

CINE Y CULTURA POPULAR EN EL ALTO ARAGÓN (1904-2007)¹

Ramón LASAOSA SUSÍN*

RESUMEN.— El objetivo principal que nos planteamos en este artículo es dar una visión general de la presencia y el tratamiento de aspectos relacionados con la etnografía y la antropología en el cine realizado o ambientado en el Alto Aragón. Para ello abordamos no solo aquellas películas que podríamos calificar de etnográficas y que fundamentalmente pertenecen al género documental sino también otras que, siendo de ficción, tienen como tema recurrente la cultura popular altoaragonesa desde los inicios del cine hasta la actualidad.

ABSTRACT.— The main objective that we set out in this article is to give an overview of the presence and treatment of aspects related to the ethnography and anthropology in films made and set in the Alto Aragon. To this end, we address not only those films that we could describe as ethnographic and that basically belong to the documentary genre, but also others which, though fiction, have a recurrent topic: the popular culture of the Alto Aragon from the early days of cinema until today.

* Historiador. ramon.lasaosa@gmail.com

¹ Este trabajo se realizó gracias a la concesión de una Ayuda de Investigación del Instituto de Estudios Altoaragoneses en 2006-2007. El texto completo y el material complementario se puede consultar en la sede del IEA.

Cuando nos planteamos abordar las relaciones entre cine y cultura popular centrándonos en el Alto Aragón, queríamos realizar un estado de la cuestión de la forma más extensa y metódica posible para ver su evolución a lo largo de un siglo. Se trataba de investigar qué se había hecho, desde qué presupuestos ideológicos y técnicos, y por quiénes, con el fin de reflexionar sobre el futuro de esas relaciones.

La referencia más destacada que tenemos, sin duda por ser uno de los primeros acercamientos al tema, es el texto que publicó Enrique Satué dentro de las actas del simposio *El ser aragonés*, dirigido por Agustín Ubieta en 1992. Ahí repasaba, con la brevedad exigida en este tipo de intervenciones, los principales nombres de cineastas, profesionales o aficionados, que habían trabajado en temas de tipo etnológico, y reconocía la existencia de una producción muy limitada para el territorio aragonés. No olvidó a los pioneros ni tampoco el cine comercial, ni por supuesto la eclosión de los años ochenta tanto en el campo de la realización como en el de la difusión.

Nosotros, siguiendo sus pasos, vamos a tratar de ampliar las noticias que él ofrecía en cuanto al Alto Aragón y de contextualizar en la medida de lo posible cada época con el fin de comprender los porqués de las películas que se han realizado en cada momento y las intenciones de sus autores.

Partimos de una base teórica que nos servirá para entender el resto del discurso que pretendemos transmitir, en un recorrido casi cronológico del cine con tintes etnológicos realizado desde o sobre la provincia de Huesca. Por eso comenzaremos con los cineastas primitivos y llegaremos hasta los años cuarenta, desde las películas rodadas para su proyección en barracas o en los primeros cines hasta las que se realizaron en época republicana.

No podemos olvidar tampoco los componentes etnológicos que aparecen en el cine de ficción, aunque los que se refieren a las tierras oscenses son escasos y en su mayor parte se sitúan entre los años treinta y cuarenta.

Tras un periodo en el que la ausencia de películas etnográficas es prácticamente absoluta, en los años ochenta, tras la llegada de la democracia, se produce una eclosión que responde a la revitalización general de los aspectos relacionados con la cultura tradicional, olvidada y silenciada en gran medida por representar un contrapunto al progreso que se promulgaba desde el Estado, con el fin de que no se terminara perdiendo todo ese bagaje cultural, y asimismo a la reivindicación de rasgos diferenciadores del resto de comunidades y, por lo tanto, usados como elementos de afirmación nacional.

Finalmente, el trabajo carecería de sentido si no abordáramos la necesidad y actualidad del cine etnológico, los nuevos caminos, los nuevos temas que los cineastas tratan o deben tratar. Tendremos así una visión actualizada de un tema escasamente estudiado en nuestro ámbito.

EL CINE PRIMITIVO Y LA CULTURA POPULAR

El cinematógrafo se nutrió en sus primeros tiempos de una gran cantidad de cintas de tipo documental: las vistas. Estas incluían todo tipo de temáticas, como salidas de fábricas e iglesias o acontecimientos festivos populares. Estos rodajes entran dentro de lo que se denomina *actualidad filmada*, es decir, secuencias que recogen escenas aparentemente intrascendentes que no tienen tanta importancia por lo que muestran como por constituir meros registros de la realidad.

El interés de los empresarios que rodaban estas películas era esencialmente comercial, puesto que su proyección les aseguraba un lleno en las correspondientes sesiones cinematográficas en la ciudad de referencia. El espectador, convertido en actor, en protagonista de la película, gustaba de verse en la pantalla (o de intentarlo al menos) o de ver a sus convecinos, en una atracción por la cámara que aún perdura en la actualidad.

Además, esta clase de cintas, que a ser posible incluían escenas de festejos taurinos, si los había, servían para completar programas en otras localidades. Así, eran un modo de difundir distintas realidades culturales y ayudaban a conocer las formas de vida de otras localidades españolas, al igual que sucedía con las cintas de temáticas más exóticas. El cinematógrafo, como tantas veces se ha dicho, era el medio más sencillo y económico de viajar en aquellos primeros años del siglo XX, y en cierto modo favorecía el conocimiento global, *enciclopédico*, por parte de personas que en muchos casos eran analfabetas.

Así, y aunque al principio no tuvieran esa intención, este tipo de películas aportan numerosos datos de tipo etnográfico y antropológico. En este sentido, el cine es más real que la fotografía, ya que no necesita de la pose: recoge lo que sucede en el momento. No debe extrañarnos por eso que de alguna manera se avisara con anterioridad de las tomas que se iban a realizar e incluso se dieran unas pautas de comportamiento generales al público que asistía a dichos actos.

Esto fue así cuando se rodó en Huesca la primera película de que tenemos referencia. El lunes 8 de agosto de 1904 se dio la noticia de la llegada a Huesca, para los días de las fiestas de San Lorenzo, del Cinematógrafo Actualidades, cuyos propietarios, los Jimeno, eran de Zaragoza. En la misma nota se avanzaba que grabarían diversas escenas de la procesión del santo, de la salida de los toros y de otros acontecimientos festivos. Al día siguiente se detallaron las escenas y los lugares concretos desde donde se iba a rodar, con el fin de que los asistentes observaran una aparente normalidad que diera mayor veracidad a la filmación.

Reclamar esta normalidad era básico para dotar a la cinta de naturalidad y para que se viera como documento fidedigno de la realidad y no como una ficción. Como decíamos, está claro el objetivo documental de esta película. Casi afirmaríamos que tenía una voluntad etnográfica si hiciéramos caso a las últimas palabras del texto, pero creemos que no podemos calificarla así, puesto que su finalidad era esencialmente comercial y solo pretendía mostrar cuatro momentos de la fiesta, uno de ellos los toros, sin ninguna intención de tipo etnográfico o antropológico, en el sentido de que no consta un estudio previo ni un interés por documentar una costumbre popular para investigaciones posteriores. De hecho, como tantas otras películas, esta se ha perdido: no era en principio, desde el punto de vista del empresario, un material para conservar.

El Cinematógrafo Actualidades siguió a pleno rendimiento hasta el 23 de agosto, fecha en que se suspendieron las sesiones a la espera de que llegaran las películas rodadas en Huesca —las cuales se exhibieron por primera vez el domingo 28 de agosto— y los empresarios consiguieran su objetivo más inmediato: llenar la sala sesión tras sesión. La importancia de esta primera proyección de las películas rodadas en Huesca, siempre cortas, se ve en dos detalles fundamentales: el que la banda de música se encontrara en la sala para acompañar y realzar la vista del dance y la presencia en el cinematógrafo del propio obispo, que ya debió de autorizar el rodaje durante la celebración religiosa y que mostró una actitud positiva hacia el espectáculo, al menos ante cierto tipo de películas.

Ese mismo año, en noviembre, y con la presencia de nuevos pabellones como el de Farrusini o el Palacio Luminoso, de los empresarios Minuesa y Agar, se tiene noticia de la segunda de las filmaciones: una salida de misa. De nuevo un acto social en periodo festivo —recordemos que estamos en plena feria de San Andrés—, y de nuevo una vista tradicional y repetida en muchos lugares. Un asunto que aún encontramos

diez años más tarde, cuando Tramullas filmó varias vistas de Huesca en la Semana Santa de 1914, entre otras una salida de la catedral, y que también retomó Ricardo Compairé en 1930, esta vez en la basílica de San Lorenzo.

Ya en sus primeros años el cine comenzaba a ser tenido en cuenta por los Gobiernos como medio de publicidad y divulgación de los aspectos culturales y turísticos. En julio de 1918 se dictó desde el Gobierno central una disposición ministerial que aconsejaba a los ayuntamientos y las diputaciones producir películas sobre paisajes, costumbres, monumentos y obras hidráulicas para darlas a conocer en el resto del país. Una iniciativa que, de haberse llevado a cabo realmente y conservado hasta la actualidad, sería un material de inestimable valor etnográfico.

Tenemos noticias de 1927 que hacen referencia a la intención de rodar en nuestra provincia una de estas películas, de marcado carácter turístico —no realmente etnográfico—, pero que tenía que incluir, junto con vistas y paisajes de Huesca, Benasque, San Juan de la Peña, Montearagón, Ordesa o Arguis, la procesión de Semana Santa de Huesca.

Cuando surgieron todos estos planteamientos ya estaba trabajando en Aragón Antonio de Padua Tramullas, director catalán que llegó a estas tierras en la segunda década del siglo XX y que realizó una serie de películas, primero en solitario y luego con su hijo Antonio, en las que recogió diversos aspectos de la provincia de Huesca.

Tramullas nació en Barcelona en 1879 y murió en Sitges en 1961. Desde los diecinueve años trabajó como montador técnico en la galería Napoleón de Barcelona, el primer local de esta ciudad en el que se proyectó con el cinematógrafo Lumière. En 1906 se incorporó como operador a la empresa Coyne de Zaragoza, para la que rodó numerosos documentales. Ejerció de empresario en varias de sus salas de exhibición, incluido, según parece, el teatro Principal de Huesca, y recorrió España con un aparato de proyección de la casa Gaumont. En 1910 se independizó y fundó en Zaragoza su propia productora, Sallumart Films —con la que rodó numerosos reportajes de temática aragonesa—, además de una empresa de venta de material cinematográfico. Posteriormente le ayudaría su hijo Antonio (1902-1985), que se instalaría en Jaca con estudio propio de fotografía y gestionaría la exhibición cinematográfica y teatral del teatro Unión Jaquesa.

Tramullas hizo algún tímido ensayo de película de argumento, pero no logró adaptar el tipo de empresa familiar a las nuevas necesidades de producción, por lo que

se convirtió en exhibidor. De los numerosos rodajes que realizó centrados en el Alto Aragón podemos destacar el que tituló *Revista de Huesca*.

En 1914 competían en Huesca dos empresas de exhibición: la de Ángel Pardo y el teatro Principal. A iniciativa de esta última se contactó con Tramullas para que rodara diversas escenas de la Semana Santa de ese año con el fin de proyectarlas en las sesiones del Principal bajo el encabezamiento de *Revista de Huesca*, al modo de los noticiarios o boletines que se veían habitualmente. La prensa se hizo eco del acontecimiento y anunciaba, tal y como sucedió en 1904, las horas y los lugares donde se producirían los diversos rodajes. En la cinta que se ha conservado, de una duración aproximada de catorce minutos, se recogen algunos de los temas avanzados en la prensa —no todos—, y las imágenes se suceden precedidas del título correspondiente.

La primera es *Detalles de Huesca*. En ella se ofrece una panorámica general de Huesca para luego pasar a la vista de una calle arbolada, probablemente la carretera de Zaragoza, por donde van circulando un coche, una persona en burro vestida de calzón y otras que pasean a pie o en bicicleta, y algunas saludan directamente a la cámara con la gorra o el sombrero. A continuación se ve el puente de San Miguel, inaugurado apenas dos años antes, y una panorámica que toma desde las Miguelas hasta el torreón de la muralla. Se pasa después a mostrar unas imágenes de gente caminando delante del Círculo Oscense, la salida del miserere de la catedral y la fachada de esta.

La siguiente vista la tituló *Paseo por el Coso Alto y Bajo*, aunque, según la prensa y las imágenes que tenemos, el recorrido sigue el orden contrario. La acción se toma desde un coche que lleva la cámara en la parte delantera y va alternando imágenes de ambos lados de la calle y de las personas —chiquillería sobre todo— que pasan o corren por delante del vehículo. Todos van vestidos de fiesta y son muchos los que saludan a la cámara. Dado que la toma se realiza con la cámara situada en una posición bastante baja, no se pueden identificar los edificios de la calle, aunque al final vemos que no solo hay imágenes de los Cosos, sino también de la calle de Villahermosa.

Una tercera toma, de apenas veinte segundos, es *Boys-Scuts [sic] de Huesca*, una filmación de poca calidad técnica y en la que escasamente se aprecia un grupo de exploradores en bicicleta. Esta toma, no prevista en un principio, coincidió con la celebración de un festival a beneficio de los Boy Scouts en el teatro Principal el sábado 11 de abril.

La cuarta escena es *Público esperando el paso de la procesión*, imágenes del entorno de la plaza de Santo Domingo y del arranque del Coso Bajo, según se deduce de los edificios que aparecen en ellas. Se ve un ambiente absolutamente festivo, con mucha gente hablando o paseando, y muchos de ellos saludando. También se muestra la llegada de una banda o batallón infantil.

La *Salida de la procesión* es el siguiente cuadro. Ofrece vistas de los romanos tomadas desde un balcón y desde la calle, ubicando en este caso la cámara entre las filas de aquellos. Se aprecian muy bien los trajes y llaman la atención especialmente las barbas postizas que llevan todos, incluidos los niños. Como curiosidad, vemos a un señor que saluda constantemente a la cámara y en un momento determinado golpea a un romano, el cual le amenaza con devolverle el golpe.

