizadores seguidores de las escuelas *direct cinema* o *cinéma vérité*<sup>1</sup> marcadas por el propósito de no distorsionar la realidad –gracias a la minimización de la presencia del realizador–, tendían a ejercer el control con tal disciplina para que éste pasara desapercibido, más que a renunciar a ejercerlo. Paradójicamente, conseguir enmascarar el control ejercido bajo la apariencia de los hechos que ocurren sencillamente, implica que el dominio de la puesta en escena sea todavía más esmerado.

En la tentativa de definir el documental mediante las condiciones de la producción Nichols señala el estatus institucional del cine documental. La práctica institucional está sometida a las limitaciones suplementarias, una suerte de filtros que delimitan el discurso y favorecen ciertas afirmaciones que dan ventaja o convierten este discurso en discurso dominado por una institución concreta (Lyotard en Nichols, 1997:46). Las limitaciones se manifiestan en forma de procedimientos formales: códigos, fundamento, ética, rituales que hacen que cada modalidad documental se rija por sus propias normas, cuyo ejemplo, en caso del mencionado *direct cinema*, es cumplir con la práctica de no intervenir en la realidad profílmica.

La definición pensada desde el punto de vista textual, impone ver al documental como un género cinematográfico más. Hablar del género significa reconocer que un grupo comparte ciertos códigos y convenciones que son independientes de sus estrategias internas propias. ¿Cómo es en este caso la forma paradigmática?

<sup>1</sup> Según Stephen Member. Eric Barnouw con este término se refiere al cine interactivo de Jean Rouch.

El documental como género se caracteriza por seguir la lógica informativa, que se desarrolla de forma económica en torno al patrón paradigmático, el cual se reduciría a los siguientes pasos: exponer el problema, presentar sus antecedentes, examinar su complejidad adaptando varias perspectivas, clausurar señalando una posible solución o camino a seguir para encontrarla (Nichols, 1997:48). Como en el caso de la anterior definición, cada modalidad promueve ciertos procedimientos que se alejan del esquema presentado, de tal guisa que nuestro *direct cinema* optase por la lógica de conflicto basado en los personajes, en vez de la lógica documental que, como acabamos de ver, consiste en plantear el problema en vía de su solución.

Entre otros procedimientos comunes en el género documental se da su estructuración mediante el montaje probatorio. Este tipo de montaje dista de la técnica narrativa clásica, dado que promueve la continuidad en el desarrollo del argumento en lugar de la continuidad espaciotemporal de la narración clásica. De esta forma, el filme deviene una serie de pruebas convincentes y encadenadas que soportan una tesis lógica y determinada. En tal procedimiento los sonidos y las imágenes cobran estatus de pruebas y no forman parte de la trama.

El tratamiento que recibe la banda sonora es otro de los rasgos característicos del documental. La primacía del argumento que se desarrolla observando las líneas de la lógica hace que las palabras se conviertan en el principal soporte del significado de la argumentación, debido al alto grado de abstracción que las distingue en comparación con las imágenes que suelen ser más concretas. En resultado, el documental es sostenido por la palabra hablada: en comentarios de los narradores, entrevistas, voces de los actores sociales, narraciones de los testigos, hecho que aporta una cierta autenticidad al documento. No es de extrañar que en esta categoría se sostenga la taxonomía aplicada por el teórico americano.

En el documental entendido como género, argumenta Nichols, también se dan ciertos paralelismos a diferentes niveles. Un filme puede ser documental y simultáneamente pertenecer a un movimiento, periodo, estilo o modalidad. El estilo, es decir, la manera de hacer la exposición compartida por un grupo de creadores, que más influencia ha ejercido sobre los realizadores documentales, es sin duda el realismo. En caso de modalidades volvemos al proceso de la producción. Expliquemos: a lo largo de la historia del documental observamos ciertas modificaciones formales, institucionales y estilísticas del discurso que resultan de la práctica material. Del conjunto de variables Nichols deriva cuatro tipos de modalidades (expositiva, observacional- *direct cinema*, interactiva, reflexiva) con las que nos encontramos en el cine documental. A cada modalidad la determinan sus propias convenciones que, en función de su flexibilidad, se complementan con las influencias de estilo o marcas individuales sin perder la coherencia y su carácter

particular. Vemos también que reflejan cómo han cambiado los conceptos de la representación histórica, dado que cada modalidad puede coexistir, enfrentarse y mezclarse con las otras, poniendo cimientos a la aparición de las modalidades ulteriores. El tema de las modalidades se abordará más tarde.

La última propuesta de Nichols de establecer una definición de lo que es el cine documental hace referencia a las expectativas y supuestos que asigna al visionado de la película documental el espectador y las que, en resultado, no distan significativamente del visionado de un filme de ficción.

El esfuerzo por parte de Bill Nichols de definir el documental nos hace conscientes de frente cuán complejidad y profunda combinación de relaciones, a veces paradójicas, a veces relativas, nos situamos al plantearnos una pregunta aparentemente fácil: ¿qué es el documental?

Dawid Bordwell, a guisa de respuesta, recuerda que, en el acto de reconocer el filme como documental ayudan en su identificación el título, la publicidad o las reseñas de la prensa. Este tipo de etiquetas nos lleva a esperar que las personas, lugares y acontecimientos existan en realidad y la información transmitida sea verosímil (pacto retórico). Como Nichols, Bordwell destaca que, aunque el objetivo de cada filme documental es presentar la información factual sobre el mundo, existen tantos modos de hacerlo como los que encontramos en el cine de ficción: desde seguir de cerca los sucesos y los personajes, por servirse de diagramas, mapas u otro tipo de ayuda visual, hasta, en caso de necesidad, escenificar los acontecimientos. Las cuestiones básicas que suscita el documental, Bordwell las recoge en torno al concepto de la verosimilitud (p.ej. mencionada escenificación, si se motiva formalmente incluso puede llegar a intensificar el valor documental del filme) y la imparcialidad. Esta última, por supuesto aparente, dado que el documental suele pronunciarse a favor de una idea, expresar la opinión o abogar por la solución del problema. Con objeto de persuadir al espectador, los realizadores se sirven de la retórica, sin embargo, recogen y ordenan las pruebas<sup>2</sup> para presentarlas como sólidas y basadas en hechos reales. De este modo, aunque, por un lado, el documental se pronuncie, por el otro, sigue –y ésta es su esencia– proponiéndose aportar la información que sea verosímil.

## TAXONOMÍAS

Bordwell y Thompson proponen una tipología distinta y compleja y, al referirse a los géneros del documental, mencionan: el filme complicación –producido mediante el ensamblaje de imágenes provenientes del archivo–, la entrevista o *talking heads* –testimonios que tratan un acontecimiento importante, documentales tipo *direct cinema*

<sup>2</sup> Mas sobre pruebas en Nichols, 1997, p. 159.

–sucesos registrados al momento, donde la interferencia del realizador es reducida al mínimo–, documental de naturaleza, los retratos filmicos –que presentan escenas de la vida de personajes famosos–, etc. Lo natural es que un filme sea sintético y siga varias opciones, mezclando entrevistas con materiales de archivo o material grabado en directo. En otro intento de taxonomía, dentro del sistema formal no narrativo, Bordwell distingue cuatro tipos de organización formal. Forma *categórica* –que transmite las informaciones de modo sencillo– y la *retórica* –apoyada en la lógica de argumentación y persuasión–, forma *asociativa* –donde las imágenes al fluir libre y sugestivamente consiguen despertar emociones u orientan al espectador hacia una idea–, y *abstracta* –organizada según el patrón visual o sonoro como colores, ritmos–. Dos tipos de organización describen a filmes experimentales.

La forma categórica inserta en el filme, dentro de su tema global y dominante, varias categorías que lo organizan en segmentos. Normalmente, el filme se desarrolla de manera sencilla, según el orden de lo general al detalle o al revés. A propósito de cumplir con las expectativas del espectador y para evitar el aburrimiento que impone una repetición constante, los segmentos varían, se buscan categorías inusuales, novedosas y se mezclan con otras formas: *asociativa*, *abstracta* o *retórica*. También, un filme, aunque esté organizado alrededor de una categoría, puede incluir unas narraciones a pequeña escala, una observación importantísima, dado que Bordwell sitúa el documental dentro del sistema no narrativo. Lo que nos lleva a la deducción de que no excluye la posibilidad de que se den fragmentos narrativos y lo que, de cierta forma, reivindica la presencia de la historia en un documental, a pesar de su curiosa pertenencia a los sistemas no narrativos.

La forma retórica, coincide con la definición del documental de Nichols, quien, sin embargo, considera el esfuerzo por persuadir al espectador a través del desarrollo de la línea argumental, un rasgo idiosincrásico del filme documental. El tema suele oscilar alrededor de una cuestión que despierta una plurivariada de opiniones aceptables. En práctica, es un continuo proceso formativo, cuya finalidad, con frecuencia, no se limita a formar opinión, sino a convencer al espectador de que actúe de acuerdo con ella o abiertamente imponerle una convicción. Por tanto, es incuestionable su propensión a quedar al servicio del contenido ideológico o estrategia publicitaria. Los argumentos de los que se sirve pueden aparentar ser conclusiones de carácter objetivo o unas observaciones simples y no buscan confrontación con los juicios concomitantes. Bordwell los divide en tres tipos: según su relación con la fuente, el tema o el espectador.

Los argumentos aportados por un filme tienden a convertirlo en una fuente de información sólida y fidedigna. A ojos del espectador constituye el suficiente mandato para confiar en él y sucumbir a la inteligencia, sabiduría, credibilidad que emana del discurso y razonamiento presentado por el narrador.

En el último grupo, los argumentos se sostienen en la reacción emocional por parte del espectador y es el típico caso de llamadas al patriotismo, sentido de justicia etc.

Varían también los modos de desarrollar el razonamiento. Se puede iniciar con la exposición de los argumentos, mostrar los problemas y su resolución mediante las propuestas ofrecidas en el filme. En búsqueda de suspense y mayor compromiso se describen los problemas con el fin de que el espectador finalmente descubra por qué se ha optado por una solución concreta. De esta forma, vemos que este modelo no se aleja del propuesto por Nichols que acabamos de exponer.

La tipología expuesta en *El arte cinematográfico. Una introducción* de Bordwell y Thompson, uno de los manuales más importantes de cine, bebe de la obra teórica suspendida entre la literatura y el cinematógrafo de los formalistas rusos y se basa en los criterios formales. Por otro lado, Bill Nichols no se ciñe a la forma y ordena sus propuestas en torno a las modalidades de representación de la realidad, ligadas al discurso y la voz.

Tal como hemos visto, Nichols distingue cuatro modalidades cuyo surgimiento ha de examinarse como gradual, dialéctico, evolutivo, continuo y abierto. Aplicando la lente reduccionista y simplista, entre las premisas del documental expositivo se podría apuntar la desilusionadora orientación hacia el entretenimiento por parte del cine de ficción. Los realizadores que aspiraban al cine portador de la información sobre el mundo histórico, adaptaron el enfoque didáctico e idealista, como es el caso de Robert Flaherty y John Grierson a principios del cine documental. Con los progresos en el desarrollo de los aparatos cinematográficos que facilitaron su transporte e hicieron posible la grabación sincronizada del sonido, justamente la didáctica voz moralizadora y comentario omnisciente ocasionaron búsquedas de expresión más imparciales y neutras. En resultado, surgió la modalidad de observación, que imponía las limitaciones temporales. Los criterios de representación no manipulada y objetiva, resultaron restringir la perspectiva del realizador, lo que, unido a la aparición de los equipos ligeros, supuso una evolución hacia la modalidad interactiva, especialmente popular gracias a los filmes etnográficos de Jean Rouch. Debido a la inclusión de las entrevistas, testimonios y material de archivo (lo que permitía evitar las reconstrucciones y el indeseable efecto del narrador omnisciente) el documental entró en el contacto directo con el mundo representado con el que en definitiva consiguió establecer el diálogo. Finalmente, la modalidad reflexiva, la más autoconsciente e introspectiva quiere fijar la atención del espectador también en el medio<sup>3</sup>. Aunque puede parecer que la última modalidad

<sup>3</sup> Un desarrollo interesante que en cierto grado coincide con los cambios producidos de forma paralela en el cine de ficción. En la década de los sesenta, al lado del vigente Modo de Representación Institucional aparece Modo de Representación Moderno, o sea, el cine de autor, marcando nuevos rumbos y espacios. En el modelo

representa el último y más avanzado escalón en la metamorfosis del documental, en realidad, estas cuatro modalidades coexistían prácticamente desde los principios del cine, yuxtaponiéndose e infiltrándose en función del país o época, tal como nos dice el ejemplo de Dziga Vertov (*El hombre con la cámara*, 1929), cuyo cine fija los fundamentos teóricos para los documentalistas que practican la modalidad reflexiva.

Las modalidades de Nichols son actualmente el referente clave en el estudio del documental. Su teoría que deriva de la división en el tratamiento directo e indirecto ha sido reelaborada y matizada por otros historiadores y críticos del cine como Julianne Burton o Eric Barnouw y por último, retomada por el propio Bill Nichols. En caso del presente proyecto de investigación principalmente se aplicará el modelo de Nichols, de modo que se considera vital una explicación legible y escrupulosa, que a la vez pueda bosquejar la historia del cine documental situando las películas seleccionadas dentro de un contexto más amplio.

