

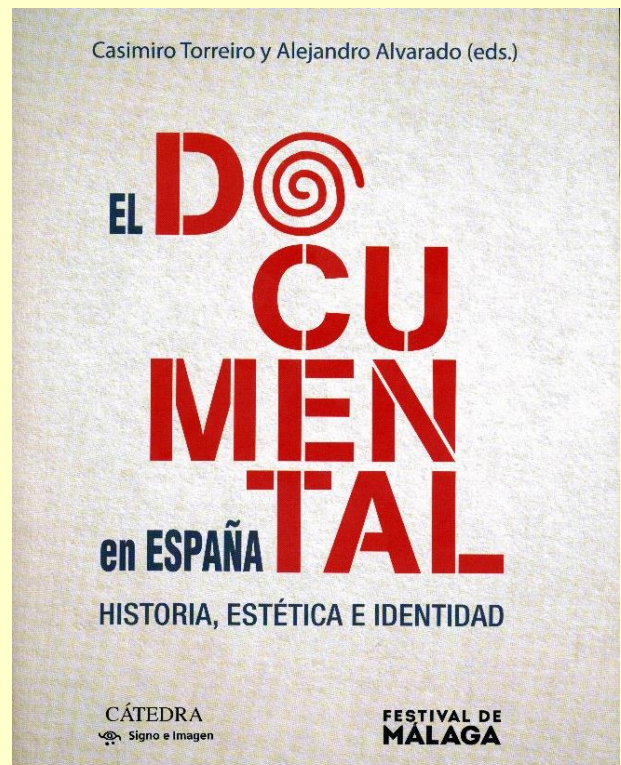
# *La España de las fiestas : Una visión antropológica*



*Demetrio E. Brisset*

*El documental en España.  
Historia, estética e identidad  
(C. Torreiro y A. Alvarado, eds.)*

*Cátedra - Festival de Málaga,  
Madrid, 2023, pp. 229-243.*



## La España de las fiestas: una visión antropológica

DEMETRIO E. BRISSET  
(Universidad de Málaga)

Toda obra audiovisual, cine o vídeo, ficción o no ficción, por su apariencia de veracidad posee poder de convicción. Es producto de una cultura determinada, de cuyo estudio se ocupa la antropología con una subdisciplina —la etnografía— consagrada a la descripción sistemática de culturas contemporáneas. Los documentales etnográficos constituyen una exploración creativa de la realidad, que concilia criterios científicos y estéticos; descripción y drama o fuerza narrativa (Brisset, 2001: 289).

to si su intención era etnográfica, informativa o de entretenimiento.

### ETAPA INICIAL

Si entendemos por *cine antropológico* el que aporta datos visuales relevantes para comprender una cultura, el cine de ficción también posee interés antropológico, y a veces introduce fiestas en sus argumentos. Como tópico de «lo español» se reiteran verbenas, toreo, bailes y procesiones de Semana Santa. En lo que hace a la no ficción, ya hay folclore en el catálogo Lumière sobre España desde muy pronto. En 1898, se filman en Sevilla la feria y procesiones de Semana Santa, donde durante un minuto, y con planos fijos desde la acera, se ven desfilar cofradías: los romanos con sus músicos, nazarenos

Aumenta el interés de los antropólogos por las fiestas tradicionales, valorizadas como signo cultural que cumple una función parecida a los sueños por cuanto estos permiten aflorar al subconsciente. Las fiestas, siendo fenómeno social, reflejan las vicisitudes de su sociedad. Aquí nos centraremos en el cine que documenta en España esas expresiones culturales que son las fiestas populares (hoy superan las 14.000), tan-

con capirotos y los pasos. En Barcelona, Fructuoso Gelabert documenta fiestas mayores, así como la *Procesión de las hijas de María de la parroquia de Sans* y el *Carnaval en las Ramblas* (1902), *Cabalgata en San Sebastián* (1906) y *Fiesta de san Antonio Abad* (1907). En 1906, la Pathé, y en 1911, la Gaumont incorporan a su catálogo filmaciones de los encierros pamplonicos, como harán luego noticieros americanos con los reportajes anuales de Miguel Mezquíriz. Para la Sociedad de Estudios Vascos, entre 1923 y 1928, Manuel de Inchausti realiza los *Noticieros Vascos*, reflejando costumbres y danzas tradicionales para sistematizar un cine etnográfico. En 1930 Ernesto Jiménez Caballero rueda *Esencia de Verbena*, «poema documental de Madrid» con sobreimpresiones y dinámica visión de sus populares verbenas (especialmente la de La Paloma) y atracciones de feria.

Con la Segunda República, la vanguardia artística cambia su experimentación formal por documentales sociales. En 1933, un equipo surrealista y anarcocomunista encabezado por Luis Buñuel y Ramón Acín realizó un clásico del cine documental: *Las Hurdes. Tierra sin pan*. Buñuel admitió haber hecho una «película tendenciosa sobre una realidad insólita», convir-



*Las Hurdes. Tierra sin pan*, Luis Buñuel, 1933.

tiendo una tesis doctoral de geografía humana en provocador film de denuncia con la muerte como hilo conductor, ensalzado por unos como modélico cine de intervención, realista y antropológico y tildado por otros de panfletaria farsa debido a la escenificación de situaciones que muestran como sucedido lo que era ficticio, al igual que hiciera Robert Flaherty, quien propugnó la validez de recrear acontecimientos si tales puestas en escena se filmaban en el mismo lugar y con los mismos participantes que las vivían.

Una de las secuencias más impactante en el documental de Buñuel, parcialmente censurada en varios países, es la que registra la fiesta de La Alberca (calificada por el locutor como «cruel, sanguinaria, extraña y bárbara» y que con 2'20" ocupa más del 8 por 100 del metraje), donde los mozos casados en el año, galopando, cortan la cabeza de gallos. El locutor indica «que oculta signos y complejos sexuales», proponiendo una erótica interpretación freudiana. A nivel constructivo, se insertan primeros planos de un gallo al que arrancan la cabeza, rodados *a posteriori*. En España estaban extendidas las *corridos de gallos*, acto típico del carnaval, reminiscencia ritual de carácter sexual. Y si bien se engaña con la presentación de diversos hechos (tanto este descabezamiento del gallo como el despeñamiento de la cabra, el entierro del bebé y otros), estos corresponden a recreaciones filmicas de probadas realidades culturales.

