

GARCÍA CARRIÓN, Marta,

La región en la pantalla.

El cinema i la identitat dels valencians,

València, Afers, 2015, 221 pp.

Adrià Castells Ferrando

CEU — UNIVERSIDAD CARDENAL HERRERA

adria.castells@uchceu.es

Los mecanismos identitarios de cualquier nación o región pasan por el hecho de que la realidad social más inmediata pueda acceder a la categoría de ficción y, desde esta plataforma, proyectar una imagen con la que las audiencias se identifiquen como parte de una misma comunidad social. El cine, desde sus inicios, ha tenido un gran impacto social y una fuerte capacidad de atracción entre los públicos nacionales, y se ha configurado como uno de los escenarios más importantes para la creación de un imaginario colectivo. Sin embargo, la historiografía cinematográfica que ha tratado el cine producido en Valencia no ha tenido como eje de análisis la vertiente identitaria y, del mismo modo, los trabajos de profundización en la cuestión nacional de los valencianos tampoco han abordado el campo del cine (García Carrión, 2015).

El trabajo de Marta García Carrión, *La región en la pantalla. El cinema i la identitat dels valencians*, pretende abrir una nueva vía de análisis y de acercamiento al cine valenciano mediante el estudio de las representaciones culturales, la producción, la interpretación y la promoción de imaginarios y su papel en los procesos de construcción y naturalización de las identidades nacionales y regionales (García Carrión, 2015). Es desde esta posición que el cine no se entenderá como un simple reflejo de una identidad social existente, sino más bien como un espacio de creación y difusión de representaciones con las que la audiencia se identifica e interactúa en un marco identitario colectivo. Se trata, por tanto, de pasar de la historia social a la historia de las

representaciones culturales haciendo hincapié en el carácter «inventado» de las culturas nacionales, reproducidas mediante manifestaciones artísticas y simbólicas que, a la postre, son la base de los procesos de construcción de las identidades locales, regionales y nacionales (Eley y Suny, 2015).

Uno de los teóricos que ha tenido más impacto en el ámbito de la construcción nacional fue Benedict Anderson, cuyo trabajo *Imagined Communities* (1983) se convirtió en una reflexión fundamental para entender este «giro cultural» de los estudios sobre la construcción de las identidades nacionales (Archilés, 2015). Tal y como afirma Archilés, la obra de Anderson no era la primera en insistir en una perspectiva constructivista de la nación y del nacionalismo, pero sí que contribuyó más que ninguna otra obra a su difusión (Archilés, 2015). Anteriormente, ya lo había hecho Ernest Gellner (Gellner, 1964), pero mientras que para este autor el nacionalismo «inventa», «fabrica», «falsea» naciones allí donde no existen, Anderson propone asociar la nación a la idea de *creación* y considera que todas las comunidades son «imaginadas», ya que, a pesar de que sus miembros no tengan contacto directo entre ellos o nunca lo lleguen a tener, se sienten conectados a una misma comunidad y atados a un mismo destino a través de sus prácticas culturales y simbólicas (Anderson, 2015).

A partir de este momento, el nacionalismo se entenderá como una forma de construcción social, de construcción narrativa que afecta a

todas las experiencias sociales de los individuos y a su forma de entender el mundo (García Carrión, 2015). Estas teorías, que podríamos catalogar como ‘constructivistas’, representan el paradigma dominante de los estudios sobre la nación a principios del siglo XXI y están fuertemente asociadas a los planteamientos más ‘modernistas’, a la vinculación de la idea contemporánea del fenómeno nacional con los procesos de modernización de las estructuras económicas y sociales. Sin embargo, el contrapunto a esta visión vendría dado por los planteamientos de Anthony Smith (1986) y la corriente etnosimbolista, que reivindicaba el papel de los elementos étnicos en la configuración de las naciones modernas y, en cierta medida, un proceso de conexión entre los elementos premodernos, simbólicos —basados en las tradiciones, los mitos y las memorias compartidas—, y las formas modernas de la nación (Archilés, 2015). Es esta conexión, y la capacidad de los elementos étnicos para generar una conciencia colectiva y una acción política definida, la que marcará la diferencia más notable entre los procesos de reivindicación nacional y de construcción de imaginarios al norte y al sur del Cenit, por lo menos, hasta la actualidad. Volveremos sobre ello más adelante.