**En la modalidad expositiva** el papel principal es confiado a la voz del comentarista o a los intertítulos que, de manera directa, al exponer la argumentación se dirigen hacia el espectador, rasgos que la instituyen como una forma idónea en la transmisión de información. Tanta importancia prestada al comentario por sus capacidades de expresar ideas abstractas, relega las imágenes a la función meramente ilustrativa. El sonido no suele ser sincronizado. El determinante es la retórica de la argumentación marcada por persuasión. De ahí que el montaje sea probatorio, encaminado a conseguir fluidez en la retórica de la argumentación más que a la continuidad espaciotemporal. Es característica una sorprendente yuxtaposición de las imágenes, su utilización como contrapeso –procedimiento– que aporta toques de ironía o surrealismo (como los que introdujo Buñuel en la *Tierra sin pan*) o hace posible una exposición poética<sup>4</sup> mediante el extrañamiento<sup>5</sup> de un elemento familiar. Tal como en la obra capital de la modalidad expositiva, del pionero del filme etnográfico, Robert Flaherty (*Nanuk, el esquimal*, 1922), en la mayoría de los filmes expositivos, el desarrollo progresivo y cronológico, como también la argumentación cimentada en la causa/efecto, se traducen en la organización asociativa de las escenas, de inspiración poética, rítmica o musical más que supeditada al patrón lógico o temporal. El comentario en *voice-over* resulta ser un vehículo

MRM, destaca, frente al paradigma “clásico” o MRI, la primacía de la enunciación sobre el enunciado, del estigma de autor impreso en la forma, mitigación de la historia. Simultáneamente la causalidad es reducida, el ritmo ralentiza, se admiten aportes desde el universo extradiagético lo que se traduce en el cine más personal, autoconsciente y reflexivo. (Pérez Bowie, 2008: 59).

<sup>4</sup> Los filmes de Flaherty *Song of Ceylon* y *Listen to Britain*. Más en Eric Barnouw.

<sup>5</sup> O *desfamiliarización*. Es un procedimiento formal, característico para la forma poética descrito por los formalistas rusos en los años veinte del siglo pasado. Más sobre el efecto de extrañamiento en el cine en *Los formalistas rusos y el cine: la poética del filme* de F. Albèra.

económico, rico en extrapolaciones y, a la vez, transmite el conocimiento epistemológico, es decir –basado en conceptos reconocidos en el momento y lugar históricos dados–, gracias a que no implica la necesidad de cuestionar el marco de referencia. De esta forma, la modalidad expositiva puede irradiar cierta impresión de objetividad. Además, ocasionalmente, pueden entrelazarse fragmentos de entrevistas u otras voces, siempre que no infrinjan la línea argumentativa dominante y respeten la matriz institucional del documental expositivo. La voz de la autoridad queda representada en el campo discursivo mediante el comentario: por la voz del propio realizador o por otra voz proveniente de una fuente institucional. En cuanto al espectador, su expectativa se levanta en torno a tratar con un mundo racional, apropiado en el caso de una organización textual causal. La expectativa también concierne a la solución del problema, a menudo dramatizada y ligada al concepto del suspense. Finalmente, el espectador *sustituye la dinámica de la resolución de problemas por la dinámica de anticipación, postergación, estratagemas y enigmas que constituyen la base del suspense* (Nichols, 1997:72).

**La modalidad de observación** o cine directo, desafía al realizador a abstenerse de las intervenciones y limitarse a filmar los sucesos tal como se desarrollan ante la cámara. El realizador se vuelve invisible. La principal tarea del montaje consiste en no interrumpir el flujo temporal, incluso recalcarlo produciendo así la impresión de autenticidad. Es una modalidad rigurosa hasta el punto de excluir la posibilidad de usar el comentario en *voice-over*, la música ajena a la escena, intertítulos, reconstrucciones y entrevistas que potencialmente llevan a manipular la realidad filmada<sup>6</sup>. El cine directo insiste en las cuestiones éticas, dudas respecto a la *licentia* de la que dispone realizador o el carácter de la misión social (especialmente en el cine etnográfico o crónicas):

*“¿Se ha entrometido el realizador en la vida de la gente de un modo que la alterará irremediablemente, quizá para peor, con objeto de rodar una película? (...). Cuando ocurre algo que pudiera poner en peligro o perjudicar a uno de los actores sociales cuya vida se observa, ¿tiene el realizador la responsabilidad de intervenir; o por el contrario, tiene la responsabilidad, o incluso derecho, de seguir filmando?”* (Nichols, 1997: 73).

<sup>6</sup> En lo que coincide, en parte, con el cine esencialista, defendido por el crítico francés Bazin, uno de los fundadores de la revista cinematográfica *Cahiers du Cinéma*. Según Bazin, los artificios del montaje originan la desvirtualización del tiempo y el espacio rompiendo la unidad natural de los seres y cosas en el momento de revelar su secreto, dado que *el montaje se opone esencialmente y por naturaleza a la expresión de la ambigüedad* (refiriéndose a la experiencia de Kulechov con la mímica del rostro). (Bazin, 2000: 95-98). Cine alcanza su plenitud al ser *arte do lo real*, una suerte de cine-documento. Por consiguiente, el director debe ser consciente de que la riqueza de posibles interpretaciones que contiene el suceso u objeto filmado siempre superará la suya. De ahí que al artista esté moralmente comprometido a no manipular lo real, a *no hacer trampa para ver mejor* (Bazin, 2000: 58). Este modelo fue desarrollado por Tarkovsky, Rohmer y Bresson.

A nivel técnico, la observación exige el sonido sincronizado y las tomas largas que manifiestan el estatus de anclaje en un tiempo y un lugar históricamente determinados, ajenos a la puesta en escena del cine de ficción. Esta modalidad privilegia la descripción de lo cotidiano lo más detallada posible, prescindiendo de la lógica de argumentación, lo que le resta economía, dados *tiempos muertos* de nulo valor para la narración. La cámara convertida en testigo, ausencia del comentario y generalizaciones explican que se la aplique para captar lo típico, procesos prolongados o para reflejar cambios paulatinos y micro-cambios apenas perceptibles. Al atestiguar la experiencia cotidiana, sin escatimar los minúsculos detalles como formas, colores, composiciones espaciales, mostrando una sensibilidad especial hacia lo particular: las entonaciones, acentos, relaciones entre los personajes, esta modalidad se torna en una herramienta de ejercicio etnográfico. El ojo de la cámara sigue la vida de los personajes de cerca, desaparece la sensación del distanciamiento estético. Las rutinas, los gestos, matizan a los actores sociales psicológicamente, guardando similitud con la construcción del personaje de ficción. El espectador sigue la narrativa, propulsado por *el deseo de plenitud de conocimiento y la autoridad trascendental de la mirada observadora o el deseo de la unidad entre observador y observado, espectador y texto, sin rastro de (...) fisura entre el texto y lo real* (Nichols, 1997: 76) que forma parte del código simbólico supeditado a la economía del texto en conceptos psicoanalíticos o antropológicos. La fuerte impresión de realidad intensificada por la presencia del realizador en cuanto su ausencia, semejanzas que guarda con la ficción al facilitar la implicación estética por parte del espectador, incitan a *la identificación afectiva, inmersión poética o el placer voyerista*, que se dan en el cine de ficción.

**La modalidad interactiva/participativa** apuesta por la interactuación del realizador que deja de ser un ojo de registro cinematográfico. De esta forma, el criterio de la invisibilidad pierde validez, se retoma la lente poco convencional que proponía la teoría de *Kino Glaz*<sup>7</sup> (*Cine-Ojo*) del ruso Dziga Vertov y sus hermanos en los años veinte. A finales de los cincuenta el avance tecnológico supuso un empuje y empezaron a surgir propuestas tanto sólidas y viables<sup>8</sup> como novedosas y controvertidas del cine de orientación antropológica de Edgar Morin y Jean Rouch<sup>9</sup>. La posibilidad de grabar la voz sincronizada, comentar al acto, acercarse con el equipo ligero, participar y provocar, abre unos enfoques nuevos. Se ponen de manifiesto los testimonios visuales y orales. Los actores sociales, sus comentarios se

<sup>7</sup> Rechazo de: la escritura previa del guión, utilización de los actores profesionales, rodaje en estudios, los decorados, la iluminación, ya que escamotean la verdad que quiere captar el ojo de la cámara, verdad que el ojo humano no percibe.

<sup>8</sup> Como la serie de la National Film Board of Canada *Candid Eye*.

<sup>9</sup> Los franceses tomaron en prestado el nombre del movimiento *cinéma vérité*— del título del noticiario de Dziga Vertov.

convierten en la voz de autoridad, alrededor de ellos se construye el eje argumentativo. De ahí que predomine la forma de diálogo y monólogo. La presencia del realizador –mentor, acusador, defensor– anula la sensación de imparcialidad a favor del conocimiento ya no epistemológico sino local (que a menudo conlleva el problema de interpretación). En esta modalidad, a través del montaje se aspira a mantener la continuidad lógica entre las afirmaciones, a menudo fragmentarias, de los entes sociales y el propio realizador. El proceso de interacción se refuerza con yuxtaposiciones extrañas, también bajo la forma de intertítulos, mientras el principal peso, palpablemente, recae en las entrevistas (también encubiertas o pseudomonólogos). Las cuestiones éticas giran en torno a los límites de participación, las tácticas, la responsabilidad ante las secuelas posibles producidas en el espectador, frente a la exactitud histórica y objetividad, como también al principio de la autorización del realizador (¿libertad de expresión y prensa?). El público en sus expectativas espera convertirse en *un testigo del mundo histórico a través de la representación de una persona que habita en él (...) encontrar información condicional y conocimiento situado o local* (Nichols, 1997: 92).

**La modalidad reflexiva** dirige la atención hasta la representación en sí, debido a la implantación del metacomentario –meditación sobre el propio medio–. La representación del mundo histórico se desplaza al segundo plano ante la importancia de la reflexión en lo concerniente a la forma, estilo, estrategia, estructura, convenciones, expectativas y efectos (por ejemplo, en la exposición poética el nivel de autoconciencia es más bajo, limitado a la forma y al estilo). El principal problema planteado es la representación propia, marcada incurablemente con el estigma de la fabricación, estampa con la que no puede medirse ninguna práctica institucional, ni siquiera las convenciones del realismo. De esta forma, la modalidad reflexiva se convierte en una herramienta de denuncia de la impotencia, tanto de la cámara, como de la serie de procedimientos formales de la filmación que siempre deforman el referente histórico. En función de la reducción del papel del agente social por su subordinación a las exigencias del sistema textual se va acentuando el rol del realizador en cuanto agente de autoridad y su escrutinio posible, que empieza a ocupar el espacio de un valor desproporcionado. Destaca la utilización de actores profesionales que facilitan la puesta en escena cuando se dirige el foco de interés hacia la estética de la representación y las dificultades que presenta. La relación entre sujeto y realizador queda marginada, en favor del encuentro entre espectador y realizador. El montaje refuerza el proceso de toma de conciencia respecto a la relación que establece el espectador con el texto, dirigida más bien hacia el mundo representado que histórico. Es notable el uso del efecto de *extrañamiento* al yuxtaponer las imágenes de forma inusual, llenar el texto de desviaciones para tornar el acceso al universo fílmico opaco y difícil. En consecuencia, el espectador

presta más atención al trabajo de la maquinaria cinematográfica. Las expectativas oscilan en torno a lo inesperado con el fin de poner en cuestionamiento el estatus del filme documental y de la realidad de representación. Finalmente, Nichols, distingue varias estrategias del ejercicio reflexivo. La reflexividad *política* –opera en la conciencia del espectador y la intensifica a propósito de acceder al más amplio conocimiento del contexto social– y la *formal*, organizada según varios dispositivos en la reflexividad: *estilística*, *deconstructiva*, *interactividad*, *ironía*, *parodia* y *sátira*. Todas tienen como objetivo la concienciación del espectador en el respectivo campo de recursos formales (Nichols, 1997: 106-114).

### LA REALIDAD, EL REALISMO, EL DOCUMENTAL

La frecuente confusión, abuso o signo de equivalencia que entre estas categorías se suele poner, llevan a que se otorgue la superioridad conceptual a la realidad empírica. El isomorfismo, la preocupación por la fidelidad mimética, erróneamente, se ha vuelto la seña de identidad del filme documental. El peligro surge del absurdo, de la facilidad con la que cualquier filme de ficción adquiere rasgos o tonos del documento cinematográfico tal solo por haber optado por la estética realista. ¿Es el realismo el sinónimo de lo real o más bien un modo de representación? ¿Y qué es esa realidad alrededor de cuya plasmación se edifica el documental?

Las explicaciones más generales del concepto se ciñen a un campo referencial que, por un lado, abarca el mundo empírico, visible, palpable y por otro, remite a las categorías conceptuales, simbólicas, imaginarias y emocionales. Es decir, la realidad es *todo aquello que puede afectar (o verse afectado por) la acción física o mental del hombre en su dimensión tanto individual como social* (Monterde, 2001:16) o, en la acepción semiótica, *la totalidad de los significados que una persona concibe* (Marina en Monterde, 2001:17) que podemos cualificar de constructivista. La realidad es una construcción vertebrada en diversos factores, edificada en función de la información visual que poseemos de ella, inclusive la adquirida a través del proceso de la representación. Observación no falta de interés, dado que las imágenes como tales las interpretamos partiendo de nuestro concepto de realidad. La asimilación de la realidad –a través de la comprensión y observación– no es un proceso neutro, debido a las mediatizaciones a las que está sujeto nuestro acceso a aquélla. De tal forma que, a la hora de buscar las presencias de la realidad española en la representación documental, hemos de tener en cuenta las condiciones en las que se iba gestando esta última desde la óptica histórica, sin olvidar que son las leyes culturales de cada época las que dictan unas formas concretas de construcción de la realidad (E. H. Gombrich). Así pues, al investigar la configuración del discurso cinematográfico sobre la realidad, es menester dilucidar los artificios de la ilusión realista (también en otros sistemas representativos) y reflexionar

sobre la relación que se iba estableciendo entre el mundo y las imágenes, desde la noción aristotélica de mimesis, por la crisis de lo real, hasta la concepción de la realidad como constructo social, es decir, desde la reproducción de lo real hasta la construcción de la realidad. Y, finalmente, de ahí que el horizonte referencial de cualquier aproximación cinematográfica a la realidad española fuera determinado por circunstancias políticas. De esta forma, tomando como ejemplo el periodo franquista, consta que innumerables formas de representación en el seno del cine documental, se limitaban a mostrar la realidad española castrada por la mirada oficial y fue la disidente, la que tendía a recuperar una imagen completa de España.