Bajo el epígrafe de *Personajes bíblicos*, estos desfilan delante de la cámara con los nuevos trajes, estrenados ese mismo año y diseñados por el hermano Martín Coronas, y se muestran asimismo diversos pasos procesionales: *La burreta*, *La última cena*, *La oración en el huerto*, *La flagelación*, *La coronación de espinas* o *El Ecce Homo*. Por último, se recogen apenas veinte segundos de la feria del Sábado de Gloria, que tradicionalmente se celebraba ese día para la venta de corderos y maderas en la plaza de Santo Domingo. Como vemos, los contenidos difieren en parte de los anunciados, y hay un trabajo de montaje destinado a dar unidad e interés a las imágenes y asemejarlas a las de los noticiarios de las casas Gaumont o Pathé.

La película se estrenó el domingo 19 de abril de 1914, según el aviso que aparecía en la prensa, y se volvió a publicitar el jueves 23 de abril, festivo en la capital oscense. Nos hemos detenido en ella porque es la que mejor conocemos de las realizadas por Tramullas, gracias a la labor de restauración que se llevó a cabo con motivo de la exposición *Signos de la imagen*. Sin embargo, falta un estudio adecuado de la obra de esta saga de cineastas, pues para otras cintas solo tenemos una pequeña relación, incompleta, y la recopilación, muy sesgada por motivos que no vienen al caso aquí, efectuada en 2005 con motivo de la muestra antedicha.

Ciertamente, ninguna de las películas que hemos visto (algunas otras, como *Fiesta de la Victoria en Jaca*, no las hemos podido visionar) tienen en sí un contenido etnográfico, si exceptuamos las imágenes de Ansó que aparecen en el apartado titulado *Pueblos y gentes*, en el que se muestran distintas vistas del pueblo y de su arquitectura y personas ataviadas con los trajes tradicionales de diario mezcladas con otras cuya vestimenta es moderna, lo que nos habla de los cambios sociales

de esa época. No hay ninguna información añadida sobre las circunstancias en que se rodó, ni siquiera la fecha, de modo que no sabemos si está recogiendo ya alguno de los días de la Exaltación del Traje de Ansó, y de ahí esa mezcla entre antiguo y moderno.

Aun así, encontramos más interesantes otras películas en las que se aprecian los cambios que va sufriendo la sociedad altoaragonesa gracias a la industria o a las nuevas obras hidráulicas. Así, son relevantes los detalles que se observan en *La finca Portolés* (1915), que presenta una gran explotación agropecuaria de principios del siglo XX; en *La serrería de Oza* (1920), donde vemos el uso de las caballerías junto a los camiones como medios de transporte en función del terreno; o en *La Azucarera de Monzón* (1926), en la que aparecen imágenes muy representativas de formas de trabajo que ya han cambiado completamente y que gracias a estas filmaciones conocemos y podemos analizar dentro de la historia de la arqueología industrial más moderna e incluso de la antropología, pues muestran, aunque sea brevemente, las relaciones sociales, especialmente entre propietarios y obreros.

En este sentido es muy ilustrativa la cinta de 1927 *Confederación Sindical Hidrográfica del Ebro*, firmada por su hijo, Antonio Tramullas. En ella se ven los trabajos de la última etapa de la construcción del canal de Monegros y llama la atención la gran cantidad de mano de obra empleada y su combinación con una abundante maquinaria. Uno de los carteles que comentan la película ilustra el sentido de cambio y de modernización que estas obras representan, la influencia en toda la estructura social de un territorio más allá de la propia construcción, uno de los aspectos que, desde nuestro punto de vista, debe recoger el cine etnográfico:

En la inauguración, todas las máquinas trabajan ante numerosos propietarios de la Región, demostrando tales máquinas, con su perfecta actuación, las conquistas de la moderna mecánica, que transforma la servidumbre del hombre a la tierra, por la liberación de la inteligencia dominando a la Naturaleza.

Hay que entender que los Tramullas, y los operadores que trabajaban para ellos, recogían noticias o vistas, en el sentido tradicional, para proyectar en diversas salas; de ahí que filmaran en todo Aragón fiestas tradicionales, inauguraciones o actos varios, como el concurso de esquí que grabaron hacia 1930 y que nos aporta una interesante información sobre las diversiones y las formas de vida de las clases sociales más acomodadas.

De distinta manera debemos acercarnos a las películas rodadas por Ricardo Compairé, prácticamente ensayos de filmación, puesto que son muy cortas (no llegan a un minuto cada una) y de escasa calidad técnica. La labor de Compairé como fotógrafo es de sobra conocida, y también lo es su interés por los aspectos etnográficos. Su pertenencia a Turismo del Alto Aragón y a Peña Guara desde el inicio de ambas entidades nos habla de su compromiso con la cultura popular de la provincia de Huesca y de su implicación en la preservación y difusión de este patrimonio.

Compairé se dio cuenta, ya a principios de la década de 1920, de que la sociedad tradicional comenzaba a desaparecer, y él deseaba dejar constancia de lo que entonces todavía existía no a través de textos, sino mediante la imagen, especialmente la fotografía.

Cuando se acercó al cine lo hizo en 1930 filmando en la iglesia de San Lorenzo una salida de misa, una de las vistas típicas desde el inicio del cinematógrafo: la salida de gente de un lugar público, que no representa mucha dificultad y nos da idea de la composición social de una ciudad. Posteriormente, en 1933, se centró en cuatro elementos significativos de las tradiciones festivas altoaragonesas correspondientes a cuatro lugares distintos.

En *Ansó* recogió el Día de la Exaltación del Traje, un acontecimiento entonces recién creado, precisamente a instancias de Turismo del Alto Aragón, y que generó un gran número de imágenes, como las fotografías de Oltra, San Agustín o el propio Compairé, una fiesta que todavía sigue celebrándose y continúa siendo objeto de rodaje de películas. Se trata de vistas de personas vestidas con los distintos trajes de trabajo y ceremonia, posando o paseando por la calle.

En *Sena* rodó imágenes de la procesión y del dance que se celebra durante sus fiestas: un interesante documento que, a pesar de no tener sonido, sirve para ver cómo eran los trajes y algunas de las partes más importantes de las distintas mudanzas.

Bajo el título de *Jaca* recogió la procesión de Santa Orosia, dedicada a la patrona de la ciudad. A ella acudían las cruces parroquiales de numerosos pueblos de los valles cercanos. La cinta comienza con la reunión de las cruces en la puerta de la catedral. Muestra la salida de la procesión y el recorrido por algunas calles; sin embargo, no refleja uno de los aspectos más curiosos: la presencia de las *espirituardas*, mujeres con algún tipo de enfermedad mental que se suponía que podían ser curadas por la santa y a veces incluso eran colocadas bajo la peana procesional.

Finalmente, en *Huesca* se centró en la procesión del día de San Lorenzo y en las actuaciones que realizan en ella los danzantes.

Aunque estos fueron los nombres más destacados dentro del cine del primer tercio del siglo xx, hubo otros realizadores que rodaron en nuestras tierras, si bien la calidad o la cantidad de las películas rodadas por ellos son aún menores. Así, en 1931 Carlos Torres Pérez filmó unas imágenes de Barbastro que nos han llegado con muy mala calidad, y en 1935 Mariano Gómez Zamora (según la información que nos ha facilitado Ángel S. Garcés) recogió con su cámara la celebración de la feria de ganado que ese año tuvo lugar en la plaza de toros de la ciudad, así como imágenes del VII Concurso Provincial de Ganado, frente al Círculo Oscense. Junto a estas aparecen, en la cinta que hemos podido ver y que se proyectó dentro de *Signos de la imagen*, vistas de la realización de diversas tareas agrícolas de forma tradicional y con la maquinaria del momento.

Por último debemos recordar, aunque tenemos muy pocos datos y no se ha podido localizar la cinta, la existencia de una película titulada *Béarn-Aragón*, rodada por Jové, un fotógrafo con estudio en Pau que en 1928 recogió el recorrido de Zaragoza a Pau realizado por un grupo de excursionistas del Bearn. Según la prensa oscense del momento, el filme, que contenía vistas de Huesca y de sus danzantes, “representa la amistad franco-española”.

Estas películas primitivas tienen el interés de mostrar formas de vida que estaban ya en retroceso y, aunque en casi ninguna de ellas había intención etnográfica —si exceptuamos las de *Compairé*—, aportan una información inestimable sobre distintos aspectos de la cultura popular del Alto Aragón.

Pero, como para tantas cosas en este país, la Guerra Civil supuso un dramático paréntesis para el cine etnográfico. Las cámaras se reclutaron para recoger las acciones bélicas de ambos bandos, que convirtieron el cine en una de las mejores armas con las que defender sus intereses políticos y llevar a cabo su propaganda.

ASPECTOS ETNOGRÁFICOS EN EL CINE DE FICCIÓN: TÓPICOS Y REALIDADES

Aparte de las películas realizadas con vocación de constituir documentos antropológicos, se han incluido elementos etnográficos en el cine de ficción, especialmente al recrear historias que se situaban a finales del siglo xix y principios del xx.

Jorge Grau opina que cualquier tipo de cine puede tener utilidad para la investigación social, y contempla el cine en su conjunto como fuente potencial de aportación documental a las ciencias sociales. En un sentido amplio, la mayor parte de las películas tienen un componente antropológico, puesto que presentan una serie de situaciones que, aun dentro de la ficción, suelen reproducir patrones sociales bastante reales. Pero realizar la lectura de una cinta de ficción desde el punto de vista antropológico reviste dificultades añadidas a cualquier análisis filmico. Hay que atender a la contextualización del momento en que se rueda.

Sin embargo, el cine español ha producido a lo largo de su historia una serie de películas que recrean, con mayor o menor éxito o acierto, la realidad del mundo rural o tradicional español, películas que desde los años cuarenta o incluso antes se conocen como *españoladas*. Se trata de filmes con argumentos basados en el costumbrismo y el folclore que se ubican en un territorio determinado, preferentemente en Andalucía, pero también en Galicia, Levante, el País Vasco y, por supuesto, Aragón. Cada territorio, en palabras de Florián Rey recogidas en la revista *Vértice* en febrero de 1944, “tiene sus personajes peculiares, sus músicas, sus canciones, sus argumentos”, y en ese sentido defiende estas películas, sus tramas y la necesidad de no avergonzarse de las propias raíces, y rechaza el nombre despectivo de *españolada*. Una tendencia, esta de presentar situaciones típicas de distintos lugares, que con mayor o menor acierto, en clave de humor o no, ha existido durante toda la historia del cine español hasta no hace muchos años.

En el cine de ficción, lo aragonés, al igual que lo referido a otras regiones, se basa en estereotipos que exaltan los aspectos costumbristas y tópicos de la cultura popular. Este género folclórico, cuyo máximo exponente es el vinculado con lo andaluz, pese a lo que podríamos suponer, fue inventado durante la II República. Son tipos regionales que parecía que iban a dejar de existir con la llegada de la modernidad, de la que hacían gala los Gobiernos progresistas de los años treinta del siglo pasado. Podemos decir que es la respuesta a un proceso de homogeneización que se da en la segunda mitad del siglo XIX sobre la base de la cultura castellana y del propio idioma. Y en ese proceso se resalta, aunque resulte paradójico, lo típico, lo regional. Durante la II República se intentaba dar cabida a las clases populares y a las culturas regionales como forma de resaltar, quizás de forma errónea, los valores propios de cada región. Pero el estereotipo sirve también para homogeneizar, porque hay cierto miedo a lo diferente; se utiliza como instrumento de formación nacional y, al final, también

para situar por debajo al *otro*, que aparece como inferior por tener valores más cercanos a lo *natural*, al *buen salvaje*, que al progreso y la modernidad.

Las bases ideológicas de estas películas hay que buscarlas en el término alemán *Volk*, usado desde finales del siglo XIX para hacer referencia a la relación entre el pueblo y la tierra como símbolo material de la nación, entre el hombre y el paisaje. A su sombra surge la idea de que el hombre puro, ejemplo para toda la ciudadanía, se encuentra en la montaña, en el lugar donde la naturaleza, míticamente, se halla en estado puro. Frente a esto, el progreso se presenta como el enemigo de esta cultura que es, además, la depositaria de los valores ideales de la raza. El progreso introduce el caos y destruye esos valores ancestrales. Esto, en el fondo, es lo que se transmite en las dos películas más importantes de temática altoaragonesa: *Miguelón* o *El último contrabandista* (1933), de Adolfo Aznar, y *Orosia* (1944), de Florián Rey. Curiosamente, ambos directores nacieron en La Almunia de Doña Godina.

Desde otra perspectiva, también porque su rodaje es mucho más actual, tenemos *Réquiem por un campesino español* (1985), de Francesc Betriu, basada en la novela homónima de Ramón J. Sender.

A *Miguelón*, la película de Adolfo Aznar, debemos acercarnos a través de la bibliografía —puesto que no existe ninguna copia disponible para su visionado—, la cual se centra en el capítulo que dedican a este filme Pablo Pérez y Javier Hernández en su obra *El cine de Adolfo Aznar: huellas de una ausencia* y en varios artículos de la prensa de la época.

La película cuenta la historia de un contrabandista que vive en el Pirineo y vende armas de forma ilegal a los carlistas, y paralelamente sufre por no poder tener hijos. Tras enviudar, se casa en segundas nupcias y tiene una hija que le da la felicidad y le lleva a dejar el contrabando y dedicarse por completo a su familia. Este argumento, melodramático y algo *pastelón*, folletinesco y enrevesado, obra de Manuel Pérez Soriano, no atrajo al público de la forma deseada y no tuvo buenas críticas, hasta tal punto que fue calificado de “horriblemente malo” por la revista *Cinema Variedades* en febrero de 1934.

También la película en su conjunto fue mal tratada por la crítica del momento. Antonio Guzmán, en la revista *Popular Film*, se refiere a ella en febrero de 1934 como una obra de “asunto detestable”, junto con otras como *Sierra de Ronda*, *Bolicho* o *Dos mujeres y un don Juan*, y encuadra a su director en el grupo de realizadores que se preocupan únicamente por la mecánica del cine, sin dotar a sus filmes de un sentido

espiritual que emocione al espectador. Asimismo, los aspectos técnicos fueron criticados debido al escaso movimiento de la cámara o a errores de bulto como que se viera la concha del apuntador en alguna escena de estudio, y se dijo que la cinta era muy teatral y poco cinematográfica. De hecho, posteriormente, en 1935, se realizó un nuevo montaje con el título de *El último contrabandista*, sin duda más atrayente pero que no supuso un mayor éxito.