A nivel colectivo, destacan las Misiones Pedagógicas y su cine instructivo, con José Val del Omar realizando *Fiestas cristianas-fiestas paganas* (1934-1935, 16 mm), que agrupa tres documentales descriptivos, con sucesión narrativa de breves planos: la Semana Santa de Lorca, con su abigarrada mezcla de profetas, carruajes asirios y esclavos egipcios, jinetes galopando

con capas ricamente bordadas y romanos desfilando al ritmo de marcha mora, ángeles alados a caballo e irrisorios demonios; con distinto sentido, las Semanas Santas de Murcia y Cartagena, sombrías comitivas de penitentes cargando cruces —incluso niños— y dramatismo de las esculturas de Salzillo, y, en contraste, la lúdica Fiesta de la Primavera de Murcia, su fértil huerta acogiendo una sensual romería con batalla de flores, gusanos gigantes y jarras andantes que culmina bajo la luna llena con la cabalgata carnavalesca y fallera del entierro de la sardina. Todas bajo la aplastante presencia de los templos. Aquí se manifiesta un punto de vista crítico, que contrapone la tristeza litúrgica con la alegría naturalística. Tras la sublevación militar no se filman fiestas, ya que la prioridad era ganar la guerra, aunque encontramos el noticiero catalán *Espanya al dia* (Laya Films), con *Toros* (1937), enfrentados a *charlots* en el ruedo, y el reparto público de juguetes que sustituía al de los Reyes Magos en las *Fiestas del Niño* (1938).

#### ESENCIA FRANQUISTA

A poco de implantarse el franquismo, Manuel García Viñolas, jefe nacional de Cinematografía de la Falange que había realizado filmes de propaganda bélica, tuvo éxito con el corto *Boda en Castilla* (1941), recopilación de viejos romances castellanos que ilustran las etapas de una pareja desde el requiebro amoroso hasta la «danza de la manzana», con la que se reúne dinero para los recién casados, culminando con la exaltación del sexo. Buscando lo pintoresco, idealiza las tradiciones, acudiendo al folclore como expresión del «alma española». Principios que adoptaría en la puesta en marcha del NO-DO solo dos años más tarde. Caso singular sería el antiguo documentalista de Laya Films

Ramón Biadiu, quien tras padecer en campos de concentración pudo ejercer como montador y realizar *Vitoria en fiestas* (1945) y *Festa de Sant Eloi* (1953).

Cuando se implantan las emisiones de TVE, en 1956, se aprovechan muchos materiales de costumbres y tradiciones filmados por el NO-DO. Con los títulos de *Series documentales en blanco y negro* y luego *Series documentales en color*, se divulgaba la riqueza cultural de las regiones hispanas. Los Coros y Danzas de la Sección Femenina de Falange, la artesanía y festivales celebraciones religiosas serán temática habitual. Al entrar en 1957, el Opus Dei en el gobierno liberaliza la economía abandonando la autarquía en favor de las inversiones extranjeras y el turismo. En este contexto se sitúa el documental de NO-DO en color y en inglés *Spain Castles and Fiestas*, estrenado el 1 de enero de 1959 y dirigido por el novelista de crítica social y realizador Jesús Fernández Santos, autor de un centenar de documentales culturales. Un rótulo final explica: «Uno de la serie de films hechos para promover el entendimiento internacional por las compañías de petróleo Caltex, asentadas en más de 70 países». Con estilo aséptico y distanciado se muestran castillos,

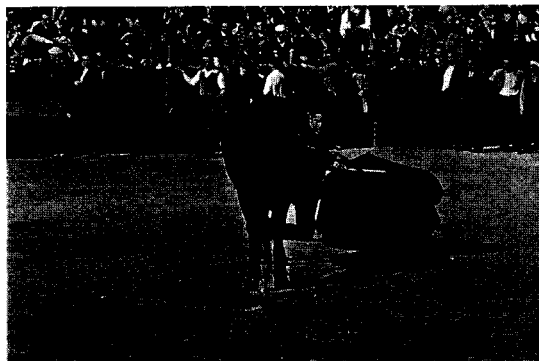


*Boda en Castilla*, Manuel García Viñolas, 1941.

catedrales, molinos de viento, la Alhambra, Goya, Velázquez, playas andaluzas, la Costa Brava, plazas de Madrid y Barcelona. En lo que respecta a las fiestas, tras un baile de cintas en un pueblo segoviano irrumpen los Sanfermines (chupinazo, encierro, capea, corrida, gigantes y cabezudos y un baile callejero en torno al mismísimo Hemingway), seguidos por una tuna salmantina, cante y baile flamenco en Granada, las procesiones del Cristo de los Gitanos y la Maa-carena en Sevilla (resaltando a los costaleros) y los caballistas de su Feria de Abril. Tras este compendio de atractivos turísticos, concluye el corto con unas vistas de la refinería de Escombreras, a la que Caltex suministraba petróleo, aseverando que «los españoles desean vivir su futuro». Meses después, con el Plan de Estabilización, se haría realidad ese futuro de emigración, tanto rural como internacional, y país-destino turístico.

#### LOS EXPLOSIVOS SESENTA

En mayo de 1960, Basilio Martín Patino rueda su primer documental, *El noveno*, con la colaboración de Miguel Picazo, Mario Camus y José Luis Borau (compañeros en la IIEC y futuras figuras del Nuevo Cine Español): un corto-



*El noveno*, Basilio Martín Patino, 1960.

metraje sobre la fiesta que en el pueblo de San Felices de los Gallegos (Salamanca), cercano al suyo natal de Lumbrales, recuerda anualmente la Real Sentencia de 1852, que les libraba del vasallaje del duque de Alba, al que debían tributar la novena parte de sus productos. «El pueblo se rebeló y consiguió, tras un largo pleito, liberarse de esa obligación, y eso era lo que se celebraba», dirá el director. El corto se inicia con un rótulo que informa de tal hecho, para considerarla «fiesta significativa de los pueblos de España, de su coraje y antigua vitalidad», mientras se escucha un pasodoble. Sin locución y con sonido ambiente, se aprecia un día festivo, con la lectura de la sentencia por el diácono, seguido por una procesión con el Cristo y canto de preces por las mujeres. Llegan los novillos y son encerrados junto a la atiborrada plaza cerrada por carros. Siguen bailes, bromas y capea, alternándose planos generales del improvisado ruedo y primeros planos de los asistentes. Destacan los dos paisanos subidos a un carro empujado a mano, con largas varas que usan a modo de picadores; un forzudo descamisado que se enfrenta a un gran novillo, lo monta agarrándole por los cuernos y consigue derribarlo, recibiendo luego copiosos donativos del público; los mozos con palos devolviendo los toros al toril; el regreso de la manada al campo atravesando un tendedero con los capotes de guardias civiles; el baile de mozas y parejas, y el último plano con un par de cabezudos abrazados que se alejan hacia la iglesia. El resultado es un valioso testimonio de una rural fiesta taurina.