Trazadas las líneas generales del concepto de lo real, volvamos a la forma de realismo cinematográfico que puede adoptar el cine documental. Ángel Quintana propone verlo no como una corriente, sino una constante de los diferentes discursos artísticos en cuyo rasgo característico se convierte el situar al referente en el centro de la representación con tal de intensificar la ilusión de realidad. Desde este punto de vista, el realismo se puede dar en dos niveles, uno más literal –vinculado al valor designativo e indexical del enunciado fílmico–, y el otro –dependiente del valor discursivo y desarrollado a partir del nivel primero–, lo que da cuenta de su naturaleza sémica y a la vez, de su funcionamiento pragmático. Pues puede el realismo llevar a cabo una función política en un mundo donde la realidad ha sido desplazada por el simulacro.

Monterde al clarificar las bases esenciales de la estética neorrealista, relaciona las estrategias semióticas y pragmáticas presentes en el realismo con los efectos de contigüidad, de implicación y de rechazo. De la siguiente manera, en la estética de la contigüidad el mundo deja de ser un simple marco de ficción y se convierte en el punto central de la representación, primando la capacidad del cinematógrafo de capturar las huellas de lo real, y cuyo objetivo es el diseño de un orden de la representación análogo al orden de las cosas. Lo que, de hecho, supone una disolución aparente de la distancia referencial. Luego, la estética de la implicación, también bautizada como “ética de la estética” demandaba el compromiso del cine con la situación política y social, por consiguiente, su carácter marcadamente histórico y consciente, lo que en términos de los procesos de significación se traducían mediante la persuasión en el desplazamiento del tipo sentimental, pulsional hacia la cercana realidad referencial. Y, finalmente, la estética de rechazo, formaba parte de la retórica y derivaba de la limitación de los medios técnicos usados en el rodaje y conllevaba la subordinación de la construcción narrativa a la economía del producto y se traduce en el rechazo de los excesos de carácter expresivo (movimientos de la cámara, decorado, iluminación).

Es obvio que las políticas referidas, aunque aparentemente conciernen al neorrealismo italiano, revolucionan el cine moderno y se convierten en punto de

partida no solo para muchos documentalistas (en el presente caso al director de la *Carta de Sanabria*, Eduardo Ducay), sino, sobre todo, para los directores de la Nueva Ola (francesa, argentina o brasileña).

Con el debate sobre las formas simbólicas de interpretación de la realidad iniciado en los años sesenta, surgen dos principales concepciones del realismo: genético y formal. Darío Villanueva, al categorizar el discurso realista (en la teoría literaria), define el primero a partir de la firme relación entre el creador y el mundo circundante –aprehendido gracias a la observación–, que es reproducido de la forma más fiel posible mediante el lenguaje. En cambio, en la base ideológica del realismo formal, nos encontramos ante el concepto de la literalidad o materialidad del medio (en la literatura sería la palabra), que hace que cada obra forme su propia realidad autónoma y alejada del mundo referencial<sup>10</sup>. Este último planteamiento pone en crisis el mundo real como referente, reduciendo la realidad palpable a una ilusión. Con referencia a dichas premisas, a juicio de Roland Barthes, el referente ha sido transformado en un elemento más de significación, abriéndose así a la posibilidad de someterlo a la interpretación. De esta forma, se ha desenterrado el valor del realismo como contenido, transponiéndolo en el terreno de recursos formales; mientras que en el campo de la semiótica, el referente ha sido convertido en una ficción más<sup>11</sup>, con lo que incluso se les ha denegado a las artes imitativas la capacidad de atrapar la verdad sobre el mundo.

Naturalmente, con el realismo tampoco estamos refiriéndonos a una ingenua representación mimética, con la mimesis como copia e imitación del mundo desprendida de la *Poética* de Aristóteles. En la idea de mimesis, en el transcurso de la historia de las artes, siempre iba inscrita no solo la voluntad de copiar el mundo, sino la de ordenarlo mediante el conocimiento y la comprensión. Como hemos visto, el proceso de ordenación se funda principalmente en la creación realista del mundo, desarrollada a partir de las posibles reagrupaciones: síntesis de los hechos. En resultado, no accedemos a la copia de realidad fidedigna. La ordenación según la composición de los acontecimientos nos acerca al terreno del relato que no es otra cosa que un ajuste de realidad a las leyes del discurso. En consecuencia, dentro de la Teoría de la Literatura, en referencia al término *muthos* prestado de Aristóteles, se ha creado la idea de verosimilitud –entendida como una forma que hace creíble la realidad construida mediante el discurso e implica que la realidad representada no sea sino ficción–.

De esta forma, según la teoría de la literatura actual, la mimesis es *una forma especial del conocimiento del mundo que se pone de manifiesto mediante los actos*

<sup>10</sup> Adoptada por el estructuralismo, contribuyendo a la crisis del referente.

<sup>11</sup> Según Umberto Eco

*creativos, que soslayan el uso ordinario del lenguaje y entran en el terreno de creatividad, en el mundo del arte* (Quintana, 2003:50). Igualmente, en la Teoría del Arte se ha aceptado la mimesis como conjunto de convenciones formales que provocan una ilusión visual, adaptando la visión constructivista de la representación.

En el territorio del cine se iban asimilando las reformulaciones del concepto propuestas por la crítica literaria en pos de una adecuación de la mimesis cinematográfica; surgía una serie de cuestiones específicas del medio filmico de las que las definiciones adaptadas no daban cuenta. Entre ellas, el hecho de que, pese a la reproducción del mundo físico en el cine sea automática, el mundo deja impresa en el celuloide una huella que luego es convertida en signo digital y sometida a una manipulación posterior. Igual de importante es la aportación de Roland Barthes, quien consideraba que el mensaje que contiene la imagen es de carácter doble: uno es analógico y por tanto no codificado y el otro retórico –codificado, connotativo y marcado por un componente ideológico–.

Finalmente, el filósofo del arte, Arthur C. Danto constata esa doble naturaleza denotativa y connotativa que caracteriza el cine; por una parte, el nivel del simple registro y por otra, el de la subjetividad<sup>12</sup>, y dirige su mirada hacia el problema de la transparencia y la conciencia del espectador.

La transparencia de la representación resulta ser el principal discriminante entre los regímenes cinematográficos. Entre la tipología del filme documental, nos encontramos frente a unos que optan por borrar las pistas del proceso constructivo y otros, para los cuales garantizar la transparencia de lo representando forma su preocupación elemental. En el momento de descartar la mimesis y asumir que ningún filme puede constituir la garantía de la esencia del mundo, respetar la naturaleza del mundo, hacer hincapié en el propio referente -siendo consciente de que la construcción de la realidad representada es a la vez un proceso de mediación con el mundo físico-, parece guiar a los directores en su búsqueda de la fórmula que les permita atrapar el quid de la realidad<sup>13</sup>.

## **FERNANDO LÓPEZ HEPTENER: ZAMORA Y EL CINE EMPRESARIAL Y PROPAGANDÍSTICO**

Fernando López Heptener ha sido uno de los pioneros de la modalidad industrial. La mayor peculiaridad de sus filmes se esconde, quizá, tras el hecho de que fueron realizados para una empresa ajena al sistema cinematográfico. La experiencia de Heptener con la empresa Iberduero fue, en realidad, el primer caso en

<sup>12</sup> Éste último, se manifiesta mediante la inscripción de un pensamiento y la expresividad –como creación de un estilo–.

<sup>13</sup> No solamente a los documentalistas. Las reflexiones de Kracauer, Rohmer, Tarkovsky, Eisenstein, Bazin.

España de creación de un equipo audiovisual dentro de la propia empresa y cuyo objetivo se fijó en documentar las actividades llevadas a cabo por la misma compañía. De esta manera, las películas de Heptener se alejaron del modelo común perfilado en la publicidad, sobre todo, por el destinatario y el tratamiento, en general, condicionado por los fines marcados por la empresa que veía en el cine un potente instrumento de comunicación, exhibición y difusión. Valor que supo aprovechar el propio Heptener al conseguir que sus filmes fueran distribuidos dentro de la red del organismo NO-DO en las salas cinematográficas del todo el país, manteniendo todo el tiempo vigente el compromiso con la empresa.

Fernando López Heptener nació en Écija, en 1902. Al cumplir los 6 años empezó su gran aventura con la fotografía gracias a un regalo: una cámara y un pequeño laboratorio. En la década de los 20 el futuro documentalista estudia la carrera de Marino Mercante que nunca llega a ejercer y al mismo tiempo se inicia en el cine como aficionado. Fue en el año 1927 cuando se estrenó como director y guionista rodando con la participación de sus colegas un cortometraje mudo *El club de las solteras*. Un año después acepta una oferta de trabajo como topógrafo en la empresa Saltos del Duero durante la construcción de la presa de Ricobayo en Zamora, donde, ya en los primeros meses, realiza su segundo cortometraje de ficción *Historia de un papel*.

Al registrar la visita a la presa en 1929 de Miguel Primo de Rivera su actividad cinematográfica atrae interés del director general de Saltos del Duero quien le confía el equipo profesional con una cámara de 16 mm. Desde este momento, compagina su trabajo –inicialmente como topógrafo, luego como director de expropiaciones– con el del documentalista dentro de la empresa. A pesar de su escasa experiencia, ese trabajo temprano era de tan buena calidad que años después fue engrosado dentro de la serie documental de TVE *España siglo XX*.

El siguiente paso fue marcado por la adquisición de una cámara de manivela de 35 mm (1930) y el inicio de tareas de montaje para conferir al material filmado cierta coherencia y limitar su duración. Así surgió la concepción del primer documental *Grandes obras mundiales*. En el año 1932, fecha de la incorporación del sonido en el cine en España, Heptener consigue sonorizar su primera gran producción, un verdadero logro, dado su alejamiento de círculos profesionales ya que hasta el propio realizador llega a reconocer que *no tenía ni idea de los otros cineastas*. Entre 1933-1935, ya para Iberdrola, realiza lo que sería su segundo y tercer documental *Por tierras de Zamora* y *Ayer y hoy en Castilla*. Ambos marcan un nuevo rumbo que surge de su interés personal enfocado en lo local, aunque no privado de contenido informativo –clave para su colaboración con Saltos del Duero–.

El estallido de la Guerra Civil hace que todas las miradas se fijen en España y surja la necesidad de reflejar y divulgar los acontecimientos, tanto los del frente como los que fijaban el foco de la atención en la realidad española de cada día. A

España llegan agencias de noticiarios de todo el mundo, entre ellas, representantes de la alemana UFA y LUCE –famoso noticiario italiano–, las dos obviamente apoyadas por las fuerzas franquistas. No extraña que, conociendo los detalles de la cooperación de Heptener con la agencia Fox Movietone, sea quien se convierta en su corresponsal. Sin embargo, este trabajo se asemejaba más a el del operador que al del director, ya que su principal encargo fue rellenar la cinta virgen suministrada, dejando la labor de montaje y comentario a las propias agencias fascistas, incluso el realizador llega a confesar que las *noticias me las recogía un alemán, yo nunca vi ninguna* (Cebrián, 1994:46).

Una vez instituido el nuevo régimen, importando el ejemplo de los mencionados noticiarios alemanes e italianos, descubre el cine como un instrumento irremplazable en lucha política y la propaganda. La escasez del material virgen, la creación del *Noticiero Español* y posteriormente del Organismo NO-DO en 1942 y, en consecuencia, la tajante prohibición de rodar películas sin permiso del Noticiero, supusieron un fin pésimo para la época dorada del cine documental español (1935-1936)<sup>14</sup>. Simultáneamente, se introdujo la política de proteccionismo de cortometraje español que impedía el acceso al país de las producciones extranjeras y prácticamente provocó su total desaparición.

Heptener, gracias al episodio de UFA, emprendió la colaboración con el Noticiero para luego pasar a ser el corresponsal de NO-DO de la zona de Zamora, siempre guiado por el deseo de promover tanto el entorno zamorano como las actividades de Iberduero. Debido a su entusiasmo e insistencia consiguió que la información sobre cualquier acontecimiento que quedase acorde con determinadas líneas de interés<sup>15</sup> de NO-DO se infiltrara en las pantallas de todos los cines españoles. En 37 años que duró el compromiso del realizador (hasta el fin del Organismo en 1978) con NO-DO se proyectaron cerca de 500 noticias y numerosos documentales, desde el año 1956 ya hechos en color. La mayoría abordaba los temas de provincia de Zamora, a menudo desde la óptica de Iberduero. Así la

<sup>14</sup> En 1936 se rodaron más una treintena de películas de tipo documental.

<sup>15</sup> Según Mariano Cebrián la concepción de NO-DO como instrumento ideológico del Régimen se manifiesta en tres procedimientos observados:

“Por las ausencias u ocultaciones de temas conflictivos. nada se dice de los problemas reales de la sociedad, de los movimientos sociales, sindicales políticos contra el Régimen, de los abusos y corrupciones del poder político y económico. Si en algunas ocasiones aparecen imágenes de las grandes catástrofes naturales y de sus consecuencias, inmediatamente se señala que el régimen ya ha tomado las decisiones oportunas para la correspondiente solución, pero nada se dice respecto de las responsabilidades.

Por el predominio cuantitativo la exaltación de temas secundarios y alienantes para orientar y distraer los gustos, deseos y opinión pública: deportes de todo tipo y de cualquier país, toros, costumbrismo, bailes folclóricos, curiosidades, modas.

Por la acción propagandística directa de exaltación del régimen: Viajes de Franco por el país, desarrollo industrial, construcción de viviendas, acciones y logros de los Ministros, instituciones y empresas. El tono auto-laudatorio y patriótico aparece pertinazmente en todas estas informaciones” (Cebrián, 1994:220-221).

presencia de Zamora en el cine se convertiría en continua, y siempre resaltada por los medios de comunicación locales; en 1962 dijo la Radio de Zamora:

*“los numerosos atractivos que en aspectos tan importantes como el paisaje, el folclore, la riqueza monumental y artística, la transcendencia histórica, encierra nuestra provincia quedarán reflejadas en ese Documental y podrán ser mejor conocidos dentro y fuera de España, con lo que cabe la posibilidad de que Zamora vaya entrando más directamente en las rutas del turismo nacional y extranjero que hasta ahora nos tienen un poco olvidados”* (Cebrián 1994:60).

