



V CONGRESO INTERNACIONAL DE HISTORIA Y CINE

**ESCENARIOS
DEL
CINE HISTÓRICO**



EL MEDIO RURAL COMO ESCENARIO HISTÓRICO: CAÑAS Y BARRO (1954) Y AMANECER EN PUERTA OSCURA (1957)

AÏDA ANTONINO-QUERALT
Universitat Jaume I de Castelló

Resumen

En la década de los cincuenta se concentra una de las producciones cinematográficas de temática rural más cuantiosa de la historia del cine español. El medio rural -campo, montaña, albufera-, define la singular especificidad del registro dramático de las narrativas fílmicas allí localizadas. Además, al ojo del historiador contemporáneo, se erige como agente conformador de un nuevo sujeto de acción social en interacción con la política española de mediados del siglo XX.

En este artículo el cine rural español de los cincuenta es analizado desde la perspectiva de los Estudios Culturales para determinar el papel que tuvo en la revelación de la comunidad rural en el contexto de irrupción de la modernidad en el panorama español. Para conseguir tal propósito el análisis se centrará en los casos de *Cañas y Barro* (Juan de Orduña, 1954) y *Amanecer en Puerta Oscura* (José María Forqué, 1957).

Palabras clave. Cine rural español- Franquismo- Modernidad- Estudios Culturales

Abstract

The 1950s concentrate one of the largest cinematographic productions of rural cinema over the ample history of the Spanish cinema. The rural milieu -countryside, mountain, lagoon- defines the singular specificity of the dramatic register of the filmic narratives based therein. Furthermore, from the perspective of the contemporary historian, the rural milieu is viewed as an element that conforms a new subject of social action in constant interaction with the Spanish politics of the mid-twentieth century.

In this paper, the Spanish rural cinema of the 1950s is analysed from the perspective of the Cultural Studies to determine the role it had in the revelation of the rural community within the context of the irruption of modernity in the Spanish scene. In order to achieve this goal, the focus will be placed on the cases of *Cañas y Barro* (Juan de Orduña, 1954) and *Amanecer en Puerta Oscura* (José María Forqué, 1957).

Keywords. Spanish Rural cinema-Franco's Regime-Modernity- Cultural Studies.

PERSPECTIVAS METODOLÓGICAS

“Las naciones son construidas a través de procesos de creación de representaciones imaginarias *-Imagined Communities-*” defendía Benedict Anderson¹⁷⁸ (García Carrión, 2013: 195). En la misma vertiente desarrolló Jacques Le Goff su concepción del cine como parte del patrimonio nacional y, por consiguiente, participante de “la historia de las construcciones identitarias” (1998: 11-13).

El cine al ojo del historiador contemporáneo actúa como “un universo revelador de la memoria de todo un país, y de toda colectividad, pero no aislada en si misma sino en abierta conexión con otras muchas realidades” (Berthier, Seguin, 2007: XII). De ahí que las películas, la fotografía y la literatura de temática rural actúen como dichos agentes creadores del imaginario rural español contemporáneo.

Desde la década de los noventa la historiografía, centrada en analizar la construcción discursiva de las naciones a través de procesos de creación ideológica e imaginativa, ha renovado su interés en el mundo de la cultura¹⁷⁹ (García Carrión, 2007:10). El cine como elemento participante de la cultura de masas¹⁸⁰, de ahí su alcance de repercusión en una comunidad, juega un papel destacado como agente perpetuador de la imagen -identidad- de un colectivo, ya que “ofrece una serie de narrativas, imágenes y arquetipos que hacen reconocible, en un tiempo y espacio perdurable, al ojo del público masivo la comunidad”, rural en el caso de este estudio (García Carrión: 2013, 196).

EL ENTORNO RURAL: DEFINICIÓN HISTÓRICA

Abordar la definición, y consiguiente trascendencia, del entorno rural desde una perspectiva histórica implica tener en cuenta la dualidad campo-ciudad convertida en eje aproximativo, por excelencia, de gran parte de los estudios sociológicos y antropológicos que han tratado la cuestión.

El discurso hegemónico ha perpetuado una relación imaginaria de opuestos entre ambos núcleos geográficos -y sociales- en que la definición de la especificidad de cada entorno

¹⁷⁸ Véase ANDERSON, Benedict, *Comunidades imaginadas: reflexiones sobre el origen y la difusión del nacionalismo*, México DF, FCE, 1993.