Esta fiesta de liberación de la dependencia nobiliaria, alegoría del ansia de libertad, fue masacrada por la censura. Como dirá el mismo Patino:

dos días de rodaje, improvisando [...] tenía, en un primer montaje, 22 minutos; era mi visión de la España recia y brava que viví de pequeño [...]. Pero la censura, y fue esta la primera oca-

sión en que me las vi con ella, decidió no autorizarla. [La productora Hermic consiguió] que nos permitieran un montaje que dura solo 9 minutos [...] entendían que había ido a rodar la España solanesca que no había que inventar<sup>1</sup>.

A finales del año, Joaquim Jordà (uno de los creadores de la Escuela de Cine de Barcelona) codirige con Julián Marcos su primer documental, producido por Juan Antonio Bardem y UNINCI: *Día de los muertos*, que describe el Día de los Difuntos en Madrid, centrado en su «tradicional y piadosa costumbre de ofrendar flores a los muertos». En principio, se trata de un reportaje descriptivo sobre el fúnebre rito de recordar a los antepasados, pero tuvo graves problemas con la censura, que lo definió como «nauseabundo» y eliminó imágenes que consideraron «de mal gusto para los muertos». El corto comienza con la ciudad a oscuras, hasta que despertando autobuses y metros y mercadillos de flores que aprovisionan a la multitud que se dirige al cementerio de la Almudena, necrópolis municipal con hileras de nuevas tumbas vacías. Mientras la voz *over* desgrana estadísticas («De los quince metros cuadrados de que goza el madrileño en vida pasa a ocupar a su muerte poco más de un metro»), se muestran colas de gente con ramos —vigilados por la Guardia Civil—, lápidas, esculturas religiosas, un cura bendiciendo, adornos de tumbas ricas y pobres. Al atardecer, colas para el autobús de regreso y restos florales por el suelo. De noche, las luces de neón de teatros y cafeterías expresan alegría, y se termina con las campanadas de medianoche. Según contaría Jordà (*Nosferatu*, núm. 9, 1992)

debía contener un documental dentro del documental que era un paseo por el cementerio civil cuya función era ilustrar, a través de personalidades sepultadas, una especie de historia de los heterodoxos españoles de los siglos XIX y XX.

Para esta segunda parte también se filmó el paso de opositores al Régimen por el cementerio civil, pero a la salida Jordà y su operador Baena fueron sorprendidos por la policía, que les obligó a entregar el rollo, aunque antes lograron abrir la cámara y velar lo filmado para que no les identificaran, tal como recuerda su colaboradora Laia Manresa (2006).

En 1962, Manuel Fraga Iribarne es nombrado ministro de Información y Turismo y su política de fomentar la industria turística influirá en las películas. Entre sus iniciativas para ampliar la oferta de playas, gastronomía y monumentos con ese aspecto singular de la cultura hispana como eran los festejos populares, está la de crear la «Denominación honorífica de *Fiesta de Interés Turístico* para aquellas fiestas o acontecimientos que se celebren en España, cualquiera que sea la índole de los mismos, y que ofrezcan una importancia real desde el punto de vista turístico». Los ayuntamientos interesados debían solicitarla, acreditando

una antigüedad mínima de diez años, o que su tradición aconseje conceder tal declaración [que] será requisito indispensable para poder optar a la concesión de subvenciones del Ministerio, [que] publicará anualmente un calendario con ellas (BOE, 19-10-1964, artículo I).

A los pocos meses, el BOE del 10 de febrero de 1965 publica las primeras doce fiestas a las que se concede tal distinción, la mayoría de marcado carácter religioso. A lo largo del año, se les unirán otras treinta, además de que se inventan otras desligadas de la liturgia, como las gastronómicas y medievales (Brisset, 2009: 453-454).

Por entonces, estallaba la rebeldía universitaria y Javier Aguirre, iniciado como documentalista del NO-DO en 1960 y que luego alternaría cine comercial y su autoproclamado «an-

ticine», rueda durante ocho meses su primer largometraje ideado como experimental: *España insólita*, para el que contó con un amplio presupuesto de cinco millones de pesetas, el apoyo del ministerio de Fraga (declarándolo de Interés Especial) y la participación del entonces disidente Dionisio Ridruejo, consiguiendo un éxito de taquilla: estrenado en mayo 1965, recaudó ocho millones tras un año de exhibición. Calificado por algunos como propagandístico, otros lo consideraron de interés etnográfico, aunque para José Bergamín es «revelador de una España sobrenaturalmente costumbrista; de un realismo, no solamente mágico, sino explosivo»<sup>2</sup>. Aguirre explicaba que su objetivo principal era «mostrar, sin simulaciones folclóricas, aquellas imágenes de España que nadie había filmado antes» (Afinoguénova, 2012: 40).

El film comienza con carteles turísticos y un locutor que afirman que:

pregonan que España es diferente [...]. Si los viajeros pudieran descubrir bajo las estampas turísticas el alma de esta tierra, pensarían que en efecto, se trata de un país diferente [...]. Los hombres de España han conservado celosamente costumbres tradicionales, ritos entrañables que arrancan de siglos lejanos [...] vamos a escurriñar las imágenes secretas donde se refleja el misterio de nuestra vieja conciencia nacional [que] representan la España insólita.

Luego se suceden un repertorio de escenas, estampas que muestran sin coherencia, y apenas sonido directo, labores, oficios, paisajes y sobre todo fiestas, la mayoría durante su celebración, pero muchas reconstruidas. Entre las primeras destacaremos: el *paso del fuego* en San Pedro Manrique; Semana Santa en Arcos de la Frontera, con sus niños nazarenos en contraposición con los tétricos amortajados de Bercianos de Aliste; sigue «la otra España, cubriendo

esa que acabamos de ver, inclinada sobre la muerte», con sus playas y chicas en bikini. Prosiguen las tradiciones festivas: romería gallega con exvotos; rosario de la aurora; levantadores de piedras vascos y lucha de carneros; romería del Rocío, con sus caballistas, carretas y paroxismo en la procesión de la Virgen; moza de ánimas en La Alberca; romería de Santa Marta de Ribarteme, con sus penitentes que avanzan de rodillas y otros metidos en ataúdes; romeros corriendo con el Cristo del Sahúco; romería de mujeres en pos de la fecundidad en Nuria; Sanfermines, con el encierro, la vaquilla en la plaza abarrotada y las peñas por la calle. En cuanto a las reconstrucciones, que a veces parecen contar con los coros y danzas: *ioaldunak* de los pastores navarros, con la dificultosa colocación de su atuendo; zambra en el Sacromonte; danza vasca de espadas de San Miguel; el baile valenciano ante un niño muerto (informando que ya no se hace) y, posiblemente, la boda maragata en Castrillo de Polvazares. El director explicaba que las conexiones con el turismo eran «concesiones, si no las hubiera tenido, no se habría estrenado». Parece estar en la línea del producto turístico que Fraga pretendía crear:

basado en los patrones del primitivismo, variedad y modernidad [y] en este contexto desarrollista [se reinsertaba] la religión como tradición [y así] *España insólita* contribuye a este programa con un repertorio de ritos en que el cristianismo, mezclándose con el paganismo prehistórico, cruza el umbral de las esencias eternas que ya no se limitan al catolicismo institucionalizado (Afinoguénova, 2012: 54).