El concepto de *comunidad imaginada* es perfectamente aplicable y funcional en el estudio de la comunicación, ya que los medios de comunicación, y especialmente el cine y también la televisión, son unos potentes creadores de imaginario colectivo a través de las narraciones y los relatos sobre el grupo que representan. Sin embargo, en palabras de García Carrión, estas perspectivas no se han aplicado de manera prioritaria a los estudios sobre el cine, que siempre ha estado ausente de los debates sobre la construcción de la identidad nacional española o de las identidades regionales peninsulares (García Carrión, 2015). Y aún añadiríamos que tampoco a los de la televisión, un campo por explorar en el caso valenciano. Es por ello que el volumen de García Carrión es una síntesis muy acertada del papel que tuvo el cine en la construcción y difusión del imaginario valenciano desde sus orígenes a finales del siglo XIX hasta bien entrada la dictadura franquista.

¿Cómo se narra en el cine, por tanto, la región de los valencianos? ¿Cuáles son las imágenes centrales que nos representan en la pantalla y con las que los valencianos nos sentimos actualmente identificados? Para encontrar la base de este relato tan potente sobre la identidad valenciana contemporánea nos tendremos que remontar hasta la segunda mitad del siglo XIX, momento en el que se produce la formación de las identidades regionales en el marco de una nación española bien definida (Archilés y Martí, 2001). La *Renaixença* tuvo un papel esencial en la elaboración de productos culturales que imaginaban la identidad valenciana. Como destaca García Carrión, a partir de la herencia de los románticos valencianos, se estableció un «imaginario y un relato de los valencianos como sujeto colectivo que dibujaba una trayectoria histórica compartida con un paisaje y un territorio bien definidos» (García Carrión, 2015). Ciertamente, los intelectuales de la *Renaixença*, con el papel destacado de Teodor Llorente y Constantí Llombart, empiezan a establecer las bases de una identidad valenciana de raíz cultural basada en un mundo agrario centrado en la Huerta y en la ciudad de Valencia, en el marco territorial que A. Piqueras Infante (1996) ha catalogado como el de «la identidad valenciana central».

El territorio es, en efecto, uno de los elementos definidores de cualquier marco identitario. Anderson (2015), al hablar de comunidad «imaginada», lo hacía en términos de comunidad «limitada», porque sus miembros entendían que existían unas fronteras finitas que los separaban de otras realidades nacionales. En cuanto a la construcción del territorio, el caso valenciano no es un caso excepcional, y el trabajo de recreación simbólica de la identidad valenciana establecido a finales del siglo XIX es comparable al que se estaba produciendo en otros lugares de España y de Europa, como es el caso de Cataluña (Peris, 2016). La dualidad urbanidad-ruralidad será el eje definidor de esta aproximación al territorio, con resultados muy divergentes en cuanto al papel de capitalidad de Barcelona y Valencia en la mostración y propagación de un imaginario territorial auténtico y, al mismo tiempo, modernizador y nacional.

En una entrevista radiofónica, Martin Heidegger (1933) contrastó la alienación de la vida de la ciudad moderna con la autenticidad de su periferia rural. Para este autor, las montañas de la Selva Negra hablaban. Al igual que los románticos europeos, Heidegger vio un contraste entre el lugar —como inmutable, limitado y auténtico— y el espacio —una entidad física abstracta y utópica—. Desde ese momento, el problema de la modernidad se discutiría alrededor básicamente del espacio, pero el lugar, el paisaje inmutable, todavía se convertiría en un elemento mental potente en la creación de los imaginarios nacionales y regionales (Umbach, 2009).