¹⁷⁹ Cultura entendida como un sistema de significado a través del cual el mundo es comunicado, experimentado e interpretado (García Carrión, 2007: 10).

¹⁸⁰“Los medios de masas participan en la construcción de lo “real” a través de los efectos de sus funciones culturales: representación y organización de la visión de la realidad, ordenación y asignación a sus contextos referenciales de los diferentes tipos de conocimientos y construcción de algún grado de integración y cohesión en un orden reconocible.” S. Hall en *Culture, Society and the Media*, 1982.

viene dada, en gran medida, a partir de su reafirmación por contraste con el “otro”. Brevemente enumeramos las definiciones que ofrecen los diccionarios de lengua. La Real Academia Española de la Lengua describe “rural” como “lo perteneciente o relativo a la vida del campo y sus labores” -es la única acepción que existe al respecto. No obstante en enero de 2012 fue suprimida una segunda definición que entendía “rural” como “aquello inculto, tosco, apegado a las cosas del lugar y por tanto relacionado con la deficiencia”. El Diccionari Normatiu Valencià (DNV) y el Diccionari.cat definen el término como aquello “relatiu o pertanyent als camps, a la vida en el camp, per oposició a la vida de ciutat”. El “campo” es “el “terreno extenso fuera de poblado”, según la RAE. Mientras que el glosario valenciano y catalán amplían la explicación a la “extensió de terreny situat fora de les poblacions que ocupen els conreus, els boscos, etc.”. Resaltando el catalán que dicha definición nace por oposición especialmente a la ciudad que es el “conjunto de edificios y calles, regidos por un ayuntamiento, cuya población densa y numerosa se dedica por lo común a actividades no agrícolas”, sentencia la RAE. Así mismo todos los glosarios coinciden en identificar “urbano” con lo “cortés, atento y de buen modo” mediante el recurso de oposición con lo rural.

Estas definiciones de “campo-rural” y “ciudad-urbano” contribuyen a perpetuar la polarización de ambos entornos en que la ciudad se ha erigido como valor o ideología desde el momento en que ha proyectado un estado de opinión sobre el campo revirtiendo, de inmediato, en la consolidación de su supremacía sobre este. Supremacía que llega hasta la década de los ochenta con la enumeración que Jesús González Requena (1988) ofrecía entorno al concepto de ruralidad y su tratamiento en el cine español consolidando el sesgo peyorativo en cuanto se refiere a este medio en pro del urbano, apoyado siempre en la historicidad de dicho posicionamiento. En su “cuadro de opuestos” enumera los ítems más definitorios de cada entorno. Por aquello de los buenos valores y la buena conciencia la ciudad se caracteriza por la mediación social, la flexibilidad, el dinamismo social, el liberalismo y un carácter sofisticado; es contenedora de progreso y transformación social. Mientras que el campo lo hace por la ausencia de mediación, inflexibilidad, estatismo social, conservadurismo, atavismo, inmovilismo y un marcado carácter primario (Aguilar, 1988: 16).

No obstante las académicas Catherine Fowler y Gillian Helfield (2006) proponen romper con este mito y tratar los puntos de tensión que han unido de manera inextricable ambos entornos. Y es que ni la ciudad es la cuna del progreso que a todos beneficia, ni el campo es el último reducto de atavismo y miseria.

APROXIMACIÓN A LA IDEA DE ENTORNO RURAL

El medio rural es el propio espacio, la tierra, y sus habitantes “whose lives and daily activities give this space its meaning and value” (Fowler & Helfield, 2006: 6). De la misma manera como espacio geográfico contribuye a la estereotipación de sus habitantes. Es por tanto el rural un terreno de definición y reconocimiento de formación social.

El campesino es el habitante y trabajador del campo. Desde la lógica del ciclo económico el campesino, como sujeto, ocupa un lugar dentro del marco agrario, la producción de mercancías que allí tiene lugar y el desarrollo de la pequeña explotación. A su vez se erige como categoría social fuertemente marcada por las “convenciones sobre el desarrollo económico [del] mundo agrario” y que remiten de inmediato a la idea de “residual, atrasado o marginal” (Alonso et alii, 1991: 35). Desde una perspectiva social estos autores determinan la principal característica de la condición del campesinado: su “baja integración como sujeto organizado, producto de la desestructuración básica que supone la pequeña propiedad agraria”. Idea que remite irremediabilmente al arraigo de este a su “pequeño mundo” como mecanismo de autodefensa y autorreferente “lo que implicará un bajo sentimiento de clase en comparación con otros colectivos” como los trabajadores industriales.