También en 1964 irrumpe una figura central en el cine etnográfico en España, marginado hasta hace poco: Pío Caro Baroja, creador de la productora Documentales Folklóricos de Es-

paña, junto con su hermano Julio —eminente historiador y antropólogo—, sobrinos del escritor Pío Baroja. Querían filmar con riguroso criterio fiestas y costumbres que estaban a punto de perderse, y contaron con la coproducción del NO-DO, que dirigía García Viñolas, entidad que aportó los equipos técnicos. La primera fue *Los diablos danzantes de Almonacid del Marquesado* (Cuenca), aunque tuvieron que enfrentarse a «los pretextos del cura para impedir aquella fiesta que creía pagana e irreverente». Un acto era el frenético baile de los diablos dentro de la iglesia, y como quedaron descontentos del resultado de la filmación, con escasa luz, la reconstruyeron sin público a la noche «quedándose muy pobre» (Caro, 2002: 37). A continuación, decidieron filmar el carnaval del navarro Lanz:

La celebración de la vieja fiesta estaba prohibida por el gobierno de Franco, y hacía 28 años que no se celebraba. Pedimos un permiso especial [...]. Nuestra idea era tratar de recuperar una vieja fiesta con todos sus misteriosos personajes.

Consiguieron la colaboración de los recelosos mozos, a los que disfrazaron con las máscaras de los herreros y el hinchado *ziripot* derribado por el caballo *zaldiko* para representar «la vieja fiesta europea del triunfo, juicio y muerte del carnaval en versión campesina de la montaña navarra», que termina cuando el gigante *Miel-Otzin* (encarnación del carnaval) es apresado al intentar huir del pueblo, juzgado, ejecutado a tiros y quemado. Entonces los mozos y los ancianos que ayudaron a revivir este arcaico ritual bailan en corro en torno a la hoguera. Esta recreación les estimuló a volver a celebrarlo anualmente, siendo hoy día un orgullo local al que acuden miles de forasteros.

Pese a tratarse de un documental etnográfico, en el fondo no deja de ser una obra de ficción, bien documentada, pero ficción, al fin y al cabo, puesto que reproduce una fiesta ya desaparecida a través del guion que marca Julio como antropólogo (Aumesquet, 2021).

En este caso el narrador es un personaje más de la película que observa y analiza las escenas y nos ofrece las explicaciones pertinentes para entender «lo que está ocurriendo». Se dramatizaba la realidad, convirtiendo a los lugareños en actores de su propia vida, pero para Pío Caro «reconstruir una escena o un trozo de ella es una práctica habitual entre los directores de documentales» (Aumesquet, 2021).

La tercera fue *La romería de la Virgen de la Peña*, en Puebla de Guzmán (Huelva), que resultaría censurada por mostrar el reparto de la llamada «comida de los pobres», una masa de pauperada esperando un trozo de pan:

Cuando terminé de montar el documental, no había forma de ocultar tal cantidad de pobres, ni de disimular que los dueños de la Virgen eran los ricos del pueblo; lo demás era idolatría y folklore... ¡En la España de Franco no podía haber ni moscas ni pobres! (Caro, 2002: 46).

La continuación de la serie festiva ocurrió en el invierno de 1965: *Los botargas*, máscaras entre bufonescas y terroríficas que salían en aldeas de Guadalajara medio despobladas.

Es muy probable que dentro de pocos años la fiesta habría desaparecido, y por eso convenía dejar su memoria gráfica en un documental que recogiera varios tipos de botargas [...]. Tuve la impresión de encontrarme años atrás en Las Hurdes; para Julio «estamos fotografiando cadáveres» (Brisset, 2021: 95).

Discípulo de Cesare Zavattini y Giuseppe De Santis, Pío Caro no abandonaría la escuela neorrealista con la proclamada intención de «enseñar la vida del hombre y los problemas reales de la vida cotidiana» (Caro, 1992: 145). Su relevancia radica, por un lado, en ser realizador de 38 filmes, 25 de los cuales pueden ser considerados etnográficos; en 15 de ellos contó con la colaboración de Julio, constituyendo ambos un compenetrado equipo de trabajo. Por otro, en ser el director de varias series de documentales para la recién creada segunda cadena de TVE: en 1966 el ministro Fraga les encarga la serie *Conozca Ud. España* para fomentar el turismo, contratando a ilusionados jóvenes salidos de la escuela de cine; luego, Pío y Julio reestructuraron su proyecto original, convirtiéndolo en la serie *Fiesta*, que a lo largo de 1968 emitió semanalmente 51 documentales descriptivos de fiestas tradicionales españolas, entre ellos *Los Sanfermines* (José Antonio Páramo), *Quesada* (Antonio Mercero), *Feria de Córdoba* (Josefina Molina) y *El Peropalo* (José Luis Tafur). Personalmente realizaron nueve, varios de ellos situados en el País Vasco. Fueron programas con escasos medios y rodajes de una semana, sin sonido sincrónico, que no obstante crearían escuela.

Entre 1970-1971, Pío Caro tiene la oportunidad de hacer su gran documental etnográfico en 35 mm, *Navarra, cuatro estaciones*, rodado en color, con una duración de dos horas y media y dividido en cuatro partes:

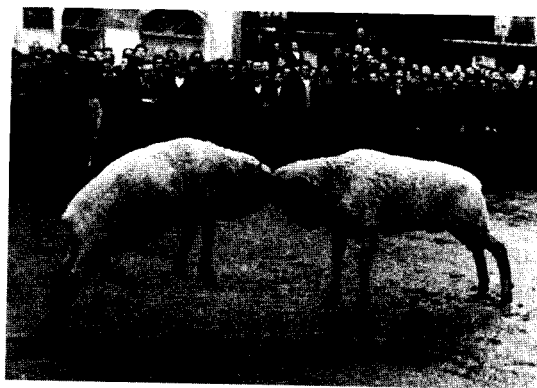
una por cada estación, que recogen el transcurrir de los trabajos y las fiestas del territorio navarro a lo largo del ciclo anual, para tratar de conservar en imágenes la vida de un pueblo que estaba sufriendo grandes transformaciones al paso de una sociedad fundamentalmente agrícola a otra industrial, en el momento en que

toda una tradición estaba perdiendo su significado primitivo al desligarse de sus orígenes [...]. Es la obra que con mayor ilusión he filmado y que más me gusta (Caro, 2002: 195-197).