Tampoco lo hizo la presencia como protagonista de Miguel Fleta, famoso tenor altoaragonés que intentaba introducirse en el mundo del cine con esta película y cuya actuación no debió de ser especialmente afortunada, pues en la revista antes citada se dice que está “en plena decadencia” y es un “actor de cine detestable”.

Evidentemente, también hubo críticas positivas, sobre todo en los medios de comunicación aragoneses, que hicieron un gran seguimiento del rodaje en tierras pirenaicas y fueron informando de todos los movimientos de Fleta. Las más encomiásticas fueron las del crítico Mario Arnold, que curiosamente aparecía como actor en la propia película.

La historia de esta cinta está salpicada de problemas: discrepancias de Adolfo Aznar con la supervisión del director austriaco Hans Behrendt, fallos de los equipos sonoros Visatone Marconi durante la grabación de las doce canciones de la película y su posterior sincronización con las imágenes e incluso un accidente de tráfico, aunque sin consecuencias, sufrido por Fleta cuando se dirigía al rodaje. Pero ni siquiera todo esto justifica los desaciertos del filme.

La crítica de Seral y Casas en *Noreste* entra en otras consideraciones más interesantes desde el punto de vista ideológico:

Han entrado a saco en el folclore aragonés, tan rico y sugestivo en la región agredida; en el paisaje, en el atuendo ansotanos.

Nos han brindado su engendro. Unos malos retazos de zarzuela, fotografiada rudimentariamente, y una sonorización lamentable. Una anécdota estúpida y algunas escenas como la inicial digna de que los cineastas aragoneses hubiesen ejercitado una ejemplar acción directa sobre el director.

Estas duras palabras contrastaban con la opinión de algunos medios locales como *Heraldo de Aragón*, el cual la presentaba como una cinta que, “lejos de ridiculizar a nuestra tierra, como ha ocurrido en otras producciones, muestra al mundo todas

las bellezas y todo el tipismo de Aragón”. Frases que se complementan con las de la propia publicidad de la película, donde se definía al personaje de Miguelón como “héroe auténticamente español, de raíz ibérica, ídolo popular rudo y valiente, sencillo y noblote: tipo neto de una raza única”, con el fin de universalizar la cinta de cara a su proyección en todo el país.

Más allá de la calidad técnica y estética, hay, según las fotos conservadas, algunos encuadres interesantes y modernos, como algún contrapicado, aunque quizás excesivo. Pero a nosotros nos interesa el tratamiento de los elementos de tipo etnográfico, y es evidente que se trata de un reflejo de elementos folclóricos más que de otro tipo, en el que aparecen dances, bailes y cantos de jotas.

Por otra parte, la elección del escenario no debería sorprendernos. Tanto los paisajes como el vestuario eran suficientemente atractivos para atraer espectadores, más que los de la zona de la ribera del Ebro presentados en *La Dolores* o en *Nobleza baturrea*. Por otra parte, en el imaginario popular son los valles los que mantienen la esencia de lo aragonés.

Lo más llamativo es el vestuario, que se ajusta, según las fotos, a distintos momentos de la vida de la montaña buscando siempre los trajes más espectaculares. Además se insertan escenas de juegos tradicionales y de vida cotidiana. Finalmente, se incluyen algunos giros propios de la zona que debemos entender como guiños o elementos de situación. Valga como ejemplo el que se reproducía en *La Voz de Aragón* el 8 de diciembre de 1933:

Los carabineros hieren en el monte a una mujer que iba con su hijo en brazos, por confundirla con uno de los contrabandistas de la cuadrilla que capitaneaba Miguelón. Al darse cuenta del fracaso la llevan al pueblo y he aquí el diálogo..., cuando ella vuelve en sí:

MUJER ¿Qué m'ha pasao, Virgen mía? ¿Qué cosa ye esta? ¿Por qué m'hicieron tanto mal? ¿Qu'hi fecho yo? ¿Y mi chiqueta? ¡Mi pobre hijica! (*La Pilara, Luana Alcañiz, le muestra en brazos al niño, que sonríe*).

MUJER ¡Pobre chiquitica mía! ¡Con qué amargura viniste al mundo! ¿Quién te va a socorrer, solica tú, sin tu madre?

Si bien, como vemos, son pequeñas frases, puesto que la abundancia de palabras podría hacer ininteligibles los diálogos a los espectadores, sirven para ahondar en el tipismo propio de estas cintas.

A diferencia de *Miguelón*, y gracias a la recuperación y restauración de una copia por parte del Departamento de Archivo e Investigación de la Filmoteca de Zaragoza en 1992, la película *Orosia* podemos verla íntegramente y analizarla con algo más de detalle.

La cinta, cuyo argumento se encuadra también en el ámbito del melodrama, está basada en la zarzuela *La última ronda*, de Soriano y Bolaños, que fue estrenada en 1939 y que Florián Rey quiso llevar al cine en cuanto la vio.

La historia se sitúa en agosto de 1900, cuando Orosia Garcés Abarca, huérfana y acaudalada heredera, va a casarse con Eloy Sancho de Embún, hijo único de una rica familia. En esta relación se cruza un antiguo pretendiente de la joven, Joselón de Urriés, que, junto con Venancio el de Luján, un huído a Francia, mata a Eloy en el transcurso de una pelea entre las rondas de ambos frente al balcón de Orosia. Ella acaba casándose con Joselón, ante el estupor y las críticas de sus vecinos. Tras la boda —a la que únicamente asisten los criados de la casa, obligados por el ama—, en el lecho nupcial, Orosia sonsaca a su marido que fue él quien mató a Eloy e inmediatamente ordena a sus pastores que hagan justicia con Joselón. Ella se dirige al cementerio a llevar flores a la tumba del que fue su prometido y junto al cual acabará descansando para siempre.

Orosia es señalada por la crítica del momento, por ejemplo en *Primer Plano*, como una “producción ambiciosa y noble, donde los más firmes y fieles valores raciales son exaltados por la cámara y donde se muestra una fórmula de cine nacional, honda y fuerte”. Hemos pasado de la definición de *españolada* aplicada a gran parte de estas películas desde la época republicana a un *cine español* que realza los valores más profundos de la sociedad tradicional, y por ende los defendidos por el Estado franquista, aunque, en palabras de Agustín Sánchez Vidal, ni esta ni otras películas de Florián Rey responden a la ideología del nuevo régimen.

Sin embargo, el propio Florián Rey responde a *Primer Plano* que *Orosia* “está dentro de la línea del cine que siempre he hecho, un cine profundamente español, para procurar que lo nuestro gane cualidades universales en la pantalla [...], de tal manera que nuestra peculiaridad y nuestro acento propio pueda interesar a la sensibilidad de los públicos de todo el mundo”.

En todo caso, los críticos son mucho más favorables a esta que a otra película estrenada casi al mismo tiempo y de temática similar, aunque ambientada en Asturias, *Altar mayor*, del director Gonzalo Delgrás. Además, de *Orosia* se hacen eco las

principales revistas especializadas del momento, como la ya citada *Primer Plano*, *Cámara* o *Radio Cinema*.

José Luis Gómez Tello, también en *Primer Plano*, la pone como ejemplo de la distinción entre el cine español y el cine extranjero. Dice que es una “película racial porque es una película pirenaica. Y España empieza en los Pirineos”, y se opone a quienes piensan que por el hecho de plasmar unos paisajes, unos trajes y unas costumbres pueden calificarla de documental, a pesar de que diversos críticos coinciden en que estos elementos son los verdaderos protagonistas de la película. Desde luego, está claro que no es un documental; de hecho, los aspectos más tradicionales están absolutamente idealizados para que la película gustara al público.

Las fechas en las que se sitúa la acción son muy claras: 1900, el cambio de siglo, en una sociedad que, aunque tradicional, empezaba a ver las transformaciones que se iban produciendo, y que se centraban en la dicotomía autóctono/forastero.

La principal diferencia está en la forma de vestir: frente a la vestimenta tradicional de los nativos de la zona están los trajes modernos, propios de la ciudad, que llevan los forasteros.

También hay una clara distinción en los roles o trabajos: la economía tradicional, sobre todo la ganadería, principal fuente de riqueza, la ejercen los vecinos del lugar; las profesiones que requieren estudios, como las de juez o farmacéutico, son desempeñadas por los foráneos. Sin embargo, no hay un contraste determinado por la riqueza; incluso se da a entender que un propietario rural puede tener más dinero que una persona que ejerza una profesión liberal.

La oposición también se refleja en los lugares que se frecuentan en los momentos de ocio: los lugareños van a la taberna, mientras que los de fuera se reúnen en el casino. En el fondo se trata de una diferencia entre burguesía y campesinado, una diferencia más social que económica, como señalábamos más arriba.

El hecho de llevar trajes típicos se presenta como un acto de amor a esa vestimenta y, por lo tanto, a los valores tradicionales. La clase autóctona, cuya vida se desarrolla en el pueblo, usa esas prendas; no así el que viene de Francia, que viste traje de pana, e incluso Orosia es consciente de que debe utilizar otras ropas cuando se plantea salir del pueblo. Queda claro que las que lleva son algo local y que no tiene sentido emplearlas fuera de allí. Entre aquellos que usan el atuendo típico ansoetano también hay diferencias que indican su posición social: no es lo mismo ser amo que criado. En general, sin

embargo, los trajes que se muestran son los que definiríamos como *de fiesta*, los más vistosos y los que más podrían llamar la atención a los espectadores de estas películas que desconocieran la variedad de la vestimenta tradicional.

Tampoco la casa responde al modelo real. Sí lo hace en el exterior, pues la película está rodada en los pueblos de la zona, pero no por lo que respecta al interior, mucho más rico, de mansión casi palaciega en el caso de la protagonista, que tiene una de las viviendas más lujosas del pueblo, aunque aparecen elementos tradicionales de la casa altoaragonesa, como el reloj de pie, proveniente generalmente de Francia, el santo o el caldero situado constantemente en la chimenea.

En cuanto a cuestiones más inmateriales, apreciamos la presencia de algunos rasgos de cultura popular que son bastante obvios. Se observa, por ejemplo, la separación de funciones y ambientes. Las mujeres se quedan en casa —en este caso porque están preparando el ajuar, pero era algo habitual—, mientras que los hombres se dedican a los trabajos del campo o están en la taberna. Aun así, queda claro el papel de la mujer como dueña de la casa. En el fondo es ella quien manda, y, aunque el caso de Orosia es especial, esta relación se ve también en la escena en que sus futuros suegros van a apalabrar el casamiento.

El asunto de la boda también refleja rasgos característicos de la tradición montañesa, con referencias a la dote, las capitulaciones, la unión de herederos o la preparación del ajuar. Lo mismo ocurre con los elementos relativos a la religión, fundamentales en la cultura del lugar y muy presentes en la vida diaria. Por supuesto, en los momentos dedicados a ritos religiosos sí se usan los trajes de ceremonia.

Dentro del orden social se refleja el papel de los criados, especialmente de los más ancianos, encarnados por el ama y el mayoral como depositarios de la sabiduría tradicional y encargados de velar por el bienestar de la dueña y, sobre todo, de la casa. Sin embargo, no se muestran de un modo explícito las relaciones entre los diversos estamentos pastoriles, y apenas se deja entrever la importancia de la ganadería en la forma de vida de la montaña: solo hay una referencia, y no clara, a la trashumancia hacia las tierras de los Monegros.

Otro aspecto que se retrata bien es el papel de la ronda dentro de las relaciones amorosas y las jotas de picadillo como ejemplo de la agilidad mental y de enfrentamiento no cruento entre los pretendientes, aunque en la película el resultado sea la muerte de Eloy.

El lenguaje pasa por algunos guiños a la lengua vernácula, de uso cotidiano en la época en que se sitúa la película, pero que no puede utilizarse constantemente porque resultaría ininteligible para el espectador que no fuera de la zona, como decíamos al hablar de *Miguelón*. Además se adereza con algún *maño*, palabra escasamente usada en la montaña.

Tras estas películas, no volvemos a encontrar aspectos etnográficos significativos referidos al Alto Aragón en filmes de ficción hasta *Réquiem por un campesino español*.

Tampoco ha habido películas que bajo un argumento social o dentro del cine neorrealista hayan incluido imágenes de elementos autóctonos. Solo más adelante, en *Cartas desde Huesca* (1993), de Antonio Artero, se incluirán escenas reales de las fiestas de San Lorenzo —la procesión del día 10 de agosto, para ser más concretos— en la trama de ficción, pero como simple rasgo anecdótico.

Réquiem por un campesino español cuenta la historia de un joven hasta su muerte, acaecida en los primeros momentos de la Guerra Civil a causa de su compromiso político con la República y de su enfrentamiento con el cacique del pueblo. Los aspectos etnográficos aparecen en la primera parte de la película, desde el nacimiento del protagonista hasta su boda, y su papel es mostrar el tipo de vida que se llevaba en el pueblo donde se desarrolla la historia. Aun así, no constituyen la temática fundamental, ni siquiera una parte importante de ella, pues esta es puramente política.

En el filme se recrean aspectos asociados al ciclo vital que aparecen en la novela de Ramón J. Sender. Es un modo de contextualizar las formas de vida de los años veinte y treinta del siglo XX en un pueblo de la ribera del Cinca, por lo tanto más abierto a las influencias externas que los núcleos de montaña, pero que aún mantiene sus peculiaridades. Se introducen elementos en torno al bautizo, se tiran peladillas y se dicen frases alusivas al momento que no se encuentran en la novela. En la película se observan, asimismo, matices más sutiles, como el enfrentamiento entre la ideología dominante, cristiana, y la popular, por ejemplo cuando se colocan amuletos protectores de tradición pagana bajo la almohada del bebé y el cura lo desautoriza. También se muestran las costumbres relacionadas con la Semana Santa, las procesiones, los penitentes, las carracas y las matracas, incluida la descripción del monumento, tan típica y elaborada en muchos pueblos altoaragoneses, y se incluyen igualmente elementos festivos como los juegos de bolos o birlas, las cuca-

ñas o mayos, las rondas y las enramadas. Finalmente, se describe el ritual de la boda, aunque de forma escueta, y se añaden pequeñas pinceladas referidas a la vida cotidiana, como las reuniones de mujeres en el carasol.