La comunidad rural se basa en “la oposición y en la identidad, en el sí mismo y el otro” (Ídem: 37). La diversidad de comunidades rurales en relación al espacio geográfico que ocupan contribuye a que la forma de existencia campesina, y el campesinado como clase para sí, constituya una formación social profundamente heterogénea, es un tipo humano y una comunidad diferenciada cuya construcción autorreferente se fundamenta en “la subcultura de lo tradicional como modo de vida” derivada de “la cultura de la pobreza” definida por Oscar Lewis (1972) “estructurada por la adaptación más o menos funcional a un estado de subconsumo considerado como tradicional, natural, inamovible [...] e autolimitado”.

Si bien de entre dicha heterogeneidad destaca el fuerte cohesionamiento de la comunidad rural “por el parentesco y el sentimiento de pertenencia de los miembros contenidos en ella [como] principal argumento simbólico que sirve para armar el discurso campesino. El apego a la tierra, el patrimonialismo, el miedo al progreso, la sacralización de la propiedad, la tendencia a convertir al campesinado en “el pueblo” en general, etc., son expresiones de ese cierre simbólico de la mentalidad campesina que lo convierte todo en un enfrentamiento permanente entre la comunidad y el exterior considerados ambos como separados irremediabilmente” (Ídem: 37).

SOBRE LA ESPAÑA DE LOS 50'

La España de los años 50 sufrió una gran contradicción, en palabras de Carmen Arocena Badillos (Castro de Paz et alii, 2005: 69-129).

Tras la victoria de las fuerzas aliadas en 1945 España, junto a Portugal, era el único país europeo con un régimen dictatorial, pero la coyuntura internacional centrada en la lucha entre capitalistas y comunistas facilitó que España pasara, en cierto modo, desapercibida. Pues su posicionamiento en el bando anticomunista y las relaciones con los Estados Unidos de América garantizarían la legitimización del Gobierno franquista. El cual, sin embargo, se encontraba inmerso en una grave crisis que afectaba a las fórmulas ideológicas que en su día lo llevaron al poder. La urgencia por solucionar la conflictividad social interna y asegurar la supervivencia del régimen dictatorial propició la renovación de la directiva franquista a partir de 1956. La llegada de tecnócratas, en su mayoría miembros del Opus Dei, propició el cambio de un modelo económico autárquico a uno desarrollista. Y de una orientación fascista a un autoritarismo de derechas, a nivel político. En 1951 la economía española alcanzaba los niveles de producción anteriores a la Guerra Civil. No obstante dos años más tarde la inflación frenó dicho despegue desembocando en una nueva gran crisis en 1956.

“España empieza a mirar a su alrededor con la llega de los tecnócratas del Opus Dei”, (Ídem: 70). Y esto se justifica en cuanto que en 1950 la ONU revocó la resolución de 1946 que recomendaba la retirada de los embajadores extranjeros en España. En 1953 se firmaron los acuerdos bilaterales con Estados Unidos, en 1955 ingresó en las agencias de la ONU y en 1958 entraba en el Fondo Monetario Internacional y en el Banco Mundial. A lo que cabe sumar el concordato con la Santa Sede.

A nivel interior estallaron las huelgas obreras en demanda de mejoras salariales – de los tranvías de Barcelona en marzo 1950 y la huelga general del País Vasco en abril 1950. Se sucedían las movilizaciones universitarias -curso 1955-1956-. Y se hacía sentir la oposición de los grupos políticos desde el exilio -PSOE y PCE.

Como colofón en 1959 se presentó el Plan de Estabilización que garantizaría el crecimiento económico del país basado en el turismo, la emigración y las inversiones de capital extranjero, gestándose unas nuevas pautas de consumo y la formación de la nueva clase obrera industrial.

Este nuevo rumbo político favoreció la reactivación del proceso modernizador iniciado durante la II República y paralizado con el estallido de la Guerra Civil española, el cual conllevaría un gran éxodo rural:

“Solo que ahora la continuidad del proceso, su coincidencia con un largo ciclo económico expansivo, y su misma magnitud incomparable con la alcanzada entonces, provocarían mutaciones definitivas de la estructura social española, desencadenadas por el fin de la agricultura tradicional, la transformación de las relaciones históricas de la agricultura con la industria y el mercado y el cambio de la propia estructura social agraria” (Pérez Picazo, 1996: 254).