Entre las fiestas se incluyó el carnaval de Lanz junto al *Olentzero* navideño y los *zampantzar*, con cencerros y capirotos, así como romerías penitenciales, encierros, dances y paloteados. Y como ejemplo de su método de filmación etnográfico:

la bajada de los troncos de los árboles desde el Pirineo por los ríos navarros, hasta llegar al Ebro y luego al Mediterráneo, hacía años que no sucedía, y para reconstruirla tuvimos que comprar la madera, llevarla en camiones al atadero, y con cuatro viejos almadieros reconstruir la escena y completarla con fotos antiguas (Caro, 2002: 195-197).

Con similar planteamiento que Aguirre, aunque menos complaciente y más ácido, otro cofundador de la Escuela de Barcelona, Jacinto Esteva, emprende el documental *Lejos de los árboles* (con el encargo de Pere Portabella, al que se sumó un productor francés en 1963). Fue una producción ardua que duró siete años de inter-



*Lejos de los árboles*, Jacinto Esteva, 1970.

mitente rodaje con problemas de censura, supresión de secuencias y cambio del título original por el de *Este país de todos los demonios* y que tuvo escasa difusión tras su estreno en 1972. Con planos de larga duración y banda sonora que alterna locución informativa, sonido directo y música *over*, el film comienza con unos jóvenes en la discoteca bailando frenéticamente, en trance. Se oye «Érase una vez...» y aparece un baile festero, igual de enérgico. Del rito mágico del huevo en la noche de San Juan «para ver los males del mundo» se pasa a arcaicas faenas agrícolas, enlutadas mujeres a cargo de duros trabajos (consecuencia de la emigración masculina), rituales religiosos como el sepelio de una monja anciana y el desposorio con Dios de una novicia en un convento de clausura y muchos ritos festivos. Entre ellos, impacta por su crudeza la estremecedora romería de Nuestra Señora del Corpiño (Lalín), con los devotos *endemoniados* aullando histéricamente en trance, dentro y fuera del templo, mientras un cura confiesa en la calle y se recaudan donativos, para pasar luego las andas de la Virgen sobre los fieles de rodillas y culminar con la quema del Judas; también en Galicia, la procesión del Cristo de Gende, con varios fieles dentro de ataúdes y otros avanzando de rodillas; los *picaos* de la Sonsierra, disciplinantes de Semana Santa, que se azotan la espalda hasta sangrar; la capea pueblerina en la que matan al novillo atado a una farola, lo arrastran y descuartizan; el histerismo de los almonteños portando su Virgen del Rocío mientras curas exaltados arengan a los fieles, y, en otro sentido, la borrachera colectiva en la *battalla del vino* de Haro, con trepidante danza. También sorprenden las realistas *rapa das bestas* en Sabucedo, con la lucha entre garañones y su esforzada doma; la *coca* o dragón del Corpus de Redondela, con la danza de mujeres de blanco con niñas aladas sobre los hombros; la pelea en

un tablao barcelonés, con fuego en el gorro de papel de un bailar; los ocho danzantes sobre zancos que girando bajan unas escaleras en Anguiano; los *bous a la mar* de Denia, vaquillas que corren tras los mozos en el muelle, cayendo unas y otros al mar; la *danza de la muerte* la noche del Jueves Santo en Verges, a cargo de esqueletos —último resto de una tradición medieval—; esa misma medianoche, los cientos de tambores y bombos que atronarán durante horas por todo Híjar. Por otro lado, mediante un montaje alternado, un torero se viste de luces y lidia en el ruedo. Hay dramáticas secuencias reconstruidas: la *carrera de burros flojos* en Casabermeja, a los que han drogado para que tropiecen; el burro despeñado desde la muralla «de un pueblo del norte» (festejo que ya no se hacía y que se rodó con planos aéreos); y el joven que simula ser cadáver, trasladado sobre una mula hasta la fosa mientras se oye «¡Santiago ha muerto, Viva Santiago!». Al final, tráfico nocturno en una gran avenida.

Fue considerado pionero del género *mondo*, en referencia a documentales de índole sensacional-oportunista, pero también un «clásico del malditismo hispano [por su] retrato de un país atrasado, supersticioso y bárbaro en tiempos de aperturismo» (Crespo, 2018).

Siendo evocada *Tierra sin pan*, como su precedente más directo [y ubicada] en la amplia tradición surrealista de atención por los aspectos más sobrecogedores del universo simbólico de la cultura popular (Delgado, 2016).

Diría el mismo Esteva: «He tratado cinematográficamente elementos fetichistas. Reducidos a un triángulo quizás demasiado esquemático, podría ser violencia-muerte-mística» (entrevistado en *Fotogramas*, 1967). Según su director de fotografía Juan Amorós: «Sin tener

que manipular un hecho, solo con una visión totalmente diferente, una situación podía ser en sí una denuncia». Para Portabella:

En su primer planteamiento, el film intentaba poner en evidencia los puntos neurálgicos de la política económica en contraposición con toda la mitología favorecida por la administración [pero] se convirtió en un documental distanciado sobre la violencia y la España negra.

Finalmente, Esteva reconocería que accedió a suprimir diversas secuencias porque «lo considero un poco como mi testamento cinematográfico» (Riambau y Torreiro, 1999).

Obra singular en este periodo es *Las ferias* (1966), primer y único documental de Paulino Viota, filmado en Súper-8 cuando su director tenía 18 años en su Santander natal, sobre un fenómeno festivo de todas las poblaciones. El corto se inicia en el descampado donde cada julio se ubica la feria. Con estilo observacional, cámara en mano, sonido ambiente y locución propia comentando las imágenes, se estructura en tres bloques. Primero, la llegada de los feriantes que instalan casetas y atracciones; gentío que acude a tirovivos, coches de choque y norias. El segundo ilustra sobre la otra diversión veraniega: la abarrotada playa, de la que salen grupos de adolescentes rumbo a los futbolines y la feria. En el tercer bloque vuelve la feria nocturna, pero llueve y el público se marcha. Dos semanas después desmantelan la feria y cargan vetustos camiones que abandonan el recinto, donde los barrenderos eliminan los restos.