En la década de los setenta el realizador siguió colaborando con la televisión. La creación de TVE supuso que ésta se hiciera cargo de los noticiarios –la parte informativa de NO-DO ya por aquel entonces estaba en decadencia–. A los 71 años realizó el documental *Grandes presas*, y finalmente, en el año 1978, concluyó el ciclo sobre Zamora con *Zamora en el tiempo*, trabajo que compartió con José López Clemente<sup>16</sup> (guión, realización).

En este cortometraje Heptener vuelve a fijar su mirada en la faceta histórica y celebraciones de Semana Santa, dando cuenta, irrefutablemente, del profundo vínculo que lo unía con la ciudad castellana, no en vano se declaró zamorano: *Aunque soy andaluz me considero zamorano de adopción porque he pasado más de medio siglo viviendo en Zamora y conviviendo como un zamorano más (...)* (Cebrián, 1994:74).

En cuanto al lugar especial que en su obra ocupan la ciudad y su provincia, el mismo López Heptener llega a confesar:

*“Creo que mi amor por Zamora queda reflejado en mis películas, pues siempre que podía intercalaba algunas pinceladas de su románico, costumbrismo, historias, folclore y sus célebre Semana santa. Estas pinceladas eran metidas de clavo hasta en los documentales técnico que hice para Iberduero y muy especialmente en los Noticiarios de NO-DO y TVE como antes lo hiciera con Fox Movietone, LUCE y UFA.*

*Sobre Zamora hice varios documentales: Zamora, Por tierras de Zamora<sup>17</sup>, Ayer y hoy en Castilla<sup>18</sup>, Zamora mística<sup>19</sup> y (...) Zamora en el tiempo<sup>20</sup>”* (Cebrián, 1994:74).

<sup>16</sup> López Clemente era director del departamento de documentales en NO-DO y profesor de Escuela Oficial de Cine.

<sup>17</sup> Rodada en el año 1933.

<sup>18</sup> 1935.

<sup>19</sup> Noticiero. 1962. P. 256 en clave idílica de costumbrismo

<sup>20</sup> 1978.

A propósito de ofrecer el listado de sus trabajos más completo, deberíamos considerar también los noticiarios donde la ciudad no necesariamente es elevada al rango de protagonista, sino, más bien, sirve de fondo para los acontecimientos. Éstos, dentro de la autarquía franquista, intentaban enmascarar la cruda realidad española, disfrazándola de trajes regionales, fiestas religiosas, concursos, exaltación por la construcción de viviendas populares. Entre la enorme tarea de colaboración con el Noticiero Español destacan los siguientes cortometrajes (equiparados con la política de NO-DO):

**En la década de los 40:** el interés ideológico centrado en la consolidación del franquismo a través de la insistencia en: hechos religiosos, asuntos bélicos marcados por cierta neutralidad, deportes<sup>21</sup>, bailes y folclore, viajes y actos públicos de Franco, dimensiones culturales y artísticas, desarrollo industrial, lucha contra comunismo. Los documentales de Heptener se inscriben en todos los temas presentados excepto el último. Proliferan las noticias de temas religiosos, obras de Iberduero y presentación de valores históricos y monumentales de la ciudad.

1943/1946. Semana Santa en Zamora. Procesión de las Palmas en el Domingo de Ramos. Domingo de Resurrección.

1944/1947/1948. Concurso de arada.

1947. Deportes de verano en Zamora (piragüismo).

1948. Inundaciones. La crecida del Duero a su paso por Zamora.

**En la década de los 50:** Imágenes de paz y desarrollo en España en el contraste con la tensión fuera; los actos religiosos pierden importancia a favor de las fiestas populares y folclore; insistencia en deporte; la construcción de viviendas, embalses, infraestructura viaria y ferroviaria; viajes de Franco. Se sigue la línea de distraer la atención de la política y la economía.

1951. Feria de ajo en Zamora.

1951. Piraguas en el Duero.

1952. Semana Santa en Zamora.

1952. Obras:

Inauguración por Franco de la línea férrea de Zamora a Puebla de Sanabria. Predomina el tono solemne que elogia la visión y la personalidad del Caudillo.

Inauguración del salto de Castro sobre el Duero (obra de Iberduero).

<sup>21</sup> Se relaciona estrechamente con el interés por el deporte que se despierta en la época y que acogerán los totalitarismos del momento.

- 1953. Construcción de viviendas protegidas en Zamora (edificios levantados por el Instituto de la Vivienda, viviendas sociales, pabellones oficiales y militares).
- 1955. Inauguración en Zamora de la residencia sanitaria; patente elogio a la figura del presidente del Instituto Nacional de Previsión quien conduce el acto.
- 1957. Via Crucis y Procesión del Silencio en Zamora.
- 1957. Inauguración del tramo ferroviario Puebla de Sanabria-Ourense; noticia de claro interés propagandístico.
- 1959. La festividad del Corpus. Exposición del arte Sacro.
- 1959. Catástrofe de Ribadelago. El reportaje se fija en las tareas de rescate resaltando la rapidez de acción por parte del gobierno franquista y tratando de soslayar las causas y responsabilidades penales del desastre, al redirigir nuestra atención hacia las condolencias que recibe el Gobierno desde el extranjero. Segunda parte dedicada a las obras de reconstrucción.

**En la década de los 60:** El creciente papel de TVE que prácticamente consigue relegar las noticias del NO-DO. Se mantiene el interés por los temas similares, aunque se priorizan los viajes de Franco y de las altas personalidades. Uno de los temas centrales es la promoción del turismo y fomento del desarrollo industrial. Aumenta el tiempo dedicado a las curiosidades y acontecimientos banales: de deporte, moda, bailes. Cobra importancia el tema del arte. Paulatinamente se pasa de la noticia al reportaje. Se implanta el color.

- 1961. Competiciones de pesca Braganza-Zamora. Exposiciones provinciales de maquinaria para el campo.
- 1963. Visita del Ministro de Información y Turismo, Manuel Fraga Iribarne, aprovechada para señalar los valores turísticos de la ciudad.
- 1966. Competiciones de motocross.
- 1969. Inauguración del Parador Nacional de Turismo. Destaca el atractivo turístico de la ciudad.

**En la década de los 70:** Crisis del NO-DO. Supresión de la exclusividad del NO-DO (22 de agosto de 1975), apertura a las producciones extranjeras. Interés fijado en hechos curiosos en pos de la información sobre la actualidad, predomina: el arte, deporte, toros, modas. Marginalización de temas bélicos, militares y políticos como noticias de fuera.

- 1970. La pasión en Zamora. Esculturas de Gregorio Hernández y Gaspar Becerra. Aspecto artístico de la Semana Santa.
- 1970. Zamora románica y veraniega. Difunde el lado turístico de Zamora; forma clásica y moderna de entretenimiento en verano.

1973. Los templos románicos de la ciudad. Biental de pintura y Jornada de música antigua.

1974. Reportaje corto sobre la artista zamorana Lola Datas.

1975. Exposición del escultor zamorano José Luis Coomonte en Madrid.

En la última etapa el autor se centra en temas artísticos, lo que coincide con la nueva perspectiva del NO-DO.

Es difícil negar que el enfoque planteado en los mencionados cortometrajes y noticiarios coincidiera perfectamente con el carácter ideológico señalado por el NO-DO. Sin embargo, ¿era esta limitación impuesta desde arriba la única responsable de que los filmes que Heptener rodó en Zamora se pareciesen de forma significativa el uno al otro? Igualmente, otro cargo que se le puede hacer –el de que el ojo del objetivo generalmente opta por una perspectiva de reducido valor antropológico– ¿quedaría justificado del todo por las exigencias y condiciones específicas de su trabajo principal: documentar la construcción de presas, llevando la labor de un marketing empresarial?

No obstante, entre tan abundante obra de afán documentalista, quizá sean los cortometrajes *Por tierras de Zamora* y *Zamora en el tiempo* los que más destacan por haberse alejado del eje de Iberduero y también por la intención de divulgar los valores culturales de Zamora. El doble de interesante se esboza la comparación entre los enfoques que adoptan los filmes, dado que a ambos los separa un abismo de 45 años. El primero data de los tiempos de la República y coincide con la etapa inicial (es su segundo documental) en Saltos del Duero –del año 1933– y el segundo, –del año 1978– rodado ya en la época de transición con todo el bagaje de la experiencia como corresponsal de NO-DO y TVE.

Las dos películas se sitúan al margen de la principal actividad de Heptener. La primera película surge bajo solicitud de la Diputación Provincial de Zamora –de ahí que entre dentro de la categoría de filmes turísticos–. Sin embargo, se rueda en clave histórica y, en momentos, artística. Según la tipología propuesta por Bill Nichols y siguiendo las pautas que hemos expuesto en la primera parte del trabajo, el cortometraje se sitúa dentro de la modalidad expositiva. Es relevante la utilización de la voz omnisciente y persuasiva, con la característica supeditación de la imagen montada a la retórica de argumentación del comentarista.

En cuanto a la estrategia retórica, apreciamos el esfuerzo por presentar el contenido de forma ordenada, fijando tres núcleos temáticos. El primero alude a la Zamora del pasado con los monumentos más emblemáticos de la *ciudad vieja del romancero*. –Iglesias románicas, arcos de muralla, detalles escultóricos, monumentos– con ellos traza la imagen de una ciudad arraigada en la tradición, intercalando clichés de corte costumbrista –procesiones de Semana Santa–. El comentario describe y ubica las imágenes en el espacio evocando refranes, dichos populares,

fragmentos de romanceros, aludiendo a personajes históricos, como doña Urraca o Viriato; siempre en tono solemne, exaltado por la presencia del pasado que respira la ciudad.

El segundo núcleo nos lleva fuera de la capital, a La Pubblica, una aldea registrada por Heptener durante su trabajo en el departamento de expropiaciones en Saltos de Duero. Esta parte presenta varios puntos de interés, sobre todo antropológico, pero también a nivel de la argumentación y, relacionada con ella, la retórica.

La retórica funciona en referencia a las técnicas cinematográficas y por tanto, debe examinarse en relación con el estilo. No obstante, mientras el estilo del filme rezuma el punto de vista moral sobre el mundo, la retórica es *un medio a través del que el autor intenta transmitir su punto de vista al espectador de un modo persuasivo* (Nichols, 1997:181) consiguiendo efectos en el destinatario del mensaje, es decir, en el espectador<sup>22</sup>. ¿Cómo tornar en persuasivo un argumento del cual se rige la retórica? Vemos que la retórica aristotélica ofrece dos posibilidades, una es mediante las pruebas: material factual y la otra, es la llamada prueba artística (ética, emocional, demostrativa). En la segunda parte del filme, nos encontramos con un intento frustrado de argumentación basada en las pruebas demostrativas. Son las pruebas o demostraciones que incluso, en su búsqueda del efecto de la persuasión, pueden dejar de ser objetivas, justas o auténticas. Sin embargo, la pérdida de la objetividad tampoco se relaciona con las afirmaciones falsas, haciendo uso, más bien, de reticencias o medias verdades. El diálogo que se establece entre el comentario, el cual se refiere a *la vida mísera y penosa y la existencia primitiva y prieta, lejos del progreso y civilización* con imágenes del pueblo puestas en contrapunto, de cierta forma revela la estrategia demostrativa del realizador. Curiosamente, abandonando la persuasión planteada de forma tan evidente en el comentario y, a la vez, tan a la par con la ideología de la empresa a la cual representa, Heptener decide incluir apenas un par de planos que ilustran la realidad descrita por la *voice-over*, optando por imágenes que muestran a un pueblo idílico, museo al aire libre vestido de folclore, que lleva la vida tranquila de sus antepasados. Así la pantalla se llena de pintorescos encuadres de trabajos de alfarería y jóvenes hilando la lana. En resultado, junto con la ruptura con el montaje probatorio surge cierta impresión de disonancia respecto al comentario, el cual, en este momento, renuncia ya por completo a la persuasión, cambia de tono y vira en una apoteosis de la vida rural, tan incomprensible y manifiesta desde el punto de vista argumentativo.

Analizando este aislado ejemplo vemos que la argumentación es presentada a través del estilo, la retórica, el comentario y la perspectiva que conjuntadas

<sup>22</sup> De esta forma, el estilo es el responsable de transmitir la visión personal, por tanto, se relaciona con el autor, mientras la retórica apunta al público.

componen la voz del documental. Esta voz siempre ocupa algún lado dentro del círculo ideológico, frustrando cualquier pretensión de inocencia. Lo que no dice la voz del comentarista, las imágenes excluidas, lo suprimido, los fallos y las torpezas, por un lado, forman parte del mensaje ideológico encerrado en el texto; por otro lado, lo exceden y como acabamos de ver, echan a perder la coherencia. La noción del exceso aparece en el contexto de los filmes de ficción como los procedimientos, tanto técnicos como formales (actuación, emociones provocadas, identificación, juegos estilísticos), que exceden la fuerza centrípeta que caracteriza a la narrativa<sup>23</sup>. Según Kristin Thompson la percepción de los excesos facilita la comprensión de las estructuras que rigen el filme, dado que los excesos son precisamente *esos elementos que escapan a los impulsos unificadores* (Thompson en Bordwell, 1997:53). En el cine documental, dado que estamos ante una amalgama de la narrativa (no tan evidente, además) y la argumentación expositiva, el exceso sobrepasa los dos principios y para Nichols, cobra cuerpo de la historia. El exceso, en caso de Heptener –desviarse de la línea argumentativa, dejar de lado la persuasión– no parece intencionado. Sin embargo, justo estas mismas imágenes que revelan grietas y fisuras en la retórica, son las que aportan mayor interés al intento del acercamiento antropológico. Esas imágenes en el linde de un retrato apenas novedoso, casi trivial a la hora de retratar la cotidianidad de la provincia, parcialmente anuladas por el comentario de raigambre ideológico; recuperan sentido vistos desde la perspectiva histórica: dentro de poco tiempo la anulación resultaría total y real, finalmente la aldea desaparecería bajo las aguas de la presa. Es la historia y lo que implica –el tiempo– los que, aun en condición de exceso, aportan una explicación.