LA MIRADA CINEMATOGRAFICA SOBRE EL MEDIO RURAL

De un total de treinta y dos películas de ficción que abordaron el fenómeno rural en la década de los 50, hay un conjunto que sitúa sus tramas narrativas en un tiempo pasado. Acotamos el estudio a los casos de *Cañas y barro* de Juan de Orduña (1954) y *Amanecer en Puerta Oscura* de José María Forqué (1957), el análisis textual de los cuales sumado a su condición de práctica significativa permitirá entender los principios y valores que sus realizadores emplearon -en cuanto a trabajo de elección y descarte- para entender y definir cinematográficamente la sociedad rural en un momento trascendental para el devenir de la nación española.

CAÑAS Y BARRO: EL REGIONALISMO VALENCIANO

El drama rural filmico, deudor de la tradición teatral, tiene como máximo exponente dos adaptaciones: *La Laguna Negra* (Arturo Ruiz-Castillo, 1952) a partir del romance de Antonio Machado *La tierra de Alvargonzález* incluido en *Campos de Castilla* (1912). Y *Cañas y barro* (Juan de Orduña, 1954) basado en la novela homónima de Vicente Blasco Ibáñez de 1902. Ambientada en la Valencia rural de finales del siglo XIX principios del XX, narra la historia de Nela y Tonet dos vecinos de El Palmar enamorados desde niños. Ella, huérfana, se casará con el cacique del pueblo con quien regentará una taberna. Él renunciará a cultivar la tierra como hicieron su padre y abuelo para irse a América. En el contexto de nuestro análisis la trama amorosa servirá de pretexto para trazar un cuadro descriptivo del lugar y de su realidad social.

La intención descriptiva -entorno físico, tipos y sus modos de vida- del autor de la novela, Vicente Blasco Ibáñez, sumada a la sensibilidad de Juan de Orduña para plasmar en imágenes el universo telúrico de la Albufera favoreció que *Cañas y barro* fuese promocionada en la revista especializada en cine, *Primer Plano*, como obra neorrealista. El propio Orduña de-

claraba su deseo por “hacer realismo”¹⁸¹ teniendo en cuenta el “mucho romanticismo en el cine, singularmente en el americano” que se producía en la década de los 50. *Cañas y barro* “pasa hoy al cine, justamente cuando en la pantalla florece avasalladoramente el realismo”, este era uno de los intentos de la prensa especializada por mirarse en el espejo de las nuevas cinematografías europeas, llegando a entroncar esta obra de Orduña con la tradición “realista” de Diego Velázquez o Émile Zola. De darse, dicho realismo se encontraría en el tratamiento estético del entorno natural.

Tanto la novela y el filme atribuyen a la Albufera de Valencia una serie de funciones bien significativas: es lugar de recreo para los niños, de hermandad para los pescadores, paraíso del contrabando, escondite del crimen, refugio para los amantes a la vez que cárcel de la que huir. En la penúltima secuencia Tonet implorando perdón ve como su futuro inmediato va a quedar ligado al lugar del que tanto ha renegado. La tierra se convierte en zarpa que hostiga a los jóvenes protagonistas empeñados en huir de ella pero que son arrastrados por su destino: el de haber nacido en la huerta valenciana y de condición humilde. Más allá de esta primera atribución de funciones, teniendo en cuenta el empeño de la prensa cinematográfica de los cincuenta por tomar el filme como “documento apasionante de la época y del paisaje valencianos” el entorno de la Albufera no solo es marco espacial sino también la “circunstancia” que condiciona los actos humanos, es decir el elemento operador que “define la singular especificidad de su registro dramático” primer factor que enlaza el filme con la tradición teatral de drama rural siguiendo el razonamiento de González Requena (Aguilar,1988).

El carácter húmedo de la Albufera supedita la ocupación de sus habitantes y su economía -mayoritariamente de subsistencia- sobre la explotación de los “Redolins” criaderos de anguilas rifados anualmente para garantizar el buen repartimiento del sustento autóctono y única fuente de ingresos (fotos 1 y 2). Las aguas también aíslan el pequeño asentamiento limitando el contacto con la gran urbe -Valencia- a la barca correo; aglutinando en ella un microcosmos de arquetipos con un fuerte vínculo entre ellos y reconocibles al ojo del espectador en: el cura valedor del orden moral, el cacique avaricioso, el enamorado despechado, la vieja chismosa, la mujer bella e instigadora del mal, el padre modesto, el hijo rebelde, el abuelo benévolo o el desarrapado del pueblo. El funcionamiento de este núcleo social estará regido por un código fundador de una moral y costumbres rígidas e inflexibles que provoca la desgracia para aquellos que, como Nela y Tonet, osen transgredir. Es pues este código fundador del que, dice

¹⁸¹ Las frases y expresiones entrecomilladas se han extraído de los artículos dedicados a promocionar la película de *Cañas y barro* en la revista *Primer Plano* entre el 21 de febrero de 1955, año XIV, número 697 y 6 de noviembre de 1954, año XIX, número 734.