En todo caso, estos elementos están tratados sin ningún tipo de idealización, con realismo, siguiendo las descripciones del libro y, sin duda, las aportaciones de algunos de los aragoneses que participaron en el rodaje, es decir, de un modo completamente distinto al de las otras dos películas comentadas y mucho más interesante desde nuestro punto de vista.

CINE ETNOGRÁFICO Y AFIRMACIÓN CULTURAL

Antes de la Guerra Civil, como hemos visto, no había ni en Huesca ni en todo Aragón una industria cinematográfica o un número de realizadores suficiente como para que tras la contienda se retomara de forma inmediata la producción de películas. El panorama era bastante desolador, y los profesionales de la imagen se centraban en la fotografía, actividad de la que, a pesar de todo, podían vivir. Esto supuso, evidentemente, que la producción etnográfica fuera inexistente en esos primeros años de posguerra.

Tenemos que mirar hacia afuera, a Barcelona, para encontrar un filme sobre la provincia de Huesca en el que, sin ser específicamente etnográfico, aparecieran elementos que reflejaran la forma de vida real de esos años en el Alto Aragón.

En 1947 Ramón Biadiu dirigió *Valle de Tena*, un encargo de Selecciones Capitolio que se estrenó con gran éxito en el Cine Publi de Barcelona. Este director, que había estado ligado a Laya Films en los años de la Guerra Civil y que tras ella se colocó como montador, realizó un trabajo en el que se mezclaba el paisaje, las labores tradicionales y los referentes históricos en un recorrido por los principales lugares de la zona, como Piedrafita, Búbal, Hoz de Jaca o el balneario de Panticosa. Vemos no solo cómo era la arquitectura popular y cómo vestían las gentes en su tiempo de trabajo, sino también elementos puramente etnográficos: el transporte de mercancías en caballerías, faenas del campo como la siega de hierba y mies, la realización de albardas o el pastoreo. A modo de contrapunto aparecen imágenes del balneario de Panticosa, donde se ve a quienes iban a este lugar de vacaciones a tomar los baños, y de la fiesta que se celebraba el 16 de julio, en la que se incluía, como algo inexcusable en esos años, una procesión.

La duración de la cinta es de solo unos diecisiete minutos, pero realmente capta la esencia del valle a finales de la década de 1940, momento en el que aún no se había producido el inicio de la despoblación y la economía era fundamentalmente tradicional, con sistemas de trabajo poco evolucionados.

De fecha incierta, pero quizás también de esa época, tenemos *El pueblo de Riglos*, de Miguel Vidal. Este realizador era valenciano de nacimiento, aunque su familia se trasladó a Aragón cuando él contaba pocos días de vida. Se le conoce fundamentalmente por sus documentales de montaña, sobre todo de escalada, pero en esta película muestra imágenes de Riglos, de sus gentes y de su procesión de Semana Santa, probablemente grabadas durante una de sus excursiones a este pueblo. Sin embargo, pensamos que no tenía ninguna intención de hacer un filme de tipo etnográfico, sino que simplemente pretendía recoger distintos aspectos de un pueblo al que tenía especial cariño porque era el lugar adonde solía ir a escalar.

Hasta 1958 no encontramos una película realizada por oscenses que recoja un tema que podríamos calificar de etnográfico. Ese año se rodaron varios reportajes sobre las fiestas de San Lorenzo de Huesca por parte de José Luis Pomarón, de Zaragoza, y José Oltra y Alberto Boned. Se celebraba entonces el xvii centenario de la muerte de san Lorenzo, e incluso el nodo se hizo eco de ello. La estructura de ambas películas —la de Pomarón y la de Oltra y Boned— es similar. Se trata de un relato cronológico que comienza con el pregón en la plaza de la Catedral y continúa con la cabalgata, los danzantes, la procesión —en la que se ve la imagen del santo en la peana recién estrenada con motivo del centenario—, la ofrenda de frutos al patrón y la corrida de toros, donde queda plasmado un resumen de las diversas suertes. La de Oltra y Boned recoge, además, la entrega de las medallas de la provincia a los ministros visitantes y otros actos festivos, como el concurso hípico o el de ciclismo. Al año siguiente estos realizadores repitieron reportaje y esquema bajo el título de *¡Fiesta!* y casi con la misma duración, unos treinta minutos. De esta última cinta sabemos también que su proyección pública en el teatro Principal el 16 de diciembre de 1959 fue todo un éxito, tal y como se reflejó en la *Nueva España*.

Es evidente que, a pesar de su duración, se trata de un reportaje, casi de un noticiero, y que su intención etnográfica es muy discutible. Realmente no creemos que la tuviera, pero sí que nos sirve para poder ver una evolución en la fiesta, sobre todo si la comparamos con las escenas rodadas por Compairé y las que en los años de 1980 filmaron Ángel S. Garcés y Eduardo Naval, el realizador búlgaro Pavel Vasev o el

joven oscense Antonio Jiménez. Es, pues, un material utilizable para el estudio etnográfico y antropológico.

En este mismo sentido tenemos que destacar la película de Oltra y Boned sobre la Semana Santa de 1959. La cinta, que recoge todos los aspectos de esta celebración, está muy bien realizada desde el punto de vista cinematográfico. Rodada con dos cámaras —una para los planos generales y otra para detalles y otros ángulos—, revela un buen montaje posterior de los distintos planos, adecuados a cada tema y alternando el blanco y negro con el color, generalmente diferenciando interiores y exteriores o día y noche. Su estreno tuvo lugar el 4 de abril de 1960 en el acto de lectura del pregón de la Semana Santa de ese año.

Tampoco podemos olvidar que Televisión Española producía en la década de 1970 un programa titulado *Raíces* donde se daban a conocer fiestas y tradiciones de distintos lugares de la geografía española. Gracias a la labor del Certamen de Cine Etnográfico de Sobrarbe, Espiello, hemos podido ver dos de ellos, uno de 1972 en el que se recogían los versos escritos por Antonio, mayoral de los danzantes, para el dance de Sariñena de ese año, y otro sobre bailes tradicionales de Sobrarbe, realizado por Carlos Serrano en 1974 e introducido por Ignacio Pardinilla, en el que se mezclan las entrevistas a Ánchel Conte —que ejercía como folclorista e iba guiando el programa— y a algunos habitantes de la zona con la interpretación de diversos bailes en escenarios naturales por parte del grupo Biello Sobrarbe.

Ese mismo año Miguel Vidal rodó en formato de super-8 milímetros un reportaje titulado *Sobrarbe legendario* en el que recogió imágenes históricas y turísticas de Aínsa y sus alrededores y que culminaba con escenas de *La Morisma*, de tal forma que se convirtió en la primera grabación de la que tenemos noticia de esta dramatización popular histórica.

En esta línea, años después, en la década de 1980, encontramos otros espacios televisivos que siguen la estela de *Raíces*, aunque con temáticas más variadas. Es el caso de *Primer plano*, de Televisión Española en Aragón, del que por ejemplo hemos visto el capítulo titulado “Las olivas”, dirigido y presentado por Antonio Angulo, que muestra todo el sistema tradicional de la elaboración de aceite, desde el vareado de las aceitunas hasta su prensado en uno de los ya desaparecidos molinos aceiteros de Sobrarbe. La única diferencia con un documental etnográfico de esquema tradicional es la constante presencia del periodista, que va preguntando personalmente y aparece

en las distintas escenas. En cierto modo también nos pueden interesar las emisiones de *Vivir cada día*, aunque estas entran más bien dentro del reportaje antropológico o del docudrama, pues repasan la vida de una persona o un grupo y sus relaciones con la sociedad de su entorno, a veces con partes ficcionadas, como ocurre en “Lucrecia dejó la ciudad”, que trata sobre una joven madrileña que deja todo lo que tiene en la capital para ir a vivir a un pequeño pueblo de la montaña, o en “Plan para Plan”, donde se narra todo el proceso de la primera edición de la conocida caravana de mujeres. En todo caso, aunque todos estos programas recogen y documentan elementos de la cultura tradicional, su objetivo principal no es el estudio del fenómeno, sino su divulgación de forma entretenida y atrayente para el espectador.

Por todo esto, creemos que no nos equivocamos al afirmar que Julio Alvar es quien inicia el uso del cine etnográfico en Aragón para el estudio de la cultura popular, siguiendo en gran medida las enseñanzas y los presupuestos de Jean Rouch. Según este, el cine etnográfico debía ser un material de estudio y, por lo tanto, recoger todo el proceso de aquello sobre lo que se estaba trabajando, puesto que la finalidad no era la proyección pública, sino la investigación.

Julio Alvar (Zaragoza, 1925), etnógrafo y pintor, llevó a cabo entre 1963 y 1968 un estudio en ciento veinticinco pueblos aragoneses con motivo de su colaboración en el *Atlas lingüístico de Aragón*. Ha desarrollado su labor profesional en el Museo del Hombre de París, ciudad donde reside habitualmente, y ha trabajado en México, Brasil y otros países latinoamericanos. Su faceta artística le ha permitido realizar un buen número de interesantes dibujos relacionados con la etnografía.

Pero Alvar no solo ha hecho filmes de tipo antropológico, sino que ha teorizado sobre este tema. Sus artículos “Reflexiones en torno al cine etnológico” (1992) y “El cine como instrumento de la antropología en su mirar hacia otras culturas” (2005) son auténticas declaraciones de intenciones sobre la importancia de este cine.

La defensa del cine como medio de investigación, como forma de recopilar documentación, complementaria, eso sí, de las técnicas tradicionales usadas por el antropólogo, radica en la posibilidad de recoger el movimiento y, por tanto, el tiempo. En este contexto, este investigador concibe el cine etnológico como un tipo de cine diferente, frente al comercial, por ejemplo, o incluso al documental divulgativo. Se trata, en palabras del propio Alvar, de “recoger el testimonio de algo real, que se produce en un momento preciso, sin la oportunidad de echar marcha atrás y repetir escenas. Si no respetamos inflexiblemente la realidad de la que somos testigos influenciándola

de un modo o de otro, entonces no haremos cine etnográfico, haremos nuestro cine, un cine que querrá acercarse al cine ‘mayor’, sin ningún valor antropológico por haber traicionado lo que buscamos: la verdad, no la que consideramos nuestra, sino la del ‘otro’, que vive unos hechos que constituyen parte de su identidad”. Un cine, en definitiva, que se acerca al *científico*: un cine de antropólogos para antropólogos, no para el público. De este modo, aunque en un momento dado pudiera variar el uso del documento, el documento en sí no lo haría. Sus palabras de 1992 se mantienen, casi textuales, en su artículo de 2005.

Desde este punto de vista, aunque es necesario que la película sea técnicamente correcta en cuanto a nitidez de imagen, iluminación y sonido en su caso, no tiene por qué ser entretenida; el montaje debería limitarse a unir los fragmentos filmados con el fin de reproducir la escena captada, sin intervenciones tampoco en la posproducción. Dentro de este contexto, Alvar plantea los problemas que él ve en la grabación en función de la actividad que vaya a registrarse. Por eso recomienda hacer un estudio previo que permita la elección de lugares, la planificación de encuadres, etcétera, para así no tener sorpresas durante el rodaje; no obstante, también escribe: “Nunca he creído en un guion preestablecido al que el antropólogo deba supeditarse. Me parece aventurado por muchos conocimientos que tengamos hacer conjeturas sobre lo que vamos a filmar”.

Sin embargo, el propio Julio Alvar, a pesar de marcar claramente los criterios antedichos, los deja a un lado en muchos momentos de su carrera cinematográfica. Su filmografía es muy extensa, con películas rodadas en África, Europa e Iberoamérica. De las ciento cincuenta y ocho que se recogen en su artículo de 2005 —que al parecer contiene el listado más completo—, en Aragón fueron rodadas cuarenta y tres, de las cuales veintiuna lo fueron en Huesca, trece en Teruel y nueve en Zaragoza. Las películas filmadas en el Alto Aragón se realizaron entre los años 1975 y 1983: una en 1975, tres en 1976, seis en 1979, dos en 1980, cinco en 1981 y cuatro en 1983. Si las organizamos por zonas vemos que siete se grabaron en Monegros, cinco de ellas en el pueblo de Sariñena, cuatro en el Serrablo, cuatro en Sobrarbe, tres en la Jacetania, una en la Ribagorza y dos en la Hoya de Huesca. Por último, si las analizamos por temas, nueve tratan sobre dances, dos sobre La Morisma de Aínsa y el resto son de temática variada, desde el XII Festival Folclórico de los Pirineos de Jaca hasta el carnaval de San Juan de Plan. Todo esto nos lleva a pensar que el cineasta no tenía un plan de rodaje acerca de la realidad cultural del Alto Aragón, pues de estos títulos no se desprende que los filmes se relacionaran con estudios concretos.

Por otra parte, y por motivos que ignoramos, puesto que no los explica en ningún lugar, Alvar hace montajes de sus películas, lo cual no resulta coherente con su concepto de documento real en tiempo real.

Entre estas cuestiones que se nos antojan contradictorias entre la teoría y la práctica de su cine encontramos también el uso exclusivo del super-8 a pesar de que en los últimos años de su producción ya había otros medios mejores para la documentación, tanto por calidad de imagen (16 milímetros) como por la posibilidad de grabar imagen y sonido a un coste bajo (vídeo). Así, sus documentos se ven muy constreñidos por la baja calidad del super-8, por la dificultad para filmar en condiciones adversas y, sobre todo, en nuestra opinión y en este contexto, por el hecho de no poder sincronizar correctamente imagen y sonido, de modo que falta gran parte de la información; ciertamente consigue avanzar en el concepto temporal frente a la fotografía, pero poco más. Esto significa que debe haber un texto, hablado o escrito, que explique y contextualice esas imágenes.