Creadas hacia 1965, las pequeñas cámaras con película Súper-8 permitieron la filmación económica a los etnógrafos. El zaragozano Julio Alvar, etnólogo en el Musée de l'Homme de París, filmaría más de 150 películas etnográficas sobre fiestas tradicionales, artesanías y oficios (so-

bre todo de España y México), utilizando el cine como herramienta para «recoger el documento que quede como testimonio de una realidad [...]. Todas ellas costeadas por mí, ya que, si hubiese esperado a recibir subvenciones, habría perdido muchas ocasiones» (Brisset, 1992: 141). En un artículo, reconoce utilizar el tomavistas como

un carnet de notas vivo, un archivo de imágenes que me facilitarán un estudio minucioso delante de la moviola. El cine etnográfico, con sus exigencias, no guarda relación con el cine comercial, pues persigue fines distintos. Nosotros estamos supeditados a la obligación de recoger una realidad, que se produce en un momento preciso, sin la oportunidad de dar marcha atrás y repetir la escena (Alvar, 1992: 17).

Propone que el cine etnográfico debe estar hecho por y para antropólogos, no para una audiencia generalista, por lo que sus cintas han tenido escasa repercusión.

Tras las convulsiones sociales ocasionadas por la revuelta juvenil de 1968, la televisión del Régimen tímidamente se moderniza. *Raíces* es una interesante serie documental sobre cultura tradicional (incidiendo en las costumbres con riesgo de desaparecer) que produce la segunda cadena de TVE en varias etapas entre 1971 y 1983 y de la que se rodaron en 16 mm 199 programas de 28', con guion y dirección de Manuel Garrido Palacios, quien se erige en omnipresente protagonista, compartiendo plano con los informantes. Al mostrar oficios y artesanías, se aprecia rigor, así como en las grabaciones en directo el día de la fiesta. Pero debido a los condicionantes funcionariales del trabajo, a menudo se filmaban los actos en un día distinto al de la celebración, perdiendo el contexto ritual y la interacción comunitaria. Según Garrido, los pueblos de España

habían tenido sus expresiones genuinas amor-dazadas, cuando no dadas por perdidas en el rincón de la historia que les tocó vivir. Latían en su seno y mi trabajo fue sacarlas a la luz con la mayor fidelidad posible: con un respeto imponente [...]. España era una desconocida para España (en su blog, 2014)<sup>3</sup>.

Como ejemplo de su trabajo, el corto del Carnaval de Lanz incluye una larga entrevista a Julio Caro Baroja (quien explica la función de sus personajes) alternándola con el proceso de disfrazarse. Luego el enmascarado cortejo recorre las calles con sus acciones rituales, hasta la quema del gigante *Miel-Otxin* (¿Baco?). Julio hablaba de la masificación de las fiestas tradicionales y, sin embargo, ¡solo se ven cuatro cámaras en el pueblo! Entre las numerosas fiestas emitidas, el archivo de RTVE ofrece 116, entre ellas variadas danzas y cantes, *picaos*, *cascamorras*, paso del fuego, auroros, zancudos, *seises*, cruces de mayo, amortajados, tamborradas, *pero-palo*, *penlas*, *zampantzar*, *tarántula*, *patum*, *rapa das bestas*, Rocío y endiablada.

#### TÍMIDA TRANSICIÓN

Un documental malagueño premiado en festivales y polémico por su contenido fue *Por la gracia de Dios* (1978), de Carlos Taillefer, quien sufrió las iras del mundo cofrade local, que le acusó de hereje y pidió su destierro a pesar de su pasado infantil de nazareno. Desde el inicio se aprecia una visión crítica: un fiel canta una saeta, se oye gritar «¡España es cristiana! Aquí quien manda eres tú» y se ve a unos militares; de la procesión se pasa a una pintada pidiendo amnistía. La presencia militar se hace avasalladora entre el gentío, los penitentes y las bandas de música, filmado todo con ágil cáma-

ra en mano. Destacan el desembarco de la Legión, que desfila con su mono legionario cabalgando una cabra, saludados por oficiales condecorados; la compañía de la Guardia Civil con arcaicos uniformes y el escuadrón que hace malabarismo con sus rifles. En la banda sonora se mezclan sonido ambiente, voces de entrevistados (no visibles) y músicas variadas. El montaje practica el «contrapunto audiovisual» propuesto por Eisenstein: imagen de nazarenos infantiles con aspecto de egipcios/ráfaga de música circense; Cristo balanceado/música de tiovivo; penitente descalza portando cruz/música de baile de salón. En el bloque de los costaleros u *hombres de trono*, que eran remunerados y estaban siendo sustituidos por voluntarios jóvenes, se alternan las cofradías de estudiantes —vito-reados— y de gitanos —«¡Gitanos unidos, jamás serán vencidos!»—, seguidas luego por la consigna: «¡Borracho, únete!». La contraposición entre el dolor de las sagradas imágenes y la alegría pública se intensifica en las opiniones de los entrevistados. Para unos, es devoción: «Cristo en la calle es catequesis» y «esto no tiene que ver con la política»; otros hablan de carnaval, narcisismo, dinero gastado en mantos de Vírgenes «con tanto paro», «que hagan otra semana de marchas militares para el que quiera verlas». Al final, suena el himno nacional y un Cristo mueve su brazo. Al resaltar esta exhibición/exaltación militar y su coalición con la Iglesia, «se cuestionan muchos aspectos de la Semana Santa [pero sin atacarla, ya que] se contraponían opiniones», rememora Taillefer (*La Opinión de Málaga*, 18 de marzo de 2018).

En 1980, Fernando Ruiz Vergara estrena la película *Rocío* rodada en 16 mm entre 1976-1978, con guion de Ana Vila. Le cupo el triste honor de ser la primera película secuestrada judicialmente en España, tras la derogación de la censura en 1977, por la entrevista a un vecino de



*Rocío*, Fernando Ruiz Vergara, 1980.

Almonte que denuncia el asesinato de republicanos a cargo de falangistas. El motivo por el que el Tribunal Supremo ratifica la condena al director de dos meses de cárcel, multa y millonaria indemnización «por injurias» es su «infeliz recordación de episodios sucedidos que es indispensable inhumar y olvidar si se quiere que los sobrevivientes y las generaciones posteriores a la contienda convivan pacífica, armónica y conciliadamente» (sentencia del 3 de febrero de 1984; en Alvarado, 2018: 169). Eso significa la «condena a la fuente oral de la historia» (*Correo de Andalucía*, 17 de junio de 1982) y provoca la marcha de su director a Portugal.