Requena, dependerá la identidad del propio núcleo social y que constituye el segundo ítem identificador del drama rural. Al que cabe sumar en último lugar el odio “que sustenta y genera las agresiones de las fuerzas narrativas en conflicto y que orienta la focalización del mismo [...] y que alcanzará al conjunto del cuerpo social a manifestarse con extrema violencia” (*Ídem*: 17). El odio es la fuerza que desata el mal y marcará el destino de Nela en *Cañas y Barro*. Y la codicia es la pulsión que rige cada una de las acciones dirigidas a alcanzar la prosperidad mediante la adquisición de bienes materiales para unos individuos que parecen olvidar su origen humilde. De ahí el poder del llanto de Toni resonando en la inmensidad de la Albufera mientras cava la tumba de su hijo Tonet:

“Tantos años batallando con el lago creyendo que amasaba una fortuna y estaba preparando sin saberlo tu tumba, hijo mío. Primero le he dedicado mi sudor, mis fuerzas, mis ilusiones y ahora, cuando había que abonarla, mis propias entrañas, mi hijo, mi sucesor, mi esperanza. Mi obra ha terminado. [...] La tierra cumplirá su misión [...] Sobre tu cadáver crecerá la cosecha como un mar de espigas cobrizas”. Concluye así la historia de amor desdichado de Nela y Tonet, dos jóvenes que creyeron poseer la valentía suficiente para desafiar las convenciones sociales de su época y entorno pero que acabaron por sucumbir a las calumnias de sus congéneres. La desaparición de Tonet, representada en imágenes en la sepultura en los campos de arroz, es una vuelta a los orígenes que refuerza el sentido cíclico de la tierra y con ello el poder arrollador del medio rural para determinar la especificidad del registro dramático del relato de *Cañas y barro* (foto 3).

Cifesa, una de las productoras españolas más potentes de la década de los cuarenta, tras el éxito logrado con *Locura de amor* también de Orduña (1948) -que para entonces gozaba de un gran prestigio como realizador- vio en este filme la oportunidad de lanzar una obra representativa del carácter y ambiente valenciano: la barracas, las barcas, las danzas, la paella, los cohetes, etc, (foto 4).

De entre todos los artículos surgidos en la revista *Primer Plano* destaca el gran esfuerzo de la publicación por hacer de *Cañas y barro* una película españolísima “una pintura espléndida de la belleza valenciana. Y el cine español debe reflejar la belleza española”. Lo cual conduce irremediabilmente a la idea que este fue un intento por subsumir los tipos y costumbres valencianos tomados como sinécdoque de la identidad nacional. Aunque el regionalismo levantino no llegó a adquirir las cuotas de fagocitación que si padecería el regionalismo andaluz.

AMANECE EN PUERTA OSCURA: EL REGIONALISMO ANDALUZ

Amanecer en Puerta Oscura sí da muestra de dicho ejercicio de fagocitación de “lo andaluz” en el tratamiento del mito de lo español concretado en el arquetipo del bandolero. Un episodio de protesta moderna da comienzo al filme. Los trabajadores de una mina se rebelan en contra de las condiciones impuestas por los capataces de origen extranjero (foto 5). Andrés Ruiz es el responsable de los mineros y amigo de Pedro Guzmán, uno de los jefes encargado de lidiar en el asunto. La que debía ser una negociación pacífica se tiñe de sangre obligando a los dos hombres a huir al monte donde se cruzarán con Juan Cuenca, un conocido bandolero de la sierra malagueña (foto 6). El viaje odiseico en forma de western a través del monte andaluz de finales del siglo XIX será ahora el pretexto para trazar un cuadro descriptivo de este entorno rural y su realidad social.

Al episodio de sublevación y de huida se le suma un tercero dedicado a la gracia del Padre Jesús el Rico el cual según Real Orden de Carlos III salvará a un condenado en período de cuaresma. Una vez atrapados los tres hombres son condenados a muerte por asesinato y resistencia a la autoridad, a falta de la última voluntad divina (foto 7).