De toda la filmografía de Julio Alvar, y muy a nuestro pesar, únicamente hemos podido acceder al visionado de ocho películas, que pueden encontrarse en un DVD editado por los Amigos del Museo de Artes y Costumbres Populares de Sevilla y se proyectaron en un homenaje que se rindió al autor en Zaragoza en 2005. Solo una de ellas se grabó en la provincia de Huesca, en concreto *Rito del fuego* (1981), rodada en San Juan de Plan y con una duración de dieciséis minutos. Vamos a centrarnos en ella y en el texto que reproduce en su artículo de 2005 sobre *Carnaval* (1980), también filmada en San Juan de Plan, para ejemplificar todo lo que hemos dicho hasta el momento.

Alvar escribe para sus películas un texto que las acompaña y complementa, que sin embargo debe ser leído y es sin duda lo que permite entender totalmente las imágenes. El texto, aun siendo descriptivo, es muy literario, es decir, va más allá de lo puramente informativo y recoge apreciaciones que nos parecen realizadas desde una perspectiva sesgada y desde un posicionamiento excesivamente académico, sin ocuparse de analizar el contexto social general del momento en que rodó la película. Es el caso del texto que acompaña a *Carnaval*, en el que nos llama la atención que, tras reproducir una estrofa de la canción festiva *Si te ha pillao la vaca*, diga: “Grito de guerra o grito de muerte. Amonestación que retumba en el valle como anuncio de lo que espera al Carnaval”. En nuestra opinión, con este comentario está dando una importancia antropológica a una canción que sin duda no la tiene en ese sentido.

En *Rito del fuego*, como en el resto de las películas que hemos visto, Alvar introduce un montaje tan *artístico* como literario es el texto de *Carnaval*. Se trata de un montaje elaborado alternando imágenes de ambiente con las propias de la fiesta, haciendo fundidos con nubes y lunas, todo acompañado —especialmente al principio— no por música popular, sino por una de tipo electrónico propia de esos años, aunque más adelante el realizador la mezclará en determinados momentos con aquella.

Todo ello nos llama la atención porque contradice su propio fondo teórico, que podemos resumir en las palabras que escribía en 2004 en su *Itinerario personal*: “El etnólogo debe atenerse a registrar con el tomavistas aquello que el ojo humano observa, pero muchas veces no percibe el individuo. No ha de influir ni en bien ni en mal. No debe tomarse por un hacedor de cine, no debe olvidar que él está fuera del contexto y es un observador que no vive ni ha vivido lo que registra. El cine *bonito* queda para los que pretenden acercarse al *cine mayor*. Nosotros hemos de eclipsarnos para que el documento hable por sí solo, como es su derecho”.

Aun valorando la figura de Alvar, la auténtica eclosión del cine etnográfico en Huesca llegó con el inicio de la década de 1980. En ese momento encontramos una serie de personas en las que existía un interés por la imagen en general —fotografía primero y cine después— y que se lanzaron a aplicar esas técnicas al campo de la etnografía.

Si algo queda claro del visionado de estas primeras películas de factura altoaragonesa y de las conversaciones mantenidas con algunos de los pioneros es que su objetivo era documentar visualmente unas formas de vida que se estaban perdiendo. Quizás esta sea una de las diferencias más llamativas con respecto a otras comunidades vecinas en las que el cine etnográfico se convirtió, aparte de en instrumento de investigación, en una forma más de afianzar y divulgar la identidad cultural, utilizada incluso con fines políticos, en un momento en que se estaba articulando el Estado de las autonomías en España. La labor de estos realizadores es encomiable. Algunos, como Eugenio Monesma, siguen trabajando en este campo; otros tomaron diferentes caminos o simplemente dejaron de incluir el cine en el trabajo de campo de sus investigaciones.

Como en todo el cine aficionado, la popularización del super-8 fue clave para este impulso. Relativamente económico y sencillo para trabajar, a pesar de la imposibilidad de conseguir un buen sonido directo, y con mayor calidad que el 8 milímetros, permitió a muchos de esos jóvenes introducirse en la producción de películas de todo tipo, entre las que tenían cabida, por supuesto, las de temática etnográfica.

Adolfo Castán y Tirso Ramón rodaron algunas películas sobre arquitectura popular, como *Sasé: historia de un pueblo muerto* (1981), un ejemplo de la relación directa entre sus investigaciones y el uso del cine en esos años. También Jesús Ferrer, Juan José Lombarte y Carlos Pomarón se acercaron al tema etnográfico desde la ficción y el humor al filmar en 1983 *Los encartados*, una leyenda recogida en Sobrarbe por el propio Carlos Pomarón cuando llevaba a cabo un trabajo de investigación sobre creencias y medicina popular junto con Jaime Peleato y Ramiro Sebastián. Un año antes, en 1982, Miguel Vidal hizo una nueva incursión en el cine etnográfico, en este caso desde la ficción, titulada *El herrero de San Felices*, basada en una leyenda tomada de un cuento de Luis López Allué. No fueron estos los únicos realizadores que trabajaron en estos momentos, pues encontramos también filmes de Eduardo Naval (*Mayoquintos*, rodado en Bolea) o Basilio Martínez (*Romería de Santa Orosia*), entre otros. Incluso hubo un documental que se adentraba en cuestiones más antropológicas, *Recuerdos de Ypacari* (1984), de Francisco Marcuello, en el que se narra la vida en Huesca de un emigrante latinoamericano.

Sin embargo, son dos los directores que llevaron a cabo un trabajo más interesante —también más extenso—, y en los que nos centraremos con más detenimiento. Estamos hablando de Quino Villa y de Eugenio Monesma.

Quino Villa Bruned (1957) es originario de Gistaín, en el valle de Chistau, una de las zonas en que más películas de tipo etnográfico se han filmado dentro de nuestra geografía, quizás por ser uno de los lugares en los que más tiempo han sobrevivido los modos de vida tradicionales. Esto se ha debido tanto a su aislamiento por falta de buenas comunicaciones, como a la voluntad de un buen número de sus habitantes, que han querido conservar y enseñar esas tradiciones a las generaciones venideras, como demuestran la creación de un museo etnográfico, un grupo de bailes populares, el mantenimiento y la recuperación de fiestas o el uso habitual de la lengua vernácula a pesar de las presiones exteriores.

Villa es un excelente conocedor de las relaciones económicas y humanas de esta sociedad tradicional, no solo por haberlas vivido directamente, sino porque se ha preocupado de estudiarlas en profundidad, fruto de lo cual es un magnífico y extenso trabajo sobre la economía pastoril en el valle. Entiende el cine como un medio más de expresión, junto con la investigación y la literatura, que también cultiva, y en el caso del cine etnográfico como una forma de documentar, de preservar la cultura popular y difundirla. Con parte de ese material ha realizado un gran número de películas en las

que repasa desde los trabajos agrícolas tradicionales hasta las formas de relación entre los habitantes de la comunidad.

Su cine supera lo puramente etnográfico porque no se limita a describir un determinado trabajo, por ejemplo, sino que a través de sus comentarios lo contextualiza dentro de la dura economía de subsistencia, autárquica, que ha presidido el devenir del valle. Es decir, desde nuestro punto de vista, entra de lleno en el campo de la etnología, e incluso en el de la antropología.

En sus películas, que se agrupan bajo la marca Fabirol Films, se sirve de múltiples recursos para contar lo que desea, desde el rodaje de tareas tal y como se realizaban en el momento del rodaje hasta su recreación del modo en que se llevaban a cabo en tiempos pasados —en el caso de que hubieran desaparecido o se hicieran de otra manera—, o incluso recurre a ficcionar algunas situaciones implicando a los protagonistas, los propios habitantes del lugar, para que vistan trajes tradicionales en determinadas escenas. En cuanto al guion literario, la voz del comentarista acompaña la acción usando un lenguaje elaborado y bien construido, casi poético en algunos momentos. El realizador también intercala comentarios de los protagonistas y conversaciones entre ellos, e incluso él mismo interviene planteando directamente algunas cuestiones que sirven para aclarar el tema. Hay que señalar asimismo que en las explicaciones alterna el uso del castellano con el del chistabín, variedad lingüística en la que suelen expresarse las gentes que aparecen en sus películas, cuyos títulos —*El mes de la cabana* (1979), *Cardando n'a bilá* (1982), *Troballando'l cañimo* (1984) o *La colá de l'agüerro* (1984)— están también en chistabín.

Técnicamente es un producto muy elaborado, dentro de las limitaciones que suponía el super-8 milímetros, y que va cobrando mayor calidad con el uso del vídeo. Se aprecia un guion bien trabajado y un montaje y una sonorización absolutamente correctos.

Finalmente, hay que añadir que su archivo está perfectamente ordenado y catalogado, con exhaustivas fichas de todas sus películas, que no solo se centran en el valle de Chistau y en el tema etnográfico, sino también en otras zonas y en otros temas, como los pedagógicos o algunos de ficción.

El segundo de los nombres que queremos destacar es el de Eugenio Monesma Moliner, nacido en Huesca en 1952. Su importancia dentro del cine etnográfico no se debe únicamente al hecho de ser uno de sus impulsores en la época de la que estamos

hablando, sino sobre todo a que sigue trabajando en él y ha logrado convertirlo en su medio de vida más de veinticinco años después, tras haber superado las dos mil producciones. Su interés por realizar películas nació cuando vio los cortometrajes que se exhibían en el Certamen Internacional de Films Cortos Ciudad de Huesca, y por ese motivo hacia 1979 comenzó a rodar en super-8 películas de animación y de ficción. Quizás su primer filme del tipo que nos ocupa sea, al menos desde el punto de vista de Ángel Gari, *Réquiem por unos pueblos*, en el que con música de José Antonio Labordeta se suceden imágenes de pueblos abandonados de la sierra de Guara. Pero su incursión consciente en el cine *etnográfico* (él deja muy claro este adjetivo para su trabajo) se produjo en 1982 tras sus contactos con Ángel Gari, Manuel Benito, Pedro Moliner y, en general, el Instituto Aragonés de Antropología. Aunque el tema de la cultura popular ya le interesaba personalmente de antemano, fue en ese momento cuando tomó conciencia clara de que debían documentarse lo mejor posible aquellas tradiciones que se iban perdiendo de forma cada vez más rápida.

Entre los años 1983 y 1984 realizó cuarenta documentales sobre fiestas, oficios o rituales que corrían peligro de desaparecer. Esta ingente producción acarrea unos elevados costes económicos, que sufragaba en parte dando conferencias y realizando proyecciones de sus películas en las semanas culturales que organizaban los pueblos y que, además, le permitían encontrar nuevos temas para sus futuras películas.

También Eugenio Monesma, como hemos visto que sucedió en el caso de Quiño Villa, se adaptó rápidamente a las nuevas tecnologías, y ya en 1987 inició la producción de documentales en vídeo U-matic, primero en baja banda y luego en alta, para pasar en 1992 al Betacam, con el fin de poder ofrecer material de suficiente calidad como para emitirse por televisión, pues en esos años se comenzaba a hablar de la creación de una televisión autonómica en Aragón. Este proyecto, que finalmente se frustró, le supuso a Monesma un quebranto económico considerable, pues ya tenía mucho material preparado al que difícilmente podía dar salida.

A través de la productora Pyrene, creada por él en esos mismos años, pudo ir distribuyendo sus películas, primero en Televisión Española y luego en otros canales. Asimismo comenzó la comercialización directa o a través de instituciones, lo que le permitió recuperar la estabilidad económica y seguir con su producción audiovisual. En la actualidad su nombre es reconocido y valorado en todo el país, como prueba tanto el hecho de que rueda documentales etnográficos por toda España como los numerosos premios que ha recibido por su labor.

El estilo, la forma de trabajar, de Eugenio Monesma ha variado poco en lo fundamental desde sus inicios. Su principal preocupación es documentar un determinado tema, cuya prioridad depende del riesgo de desaparición del asunto tratado o de la oportunidad que se presente en un momento dado para rodar algo que más adelante puede ser muy complicado. Otra variable a la hora de hacer una película es si habla de tareas que aún se siguen realizando o si se refiere a otras que, aunque se recuerden, ya no se llevan a cabo, y que por lo tanto hay que reconstruir.

En todo caso, el método de trabajo es similar, pues Monesma parte de una documentación previa, generalmente mediante una entrevista al artesano —en el caso de un oficio— o a aquellas personas que recuerdan o protagonizan una fiesta o tradición. Posteriormente elabora un boceto de guion, susceptible de cambiar durante el rodaje, y en algunos casos recurre a la colaboración expresa de especialistas en el tema tratado.

A partir de ahí comienza el rodaje utilizando equipos poco numerosos con el fin de interferir lo menos posible en el desarrollo del proceso. Durante la filmación, además, se realiza una documentación gráfica —con fotografías— y sonora lo más exhaustiva posible, tanto para utilizar en el documento final como para conservar en el archivo propio de la productora.

Junto con el objetivo de documentar, está clara también la vocación de divulgar que tiene este cineasta. Este es el motivo de que se haga un montaje atractivo y comprensible que se articula en la presentación del tema y su desarrollo —la narración del proceso—, donde se incluyen las explicaciones tanto del locutor como de los protagonistas y donde la música es un elemento secundario. Son documentales sencillos, claros, directos y cuya duración solo depende de lo que da de sí aquello que se está contando: pueden ir desde los cinco minutos hasta casi una hora. Esto es importante a la hora de entender la forma y sobre todo la intencionalidad del trabajo de Eugenio Monesma porque, a pesar de vivir profesionalmente del documental y de ser consciente de que una de sus salidas naturales y más efectivas económicamente para su difusión son las televisiones, en ningún momento se adapta a los tiempos solicitados por ellas. Aun así su trabajo se ha difundido por canales generalistas y temáticos como Televisión Española, Antena Aragón o los canales TMT de Madrid, Campero, Cocina y Seasons, este último de Francia.