La aproximación antropológica se basa en la misma premisa que le guiaba a Flaherty cuando daba testimonio de la vida de los esquimales en *Nanuk, el esquimal*, o de los pescadores y sus familias en la costa irlandesa en *Hombres de Arán* (hecha en la misma época que el filme de Heptener, 1934): la de preservar la autenticidad en peligro, documentar la desaparición de lo auténtico creando un testimonio, un documento útil en la comparación cultural<sup>24</sup>. El filme de Heptener no puede considerarse antropológico o etnográfico, dado que, obviamente, entre los objetivos que le guiaban no encontraremos el de llevar a cabo una investigación, sino fabricar un producto audiovisual. No obstante, según las adecuaciones introducidas en la teoría de la antropología audiovisual desde la década de los años ochenta, se

<sup>23</sup> Para Roland Barthes existe *tercer significado* de una película: “uno que está más allá de la denotación y la connotación: la esfera en la que las líneas casuales, colores, expresiones y texturas se convierten en «compañeros de viaje» de la historia” (Barthes en Bordwell, 1996:53).

<sup>24</sup> Son tres las premisas que describen la relación entre el cine y la etnografía: a) *la dualidad ontológica entre un nosotros y un ellos*, b) *la posibilidad efectiva de dialogo y comunicación entre ellas* y c) que se refiere al documento útil en el ejercicio comparatista y que acabamos de citar (Grau Rebollo, 2002:124).

empezó a considerar el filme como un potencial documento de interés científico. Incluso ciertos teóricos comparan la cámara con el microscopio o el telescopio, es decir, una herramienta precisa y útil en el trabajo de investigación. De esta manera, al tomar en cuenta la multidimensionalidad del medio cinematográfico y la multiplicidad de estrategias analíticas con que abordar dichas dimensiones, resulta que la mayoría de los filmes es exprimible en el contexto antropológico<sup>25</sup>. Incluso puede ser vista como *espejo antropológico* (E. Morin, de Miguel) que revela *más del personaje que las ha creado que del componente mostrativo que encierran* (Grau Rebollo, 2002:86) o, conforme la última crítica, hasta debe ser analizada no como producto acabado que documenta la realidad, sino se ha de fijar el análisis en todo el proceso de documentación y decodificar las claves de su construcción. A Heptener reflejado a través del espejo de algunos de sus filmes, no le podemos negar afán antropológico. Curiosamente, *Ayer y hoy en Castilla* fue ideada como una película sobre la Semana Santa en Zamora, donde el ojo de la cámara iba a seguir y reproducir procesión por procesión. Sin embargo, el corto se encerró en la convención más general, de gran paralelismo a lo que encontramos en *Por tierras de Zamora*<sup>26</sup>. Parece que la verdadera vocación de etnógrafo, que se presiente en sus filmes, nunca llegó a realizarse del todo, para así sobrepasar las líneas fijadas por NO-DO, y queda condensada en forma de bocetos y de un guión que tampoco cobró vida, autenticados por declaraciones hechas por el realizador:

*“No pude realizar, quizás la que hubiera sido mi mejor película Así canta Zamora. Un aplazamiento en la llegada del equipo de sonorización [...] frustró mi ilusión.*

*Esta película no tendría textos, solo canciones de la Corral en su banda sonora y el lenguaje de sus imágenes, con toda la fuerza de su expresión, escenificando lo que la canción va diciendo [...] Que lástima no tener perpetuadas así las canciones del maestro Haedo [...]” (Cebrián, 1994:74).*

En último lugar, volviendo a la estructura del filme, aparece la tercera parte que cumple, en el contexto más amplio, la función de contrapeso ya que se centra en la cara moderna de la provincia evidenciando los logros del progreso. Vemos el mismo pueblo, esta vez, en plena acción de evacuación e invadido de camiones y carros, para luego pasar a las imágenes que enfocan las obras de construcción de

<sup>25</sup> De esta forma, Kracauer ya en el año 1947 concluye que analizando el cine alemán se pueden descubrir las profundas tendencias que predominan en Alemania de 1918 a 1937.

<sup>26</sup> La estructura es todavía más nítida que en la película anterior. El realizador divide expresamente el filme en tres Romanceros, de forma que cada uno encierra el retrato de, respectivamente, la Zamora histórica de ayer, las procesiones religiosas de la Zamora de hoy y el papel del progreso en la Zamora del futuro.

la presa y culminan con un panorama de los vestigios y las ruinas del pueblo ya inundado y rodeado de agua. Las últimas escenas se convierten en una entusiasmada loa a la ingeniería: las obras de construcción de un enorme puente, mientras la voz del comentarista elogia la era moderna especificando los detalles técnicos: las dimensiones, resistencia, material gastado etc.

En resumen, respecto al tipo de estructuración mediante el contraste que pudimos apreciar en el cortometraje analizado, Heptener suele recurrir a el con bastante frecuencia, dado su alto grado de legibilidad por parte del espectador, como también la posibilidad de conjuntar varios fragmentos rodados en fechas y contextos diferentes. También se puede leer como un reflejo del ciclo de la Historia ya que parte de las imágenes de la Zamora antigua, anclada en el pretérito, pasando por la actualidad del pueblo y para llegar, finalmente, al porvenir ya iluminado por la luz de desarrollo. Además, con dicho enfoque, tal como se menciona más arriba, nos reencontramos en las siguientes películas *Ayer y hoy en Castilla* y *Zamora en el tiempo*.

En este último cortometraje, aunque como director figura López Clemente, Heptener, en el papel del operador, consigue estampar en el su sello personal. Resulta familiar la estrategia retórica, manera de conducir la línea argumentativa o de centrar el interés en el elemento histórico y artístico de Zamora. Tal como nos ha acostumbrado Heptener, el filme arranca con la insistencia en el pasado de la ciudad. Con el sonido no sincronizado y la voz del comentarista en *over* evocando los antiguos romanceros, a doña Urraca y el Cid y con ayuda de la música de los juglares el realizador nos ubica en la Zamora monumental. Son clichés, tomas que a lo largo del tiempo dejan la impresión de reiterativas; la catedral, la iglesia de San Ildefonso y San Pedro, la de Santiago el Burgo o de Santa María la Nueva que reconocemos de los filmes de Heptener de hace cuarenta años, con la única diferencia de estar rodadas en color. En la segunda parte, la Zamora de hoy es cuna de artistas y poetas: Antonio Pedrero, Tomás Crespo Rivera, Alberto de la Torre Caveró. El comentario elaborado en busca del efecto literario y poético (p. ej. citas de Claudio Rodríguez) gira en torno a los orígenes de su obra y su relación con Zamora, de modo que se convierten en retratistas de *la recogida y callada ciudad castellana*, su *paisaje, sus casas, sus gentes, su historia y tradiciones*. La argumentación que aspira a persuadir al espectador de que el arraigo en la tierra zamorana, su belleza, historia, folclore son los que habían sido encantados en las formas espirales, ovals de las esculto-pinturas de Pedrero, y en *la transparencia delicada de tonalidades tibias y melancólicas de las figuras infantiles* de Torre Caveró. Vistas y paisajes de los cuadros contrastados con las tomas de los campos, el juego entre lo subjetivo de lápiz y el “realismo” de la fotografía, el mural de la Casa de Cultura, asociados con las melodías folclóricas (bolero de Algodre), los repentinos acercamientos de

las lentes de la cámara a los lienzos en el deseo de aportar vida y dinámica a lo que había sido congelado bajo el pincel, constituyen, quizá, los únicos elementos innovadores en este filme. Uno de los últimos de Heptener que por primera vez aparta los ojos de las promesas del futuro y mira al pasado tiñendo así de melancolía el presente.

Si se puede hablar de estilo original de Heptener, éste queda marcado por su vocación de fotógrafo. Destaca el esmerado trabajo del encuadre que privilegia el elemento paisajístico, extrae la monumentalidad, belleza o sobriedad de los elementos arquitectónicos filmados. Heptener, al buscar composiciones singulares, deja que los planos se compongan con gran profundidad del campo. Sobresalen unos logrados efectos de movimiento, gracias a que los filmes no se hunden en la monotonía y estatismo. El dinamismo es aportado a través de los movimientos de la cámara en vertical (la torre de la Catedral, iglesias), exposición de cerca y encuadres panorámicos.

### ***CARTA DE SANABRIA DE EDUARDO DUCAY. CINE SOCIAL***

La situación del filme social merece una aclaración especial. Era un género al que no se recurría durante el franquismo, inusitado, dadas las circunstancias políticas y, por consiguiente, precisas indicaciones temáticas que impuso el NO-DO. Dentro de las líneas ideológicas dominantes en la época de triunfalismo franquista, cualquier intento de mostrar la realidad del país se tachaba de subversivo. Oscurantismo que se había propagado entre las élites gobernantes, férreo control a nivel de admisión de proyectos cinematográficos y autorizaciones formaban las partes integrantes de la manipulación de gran envergadura encarada en contra de la nación. Encubrir intolerables condiciones de la vida que llevaban los campesinos: tapando los andrajos con vistosas faldas folclóricas, trocando a hurtadillas la extrema severidad de las labores del campo por un concurso de arado o una feria de ganado, —éstas eran las técnicas con las que se “retocaba” la realidad de los cincuenta—.

Eduardo Ducay desde su etapa temprana formaba parte de la minoría intelectual que se pronunciaba a favor del cine como vehículo de la cultura y, sobre todo, como hecho social; actitud que hizo que, al igual que Basilio Martín Patino, fuera cofundador del cine-club en Zaragoza. Atraído siempre por el filme documental —portador de ideas y disposición política— aún en su periodo de cine-club organiza la I Semana del Film Documental y participa en las Primeras Conversaciones de Cine de Salamanca.

Más tarde, durante su formación como director cinematográfico en el recién abierto Instituto de Investigación y Ciencias Cinematográficas (convertido más tarde en Escuela Oficial de Cine), colabora en las revistas cinematográficas: *Ínsula*, *Índice*, *Bianco e Nero*, hasta fundar y redactar la primera revista independiente

de cine *Objetivo*, junto con Juan Antonio Bardem, Paulino Garagorri y Ricardo Muñoz Suay (tal como *Cine Universitario*, de Salamanca, se distingue por ejercer una crítica intelectual opositora)<sup>27</sup>.

Aunque ideológicamente moldeado por la escuela documentalista británica signada por John Grierson, en su obra parecen más llamativas las reverberaciones o sintonías con los axiomas neorrealistas. La asimilación de la estética de la implicación afín al compromiso del cine con la situación política y social, el giro hacia la contigua realidad referencial y la incorporación de los principios de la estética de rechazo encuentran su lugar en la retórica presente en *Carta de Sanabria*, sobre todo si optamos por ver este filme como una manifestación de la postura ética adoptada por la generación de los cincuenta (movimientos literarios) frente a la realidad<sup>28</sup>. Del cine de orientación social y antropológica de los cincuenta opina Nepoti:

*“En la inmediata postguerra y en los años cincuenta, y más aún en los sesenta, la antropología atravesaba todos los géneros y el documental de base antropológica se convierte, por así decirlo, en una especie de «super-género» de documental [...] (que) se aterra a la geografía humana del país, a los modos de vida de un pueblo repartido entre arcaísmos, innovaciones y mitos de progreso. [...] Según los usos del documental antropológico internacional, lleva a este cine a mostrar la vida en las regiones más afectadas por la crisis económica: sus modos de representación varían (pero sus fronteras no están bien definidas) del documental etnográfico a la entrevista, del film industrial al cortometraje de autor” (Nepoti en Odin, 1998:178-179)*<sup>29</sup>.

Entre los antecedentes filmicos o creaciones paralelas, que apenas parecen posibles, solo se podría mencionar a *Tierra sin pan* de Buñuel y un filme que nunca se materializó. Éste dio origen al diario de rodaje, parecido al diario de Eduardo Ducay –firmado por Muñoz Suay– que recogía notas de viaje escritas por Zavattini, Berlanga y Canet (*Cinco historias de España*).

<sup>27</sup> Más tarde, es ayudante de dirección de Luis G. Berlanga, ejerce también de técnico cinematográfico en el campo de la producción y la dirección, de guionista. E. Ducay ha realizado, entre otros variados cortometrajes, *Europa nuclear* (1974) y *El motín* (1978), prohibido éste por la censura. Ha traducido, asimismo, importantes libros de cine, como *El arte del cine*, de Ernest Lindgren; *Reflexiones*, de René Clair; *Técnica del montaje*, de Karel Reisz. Su actividad como productor, es también muy importante.

<sup>28</sup> En novela social que muestra el mismo compromiso con la realidad existe un género documental, relatos o testimonios de viajes: *Campos de Níjar*, *La chanca* de Juan Goytisolo, *Caminando por las Hurdes*, *Por el río abajo*, de Farrés y López Salinas y, sobre todo, *Central eléctrica* de Jesús López-Pacheco (Salvador Marañón en Cuadernos de la Academia, 2001:492).

<sup>29</sup> Traducción de Elisenda Ardévol.

Era diciembre de 1954 cuando, en la comarca zamorana de Sanabria, Eduardo Ducay y el operador Juan Julio Baena iniciaban el viaje de reconocimiento en busca de localizaciones para el rodaje e intentando configurar el guión del filme encargado por la compañía Hidroeléctrica de Moncabril. Debido a los requisitos formales y guardando una serie de apariencias, el proyecto fue asumido como propio y como tal presentado ante la Administración por la productora UNINCI que, asimismo, se comprometió a aportar la película virgen<sup>30</sup>.