Cabe destacar que la primera secuencia -sublevación laboral- así como la tercera -la arriba descrita- tienen una duración de doce y catorce minutos, respectivamente, ocupando el resto de la narración la de la huida. El hecho de otorgar tanto protagonismo en tiempo de metraje a este episodio revela una concepción clásica por parte de su realizador, José María Forqué, a la hora de seguir los postulados del género del western donde habrá espacio para la amenaza constante de la autoridad, el refugio en la casa de un cura piadoso y la reunión con la familia sin cesar la acción propia a una huida en caballo por la sierra (foto 8). La lectura neutral en términos políticos de esta escena sumada al regocijo en lo religioso explicaría que la censura del Régimen franquista no arremetiese en contra de la película. Es más, la escasa cobertura por parte de la prensa especializada en cine del momento, a excepción de la noticia de su participación en el certamen berlinés, da muestra del modesto interés que despertó en su momento la producción. No obstante la inclusión del episodio de explotación laboral y su consiguiente sublevación, es decir la presencia del componente social no pasaría desapercibida para el jurado del Festival Internacional de Cine de Berlín de 1957 que otorgaría el Oso de Plata al filme de Forqué.

El hecho mismo del fuerte enraizamiento en la tradición representativa del arquetipo del bandolero y la dimensión otorgada al componente religioso convierten *Amanecer en Puerta Oscura* en paradigma del conjunto de filmes dedicados a nutrir el imaginario de lo español a

través del regionalismo andaluz. En estos años también se estrenaron *Estrella de Sierra Morena* (Ricardo Torrado, 1952) protagonizada por Lola Flores, *Carne de horca* (Ladislao Vajda, 1953) o *La montaña sin ley* (Miguel Lluch, 1953), todos ellos dedicados a las gestas de los bandoleros andaluces. Y es que en el siglo XVIII, y hasta finales del XIX, estuvieron en activo algunos de los bandoleros más recordados: José María Hinojosa “El Tempranillo”, Francisco Ríos “El Pinales”, entre otros. Los romances, novelas y folletines inspirados en sus hazañas y modo de vida asentarían el arquetipo de este sujeto que se traduciría en el tipo masculino andaluz por excelencia. Y con ello el entorno rural de estas historias, la Serranía de Ronda, que con su especificidad geográfica sirvió de hábitat en un pasado real a hombres empujados por la opresión y el descontento social, incluso la injusticia, llegaron al monte en busca de refugio, haciendo de las cuevas su guarida y el atraco a los que por allí osaban cruzar su fuente de sustento.

Ahora bien, sigue siendo la conjunción de los tres episodios descritos lo que hace destacar *Amanecer en Puerta Oscura* sobre el resto de filmes de misma temática. La profesora Carmen Arocena defiende que se trata de una “reflexión sobre los problemas del presente a partir de un pasado popular en el que unas leyes inadecuadas hacen injustos a los proscritos que tienen la aceptación de sus congéneres y hasta de la Iglesia” (Castro de Paz et alii, 2005: 106). Y es que recordando el contexto político-social antes descrito sobre la España de los 50, los problemas de cariz social no podían ser abordados de manera directa pues chocaban con la tijera del gabinete de censura del Régimen franquista derivando en una obra totalmente diferente a la que en un principio fue concebida. Ese fue el caso de *La venganza* (1958), en cuya antesala se sitúa el filme de Forqué debido a la presencia del componente social, en que Juan Antonio Bardem proponía un modelo de cine de testimonio de la realidad rural y, unido a ello, de los conflictos de la clase trabajadora de los años cincuenta que provocara cierto despertar en la conciencia del espectador. Pero la censura franquista obligó a trasladar el argumento a la España de 1930 para cargar la culpa de la falta de empleo a la II República y evitar posibles similitudes con la crisis económica y la consiguiente hambruna que padecía la verdadera España de la época.

Amanecer en Puerta Oscura es ejercicio a camino entre la perpetuación histórica del tipo español y el ensalzamiento del poder religioso y la novedosa representación de un episodio de realidad laboral en el campo español -con las connotaciones de denuncia social que ello implica-. Se dirime así una doble moral de Forqué semejante a la de su protagonista Juan Cuenca, un bandolero que roba como ayuda, ya que parece sucumbir a los modos y formas que

más gustan al Régimen franquista a la vez que lanza un mensaje de rebelión en contra de la clase dirigente y por ende del propio Régimen. Pero al fin resulta una consigna fallida pues el indulto de Cuenca por intervención religiosa fundamenta la lectura de Román Gubern de este drama social-religioso en forma de advertencia a la indisciplina laboral (Heredero, Fernández: 2014, 149). El bandolero con las manos teñidas de sangre por un delito pasional será el proscrito que goce del perdón de la Iglesia que en cambio condenará a quien alce su voz atentando directamente contra los códigos de conducta y disciplina promulgados por el Régimen franquista.