También de la década de los años ochenta del siglo xx son algunas de las primeras miradas procedentes del extranjero. Por ejemplo, Jeanine Fribourg, profesora de

Etnolingüística de la Universidad de la Sorbona, se acercó a los dances de Sariñena. Otra de las películas rodadas por antropólogos extranjeros se centraba en la realidad de la montaña, y en ella se mezclaban elementos puramente etnográficos con otros de tipo antropológico. El valle elegido fue el de Chistau, y la película, *¿Por qué se van? La vida de un pueblo montaños afectado por la emigración*, fue realizada por un equipo de la Universidad de Leiden durante los años 1983 y 1985. El tema principal es el análisis de la sociedad y la economía del valle y el proceso de despoblación, especialmente por la salida de un gran número mujeres, con todos los sentimientos de impotencia y conformismo ante un futuro incierto para la viabilidad económica de las familias y, por lo tanto, del valle entero.

Esta película, muy interesante, se ajusta a un cine documental propio de antropólogos y acorde con parámetros universitarios; es decir, no busca una calidad técnica o un discurso divulgativo de forma específica. Los comentarios del narrador son escasos y las gentes son las que hablan y se dejan filmar mientras realizan sus trabajos. Tampoco hay música que enfatice determinados momentos: la cinta pretende ser absolutamente neutra.

En la década de 1980 tenemos otro hito importante del cine etnográfico en el Alto Aragón: la creación, dentro del Festival de Cine de Huesca, del Certamen de Cine Etnológico de las Comunidades Autónomas, que se celebró entre 1984 y 1989 (aunque no en 1987). Según señalaba Enrique Satué, este certamen sirvió como punto de encuentro de etnólogos, además de para concienciar al gran público y motivar a las personas interesadas en la realización de películas sobre este tema. Su puesta en marcha se debió al interés del Instituto Aragonés de Antropología, que tomó una idea lanzada por Eugenio Monesma. Auspiciado primero por la Diputación General de Aragón y luego por el Instituto de Estudios Altoaragoneses y la Diputación de Huesca, su vida fue realmente efímera, quizás porque se encuadraba en un ámbito tan diferente de él como el Festival de Cine de Huesca, centrado en los cortometrajes, pero fundamentalmente en los de ficción, y con vocación de abrir el camino a realizadores hacia el largometraje, por lo que también los medios usados eran bastante distintos.

La aceptación del público fue buena, incluidas las actividades paralelas como homenajes, mesas redondas y, especialmente, exposiciones. Sin embargo, el cansancio de los organizadores, la dificultad de mantener la coherencia con las proyecciones del Festival de Cine, como hemos dicho, y el no muy elevado número de producciones presentadas llevaron a su desaparición, a pesar de que en esos momentos era el único certamen de estas características en España.

En definitiva, estos años representaron la eclosión en Huesca del cine etnográfico, relacionado más con el desarrollo general del cine aficionado en nuestra provincia que con un deseo de afirmación política o cultural, aunque los documentos rodados sean piezas indispensables para el estudio de la cultura popular altoaragonesa.

El interés por los temas etnográficos viene, en general, de la toma de conciencia de los realizadores del proceso de despoblación de las zonas rurales, especialmente de montaña, y se produce en muchos casos a través de la afición al montañismo y la visita a lugares abandonados ya desde los años sesenta del siglo XX.

Frente a este interés y esta ilusión encontramos una escasa formación en temas antropológicos, etnográficos o de técnica audiovisual, por lo que es una vez iniciada la afición por el cine cuando se comienza a buscar métodos de aprendizaje, tarea que de todos modos se lleva a cabo de manera autodidacta. Por este motivo no podemos encuadrar a los realizadores mencionados en ninguna de las corrientes teóricas vigentes sobre el cine etnográfico, porque no pertenecen a ninguna de ellas, al menos conscientemente, si exceptuamos los pocos ejemplos de cineastas que provienen del mundo académico. En todo caso, hay que reconocer su labor, pues gracias a ellos se ha ido manteniendo la afición por el cine etnográfico en el Alto Aragón, y les debemos el buen momento que vive esta disciplina hoy en día.

ACTUALIDAD Y NECESIDAD DEL CINE ETNOGRÁFICO: A MODO DE CONCLUSIÓN

Un repaso general por el panorama actual del cine documental nos muestra que este es un género con fuerza que goza del favor del público tanto cuando se realizan pases en televisión como cuando llega a los canales de distribución cinematográfica habituales, si bien es cierto que aún son escasas las películas de este tipo que consiguieren llegar a las salas comerciales. Los canales de televisión especializados, como Arte, National Geographic, Odissey, Canal Historia y otros similares, contribuyen especialmente a que los realizadores de documentales se animen a seguir trabajando en ellos y los productores se embarquen en estos proyectos. También son cada vez más los festivales que les dedican un espacio concreto (tal es el caso del Festival de Cine de Huesca) o incluso toda su programación, como sucede con Docúpolis (Barcelona), DocumentaMadrid o Punto de Vista (Pamplona), por citar solo algunos.

El caso es que el documental es el género cinematográfico que más se ha desarrollado en Europa en los últimos quince o veinte años. Es un género, pues, de gran

actualidad, realizado cada vez con más medios y buscando los más diversos puntos de interés para atraer al público, un público aún minoritario pero exigente, de mente abierta, que no permanece indiferente ante las propuestas que se le presentan, siempre que estas tengan unos mínimos de calidad. El éxito de títulos como *En construcción* (José Luis Guerín, 2001), *Bowling for Columbine* (Richard Moore, 2002), *El gran silencio* (Philip Gröning, 2005) o *El viaje del emperador* (Luc Jacquet, 2005), por citar ejemplos de distintas nacionalidades y temáticas, da fe del auge del documental.

En este mismo sentido percibimos que si hay una respuesta ante el documental es porque el público lo necesita: necesitamos que nos cuenten historias que trasciendan la ficción, que sean reales, y que esa realidad sea capaz de crear sentimientos que nos posicionen a favor o en contra de las tesis presentadas, pero que nunca nos dejen indiferentes.

Aún daríamos un paso más y diríamos que la sociedad en su conjunto tiene necesidad del documental porque, tal y como nos dice el realizador chileno Patricio Guzmán, “un país, una región, una ciudad que no tiene cine documental es como una familia sin álbum de fotografías, es decir, una comunidad sin imagen, sin memoria”. Porque si algo caracteriza al documental es que no solamente es útil para mostrar geografías remotas, sino también para seguir, analizar y fotografiar cualquier aspecto de la sociedad actual.

Desde este último planteamiento y en la parcela que nos toca, el cine etnográfico, debemos reiterar su actualidad y su necesidad; si no, sería difícil de explicar la vitalidad de este género en nuestra provincia, en la que confluyen dos aspectos importantes: por un lado, la existencia de una muestra específica de este tema, Espiello —a la que luego me referiré—, y por otro, el buen número de realizadores de documental etnográfico que, además, se preocupan por dos cuestiones fundamentales como son hacer buenos trabajos de investigación y buscar cauces para su divulgación.

En todo caso, debemos preguntarnos qué cine etnográfico necesitamos en la actualidad. En el repaso que hemos hecho hasta ahora podemos apreciar que, salvo excepciones, honrosas pero excepciones, no es que la producción de documental etnográfico haya sido anodina, sino que podemos calificarla de inexistente (en realidad, lo mismo ocurre con otros tipos de producciones). Pero desde la eclosión que se produjo en los años ochenta del siglo xx este camino de exploración audiovisual no solo no ha decaído, sino que se ha lanzado a explorar nuevos caminos.

El cine etnográfico tiene que ser cada vez más social, más *antropológico*, si queremos llamarlo así, y acercarse a oficios y relaciones que, aunque relativamente modernos, van desapareciendo a marchas forzadas. Además ha de plantearse que es necesario documentar la actualidad social. Este tipo de cine no debe tener únicamente vocación de conservar el pasado, sino que ha de hacerlo también con el presente para legar nuestra visión de la realidad actual al futuro y que los que vengan detrás de nosotros dispongan de la mayor cantidad posible de elementos para valorar lo que será su pasado.

Este planteamiento lo vemos claramente en Espiello, el Festival Internacional de Documental Etnográfico de Sobrarbe. Con sede en la localidad de Boltaña, esta muestra nació en 2003 y está organizada por la Comarca de Sobrarbe y el Centro de Estudios de Sobrarbe. Al revisar su programación nos damos cuenta de que es capaz de combinar las producciones tradicionales con las actuales de forma natural, de hacer memoria e historia al tiempo que se abre al futuro.

El que un certamen de estas características surgiera en esta comarca altoaragonesa no debe extrañarnos. Sus tierras y sus habitantes han sido objeto y protagonistas de numerosos trabajos etnográficos no solo cinematográficos, tal y como indicábamos en apartados anteriores. Por eso los organizadores de la muestra quisieron abrir nuevas vías de comunicación y crear un foro de intercambio entre protagonistas y realizadores, según ellos mismos nos señalan.

A lo largo de las ediciones el festival ha ido creciendo en todos los sentidos. Su sección oficial, en la que entran las películas a concurso, recibe cada año un mayor número de filmes. Así, de los veintidós recibidos en su primera edición se ha llegado a más de setenta en la de 2007, la última que hemos revisado; además, su procedencia no se limita solo a España, sino que llegan de otros países como Francia, México, Chile, Argentina y Marruecos.

También sus secciones paralelas —Panorama, Nuevas Promesas, Pirineos— han ido aumentando, sobre todo en interés. Asimismo, hay que añadir la Mención Especial de Espiello, que premia y repasa la obra de documentalistas, periodistas, fotógrafos, etcétera.

De este modo Espiello se ha convertido en punto de referencia de todos aquellos que están interesados en el documental etnográfico, si bien es cierto que muchos de los títulos presentados, como decíamos más arriba, trascienden lo puro y estrictamente etnográfico y se adentran en lo antropológico e incluso en lo histórico. Tampoco podemos

olvidar que en la actualidad es el único certamen de esta temática, calidad y envergadura que se celebra en España.

Tal como dijo Luis Pancorbo en el propio festival, es “un acierto la elección del ámbito etnográfico, el registro de las costumbres, de las acciones que están sujetas a la diversidad de los pueblos. El espejo [*espiello* significa ‘espejo’ en aragonés] devuelve esa imagen que, en algunos, puede modificarse o hasta perderse, por lo que tiene enorme valor y una gran originalidad la temática de esta muestra”.

Son muchas, por supuesto, las imágenes que devuelve el espejo, como son muchas las visiones presentadas por los realizadores altoaragoneses que están trabajando en la actualidad en este campo cinematográfico. Esto es lo que queremos ejemplificar a través del comentario de varias producciones que nos muestran los caminos que están siguiendo los actuales realizadores de cine etnográfico.

Evidentemente, hay algunos que siguen la línea tradicional. Es el caso de Fernando Romanos y Fernando Blas, naturales de Zaragoza pero muy relacionados con el Alto Aragón, fundamentalmente porque sus estudios sobre cuestiones lingüísticas se han centrado en los valles pirenaicos. Fruto de su interés investigador es la dirección del Archivo Audiovisual del Aragonés. Junto con la productora Modélika han realizado varios documentales, dos de ellos en concreto sobre dos celebraciones de exaltación de la cultura popular: *O día d'o traje d'Ansó* y *La Falleta y el Diya d'a Cultura Chistabina*. Ellos aportan la documentación y el guion de ambas, que tienen en común el recoger dos fiestas actuales, la primera con una tradición asentada, y la segunda, en la parte que hace referencia a la cultura chistabina, más reciente, aunque la Falleta es absolutamente tradicional y ya fue filmada por Julio Alvar. Centrándonos en *O día d'o traje d'Ansó*, que es la que hemos visionado, observamos un esquema tradicional en el que se alternan vistas generales del lugar, de las calles y de las gentes que hay ese día en el pueblo, con imágenes de cómo se visten las personas que van a llevar los trajes tradicionales y la descripción que se hace, en la pasarela de la plaza de Ansó, de las distintas vestimentas. Los comentarios están hechos en ansotano, ya que uno de los principales intereses de los autores es la divulgación de las variedades vivas del aragonés. De cualquier modo, y como decíamos al inicio de este apartado, nos parece interesante el que se recojan fiestas y documentos que, aunque en principio nos puedan parecer carentes de interés por su actualidad —y en este caso además siempre se nos ha antojado una teatralización de elementos culturales para turistas—, servirán más adelante para estudiar estos acontecimientos.

También un reportaje de Maryse Bergonzat para la televisión francesa France 3 Sud refleja la actualidad de una manifestación festiva pirenaica. *Le carnaval de Bielsa* se realiza desde presupuestos distintos a los anteriores: aquí se trata de mostrar y explicar una tradición ancestral en la que se ven los distintos aspectos de la fiesta, desde cómo se visten *madamas* y *trangas*, por ejemplo, hasta el significado de la celebración desde el punto de vista de los estudiosos, en este caso el de la etnóloga francesa Deborah Puccio, alternados con imágenes antiguas, pero también mostrando el modo de divertirse en la actualidad más allá de los actos folclóricos (por ejemplo, la vida nocturna en los bares durante esos días). Es una manera de ver la evolución de una tradición no limitándose a los aspectos más primitivos, sino teniendo en cuenta el conjunto de la fiesta. No vamos a entrar aquí en la discusión, que cada vez está más en vigor, sobre si podemos calificar de etnográfico un documental producido específicamente para televisión, aunque *Le carnaval de Bielsa*, con una duración de diecisiete minutos, se integra en un programa de reportajes más amplio titulado *Passages*. Últimamente se tiende a considerarlo plenamente etnográfico, pues —lo señalábamos poco más arriba— la televisión tiene mucho que ver con la distribución de estos materiales y con la viabilidad y supervivencia del género.

Otro tipo de documental con un importante componente etnográfico es el que representan las obras de Carlos Tarazona *Pinos y penas en tiempo del patrimonio* y *Piedras y penas en tiempo del patrimonio*. La génesis de ambas se encuentra directamente ligada a la principal actividad profesional del realizador, guarda forestal en la zona del Alto Gállego. Se trata de acercarse a la realidad de las grandes reforestaciones y obras públicas realizadas en esta zona, analizando lo que supusieron para los habitantes de los pueblos afectados y para los trabajadores que llegaron de otras partes del país, muchos de los cuales se quedaron a vivir en la zona. Además se hace una minuciosa descripción de las obras, incluso con esquemas y planos. En ambas películas se aprecia una detallada investigación de archivo, que se completa con entrevistas a expertos en estos temas para ampliar las visiones de los protagonistas. Formalmente se ordenan en capítulos introducidos por un título o un pequeño texto, y en cada uno de ellos se insertan los diversos testimonios entre imágenes de archivo y actuales de los lugares a los que se hace referencia, y en algunos casos hasta se oye al entrevistador. Se trata de un esquema tradicional, por el que el autor optó al ser estas sus primeras incursiones en el lenguaje cinematográfico, pero técnicamente bien resuelto. Para nosotros, en estos documentales predomina el aspecto histórico con fondo social.