El encargo, aunque a primera vista ceñido a las pautas del cine industrial, en realidad, abría ante el todavía inexperto director recién llegado de Madrid, la perspectiva<sup>31</sup> de tratar con la realidad cruda y dura de la vida provinciana. Perspectiva que restituía el papel del cinematógrafo a la hora de desenmascarar y desmentir la irracional falsificación que ejecutaba el régimen y su maquinaria sobre la realidad. A pesar de las intenciones principales: introducir elementos de denuncia social en un filme industrial –al margen del encargo y aprovechando su privilegiada situación (visto bueno, permiso de rodaje)–, el nivel de penuria y el desolador abandono observados *in situ* los impactaron a tal grado a Ducay y a Baena, que en el guión, presentado oficialmente por la UNINCI a la Dirección General de Cinematografía y Teatro, se hace patente el giro y el alejamiento de los propósitos industriales<sup>32</sup>. Teniendo en cuenta que el cine era el medio de expresión sobre el que pesaba el mayor riesgo de censura, además, siempre precisaba contar con la infraestructura económica e industrial específica, vista en el contexto más amplio, la financiación de los proyectos imposibles cobraba el carácter de un acto casi heroico. De ahí que no se pueda leer de otra manera la maniobra hábil de Ducay –valerse de la financiación garantizada para *deslizar el testimonio denunciante*– que como *el ejercicio del compromiso ético y político* (Salvador Marañón en *Cuadernos de la Academia*, 2001:492) Además, se elaboraron dos guiones, uno oficial y suavizado, utilizado durante los trámites por la productora y el guión técnico-personal, conservado por el director, que revelaba directamente en qué forma y con qué propósito iba a montarse la versión final.

Además de haber proporcionado el guión, durante la exploración inicial se rodaron unas cuantas tomas con la cámara de 16 mm y se documentó el viaje a través de fotografías. El guión literario puntualiza la desolación, atraso y tristeza del entorno que, irrevocablemente, se traducen en el abandono y la separación. Para

<sup>30</sup> UNINCI aprovechó el hecho de haber realizado un mes antes un proyecto de semejantes cualidades.

<sup>31</sup> Escribe Ducay: “Esta producción que nos encomendaba Hidroeléctrica de Moncabril era una oportunidad interesante. Interesante, entre otras cosas, porque el cliente no parecía tener una idea muy clara de lo que se podía hacer, y dejaba el tema en nuestras manos sin otra exigencia que la de que sus obras aparecieran bien presentadas en la pantalla” (Ducay en Gómez Vaquero 2009:380).

<sup>32</sup> Fue bien valorado por la censura previa aunque uno de los lectores ha indicado que “tiene todo él un tono triste, innecesario” (Salvador Marañón en Gómez Vaquero, 2009: 365).

quienes resisten día tras día y para los que partieron del pueblo, la *carta* es la única vía de mantener vivo el vínculo. En el diario de rodaje de Ducay podemos leer:

*“Titulé al frustrado documental Carta de Sanabria porque aquella era una región de ausencias, y las cartas, cuando las había, eran el único nexo de unión entre los que quedaban y los que se habían ausentado. El guión se iniciaba con el voz en off de alguien que escribía una carta a un ser lejano” (Ducay en Gómez Vaquero, 2009:406).*

*Carta de Sanabria* evoca la estructura de los recados: el comentario es estilizado a una carta que habla de *soledad y trashumancia*, mientras, a modo de apertura y cierre, suenan versos de Unamuno. La miseria se cuenta a través de las situaciones de la vida diaria, para, en una segunda parte del texto, mostrar una minúscula esperanza del avance y mejora: gracias a la construcción de la presa y llegada de la luz a la comarca zamorana<sup>33</sup>. Sin embargo, ésta, es ofrecida con recelo y al velo de la incredulidad a lo que contribuyen el matiz del tono del comentario y las palabras tomadas de Unamuno.

Al debido rodaje se procedió en pocos meses desde el primer viaje, ya en el año 1955. Esta vez, al equipo formado por Eduardo Ducay y Juan Julio Baena se sumó el joven Carlos Saura en funciones de fotógrafo y ayudante. Operaron con la película nueva de Kodak, el TRI X, que se adecuaba mejor al rodaje en los interiores con escasez de luz. Justamente la falta de experiencia en el procedimiento con este tipo de cinta, hizo que el operador cometiese un error al rebobinarla, en cuyo efecto el negativo se electrificó. En el 80% del material grabado se produjeron veladuras, dañando de forma irrecuperable la película.

De tan desafortunada forma, prácticamente el único material que se ha conservado de la película concebida, está formado por: los dos guiones; el diario de rodaje de Eduardo Ducay; las fotografías de Saura; la película industrial montada por Baena a base de las primeras capturas del año 1954, para cumplir con el encargo de la Hidroeléctrica; las grabaciones sonoras que formarían parte del montaje. Era el registro magnetofónico de voces, hecho no solo considerado como novedoso desde el punto de vista técnico, sino que da idea de la importancia del proyecto que rebasaba las convenciones de la mera modalidad expositiva al incluir sonido sincronizado: *ambientes, ruidos y testimonios verbales que irían montados en “off” sobre las imágenes* (Ducay en Gómez Vaquero, 2009:381). En las páginas del diario de

<sup>33</sup> Idea que aprovecha Heptener en su filme mostrando la metamorfosis que transforma la vida de la gente rural en Cuando la luz llega pata unesa 1968. Obviamente es material de uso propagandístico.

rodaje nos encontramos con varias anotaciones al respeto<sup>34</sup>. Ciertamente, solo se puede intuir el impacto social que podría haber provocado el filme si fuera posible llevar a cabo todo el empeñado compromiso que instituía con la realidad social.

Pese a que Ducay nunca quiso saber nada del filme realizado para la compañía y de la sentencia generalizada conforme a la cual *toda la parte social y antropológica ha desaparecido* (Salvador Marañón en Gómez Vaquero, 2009:372), el filme industrial es valioso. Ante todo, porque *Carta de Sanabria* podría haber sido uno de los aportes clave al cine documental enfocado en el campo de la antropología en España. La presencia de la mirada etnográfica cuantitativamente es muy débil y no sobresale fuera de un ejercicio minoritario.

La ambigüedad de la categoría *filme antropológico* se relaciona, por un lado, con la polémica existente entre los realizadores y los antropólogos, y por otro, se debe a la desatinadamente somera identificación con la producción de tinte folclórico o etnológico –que da testimonio de la España tradicional, rural, artesana o, últimamente, de las realizaciones televisivas, encaminadas al rastreo del exotismo en el horizonte de otras culturas–. Sin embargo, la reducción al tópico no invalida este tipo de documentales ante la mirada crítica e interesada del antropólogo, ya que forma parte del discurso de la tradición, recuperando elementos de la memoria popular.

Fallan, no solamente, la falta de interés por constituir y validar el discurso visual antropológico, dado que la exploración de este campo por parte de las producciones de tipo documental etnográfico no es suficiente. Además, éste se encuentra con barreras en su exhibición. La audiencia: entorno universitario, centros culturales, congresos y simposios; no tiene carácter regular, faltan revistas específicas y tampoco hay acceso aun a una formación continua. Escasea, de igual forma, tanto la preocupación por parte de la crítica cinematográfica, como también, el reconocimiento a nivel académico.

¿Cómo definir, entonces, el cine antropológico si la fórmula de “estudio de las costumbres y tradiciones de los pueblos” que arrastra la etnología, no es capaz de transmitir su esencia?

La definición de 1975 de Emilie de Brigard pone de relieve la dimensión cultural, ensanchando el panorama a casi todos los filmes<sup>35</sup>, sin excluir a los filmes de ficción, gracias a que la mayoría de ellos, en un grado relativamente alto, soporta

<sup>34</sup> Son notas que confirman la actitud ética del director manifestada cinco años antes en la publicación *El documental (sus principios)*, en el que leemos “El sonido natural, acompañamiento imprescindible siempre que pueda colaborar a favor de la expresión dependerá también de lo que la cámara haya captado. (...) El documental interpretado, lo que se ha llamado “el film de vida” debe siempre huir de lo visible y socorrida voz del locutor, comentado sistemáticamente cuanto en la pantalla aparezca y ofreciendo una disertación que, en pureza, no tiene conexión con la imagen” (Ducay en Cuadernos de la Academia, 2001:486).

<sup>35</sup> Actitud de apertura que, tal como mencionamos, comparte Edgar Morín.

y revela hechos culturales. De ahí que los orígenes del cine etnográfico se deban buscar entre: *el cine documental social, el cine científico (anatómico o antropológico), el cine de ficción de tema antropológico o de escenario etnológico* (Ardévol en Catalá, Cerdán, Torreiro, 2001:47). Worth también se inclina por la indiscriminación: (...) *cualquier película puede ser o no etnográfica, dependiendo de la forma en la se utiliza (...) puesto que lo importante es analizar un filme en relación con un problema antropológico específico* (Worth en Grau Rebollo, 2002:140). Así, el cine etnográfico se podría definir como: imágenes de hombre durante las situaciones espontáneas y no escenificadas, inscritas en el curso de vida cotidiana o ritual. Incluso, la antropóloga estadounidense Rosalind C. Morris considera que no importan las intenciones o el objetivo de aproximación por parte del realizador.

Por otro lado, Manuel Delgado, en su artículo *Cine*, prácticamente niega la posibilidad de que el cine documental de corte antropológico tenga algún matiz de validez e importancia teórica, y claramente se pronuncia a favor del cine propiamente antropológico, es decir, cine hecho por etnógrafos caracterizado por una marcada ausencia del hilo argumentativo. El cine antropológico, entonces, sería *esta línea de descripciones casi minimalistas de la realidad, en que los sujetos retratados se conducen de forma espontánea en actividades consuetudinarias, al margen de un argumento* (Delgado en Buxó, de Miguel, 1999:68).

¿Cómo ha de ser el cine antropológico genuino? Según Julio Alvar, se determinaría por el compromiso con algo real –hecho que es producto de un momento preciso–, actuando siempre en carácter de testigo, captando la realidad “sin querer”, por casualidad, al vuelo (Delgado), puesto que la verdad que quiere transmitir (y no representar) es la verdad que forma parte de la identidad del “otro”<sup>36</sup>, y cuyo objetivo sería buscar comprender formas de vida, de sentir y de pensar (Isabel Calpe). Mientras, Worth propone una descripción cultural: “un filme etnográfico es un conjunto de signos cuya función es el estudio del comportamiento de una comunidad” (Worth en Grau Rebollo, 2002:140).

No obstante, dejando de lado las divagaciones sobre qué es la antropología audiovisual<sup>37</sup>, en el presente proyecto, el cine etnográfico se concibe como un subgénero dentro del cine documental; espacio de convergencia entre los cineastas

<sup>36</sup> Al mismo tiempo, se injertan del terreno del filme documental al subsuelo antropológico las dubitaciones y aprensiones vinculadas con la construcción de la realidad que es cada filme.

<sup>37</sup> Por un lado, es un intento de interpretación antropológica de la imagen fotográfica y cinematográfica al convertirla en su objeto de estudio, por otro, es la puesta en práctica de la investigación antropológica mediante las tecnologías, donde la cámara asciende al rango de herramienta e instrumento. Por razones obvias, nos centramos en la primera acepción. Al margen, hemos de agregar que dicha disociación de actitud suscita múltiples observaciones y reparos críticos: de que el cine documental es demasiado “estético”, deformador, repleto de retórica (Prelorán), mientras los etnógrafos no poseen conocimientos necesarios a la hora de rodar y montar filmes. Ardévol y Tolón plasman los distintos enfoques y procedimientos formales (Grau Rebollo 2002:139).

y los antropólogos, un diálogo cuyo propósito es una sólida reflexión teórica y metodológica sobre la representación audiovisual de la diversidad cultural que se encuentra inscrita en la imagen.

De modo que, este proyecto se hace eco de la propuesta postulada por Elisenda Ardévol, quien en el deseo de plasmar la variedad y también universalidad de la categoría “cine etnográfico”, propone una tipología pensada con fines más prácticos que teóricos y distingue:

- “Cine de documentación etnográfica: registro audiovisual tratado como documento histórico de la forma de vida de un pueblo, generalmente asociado a la producción audiovisual para museos etnológicos. Su finalidad es documentar y preservar para la posteridad costumbres, ritos, festividades o procesos artesanales, entre otros.
- Cine de investigación etnográfica: registro audiovisual tratado como dato etnográfico de la cultura que el antropólogo estudia, generalmente producido en el contexto de un trabajo de campo en profundidad y formando parte del proceso de investigación.
- Cine documental etnográfico: exposición narrativa de aspectos de la vida de un pueblo o comunidad, generalmente realizado después de un trabajo de campo etnográfico, su finalidad es comunicar el conocimiento antropológico adquirido a una amplia audiencia, de forma que ésta pueda acceder aun vicariamente a otras realidades y sensibilidades.
- Cine documental “de corte antropológico”: exposición narrativa de aspectos de la vida de un pueblo o comunidad, su finalidad es mostrar cómo viven, sienten o piensan los miembros de una cultura, generalmente diferente a la del realizador y su audiencia. No parte de un trabajo de campo etnográfico previo aunque puede utilizar documentación histórica o etnográfica y estar informado antropológicamente.
- Cine documental social: exposición narrativa sobre la vida de personas reales en contextos reales, cotidianos o excepcionales, con objetivos muy diversos (propaganda política, denuncia social, exploración visual) que son reconocidos como significativos para el debate sobre “cine etnográfico”.
- Otros documentos audiovisuales: que por su forma, contenido o por ambos se constituyen como objetos de estudio antropológico, por ejemplo las

El etnógrafo	El cineasta
<ul style="list-style-type: none"> <li>· Empieza con problemas teóricos y diseño de la investigación</li> <li>· Recoge datos mediante observación y cuestionarios</li> <li>· Analiza los datos</li> <li>· Produce un texto escrito</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>· Empieza con una idea y un guión</li> <li>· Filma</li> <li>· Edita el metraje</li> <li>· Produce una película</li> </ul>

películas de ficción o los vídeos realizados en comunidades indígenas para contestar identidades políticas construidas externamente” (Ardévol en Cataluña, Cerdán, Torreiro, 2001:50-51).