EL MEDIO RURAL: ESCENARIO DE LO NACIONAL

El medio rural es contenedor de una comunidad social diferenciada a la vez que “is frequently cast as the site of cultural tradition and heritage” mientras que el medio urbano es visto como la “working country” y por extensión de la nación (Fowler & Helfield, 2006: 2). En verdad los dos medios contribuyen a la definición de “lo nacional”. El urbano en términos de desarrollo -tecnológico y económico- y el rural en aras de “its depiction of traditional folkways and mores and its evocation of continuity despite the march of time and change” (*Íbidem*). Argumento que explicaría el menosprecio histórico al que ha sido abocado el estudio del medio rural, pero que a la vez se convertiría en su principal valor al considerarlo el mayor archivo de la tradición tan amenazada por el impacto modernizador de la urbe. Surge entonces la necesidad por mantener “a connection to a pure cultural or national identity, lost through urban assimilation and the dissipation or abandonment of traditions and rituals that in the rural context had kept this identity alive”, (*Ídem*: 3). Llegando a la conclusión que las manifestaciones artístico-culturales sobre lo rural son representación de lo nacional por derecho propio.

EL CINE RURAL: CONSTRUCTOR DE LA IDENTIDAD NACIONAL

Atendiéndonos al tiempo pasado en que se localizan los dos casos de estudio cabe establecer la diferencia entre el cine rural y lo que Fowler y Helfield llaman “heritage cinema” ambos modelos “for a wider national identity” centrados en “to represent, to re-create archaic customs within the rural milieu”. Mientras que el “heritage cinema” se centra en el pasado de la nación al que acude con mirada nostálgica, en busca de las raíces auténticas, donde la relación entre humanidad y naturaleza es idílica. Y tiende a venerar y recrearse en una “edad dorada” entendida como aquel pasado que fue mejor pero que corre el riesgo de “could be defi-

ned at its simplest as an escape from reality an the attempt to return to a presupposed golden age” (Íbidem). El cine rural no necesariamente está localizado en un tiempo pasado -el 80% de los filmes rurales españoles de la década de los 50 sitúa sus historias en el presente de producción-, ni representa la relación entre el ser humano y la naturaleza desde un punto de vista idílico.

“The rural inhabitants, who occupy the lowest rung on the socioeconomic ladder of the surrounding nation, are not always regarded with esteem or respect by outsiders. [...] May be subjugated to its whims, oppressed by it, and enslaved and exploited by the land they so carefully tend due to their lowly socioeconomic status. May embody the worst as well the best of nation’s memories of its past. They can be pure and represent the continuity of culture or they could e poor tragic figures associated with crude and archaic way of life”. (Fowler & Helfield, 2006: 6).

Esto es lo sucedido a los protagonistas de ambas ficciones analizadas.

A MODO DE CONCLUSIÓN

Cuatro elementos constituyen el valor histórico de las obras fílmicas objeto de este estudio. La descripción de la realidad a la que aluden, la reafirmación por contraste con el Otro – la omnipresente urbe, Valencia o América-, el análisis político intrínseco a la obra y su invitación a la reflexión moral y social.

En el primer tercio del siglo XX se desarrolla el proceso de nacionalización española. La imagen de lo nacional queda estrechamente vinculada a arquetipos, espacios y hábitos enmarcados en contextos regionales, y por extensión rurales. En dicho proceso intervienen Estado, sociedad civil y los productos culturales clave en la construcción de las “comunidades imaginadas” de que habla Benedict Anderson. Las dos ficciones fílmicas que vertebran este ensayo están situadas en marcos rurales, y son protagonizadas por unos sujetos ajenos a la transformación moderna que se desarrollaba en las urbes españolas de mediados del siglo XX, por lo que el protagonismo de estos tipos, y no de otros, se entiende como acercamiento al pueblo, a lo bajo, a lo popular y por ende a la otra cara del proceso modernizador. De lo cual se deriva una segunda lectura y es que atendiéndonos al contexto de crisis político-social comentado, las películas de Orduña y Forqué forman parte de los productos ilusionistas caracterizados por el falseamiento de la realidad, la abstracción del momento histórico y la presencia de leyendas (Castro de Paz, et alii, 2005: 92). Y es que terminada la Guerra Civil española el gobierno franquista ante la ausencia de doctrina política trazó una estrategia que preveía en el terreno