En este apartado podríamos incluir el documental de José María Cuesta y Jean Martínez titulado *Pueblos fantasmas*, en el que a través de la lectura del paisaje, la exploración de archivos y testimonios directos nos habla de los mecanismos de la emigración antigua y reciente en Sobrarbe. Un documental que tiene su base, sin duda, en el trabajo previo de investigación firmado por Cuesta y cuyo título es *La despoblación del Sobrarbe*.

Algo similar ocurre en el caso del documental *Guinea en patués*, del benasqués José María Mur. En él, acompañado en este caso por un libro en el que se recoge toda la investigación realizada, se relata la historia de la emigración de un buen número de habitantes del valle de Benasque a Guinea Ecuatorial para trabajar en las plantaciones de cacao y café fundadas por un habitante de Chía que emigró a Fernando Poo (actual Malabo) a finales del siglo XIX. Los documentos antiguos, fotografías fundamentalmente, se alternan con los testimonios de algunos de esos emigrantes y con la descripción de los procesos de trabajo en la isla, donde está rodada además una parte del documental. Aquí también se usa la lengua local, el patués, para casi todos los comentarios en *off*, y es en muchos casos la que emplean los entrevistados.

En todos estos ejemplos nos encontramos con esquemas que se mueven en los parámetros tradicionales del documental etnográfico, en los que el interés es mantenido más por la propia historia que se nos cuenta que por un especial atractivo visual, aunque la imagen es también de gran calidad. Este es, por otra parte, un documental que aunque está centrado en un tema local llega a universalizarse, puesto que narra la historia de muchos españoles emigrantes a esa excolonia española.

Hay otros ejercicios sobre la memoria y la despoblación que tienen un acentuado componente sentimental, y además un matiz más antropológico y social que algunos de los ejemplos citados anteriormente. El tema del abandono de pueblos, por su importancia en la ordenación del territorio y los movimientos de personas que supusieron, pero también por el efecto de ruptura entre la cultura tradicional y los nuevos modos de vida provenientes de la industrialización, es recurrente en bastantes documentales.

Ainielle tiene memoria, de Miguel Ángel Viñas, es un ejemplo de esto. Unas imágenes sugerentes de alto contenido estético muestran al inicio del documental el abandono de Ainielle, pueblo mitificado sin duda por el escritor Julio Llamazares y en cierto modo paradigma del abandono de núcleos de Sobrepuerto y de otras zonas de la provincia. Después se siguen alternando este tipo de imágenes con otras más prosaicas y los testimonios de los antiguos habitantes del lugar, que muestran sus sentimientos con

el discurso más objetivo —aunque también apasionado— de Enrique Satué como especialista en el tema. Asimismo, se reproducen algunas de las antiguas tareas que se realizaban cotidianamente.

El tema de la despoblación se aborda también en *Bozes lexanas*, una producción vasca realizada por Juan Miguel Gutiérrez. Aunque también hay testimonios de los antiguos habitantes, el clima es más evocador y poético que en la anterior, y también más triste, pues se mueve alrededor de la idea de que el abandono lleva a la muerte definitiva y a la pérdida de una parte importante de las vivencias de aquellos que dejaron sus pueblos de origen. Son historias personales y familiares, estructuradas como capítulos, y forman un mosaico que nos da una idea de los modos de vida de antes de la despoblación.

En una línea mucho más creativa, pero con el mismo tema de fondo, situamos la obra *Entre tanto abandono y tanto olvido*, de Marta Javierre, que, inspirada en *La lluvia amarilla* de Julio Llamazares, es una sucesión de vistas de pueblos abandonados y casas destruidas por el paso del tiempo. Un camino creativo que le llevó a ganar la beca artística Ramón Acín de la Diputación de Huesca con su trabajo *Letreiros*, en el que, sobre la base de un libro de recopilación etnográfica, reinterpreta el estudio realizado por sus autores y lo muestra en una sala de exposiciones como obra de arte.

También Eugenio Monesma en una de sus producciones, *Escartín: rescoldo de un pasado*, se introduce nuevamente en este tema. Cámara en mano, y al más puro estilo del cine directo, rodando sus conversaciones con la gente, sin un guion previo, recoge la vuelta anual de los vecinos de Escartín a su pueblo para recordar sus raíces, lo que sirve para registrar sus testimonios sobre el pasado y el presente de sus vidas y sus sensaciones al volver a las ruinas de lo que fueron sus hogares.

En este mismo plano de acercamiento más antropológico y social a la realidad de nuestra tierra tenemos la producción holandesa *Dal der Zuchten (Valle de suspiros)*. Tal y como habían hecho los antropólogos de la Universidad de Leiden, en esta producción se aborda el fenómeno de la despoblación en el valle de Chistau. Con un componente estético muy acentuado, se ve la intención de buscar imágenes bellas, se van contando vivencias de las personas del valle que han quedado solteras, y también de las que se casaron, de distintas estructuras familiares, en una tierra en la que es evidente la falta de mujeres que permitan una renovación generacional y, por lo tanto, su propia supervivencia a medio y largo plazo. Esto sirve asimismo para hablar y recordar

la famosa caravana de mujeres que se organizó en 1985 y sus repercusiones reales. La sensación que deja la película se encuentra entre el derrotismo y la esperanza, pues entre las historias narradas está la de un joven cuya novia es una chica de Barcelona que parece dispuesta a irse a vivir al valle.

Otra mirada hacia la despoblación y el abandono es la que nos ofrece Carlos Baselga. Nacido en Zaragoza pero asentado en Sobrarbe, llevó a cabo un magnífico trabajo de investigación, tan voluminoso como interesante, titulado *La Solana: vida cotidiana en un valle altoaragonés*. El interés que le impulsó a realizar y publicar este libro le hizo adentrarse también en el mundo del documental. Basándose en sus experiencias, se lanzó a producir y dirigir *Por qué deixamos o nuestro lugar*, una ficción sobre la emigración de una familia desde su pueblo a la ciudad rodada en aragonés de la Solana. El camino de la ficción etnográfica ya lo había iniciado en su primera película, *A chaminera*, donde reproducía el modo tradicional de construir las grandes chimeneas altoaragonesas. Aun siendo esta la parte más etnográfica, no es menos importante la historia en la que se imbrica, autobiográfica en gran medida, y que relata la experiencia de una persona que deja la ciudad y se va a vivir a un pueblo prácticamente deshabitado. En cierto modo, se trata de la segunda parte de la despoblación, que es la recuperación de edificios, generalmente como casa de vacaciones y en menor medida como vivienda habitual, por personas que abandonan los grandes núcleos urbanos y buscan alternativas en el mundo rural. En todo caso, ambas opciones sirven para dotar de nueva vida a estos lugares. Es decir, se está documentando un fenómeno sobre el que no hay muchos trabajos realizados y que entra de lleno en lo que en nuestra opinión es una de las temáticas que se deben abordar actualmente en el Alto Aragón desde el punto de vista antropológico.

Frente a estas actitudes que documentan o recuperan vivencias hay quien realiza retratos sociales bastante complejos a través de la denuncia de determinadas situaciones. Daniel Orte se centró en sus primeras películas en reflejar los cambios que sufrían el valle de Benasque (*Mi último valle*) y otras zonas (*Acta de defunción de Espelunciecha*) desde el punto de vista ecológico. Pero es por su producción *Territorio de abejas, paisaje de hombres* por la que lo incluimos aquí. En ella recoge imágenes y testimonios de los habitantes del valle, y también de expertos medioambientales, para dar una visión de todas las contradicciones que se están viviendo. Según el propio autor, ha querido mostrar la repercusión que tienen los planteamientos globales que llevan a buscar soluciones rápidas y cómodas, aunque no sean

las mejores. Es un interesante retrato sociológico extrapolable a cualquier otra parte de la montaña.

Más beligerante aún es la película *Quiero vivir aquí*, de Héctor Añaños y Patrizia Oriol, en la que se recogen los tensos momentos vividos en Artieda a finales de enero de 2004, cuando la Confederación Hidrográfica del Ebro intentó levantar las actas de expropiación de las tierras de la localidad para la construcción de un embalse y se encontró con la firme oposición de los vecinos. Imágenes de todo este proceso se mezclan con los testimonios de los habitantes que quieren seguir viviendo en su pueblo y comentan los motivos de su negativa a firmar dichas actas.

Si hasta ahora hemos incluido en esta visión general a los realizadores que sin ser altoaragoneses han retratado esta tierra, no podemos dejar de referirnos a aquellos que, nacidos aquí, han orientado su trabajo a reflejar otras realidades distintas a las nuestras.

Héctor Añaños, uno de los pocos realizadores oscenses formados académicamente en el mundo audiovisual, ha hecho varios documentales en los que trasciende el propio territorio. Su primera obra, *Santander 128*, firmada junto con otros cuatro cineastas y que obtuvo el Premio Los Olvidados del Festival de Cine de Huesca en 2004, nos acerca a los operarios del turno de noche de una fábrica barcelonesa, a sus inquietudes y a sus formas de afrontar la vida, a través de sus testimonios directos. Un esquema similar, aunque más elaborado desde el punto de vista de la fotografía, se da en *De luz y de color*, en colaboración con Patrizia Oriol, que recoge la vida de los feriantes, fundamentalmente su modo de enfrentarse a la vida y sus expectativas de futuro ante ella.

Eva Abad y Pablo García también han lanzado miradas fuera, y ambos firman *El sueño de la tierra*, donde narran la historia de Marinaleda, el pueblo de Sevilla que por medio de la lucha pacífica logró hacer realidad el viejo sueño de “La tierra, para quien la trabaja”, un sueño que ahora tiene que encargarse de consolidar.

De temática más festiva es la producción de Marta Javierre *España baila: de “La vaca lechera” al “Aserejé”*, un claro ejemplo de documental de archivo en el que se mezclan testimonios con imágenes antiguas y de películas para conformar una visión de la música de baile en España desde la posguerra hasta la actualidad, de los bailes de pueblo a los clubs.

Queremos acabar nuestro repaso al panorama del documental etnográfico con Jesús Bosque, que es uno de los directores oscenses más veteranos y que de forma más continuada han rodado películas sobre elementos ajenos a su tierra, si bien es cierto

que también ha realizado en ella bastantes documentales de montaña en los que el factor humano está presente y por ello pueden tener cierto componente etnográfico. Pero sus primeros documentales de corte puramente etnográfico los hizo en Colombia, en colaboración con el Consejo Regional Indígena del Cauca y previamente a sus trabajos con la Confederación de Nacionalidades Indígenas de Ecuador y otras ONG de Bolivia y Guatemala. En ellos se recogen costumbres tradicionales para que quede constancia de ellas y sean valoradas por los propios protagonistas y recordadas por las nuevas generaciones.

También ha realizado documentales que él sitúa dentro de la antropología visual, como *Monroyo: un lugar para vivir*, en el que refleja la vida social, laboral, festiva, etcétera, de este pueblo del Maestrazgo durante un año. Sin embargo, nos parecen mucho más interesantes otras producciones suyas en las que trata de desvelar, según sus propias palabras, “los claroscuros que hay dentro de determinados ámbitos sociales y que por lo general no trascienden al gran público”, para lo que dota a la cámara, en la medida de lo posible, del papel de “cámara oculta” que ni juzga ni se implica, pero que sí muestra. Esto supone, desde nuestro punto de vista, introducirse en un campo especialmente atractivo como es la propia reflexión sobre las bases del cine etnográfico, centradas en su validez como trasmisor de *la verdad*, algo para lo que necesita independizarse de los condicionantes comerciales, políticos e incluso personales.

En un momento de su carrera Bosque tomó conciencia de que lo que se transmite al espectador es casi siempre una aproximación interesada de la realidad, y que a veces tiene poco que ver con ella. El espectador es fácilmente manipulable, sobre todo porque, como decíamos al inicio de este trabajo, el documental tiene un halo de veracidad muy acusado.

Fue en el rodaje de *Todo sobre mi jaima* cuando se planteó dar un giro a su producción, decidió saltarse el guion sugerido y comenzó a utilizar en determinados momentos la técnica de cámara oculta. El resultado fue un documental de denuncia sobre el impacto de determinadas actitudes y acciones promovidas desde presupuestos ideológicos occidentales y teóricamente progresistas en otras culturas, en este caso la saharauí. Desde entonces ha realizado otras producciones, como *Sweet España*, sobre la vida de un emigrante en un pueblo del Alto Aragón, o, mucho más explícita en cuanto al uso manipulador del documental, *Asalto a la petrolera I y II*. En esta presenta la misma situación dos veces, la única diferencia es que en la segunda ocasión inserta

algunas imágenes que no ha montado en la primera, pero que nos hacen ver las cosas de manera completamente distinta, casi diríamos opuesta.

Terminamos aquí este repaso por un siglo del cine etnográfico en el Alto Aragón. En él no están todos los cineastas que han trabajado en el campo de la antropología visual, fundamentalmente porque por diversos motivos no hemos tenido acceso a su obra, pero todos los que hemos nombrado lo han hecho de forma absolutamente valorable y comprometida.