Este fenómeno es evidente en los casos del País Valenciano y de Cataluña, aunque con temporalidades distintas y con marcos de inclusión identitaria nacional divergentes. Se trata de dos ejemplos claros de la conexión entre las representaciones culturales del «lugar» y las políticas basadas en la imaginación de estos lugares. En el caso de Cataluña, y ya desde mediados del siglo XIX, asistimos a este descubrimiento del «lugar» de la mano de uno de los políticos y arquitectos de la Lliga Regionalista, Josep Puig i Cadafalch. Debemos tener presente que el ferrocarril, que se acababa de inaugurar, permitía acortar las distancias y extender el perímetro de la ciudad y el campo visual de la nación (Resina, 2008). Esta transformación contribuyó poderosamente a la estructuración nacional del territorio, y Puig i Cadafalch, con sus viajes a los Pirineos y las campañas de restauración y catalogación del patrimonio arquitectónico románico, se convirtió en una de las figuras más relevantes de lo que se podría considerar como el discurso catalán de la *heimat* (Umbach, 2009).

Este término de raíz germánica, *heimat*, y de uso extenso en el paso del siglo XIX al XX, evoca sentimientos potentes de fidelidad hacia el espacio vital primario, el pueblo, el paisaje y todo lo que se considera propio y auténticamente local: herramientas y aparatos de la vida diaria, arquitectura tradicional, gastronomía local, paisaje immaculado, memorias de niñez, etc. Con el rescate y la salvaguarda de todo aquello que se consideraba local, el movimiento

heimático aspiraba a conectar la nación moderna alemana con su pasado provincial (Wilson, 332). Puig i Cadafalch, al propugnar una noción del patrimonio propio que estaba fuertemente arraigado en el discurso medieval y natural, estaba otorgando un papel muy importante, en términos de reinención identitaria, al redescubrimiento, restauración y catalogación de las iglesias románicas del Pirineo catalán. Como resultado, el románico se convirtió en el lugar espiritual, en el lugar de la memoria, de la identidad histórica nacional (Umbach, 2009).

Con todo, el paso más interesante de este proyecto se produce cuando este legado medieval y rural fue reimaginado en un marco industrial, moderno y urbano, como era el de Barcelona, a través de un proceso creativo sin precedentes. Como el autor explica en su obra *L'arquitectura romànica a Catalunya*, la rudeza del románico era fuertemente informativa del carácter honesto del pueblo catalán y, por tanto, la restauración de este patrimonio equivalía, paralelamente, a la restauración política y a la manera de hacer de la comunidad catalana «imaginada». Una comunidad que, en términos religiosos, se caracterizaba por el «primitivismo» y por la dureza de la piedra desnuda del románico, y que contrastaba con el sobrerrefinamiento y la decadencia de la alta cultura española, representada a través de un barroquismo artificial y sobredimensionado por las estructuras jerárquicas de la iglesia y del Estado (español) (Umbach, 2009). En efecto, el sentimiento religioso se hallaba en la base de esta mirada colectiva y es clave en la creación de un imaginario compartido que, en palabras de Anderson, precedió a los movimientos nacionalistas y regionalistas. Para el caso valenciano, este sentimiento religioso también sirvió de imagen para la representación del espacio espiritual de los valencianos. García Carrión destaca el peso considerable que, en la década de 1920, «la edad dorada del regionalismo de celuloide», tuvieron los reportajes y documentales sobre conmemoraciones religiosas y fiestas populares, cuyo estudio nos permite analizar los procesos de construcción de imaginarios y referentes simbólicos de la identidad propia (García Carrión, 2015). En este sentido, uno

de los capítulos más destacables fue la *Coronación de la Virgen de los Desamparados* (1923), un reportaje de Joan Andreu Moragas que compilaba el material filmado durante los actos de conmemoración de la Virgen como patrona de la ciudad de Valencia. La *Maredeueta* acabaría identificándose con la ciudad y, por extensión, con todo el territorio valenciano y ayudaría a difundir con éxito una visión conservadora de la ciudad, identificada con la tradición y con los valores populares, pero, contrariamente al caso catalán, también con las costumbres católicas, de exuberancia barroca, de la nación española.