discursivo “un aparato retórico plagado de metáforas que no remitían a ideas políticas concretas, sino más bien a gestos de enmascaramiento” (Benet, 2012: 158). Una manera de llevar a cabo esta premisa era desplazar el tiempo de la narración “omitiendo toda dimensión social que el relato pudiese adquirir -caso paradigmático de la citada *La Venganza*- apostando por los costumbrismos o las españoladas como sustituto de la cuestión nacional” (Berthier, Seguí, 2007: 9).

La mirada de Juan de Orduña en *Cañas y barro* (1954) y José María Forqué en *Amanecer en Puerta Oscura* (1957) sobre el medio rural del siglo XIX constituyen dos fuentes primarias desde las que mirar a un pasado lejano. Para, en el ejercicio de extracción de la sustancia histórica de dichas obras, escribir la “contra-historia” de que hablaba Marco Ferro, es decir el relato e identidad de la España rural, sus gentes y modos de vida, la parte de la sociedad española olvidada en el trajín modernizador que inundaba las grandes urbes, erigiéndose el campo como el reverso de dicho fenómeno, la *contramodernidad*

BIBLIOGRAFÍA

- AGUILAR, Carlos: *El campo en el cine español*. Madrid, Banco de Crédito Agrícola, Filmoteca Generalitat Valenciana, 1988.
- ANDERSON, Benedict: *Comunidades imaginadas: reflexiones sobre el origen y la difusión del nacionalismo*, México DF, FCE, 1993.
- ALONSO, Luis Enrique; ARRIBAS, José María; ORTÍ, Alfonso: *Evolución y perspectiva de la agricultura familiar: de “propietarios muy pobres” a agricultores empresarios”* en FERNÁNDEZ ENGUITA, Mariano (Dir.): *Política y Sociedad*, 8 (1991), pp. 35-69.
- BENET, Vicente J.: *El cine español. Una historia cultural*, Barcelona, Paidós Comunicación, 2012.
- BERTHIER, Nancy; SEGUIN, Jean-Claude: *Cine, nación y nacionalidades en España*. Madrid, Casa de Velázquez, 2007.
- CASTRO DE PAZ, José Luis; PÉREZ PERUCHA, Julio; ZUNZUNEGUI, Santos (Dir.) (2005). *La nueva memoria. Historia (s) del cine español*. A Coruña: Vía Láctea Editorial, D.L.
- FOWLER, Catherine; HELFIELD, Gillian: *Representing the rural. Space, Place, and Identity in Films about the Land*, Detroit, Wayne State University Press, 2006.
- GARCÍA CARRIÓN, Marta: *El pueblo español en el lienzo de plata: nación y región en el cine de la II República*, en *Hispania. Revista española de historia*. Vol. LXXIII, núm. 243 (enero-abril, 2013), pp. 193-222.

- GARCÍA CARRIÓN, Marta: *Lugares de entretenimiento, espacios para la nación cine, cultura de masas y nacionalización en España (1900-1936)* en PAN-MONTOJO, Juan (Dir.) *Ayer. La nacionalización en España*. Revista de Historia Contemporánea, 90, (2013) (2), pp. 115-137.
- HALL, Stuart: *The rediscovery of 'ideology': return of the repressed in media studies*, en GUREVITHC, M.; BENNETT, T., CURRAN, J.; WOOLLACOTT, J.: *Culture, Society and the Media*. Londres, Methuen, 2005 (1982), pp.52-86.
- HEREDERO, Carlos, F.; FERNÁNDEZ, Joxean: *De Lumière a Kaurismaki. La clase obrera en el cine*, Donostia, Filmoteca vasca, 2014.
- LE GOFF, Jacques, *La vieja Europa y el mundo moderno*, Barcelona, Altaya, 1998.
- PÉREZ PICAZO, María Teresa: *Historia de España del siglo XX*. Nuevos instrumentos universitarios, Barcelona Crítica, 1996.

ANEXO FOTOGRAFÍAS



Foto 1



Foto 2



Foto 3



Foto 4



Foto 5



Foto 6



Foto 7



Foto 8