Aunque esta denuncia de crímenes franquistas distinga al film, este es mucho más. Varios investigadores opinan sobre el culto, el poder eclesiástico, la teatralidad ritual, el clasismo, los cuantiosos ingresos, la función política de las hermandades, el simbólico uso de la romería por los terratenientes y la momentánea *toma del poder* por los almonteños. Las entrevistas se alternan con las fases de la romería: el camino, entrada en la aldea, juergas en las Casas de Hermandad, misa, salto de la verja, procesión, traslado nocturno cada siete años. Visualmente, escenas de fanatismo y borrachera. Resalta el con-

traste de una Virgen que se desviste enseñando su carcomido y mutilado cuerpo y el adorno de la Virgen del Rocío entre elogios. Al final, un racimo de manos sostiene la imagen mientras se oye la canción «Herramientas» de Salvador Távora: «También van a servir mis manos / para buscar mi libertad». El film denuncia el uso de los ritos por la Iglesia Católica como estrategia de «control y alienación del campesinado andaluz [unidas] las actitudes paganas de los romeros con el puritanismo de los clérigos» (Rina, 2013: 180).

La intención de sus autores era mostrar «una romería de la Baja Andalucía, en donde viven miles de trabajadores sin tierras y generalmente sin trabajo, con todo el folclore y falsos mitos que ha creado la Andalucía oficial entremezclada con esa y otra que estamos tratando de desenterrar día a día». En 2005 *Rocío* reaparece gracias al Movimiento por la Recuperación de la Memoria Histórica, siendo reivindicada como «película pionera y metáfora histórica de una época», que desvela los mecanismos represores del poder (Alvarado, 2010).

Ese mismo año, Jesús Sastre rueda en 16 mm *Porque llegaron las fiestas* (1980), visión sociológica de los Sanfermines que resalta sus aspectos políticos y báquicos, buscando respuesta a: «¿Qué sensación de libertad impulsa a la gente a gritar, abrazarse, bailar o enfrentarse a la muerte, como en el caso del encierro, sin que nadie se sorprenda?».

En la década de los ochenta se comercializan ligeros equipos de vídeo que van a revolucionar la grabación audiovisual de campo. Para difundir su uso por parte de antropólogos, surgen los Certámenes de Cine y Vídeo Etnológico de las Comunidades Autónomas, celebrados en Huesca entre 1984 y 1989, bajo la dirección de Eugenio Monesma, y la I Bienal de Cine y Vídeo sobre el Patrimonio Cultural

(Madrid, 1985, sin continuidad). También nacen las televisiones autonómicas: País Vasco (1982), Cataluña (1983), Galicia (1985), Andalucía y Madrid (1989), hasta alcanzar, en 2006, el número de doce, lo que supuso una masiva grabación de fiestas populares, de obligada programación.

Un etnógrafo que cambió el cine Súper-8 por el vídeo fue el ya citado Moresma, quien en 1982 inicia en Aragón su proyecto de recuperar en imágenes aquellas tradiciones que se perdían. Respaldo por el Instituto Aragonés de Antropología, montó la productora Pyrene P. V. A partir de 1987, graba en vídeo por gran parte de España unos 3.200 documentales sobre temas etnográficos —varios centenares sobre fiestas tradicionales. Se inspiraban el cine de Flaherty (estilo y visión social) y la labor de Garrido Palacios,

aunque prefiero no ser el protagonista como él, sino ceder el papel a los personajes [...]. Creo que el cine etnográfico debe cumplir dos objetivos: que documente los trabajos o los rituales festivos para su estudio y archivo, con el máximo de información posible; y que sea divulgativo y de interés para que el público general lo pueda disfrutar.

Trabaja con un reducido equipo (realizador-sonidista y cámara), basado en «participación, compartiendo el tiempo y el espacio con los protagonistas», cuya confianza se gana. Cuando la actividad había desaparecido, se reconstruye «volviendo a realizarla para grabarlo desde el principio hasta el final». Una vez montado, envía una copia al protagonista para tener su aprobación. Respecto a fiestas: «Soy muy respetuoso con los ritos festivos cuando los grabo» (Monesma, 2019).

Sus obras siguen un esquema lineal: localización, preparativos y desarrollo cronológico, con una locución *over* contextualizando socio-

históricamente la fiesta y comentarios explicativos de informantes cualificados. Para destacar algunas, *El Jarrampelas del Piornal* (2003), estrambótica máscara invernal a la que arrojan una lluvia de objetos —6.000 kg de nabos ahora, bolas de nieve antes—; el *Obispillo de Burgos* (2018), un niño de la escolanía de la catedral que el Día de los Inocentes viste como el obispo, interviene ante el altar y pronuncia un sermón desde el balcón del ayuntamiento, tradición heredera de las medievales fiestas de locos, y la *Boda Maragata* (1998), que fue reconstruida con detalle. A raíz de su recreación del oficio de nabatero o almadiero (1983), se creó en Laspuña la fiesta *Descenso de Nabatas por el río Cinca*, que cada mayo reúne a miles de personas. Sus grabaciones preferidas son las romerías penitenciales navarras, otra reminiscencia medieval. «Estoy planteando un cine social [...] para que las nuevas generaciones sepan valorar, a través del archivo que he creado, la vida de sus generaciones pasadas» (Monesma, 2019). Para ello creó una empresa que llegó a tener veinte empleados, con tres equipos de rodaje simultáneos, tres para montar y otros tres para documentación y guionizar, supervisados todos por él. Ahora trabaja solo, con una minicámara de vídeo digital 4K. Tiene varias series emitidas en canales de televisión y 226 fiestas editadas en DVD. En 2021 abrió un canal en YouTube donde va subiendo sus trabajos digitales, planeando llegar a 1.000 oficios, y cuenta ya con más de 500.000 suscriptores. También sube minivideos a TikTok, con buena aceptación juvenil. A menor escala, quien firma estas líneas realizó nueve vídeos etnográficos, como: *Resurrección de una danza* (1987), el paloteado de un pueblo leonés; *Moros y cristianos en la Alpujarra* (1989); *Fiestas y danzas de León* (1991), que recoge doce rituales; los malagueños *Verdiales* (1992) y *Saetas colectivas* (1994), todos en Vimeo<sup>4</sup>.

## LA CIBERREALIDAD

Entre los fastos de la Expo'92, se encargó a Manuel Gutiérrez Aragón un film sobre la joya turística de Sevilla: *Semana Santa* (1992). Durante cuatro primaveras se rodaron 35.000 metros de una película de 35 mm sensible a la luz de los cirios, con un coste de 170 millones de pesetas. Alabada como «mejor película que se ha hecho de la Semana Santa» (*Correo de Andalucía*, 10 de enero de 2020), fue la última que se rodó en analógico, aunque en 2019 se proyectó en cines una versión en 4K, y al año siguiente se subastó tras arruinarse la productora. Con saetas, cornetas, tambores y The London Phillharmonic en la banda sonora, un rótulo inicial informa: «Suenan músicas desgarradas [...] caen lágrimas silenciosas de los ojos de los devotos», mientras se suceden a ritmo lento cuidadas estampas (algunas aéreas) fruto de una superficial mirada atrapada por la emoción estética, el mágico espectáculo del deambular callejero de los pasos rebosantes de cirios y flores, siendo sus sagradas figuras mudos e inalterables protagonistas.