Hemos visto la evolución de la historia del cine etnográfico, paralela a la del resto del cine, muy influenciada por cuestiones ideológicas y filosóficas procedentes de las propias teorías antropológicas y por el desarrollo tecnológico, que ha ido facilitando la producción de este tipo de cine. Es cierto que no podemos decir que esta tierra haya destacado dentro del documental etnográfico: sus aportaciones a la historia de esta disciplina hasta los años ochenta del siglo xx han sido prácticamente nulas. Sin embargo, afortunadamente este panorama ha cambiado en los últimos años. Desde la entrada de Eugenio Monesma como director de reconocido prestigio en el ámbito nacional, los productores y las producciones han aumentado considerablemente en cantidad y en calidad, y, sobre todo, se han abierto a nuevas vías de creación y experimentación, van abandonando los compartimentos estancos y los nuevos realizadores no tienen ningún inconveniente en explorar cualquiera de los modos de hacer cine etnográfico. No obstante, observamos que la formación tanto en el campo de la imagen como en el de la etnografía se realiza en general de manera autodidacta, lo que no deja de plantear problemas porque, dada la autosuficiencia de los realizadores, que habitualmente se ocupan del guion y de la cámara, podemos encontrar algunas disfunciones que repercuten en el resultado final de la obra. También detectamos que últimamente se está incidiendo mucho en las cuestiones de difusión, es decir, que algunos documentales se hacen pensando más en su posible distribución en televisiones o festivales que en su papel de documento, y de ahí los minutajes de muchos de ellos.

Aun así, el futuro del cine etnográfico en nuestra tierra nos parece prometedor, si bien es cierto que, como ya hemos ido señalando, creemos que se debe profundizar en la búsqueda de nuevos temas y nuevas formas de contarlos que —sin ir en detrimento de la labor investigadora, fundamental para nosotros en este cine— permitan una mayor divulgación de las películas y por lo tanto de las tesis de sus creadores con el fin de suscitar opiniones y, si es necesario, remover conciencias. En un sentido

amplio de la palabra debe ser un cine político, un espacio de encuentro entre los investigadores, los objetos de la investigación y los futuros usuarios de ese material audiovisual en cualquiera de sus niveles de difusión. Pensamos que, de ir avanzando por este camino, el cine etnográfico será cada vez más útil a la sociedad.

BIBLIOGRAFÍA

- ALVAR, Julio (1992), “Reflexiones en torno al cine etnológico”, *Gazeta de Antropología*, 9 <http://www.ugr.es/~pwlac/G09_03Julio_Alvar.html [consulta: 30-9-2008].
- (2005), “El cine como instrumento de la antropología en su mirar hacia otras culturas”, *PH: Boletín del Instituto Andaluz de Patrimonio Histórico*, 56, pp. 90-107.
- ARDÈVOL, Elisenda (1994), *La mirada antropológica o la antropología de la mirada*, tesis doctoral, Universidad Autónoma de Barcelona <http://cv.uoc.edu/~grc0_000199_web/pagina_personal/eardevol_cat.htm> [consulta: 15-10-2007].
- (1996), “Representación y cine etnográfico”, *Quaderns de l'ICA*, 10 <cv.uoc.edu/~grc0_000199_web/pagina_personal/Representacion.pdf> [consulta: 30-9-2008].
- (2001), “Imatge i coneixement antropològic”, *Anàlisi*, 27, pp. 43-64 <ddd.uab.es/pub/analisi/02112175n27p43.pdf> [consulta: 30-9-2008].
- (1998), “Por una antropología de la mirada: etnografía, representación y construcción de datos audiovisuales”, *Revista de Dialectología y Tradiciones Populares del CSIC*, 53/2, pp. 217-240.
- ASCH, Timothy (1992), “Del cine y la antropología”, *Gazeta de Antropología*, 9, <http://www.ugr.es/~pwlac/G09_04Timothy_Asch.html [consulta: 30-9-2008].
- BARLEY, Nigel (1989), *Un antropólogo inocente*, Barcelona, Anagrama.
- (1993), *Una plaga de orugas*, Barcelona, Anagrama.
- BRISSET, Demetrio E. (1992), “Aportación visual al análisis cultural. Tradición y actualidad del audiovisual etnográfico”, *Telos*, 31, pp. 133-142.
- (1999), “Acerca de la fotografía etnográfica”, *Gazeta de Antropología*, 15 <http://www.ugr.es/~pwlac/G15_11DemetrioE_Brisset_Martin.html> [consulta: 30-9-2008].
- (2004), “Antropología visual y análisis fotográfico”, *Gazeta de Antropología*, 20 <http://www.ugr.es/~pwlac/G20_01DemetrioE_Brisset_Martin.html> [consulta: 30-9-2008].
- CATALÁN ERASO, Laura (2006), “Reflexiones acerca de la interculturalidad en el cine etnográfico”, *Forum: Qualitative Social Research* <<http://www.qualitative-research.net/index.php/fqs/article/viewArticle/137/301> [consulta: 30-9-2008].
- CÍSCAR, Consuelo (2005), “Imágenes del tiempo”, en *La fotografía en la colección del IVAM*, Valencia, Generalitat Valenciana.
- GALLARDO, Francisco (2004), “Realidades confusas: del documental directo al *reality show*”, *Revista Chilena de Antropología Visual*, 4 <http://www.antropologiavisual.cl/Francisco_Gallardo.htm> [consulta: 30-9-2008].

- GAMBOA CETINA, José (2003), “La fotografía y la antropología: una historia de convergencias”, *Revista Latina de Comunicación Social*, 55 <<http://www.ull.es/publicaciones/latina/20035522gamboa.htm>> [consulta: 30-9-2008].
- GONZALVO, Ángel, y José Félix SERNA (1984), “Etnología y cine a través de la experiencia del Seminario de Arqueología y Etnología Turolense”, en *Estado actual de los estudios sobre Aragón: actas de las quintas jornadas*, Zaragoza, s. n., pp. 289-294.
- GRAU REBOLLO, Jorge (2005), “Antropología, cine y refracción. Los textos fílmicos como documentos etnográficos”, *Gazeta de Antropología*, 21 < http://www.ugr.es/~pwlac/G21_03Jorge_Grau_Rebollo.html [consulta: 30-9-2008].
- JURE, Cristian (2003), “Re-presentaciones visuales y re-acciones en antropología”, *Revista Chilena de Antropología Visual*, 3 <http://www.antropologiavisual.cl/art_jure.htm#Layer2> [consulta: 30-9-2008].
- LABANYI, Jo, “Lo andaluz en el cine del franquismo: los estereotipos como estrategia para manejar la contradicción”, Sevilla, Fundación Centro de Estudios Andaluces (“Documentos de trabajo. Serie Humanidades”).
- LARA LÓPEZ, Emilio Luis (2005), “La fotografía como documento histórico-artístico y etnográfico: una epistemología”, *Revista de Antropología Experimental*, 5 <<http://www.ujaen.es/huesped/rae/indice2005.htm>> [consulta: 30-9-2008].
- LINKER, Samuel (2004), “Mirándose en TV. Percepción de una comunidad mapuche sobre la representación audiovisual”, *Revista Chilena de Antropología Visual*, 4 <http://www.antropologiavisual.cl/Samuel_Linkner.htm [consulta: 30-9-2008].
- MAINER, José-Carlos (1982), *Regionalismo, burguesía y cultura*, Zaragoza, Guara.
- MARTÍN NIETO, Eva (2005), “El valor de la fotografía. Antropología e imagen”, *Gazeta de Antropología*, 21 <http://www.ugr.es/~pwlac/G21_04Eva_Martin_Nieto.html [consulta: 30-9-2008].
- NARANJO, Juan (ed.) (2006), *Fotografía, antropología y colonialismo (1845-2006)*, Barcelona, Gustavo Gili.
- PALACIOS, José (2005), “Antropología visual: el ‘nudo gordiano’ de la descripción y la interpretación”, *Revista Chilena de Antropología Visual*, 5 <<http://www.antropologiavisual.cl/palacios.htm>> [consulta: 30-9-2008].
- PÉREZ, Pablo, y Javier HERNÁNDEZ (2000), *El cine de Adolfo Aznar: huellas de una ausencia*, Zaragoza, DPZ.
- PÉREZ REYNA, Carlos (2002), “Vídeo e investigación antropológica. Algunas consideraciones metodológicas y epistemológicas”, *Revista Chilena de Antropología Visual*, 2 <<http://www.antropologiavisual.cl/imagenes2/imprimir/perez.pdf>> [consulta: 30-9-2008].
- RÍOS CARRATALÁ, Juan A. (2006), *El costumbrismo en el cine español*, Alicante, Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes <<http://www.cervantesvirtual.com/FichaObra.html?Ref=20046>> [consulta: 30-9-2008].
- ROMERO, Alfredo (1992), “Fotografía y antropología”, *El Bosque*, 1.
- RUBY, Jay (2007), “Los últimos 20 años de antropología visual: una revisión crítica”, *Revista Chilena de Antropología Visual*, 9 <<http://www.antropologiavisual.cl/ruby.htm> [consulta: 30-9-2008].

- SÁNCHEZ VIDAL, Agustín (1991), *El cine de Florián Rey*, Zaragoza, CAI.
- (1992), “La recuperación de Orosia”, *El Bosque*, 2.
- STOEHLER, Verónica (2003), *Cine sobre gente, gente sobre cine*, Halmstad University
<<http://www.razonypalabra.org.mx/libros/libros/cine-gente.pdf>> [consulta: 30-9-2008].
- TRANCÓN PÉREZ, S. (1986), “La fotografía, arte y documento”, en *Imágenes para la otra historia*, Salamanca, Junta de Castilla y León, pp. 11-15.
- TURÓN, Alberto, y Mercedes SOUTO (2002), “Fondo Documental del Patrimonio Etnológico de Aragón”, en *Seminario 2002 Patrimonio Etnológico en Aragón*, Zaragoza, Gobierno de Aragón
<http://www.aragob.es/edycul/patrimo/etno/etn_presentacion.html [consulta: 30-9-2008].

FILMOGRAFÍA VISIONADA

- ABAD, Eva (2007), *El sueño de la tierra*.
- ALVAR, Julio (1981), *Rito del fuego en San Juan de Plan*.
- ÁLVAREZ, Mercedes (2005), *El cielo gira*.
- ANGULO, Antonio (1982), “Las olivas”, *Primer plano*.
- AÑAÑOS, Héctor (2006), *De luz y de color*.
- y Patrizia ORIOL (2003), *Santander 128*.
- y Patrizia ORIOL (2004), *Quiero vivir aquí*.
- ARTERO, Antonio (1993), *Cartas desde Huesca*.
- BASELGA, Carlos (2002), *A chaminera*.
- (2003), *¿Por qué dixamos o nuestro lugar?*
- BERGONZAT, Maryse (2002), *Le carnaval de Bielsa*.
- BETRIU, Francesc (1985), *Réquiem por un campesino español*.
- BIADIU, Ramón (1947), *El valle de Tena*.
- BLAS, Fernando, y Fernando ROMANOS (2003), *O día d'o traje d'Ansó*.
- BOSQUE, Jesús (1992), *El baile de los negritos*.
- (1993), *Nuestra lengua es importante*.
- (1996), *La huerta Nasa*.
- (2003), *Monroyo: un lugar para vivir*.
- (2005), *Todo sobre mi jaima*.
- (2006), *Sweet España*.
- (2007), *Asalto a la petrolera I y II*.
- (2008), *Ecos de la escuela*.
- BUÑUEL, Luis (1932), *Las Hurdes*.
- COMPAIRÉ, Ricardo (1933), *Ansó*.
- (1933), *Huesca*.

- COMPAIRÉ, Ricardo (1933), *Jaca*.
— (1933), *Sena*.
- FERRER, Jesús, Juan José LOMBARTE y Carlos POMARÓN (1983), *Los encortados*.
- FLAHERTY, Robert (1922), *Nanook el esquimal*.
- GIMÉNEZ, Antonio (1984), *Fiestas de San Lorenzo*.
- GOEIJERS, Carin (2004), *Dal der Zuchten (Valle de suspiros)*.
- GUERIN, José Luis (2001), *En construcción*.
- GUTIÉRREZ, Juan Miguel (2005), *Bozes lexanas*.
- JAVIERRE, Marta (1998), *Entre tanto abandono y tanto olvido*.
— (2007), *España baila: de “La vaca lechera” al “Aserejé”*.
- JIMÉNEZ, Carlos (1983), “Lucrecia dejó la ciudad”, *Vivir cada día*.
- MARCUELLO, Francisco (1984), *Recuerdos de Ypacari*.
- MONESMA, Eugenio (1990), *Carnaval de San Juan de Plan*.
— (1990), *La Morisma*.
— (1990), *Los dances de San Juan de Plan*.
— (1997), *El centeno*.
— (1999), *El pozo de hielo*.
— (2001), *La Falleta en San Juan de Plan*.
— (2007), *Escartín: rescoldo de un pasado*.
— (2007), *Las neveras y el hielo*.
— (2008), *La Sotonera: historia de un embalse*.
- MUR, José María (2007), *Guinea en patués*.
- NADAL, Elisabet (2005), *Transhumants*.
- OLTRA, José, y Alberto BONED (1959), *Semana Santa en Huesca*.
— y Alberto BONED (1959), *¡Fiesta!*
- ORTE, Daniel (2007), *Territorio de abejas, paisaje de hombres*.
- POMARÓN, José Luis (1959), *Fiesta en Huesca por San Lorenzo*.
- REY, Florián (1944), *Orosia*.
- SERRANO, Carlos (1974), “La comarca de Sobrarbe”, *Raíces*.
- TARAZONA, Carlos (2006), *Pinos y penas en tiempos del patrimonio*.
— (2007), *Piedras y penas en tiempos del patrimonio*.
- TRAMULLAS, Antonio (1927), *Confederación Sindical Hidrográfica del Ebro*.
— (1914), *Revista de Huesca*.
— (1915), *La finca Portolés*.
— (1920), *La serrería de Oza*.
— (1926), *La Azucarera de Monzón*.
— (19??), *Pueblos y gentes*.

VAN KESTER, Marijke, et álii (1938-1985), *¿Por qué se van? La vida en un pueblo montañés afectado por la emigración.*

VASEV, Pavel (1981), *Fiestas de San Lorenzo en Huesca.*

VIDAL, Miguel (1974), *Sobrarbe legendario.*

— (1982), *El herrero de San Felices.*

— (19??), *El pueblo de Riglos.*

VILLA, Quino (1979), *El mes de la cabana.*

— (1982), *Cardando n'a bilá.*

— (1983), *La matacilla'n Chistén.*

— (1984), *La colá de l'agüerro.*

— (1984), *Troballando'l cañimo.*

VIÑAS, Miguel Ángel (2007), *Ainielle tiene memoria.*