Lógicamente, en el caso de *Carta de Sanabria* nos situaríamos dentro de una de las tres últimas categorías, probablemente –siguiendo las indicaciones que contiene el diario de Ducay– cabría dentro del cine documental social sin excluir elementos de contenido etnográfico. Pese a que el análisis del filme que nunca existió es inaplicable, se perfila tentador el ejercicio de explorar el filme industrial, ante todo, en la perspectiva de poder completarlo y equipararlo con los apuntes del realizador, arrojando así una nueva luz al filme al cual se había despojado de cualquier trascendencia antropológica.

La exposición narrativa de *Carta de Sanabria* se sustentaría en la lectura de un escrito, posiblemente, similar a un fragmento de correspondencia que adjunta el cineasta en sus notas: un billete dirigido a una niña de cinco años por su madre que mantiene a la familia ejerciendo de prostituta en Barcelona. Ducay, como director, no disimulaba sus intenciones de convertir el elemento social y, sobre todo, humano, en el eje central del filme. El contenido del guión, el procedimiento formal, el modo de desarrollar el hilo conductor, referencias antropológicas, pero también literarias e históricas demuestran no solo su valor denunciante intrínseco, sino que nunca había sido trazado como un filme industrial. De las dieciséis páginas del guión, las alusiones a los pormenores de la construcción de la presa aparecen al final de la novena página. Mientras, en el cortometraje entregado a la compañía hidroeléctrica, aunque se respeta la idea principal de testimoniar la penuria e insuficiencias que sufrían las gentes de la comarca zamorana, en realidad, se hace patente su uso como elemento de la retórica propagandística de la propia empresa: documentar el avance tecnológico sirviéndose de la estética de contraste.

De esta forma, la producción se abre situándonos en la sierra Segundera mientras el comentario con un matiz semántico negativo (*fin, abandonan*) se refiere a la época del año (las imágenes se grabaron en otoño) y retraso de la región (*las viejas costumbres permanecen fuera del tiempo y ajenas a su progreso*). En un montaje dinámico y rápido con el sonido sincronizado vemos a los pastores trashumantes. Mientras el comentario, en clara función introductoria, hace referencia a los puntos geográficos; aparecen sucesivas imágenes de la sierra y del campo *pobre y difícil de cultivar*. De tono parecido, con notable tonalidad crítica, es la descripción de la Puebla de Sanabria (*mero testimonio de extinguidas noblezas, una época feudal floreciente a la que no corresponde su realidad actual, viejo castillo sin historia*) y la del pueblo de San Martín de Castañeda (*monasterio –otro vestigio del pasado–*).

La cámara se adentra en el interior del monasterio para dar testimonio de su ruina y decaimiento. Es difícil negar que el filme intente, pese a la escasez del material

conservado, llevar a cabo el proyecto delator del realizador zaragozano. Las esculturas rotas tiradas por el suelo, escombros y desorden; filmados con un movimiento giratorio con una aproximación a las caras de las figuras de los ángeles deformadas en el grito se componen con los versos de Unamuno *toque de agonía eterna bajo el caudal del olvido* y, en efecto, delatan el abandono que impresionó a Ducay y al que expresamente se refiere en el diario<sup>38</sup>. Tampoco podemos negar la pretensión, que se delinea con más nitidez, de deslizar remisiones de índole antropológica a la hora de filmar el mismo pueblo. La inercia, la repetición, la ahistoricidad en la que vive sumergido el pueblo de San Martín se junta con una pegajosa inopia, el deterioro que empapa las dependencias: las casuchas desmoronándose (*la vida en un pueblo de Sanabria es siempre igual*) son las mismas que quería llevar a la pantalla Ducay: [...] *bajas, de adobe, sin chimenea, con techumbre de paja*.

La mirada irrumpe en la estructura de relaciones sociales: *la mujer es el personaje principal en estos pueblos donde la emigración es frecuente y numerosa* (es la única mención a las ausencias que inspiraron el título del filme; de esta manera la carta titular no se justifica, no aparece ni como medio formal, estilístico ni a nivel del contenido) para mostrar las mujeres en sus tareas: en las cocinas oscuras desprovistas de chimeneas, llevando el ganado, carros con bálago, trillando los cereales en una piedra, hilando el lino...

La cámara “hurga” en la vida de un personaje, doña Aurea que *llegó aquí en 1890*, la antigua maestra (*aunque en su época se decía que las mujeres no debían aprender*) en su casa bastante más limpia y rica, por encima de la media, en la que reconocemos a la maestra a la que nombraba el realizador en sus recuerdos<sup>39</sup>. Las imágenes de su casa nos llevan a la escuela, en la que, explica Ducay, la compañía tenía especial interés (en Ribadelago) y a la que prestaba ayuda (...) *pero solo a la escuela de niños porque esperan que un día serán obreros al servicio de la compañía* (Ducay en Gómez Vaquero, 2009:399). Vemos el metraje rodado en la escuela de San Martín de Castañeda, sin embargo, como resulta del diario, el equipo visitó varias escuelas. El comentario hace caso omiso del deplorable estado de los otros

<sup>38</sup> “La iglesia es muy vieja, con cosas románicas, góticas, barrocas y platerescas, todo revuelto, y es una pura ruina, llena de puntales, de polvo, de piedras tiradas de cualquier forma aquí y allá. Nos metemos por todas partes, subimos al coro por una escalera inverosímil; allí hay una sillena destruida que debió ser buena, y tiradas en el suelo dos tallas yacentes. –góticas– cubiertas de polvo, carcomidas. Aun así, se conservan bien (quizá sean de madera de tejo) y es lamentable el abandono en que se encuentran, porque tienen una estilización y una suavidad de líneas maravillosas. Esto es España. Abandono y ruina” (Ducay en Gómez Vaquero, 2009:393-394).

<sup>39</sup> “Antes de ver al cura saludamos a una vieja maestra (ochenta y cuatro años) jubilada, que lleva más de ochenta años en el pueblo. Es un tipo pintoresco y extraordinario, llena de energía y vitalidad, ágil y ordenancista. Pasamos a su casa (limpísima, buena casa) que nos ofrece con la más extremada fórmula de cortesía ibérica (...). Tiene dos hijos y una hija. Los hijos están en Argentina. Uno de ellos se fue porque le quitó la plaza un cura por no sé qué maniobra sucia. Habla con ironía de los “ministros del Señor”. Pero no hay que engañarse, es católica ferviente. En este pueblo son casi todos verdaderos fanáticos (en toda la región)” (Ducay en Gómez Vaquero, 2009:390).

centros<sup>40</sup>, dado que la escuela de San Martín *está ligeramente mejor acondicionada (...) pero es también una pura improvisación (...)* [mientras que] *la escuela de niñas está instalada en un barracón de albañilería (...)* (Ducay en Gómez Vaquero, 2009:399) aunque las imágenes hablan por ellas mismas. Una serie de fotogramas muestra a los niños sentados en los banquillos y esperando en cola su vaso de leche en polvo, ayuda americana que el locutor describe *como uno de los estímulos para estos alumnos que a menudo se ven obligados a faltar en la clase para atender a las necesidades de la familia*, silenciando la información que recibimos durante la lectura del diario de que los niños solo *van a la escuela cuando hace mal tiempo* a pesar del control ejercido a través de la pérdida del derecho a recibir el subsidio familiar. En el filme se pierde también toda la acusación antropológicamente meritoria referente al pueblo de Ribadelago, a su atraso<sup>41</sup> y a *los estragos de la consanguinidad [que] se traducen en una colección de pobres rostros anómalos, bobalicones, tristes y amarillentos* (Ducay en Gómez Vaquero, 2009:399).

De la imagen de los centros educativos, mostrada con bastante cautela, el filme salta al mercado de Puente de Sanabria con su gentío y algarabía, de clara intención costumbrista, además de pintoresca, a la que Ducay no atribuía importancia dada su ausencia en las páginas del diario. Filmado desde diferentes ángulos, desde el centro y desde fuera a través de picados, el mercado al que *acuden gentes de toda la región es un acontecimiento*. También cumple el papel del nexo narrativo –al facilitar el avance del argumento en el tiempo–, dado que la intención del montador era mostrar la jornada y la cansina invariabilidad de cada día (*Es la vida de todos los días. El ir y venir imprescindible*). En consecuencia, la cámara sigue la vida de la gente rural después de caer *la noche sin luz* –expresión quizá deliberada, metáfora impregnada de escepticismo dubitativo que pensaba conferir Ducay al proyecto–. Es cuando las mujeres se reúnen para hilar y trabajar el lino –*algo de lo poco que dan estas tierras*– y para rezar. En el montaje, las imágenes del interior de la iglesia, se integran con el sonido sincronizado para realzar el efecto de la monotonía y repetición ritual que se da en las antiguas fórmulas mágicas y supersticiones a través de la voz algo estridente del cura, el susurro de la letanía recogida por las figuras femeninas vestidas de eterno luto, tímidos tosiqueos de los niños.

En los planos sucesivos, el documental da un giro en cuanto al enfoque temático, abandona la idea de la denuncia para introducir la retórica de la persuasión. El comentario del lector explica las particularidades de la presa, del sistema de

<sup>40</sup> En Ribadelago es *un barracón rectangular con dos ventanas, frío, triste y bastante abandonado* (Ducay en Gómez Vaquero, 2009:399)

<sup>41</sup> “En Ribadelago hay una costumbre, o degeneración, verdaderamente terrible. Los matrimonios se celebran solamente entre gente del pueblo, y como son casi todos parientes, la mayor parte de los habitantes son tarados o anormales. (...) El índice de inteligencia de los niños es muy bajo. Cuando él llegó al pueblo (hace siete u ocho años) apenas había tres o cuatro que supieran leer” (Ducay en Gómez Vaquero, 2009:399).

canales, las dificultades a la hora de la construcción, cambios que afectan al paisaje y, lógicamente, las esperanzas de mejora que despierta en la gente de la comarca zamorana la llegada de la luz, porque desde *ahora el agua trabajará para el hombre y se convertirá en su riqueza* y se romperán las *tinieblas de Sanabria*. Las imágenes sirven de ilustración a la argumentación y plasman las obras, el duelo del hombre contra las rocas para, mediante un recurso narrativo táctico, culminar con la visión de Sanabria cambiada, más civilizada e ilustrada. El montaje probatorio incluye planos colectivos de la gente que, esta vez, se reúne, no para rezar juntos, sino para escuchar las noticias de la radio, estudiar (centro escolar para gente adulta). Para rematar la impresión de la metamorfosis que experimenta la población, se ensambla un fotograma de sosegado paisaje de agua domesticada que transmite paz y esperanza. Un final feliz al que la catástrofe de Ribadelago, con tantas pérdidas humanas, con la negligencia a la hora del rescate y ayuda por parte del gobierno franquista, le torna en tristemente irónico. A las imágenes que se han conservado y los apuntes del diario y del guión, vistas en este contexto, no se les puede negar el valor de testimonio y documento social denunciante con valiosísimas referencias también del campo de la antropología.

## JOSÉ LUIS VILORIA. DOCUMENTAL POÉTICO

José Luis Viloría pertenece a una generación de directores, forjada en la Escuela Oficial de Cinematografía (Madrid) e influida por Conversaciones Cinematográficas de Salamanca (1955) coordinadas por Basilio Martín Patino. Viloría obtiene el título de director cinematográfico haciendo las prácticas con *Despedida de soltero*, un cortometraje con rasgos de drama social que se desarrolla en las calles de Zamora. Ese mismo año, en 1961, rueda *Zamora, del alto a la cumbre* contando con el comentario escrito por Claudio Rodríguez. Inicialmente, pone la mira en los largometrajes: *El rapto de T. T.* (1963) y *Los diablos rojos* (1966). A pesar de haber sido citado por Luis G. Berlanga como una de las promesas del *Nuevo Cine español*, elige la ruta documental, colaborando con Televisión Española en la realización de múltiples fórmulas: *Fiesta*, *Lo que va de siglo*, *Viejas tierras*, *Voces nuevas*, *Dossier*, *Tribuna Internacional*, *En paralelo*, *En portada*, *Semblanzas*, *Informe Semanal*. Recientemente publicó novelas, principalmente, adaptadas de guiones cinematográficos de su autoría, *Oyó gemir el mar*, *La mirada herida*, *Desde lo profundo te grité*.

El cortometraje de temática local *Zamora, tierras de cumbre* (1961)<sup>42</sup> que constituía la segunda parte de *Zamora, ciudad sin años* (1960), fue galardonado con la

<sup>42</sup> Catalogada también como *Del llano a la cumbre* o *Zamora, del llano a la cumbre*.

*Espiga de Oro* en el Festival de Cine de Valladolid. Ambos cortos guardan una cohesión sustancial y formal, siendo los dos un esbozo a pinceladas que capta la esencia de la capital y la singularidad de la provincia zamorana. Proyectado como una totalidad, finalmente, se lleva a cabo dividido; una estrategia utilizada para darle al filme cabida dentro del espacio de NO-DO: el ciclo IMÁGENES y así hacer llegar al público más amplio. El tiempo de rodaje fue limitado y caía en Semana Santa, creando una oportunidad de plasmar el paso de las procesiones.

Lo que hace especial el corto es la participación, en papel de comentarista, del poeta Claudio Rodríguez. J. L. Vitoria y Claudio se conocían desde temprana edad, eran vecinos y, lo más importante, los caracterizaba una sensibilidad similar que hizo que se volcasen sus intereses y pasión en el arte. La propuesta de Vitoria, Claudio la recibió con alegría, entusiasmado con la idea de poder participar en un proyecto dedicado a su Zamora, a *nuestra Zamora*, rememora Vitoria<sup>43</sup>. Dado que en el momento de rodaje Claudio permanecía en Cambridge, el texto fue elaborado una vez montado el copión a través de dos visionados y una escaleta –lista de escenas– preparada por Vitoria como resumen. Las indicaciones por parte de Vitoria eran escuetas: supeditar la palabra dando prioridad a la imagen, y por tanto pedía a Claudio *frases concisas, telegráficas casi, apoyando en segundo término a la imagen* (Vitoria, 2011:83). El fruto de la colaboración son unos cortos sublimes que rebosan poesía, alejados de los propósitos puramente informativos, industriales o sociales; de una belleza única y emotiva: perfecta compenetración entre la lírica de la imagen y de la palabra. Porque la poesía irrumpe y rezuma también de los fotogramas.