En nuestro siglo XXI, con la multiplicación de cámaras y móviles y la extensión de Internet, apenas quedarán fiestas que no hayan sido grabadas y subidas a webs rebosando de materiales descriptivos (con desigual validez). Así, los



*Semana Santa*, Manuel Gutiérrez Aragón, 1992.

creadores audiovisuales tienden a lo experimental, lo espectacular o el activismo; entre las muchas producciones que existen, destacamos algunas películas.

En 2006, el poético documental *La aldea perdida* de Manuel Jiménez triunfa en festivales internacionales mostrando la fantasmagórica caminata nocturna de miles de devotos acompañando a su Virgen del Rocío. Atravesando arenales, para evitar la polvareda velan el rostro de la imagen (vestida de pastora) cubierta con un capote que la convierte en amorfo bulto. Con el sonido ambiente de pisadas y disparos de cohetes y escopetas, y unos cegadores focos ante los que desfilan en contraluz los enfervorizados fieles, un texto narra: «Un pueblo entero se juramenta [...] al fin de custodiar y venerar la imagen de una Virgen, principio y fin de sus vidas». Esta espectral comitiva cada siete años recorre los 15 kilómetros que separan Almonte del santuario. Antiguamente el traslado era para invocar su protección ante epidemias o sequías; pero en 1956 se institucionalizó de este modo, aprovechando políticamente la fe rociera».

En 2011, la *videoguerrillera* María Cañas crea *Holy Thriller*, revulsiva visión de la Semana Santa sevillana con su habitual técnica apropiacionista: remezcla audiovisual de *search footage* (fragmentos de films, programas de televisión, vídeos de YouTube). Según ella: «Este vídeo es un canto *gore* al neopaganismo pop de Michael Jackson en fusión con la liturgia de los pasos de Semana Santa», y elabora un breve videocollage donde entre llantos bailan pies descalzos de penitentes y zapatos de costaleros al ritmo «cofrade pop», alternando procesiones con desfiles nazis y del Ku Klux Klan.

*Encierro* (2013), que Olivier Van der Zee filmó en 3D en Pamplona durante cuatro años, con cinco cámaras estereoscópicas siguiendo las carreras de «uno de los eventos más peligrosos del

mundo», al coste de un millón de euros, ofrece espectaculares visiones de las fiestas de San Fermín. Comparten una mística toros, pastores y corredores, estos elevados a la categoría de épicos héroes. Alegato contra la tortura animal es *Santa Fiesta* (2016), de Miguel A. Rolland, quien grabó una docena de fiestas populares (a veces expulsado de ellas) para mostrar con sonido directo el maltrato a gansos (jinetes que los descabezan, como filmara Buñuel, inician el film), patos, caballos y, sobre todo, toros, lo que «nos convierte en testigos directos de un cóctel de fiesta, sangre y fe enraizados en el alma española». Su director pretende remover conciencias, denunciando la relación entre fiestas religiosas y violencia.

Otra curiosa pieza basada en el *found footage* (en este caso fragmentos del documental *Lejos de los árboles*) para construir un *Lyric Video* (videoclip con la letra de la canción) es *Father Electricity* (2017), de Jorge M. Fontana, sobre el homónimo tema de la banda rockera neoyorquina Julian Casablancas+The Voidz. Coproducida por la hija de Esteva, Daria, para ella las «imágenes cobran, en este formato, un nuevo significado, amplificado, quizás más aterrador e inquietante»; para el director se trata de «un juego de espejos entre la música y la imagen [...] el retrato del fin de la era del fuego y el principio de la era tecnológica», tratando de plasmar su espíritu insurrecto (*A rienda suelta*, Radio 3, 7 de noviembre de 2017). Con fuertes escenas (endemoniados, ataúdes, Rocío, picaos, toreo sangriento, burro despeñado) e intensos momentos como la imagen de la tamborrada de Híjar con el sonido de una potente percusión rockera, se consigue un crudo y moderno resultado.

El cortometraje sobre una procesión de la Semana Santa de Zamora, *Iter Ad Coemeterium* (2019), sirve a Marco Leonato para una cuidada obra en vídeo 4K, iniciada con un *travelling* del público tras una verja a la espera del Cristo

resucitado, cargado por cofrades con capas y gorros blancos. El sonido mezcla campanillas y coros *in* con hipnótica música electrónica propia, y planos en gran angular muestran los recorridos diurno y nocturno. Otro documental, esta vez sobre dos carnavales rurales gallegos, es *Os corpos* (4K, 2020), de Eloy Domínguez. La banda de sonido se reduce al ambiente (cencerros, tambores, gritos, pisadas) y la cámara juega con primerísimos planos y desenfocos, tan inmersa en las tumultuosas batallas —donde se arrojan harina, hormigas bravas y trapos impregnados de barro— que es impactada. La comitiva nocturna iluminada por antorchas que entierra al *Meco* (Carnaval) al ritmo de los tambores es una parodia de la Semana Santa con máscaras cornudas en vez de capirotos. El corto finaliza con un pseudopenitente que arrastra un gran bombo hacia la oscuridad.

## EPÍLOGO

Estas películas reflejan la evolución de un elemento esencial de nuestra cultura: las fiestas populares, tal y como las percibieron los documentalistas. Unos, como meros observadores, aportando desigual interés etnográfico. Otros, para desvelar lo oculto, esos mecanismos simbólicos que domestican la cultura popular (convertida en rígido folclore) y el ansia liberadora de la fiesta pública (que pasa a efímera e inocua diversión). En las romerías que nos conectan con la naturaleza, una religión administra lo lúdico. Nuestra consumista sociedad del espectáculo modela procesiones, encierros y carnavales como masivo producto turístico. Al mismo tiempo que se denuncian manipulaciones de las tradiciones, se ayuda a recrear fiestas desaparecidas, fomentando el orgullo por el pasado comunitario. En resumen, films que ayudan a conocernos.

17. LA ESPAÑA DE LAS FIESTAS: UNA VISIÓN  
ANTROPOLÓGICA

<sup>1</sup> En <http://www.basiliomartinpatino.es>.

<sup>2</sup> En <http://www.javieraguirre-anticine.com/espana-insolita.html>.

<sup>3</sup> En <http://manuelgarridopalacios.blogspot.com/p/filmoteca.html>.

<sup>4</sup> En <https://vimeo.com/demetrioebriisset>.