Sin embargo, en cuanto a su tipología, queda excluida la exposición poética ante todo porque los filmes no se escapan a la estrategia de comprensión ni sugieren el fracaso a la hora de abarcar los sucesos que reflejan. El interés no se desplaza hacia los placeres de la forma, para reflexionar las propiedades del propio texto. No se trata de la mera materia prima para la expresión poética, un baile de texturas, colores y ritmos, acciones, gestos y rituales. Tampoco tiene que ver con un texto reflexivo que adopta la perspectiva poética, dado que éstos son conscientes de sí mismos no sólo en lo que atañe a forma y estilo, *sino también en lo tocante a estrategia, estructura, convenciones, expectativas y efecto* (Nichols, 1997:93).

Un planteamiento igual, a pesar de privilegiar la imagen y desplazar el argumento y la retórica persuasiva al segundo plano, cabe dentro de la modalidad de la representación expositiva, concretamente, dentro de su variante poética. En estos filmes la declaración directa unida a las imágenes es sustituida por una *evocación indirecta de un modo de estar en el mundo* originado por el conjunto de

<sup>43</sup> Memorias recogidas bajo el título “La palabra suficiente” en el tercer número de *Aventura* –Revista monográfica dedicada a Claudio Rodríguez–.

procedimientos formales. Los dos cortometrajes, aunque las perspectivas adoptadas son poéticas y el comentario omnisciente y, a la vez, marcado por el lirismo; están orientados a revelar información acerca del mundo histórico, de dimensión real, local. Tras estas perspectivas románticas está oculto el deseo de hacer ver ese mundo de nuevo modo. Viloria, como los clásicos de la exposición poética (como *Song of Ceylon* y *Listen to Britain*, y las obras de Flaherty), se erige en bardo y con el pulido de la forma, la equilibrada elegancia y efecto altamente estético, quiere ensalzar la belleza de lo cotidiano y de esos valores, quizá modestos y minúsculos, en los se soporta la fuerza de lo ordinario (inocencia, infancia, tradición, determinación, naturaleza, fe, respeto). Tal como en caso de Flaherty, Jennings y Wright, los dos filmes encarnan una sensibilidad humanista-romántica al desear sembrar una subjetividad social o colectiva a través de la afirmación del sistema axiológico eterno que aquí deriva de lo pequeño, de *la palabra situada*<sup>44</sup> en *nuestra Zamora*, la de Viloria y de Claudio Rodríguez, quien asegura: *mis caminatas por los campos de mi tierra iban configurando y modificando a la vez mi visión de las cosas y de mi propia vida*. Y a medida que la tierra, el *locus*, se eleva a la condición de experiencia axiológica, categoría vivencial absoluta, se vuelve imposible interpretar el filme como mero ejercicio de lirismo telúrico. Esta postura es anti-moderna, la de la sociedad *sólida*<sup>45</sup> en cuyos cimientos se encontraba la seguridad, los contenidos y los valores, alejada de la identidad flexible y versátil que caracteriza a la sociedad *liquida* de hoy.

### ¿Cómo se poetiza la mirada?

Mediante el efecto de *extrañamiento* como, por ejemplo, las aproximaciones ópticas a los cuerpos deformados de los *alados monstruos* de la iglesia de la Magdalena ensamblados con unos sonidos inquietantes de la banda sonora y el repentino cese del comentario. Además, los dos cortos de modalidad de exposición, aunque impulsados por la marcha diacrónica de premisa/conclusión, incluyen montajes que los hacen volverse también hacia el patrón *vertical*, el que bebe más de la asociación y resonancia poética que de la lealtad al desarrollo temporal y lógico.

En los filmes se cumple, asimismo, otra condición que conlleva el despeje del camino para la inmersión poética y la identificación afectiva, que se manifiesta en función de la presencia del realizador entendida como ausencia. El espectador no experimenta las huellas de la presencia del realizador, éste no envía respuestas y

<sup>44</sup> Fernando Rodríguez de la Flor la entiendo como la contraria a la palabra abstracta, meramente reflexiva e intelectualista. Una palabra que deriva del lugar, dando voz al espacio concreto, alejada de la poética espacial propuesta por Gaston Bachelard (Rodríguez de la Flor, 2009:83).

<sup>45</sup> En términos de Zygmunt Bauman.

tal como en la ficción narrativa clásica nos sumergimos sin obstáculos en el mundo construido para establecer relaciones emocionales imaginarias con los personajes y situaciones. La cámara se sube al *carro engalanado con el lujo y el color de la sencilla pobreza* que lleva a los recién casados, y por un momento convierte al espectador en uno de ellos; le autoriza a sentir *este rubor milagroso*, le contagia de *esa alegría recatada y pudorosa que no tiene palabras*. En otra escena nos hace partícipes del *penoso vivir de rito* con la mirada clavada en la *máscara ajada de algún rostro*, unido a la *carne primaveral de una niña*, cuando nos comunicamos *el fuego de las pintorescas velas y las vidas sin luz*.

Las imágenes hablan un lenguaje simbólico. Tomas de niños: vestidos de blanco estrechados contra las rejas de la ventana que da a la calle, niños dormidos que *siguen su ruta de inocencia*, niña con su hermano a la espalda a la sombra del ala negra del paraguas, *ternura del niño de Primera Comunión*, *asustado de su propia inocencia* a la hora de conmemorarla con una fotografía, chillido alegre de los niños jugando en la Plaza de la Catedral, hasta el alma *se acuna en actitud niña*. La fauna está poblada por los niños y los viejos, *de curtido y áspero rostro, con surcos más que arrugas, con un no sé qué infantil al mismo tiempo*. La ternura, la compasión, el amor profundamente humano inunda este mundo de Rodríguez y Vitoria en el que a uno no le sorprende que la mano de Dios sea *inmensamente protectora*. La flora adopta forma de la naturaleza muerta de las iglesias -como la del *navío varado* de la iglesia de San Pedro de la Nave, de la *piedra sonora de muerte y muerta simetría del poblado* de Trefacio, del páramo que sufre *la sed*. Pero donde hay muerte también hay vida: *otro amanecer*, con la boda *se dora el corazón del pueblo, luz unitaria de la mañana* que sustituye *la confianza de la sombra*, hasta el gótico aquí en Zamora florece, se oyen *mil gargantas en júbilo*, que *resucitan las ruinas* (del monasterio de Moreruela) *inundándolas de una nueva vida rumorosa y triunfal*. Porque entre la vida y la muerte hay un fluir del tiempo, que hace que los pueblos se sueñen en *este trozo de cielo caído* -este espejo que tiene memoria que es el lago de Sanabria-, que la *piedra vibre con pulsos de eternidad*. Aquí *no existe el adiós porque todo es presente: no hay pasado, ni porvenir porque aquí todo es eternidad*.

Así es el mundo que construye la mirada amorosa de Vitoria y Rodríguez. Es un mundo de provincia, repleto de tiernos retratos en miniatura, símbolos inmortales, filmado sin prisas, con un ritmo del andar de Claudio<sup>46</sup> al compás de las miradas lánguidas, indulgentes, que no tienen miedo a esperar, aproximarse, seguir y contemplar. Construido a través de primeros planos que se traducen en la sensación de intimidad y vínculo. El elemento humano sí es importante, pero no en sentido

<sup>46</sup> El ritmo del andar ha influido en el ritmo de alguno de mis poemas (Rodríguez en Prieto de Paula, 1989:51).

antropológico ya que aquí no está encaminado hacia la búsqueda de la otredad, sino es simplemente humano.

## BIBLIOGRAFÍA

- ALBÈRA, François, *Los formalistas rusos y el cine: la poética del filme*. Barcelona, Paidós, 1998.
- ARDÉVOL, Elisenda, “Dónde está el cine etnográfico en España”, en CATALÀ DOMÈNECH, Joseph M., et. al., *Imagen, memoria y fascinación: notas sobre el documental en España*, Málaga, Festival de Cine Español de Málaga, 2001, pp. 46-45.
- ARROYO GAGO, José, *Un siglo de cine en Zamora (1897-2011)*, Zamora, Monte Casino, 2012.
- AUMONT, Jacques y MICHAEL Marie, *Análisis del film*. Barcelona, Paidós, 1990.
- AUMONT, Jacques, *Estética del cine: espacio fílmico, montaje, narración, lenguaje*, Barcelona, Paidós, 1985.
- BARNOUW, Eric, *El Documental: historia y estilos*, Barcelona: Gedisa, 1996.
- BARTHES, Roland, *Lo obvio y lo obtuso: imágenes, gestos, voces*, Barcelona, Paidós Ibérica, 1995.
- BAUMAN, Zygmunt, *Modernidad líquida*, México, D. F., Fondo de Cultura Económica, 2003.
- BAZIN, André, *¿Qué es el cine?*, Madrid, Rialp, 2000.
- BORDWELL, David y THOMPSON, Kristin, *El arte cinematográfico: una introducción*, Barcelona, Paidós, 1995.
- BORDWELL, David, *La narración en el cine de ficción*, Barcelona, Paidós, 1996.
- BUXÓ, María Jesús, et al., *De la investigación audiovisual: fotografía, cine, vídeo, televisión*, Barcelona, Proyecto A Ediciones, 1999.
- CEBRIÁN HERREROS, Mariano, *Cine documental e informativo de empresa: 50 años de producción de F. López Heptener en Iberduero y NO-DO*, Madrid, Síntesis, 1994.
- CERDÁN, Josexo y TORREIRO, Casimiro (eds.), *Al otro lado de la ficción: trece documentalistas españoles contemporáneos*, Madrid, Cátedra, 2007.
- DUCAY, Eduardo, “Carta a Sanabria: el documental que nunca existió”, en GÓMEZ VAQUERO, L. y SÁNCHEZ SALAS, D. (eds.), *El espíritu del caos. Representación y recepción de las imágenes durante el franquismo*, Universidad Autónoma de Madrid, 2009, pp. 379-407.
- GONZÁLEZ DE ÁVILA, Manuel, *Cultura y razón. Antropología de la literatura y de la imagen*, México, Anthropos, 2010.
- GONZÁLEZ GARCÍA, Fernando, *Castilla y León en el cine*, Valladolid, Semana Internacional de Cine de Valladolid, Junta de Castilla y León, 1998.
- GRAU REBOLLO, Jorge, *Antropología visual*, Barcelona, Bellaterra, 2012.
- MILLÁN, Juan Antonio P., *La memoria de los sentimientos: Basilio Martín Patino y su obra audiovisual*, Valladolid, Semana Internacional de Cine de Valladolid, 2002.
- MONTERDE, José Enrique, “Realidad, realismo y documental en el cine español”, en CATALÀ DOMÈNECH, Joseph M., et. al., *Imagen, memoria y fascinación: notas sobre el documental en España*, Málaga, Festival de Cine Español de Málaga, 2001, pp.15-27.
- NEPOTI, Roberto, “Les années du documentaire”, en ODIN, Roger (ed.), *L'âge d'or du documentaire: Europe, années cinquante, vol. 1*, París, L'Harmattan, 1998, pp. 178-179.
- NICHOLS, Hill, *Ideology and the image: social representation in ghe cinema and other media*, Bloomington, Indiana University Press, 1981.
- *La representación de la realidad: cuestiones y conceptos sobre el documental*, Barcelona, Paidós, 1997.
- PÉREZ GOWIE, José Antonio, *Leer el cine: la teoría literaria en la teoría cinematográfica*, Salamanca, Ediciones Universidad de Salamanca, 2008.
- PRIETO DE PAULA, Ángel L., *La llama y la ceniza: introducción a la poesía de Claudio Rodríguez*, Salamanca, Universidad de Salamanca, 1989.

- RODRÍGUEZ DE LA FLOR, Fernando, “Glocal. Claudio Rodríguez y la poética de la provincia”, *Aventura, n° 2: Revista del Seminario Permanente Claudio Rodríguez, Zamora*, Junta de Castilla y León, Instituto de Estudios Zamoranos Florián de Ocampo, 2009, pp. 80-109.
- SALVADOR MARAÑÓN, Alicia, *Carta a Sanabria: un documental social. Cuadernos de la Academia*, n° 9, 2001, pp. 481-492.
- “Carta a Sanabria: un documental en la memoria”, en GÓMEZ VAQUERO, L. y SÁNCHEZ SALAS, D. (eds.), *El espíritu del caos. Representación y recepción de las imágenes durante el franquismo*, Universidad Autónoma de Madrid, 2009, pp. 363-377.
- SAURA, Carlos, “Carta de Sanabria: álbum de fotografías”, en GÓMEZ VAQUERO, L. y SÁNCHEZ SALAS, D. (eds.), *El espíritu del caos. Representación y recepción de las imágenes durante el franquismo*, Universidad Autónoma de Madrid, 2009, pp. 409-433.
- TORREIRO, Casimiro, *et. al, Documental y vanguardia*, Madrid, Cátedra, 2005.
- VILORIA, José Luis, “La palabra suficiente”, *Aventura, n° 3: Revista del Seminario Permanente Claudio Rodríguez*. Zamora, Dirección General del Libro, Archivos y Bibliotecas, Ayuntamiento de Zamora, Junta de Castilla y León, Biblioteca Pública del Estado, Instituto de Estudios Zamoranos Florián de Ocampo, 2011, pp. 72-91.
- WEINRICHTER, Antonio, *et. al, La forma que piensa: tentativas en torno al cine-ensayo*, Pamplona, Gobierno de Navarra, 2007.