A finales del siglo XIX, como estamos viendo, las ciudades se erigieron en los espacios de configuración, recreación y difusión de los referentes identitarios, en los *cap i casal*. En Cataluña, se arrancaron los frescos que cubrían los muros de muchas iglesias románicas de montaña y se llevaron a museos de Barcelona, con la intención última de configurar una nueva conexión identitaria entre la ciudad y el «lugar inmutable», el mundo rural. Barcelona se convertía en el escaparate de lo que se consideraba catalán, y consecuentemente, el Ensanche, la gran extensión de la ciudad modernista, en un anuncio en tres dimensiones para la nueva identidad catalana. La arquitectura de Puig i Cadafalch venía a definir la esencia del catalanismo moderno, y a hacer de puente entre el legado medieval del país y la moderna ciudad industrial a través de un proceso de ficcionalización y de superación del espacio heimático. A este proceso ayudaron las dos exposiciones internacionales que Barcelona organizó en 1888 y en 1929, cuya finalidad era mostrar la fuerte dinámica modernizadora e industrial de la ciudad catalana.

Este mismo proceso de ficcionalización se produjo en Valencia durante la Exposición Regional de 1909, que fue un acontecimiento decisivo para la fijación de la iconografía propia. Gracias a la exposición, la identidad regional irrumpía en la percepción colectiva de los valencianos (García Carrión, 2011). Por su carácter de atracción moderna, el cine fue muy presente en la exposición, y las pantallas se inundaron de imágenes valencianas, de frescos que

bebían directamente de la producción cultural de la Reinaxença: paella, indumentaria regional, bailes, huerta, barracas, ciudad medieval, etc. Son los años de la casa Cuesta, que desde que empezó a producir filmes en 1905, y durante más de una década, dio cuenta del folclore y las costumbres valencianas; los años en que la ciudad se convirtió en el escaparate de la valencianidad regional (García Carrión, 2015).

Estas exposiciones convirtieron a las ciudades en los contenedores del imaginario colectivo; sin embargo, las intenciones nacionalizadoras de los dos territorios que representaban, teniendo en cuenta el producto final imaginado, tenían que ser bastante distintas, como podremos observar en el volumen de García Carrión. Si el mecanismo catalán confrontaba el nuevo constructo nacional con el español, la «invención» de la región valenciana se hizo dentro del marco de la creación de una identidad nacional española (Archilés y Martí, 2001). El espacio de las representaciones valencianas siempre actuó de marco propagador de esta identidad; de hecho, los filmes de ficción de Cuesta se plantean como dramas rurales que centran la representación valenciana en los espacios rurales y de huerta, remitiendo al imaginario regional valenciano, como en *El pastorcillo de Torrente* (1909) o en *El tonto de la huerta* (1912); pero a partir de 1912, empieza a aparecer otro imaginario regional, el andaluz, que explotaba la temática de los bandoleros en *Los siete niños de Écija* (1912) o *El Lobo de la Sierra* (1913) (García Carrión, 2015).

La fórmula iniciada por Cuesta de «cine popular, valenciano y español» ya caracterizaría toda la producción valenciana posterior. Sobre todo, a partir de la dictadura de Primo de Rivera, momento en el que, según García Carrión, se produce un proceso intenso de regionalización, de exaltación de los folclores regionales no políticos y no amenazantes de la identidad mayoritaria española. El cine valenciano contribuyó ampliamente a ello a través sus referencias más inmediatas, que entroncaban directamente con la novelística de Blasco Ibáñez, con la tradición paisajística de la pintura de Sorolla, Pinazo o Muñoz Degraín y con el teatro popular y sainetesco de Eduard

Escalante. Estos autores diseñaron el mapa de la identidad valenciana situado en Valencia, la Huerta, los poblados marítimos y la Albufera, y establecieron la gran narración sobre el pueblo valenciano, que, como indica García Carrión (2015), comprende el retrato de la psicología colectiva ligada a una concepción esencialista de su pasado, orientalista y fuertemente arraigada a un territorio mitificado; un imaginario en el que la lengua quedaba relegada a un espacio marginal. Los personajes creados por Blasco y la representación del costumbrismo agrario e idealizante del mundo de la huerta, la geografía cotidiana e inmediata de la pintura de temática regional, altamente estilizada en las imágenes marineras y huertanas de Sorolla o Pinazo, o la celebridad de los estereotipos que poblaban el teatro valenciano más popular se convirtieron, y se han convertido de manera incontestada, en el marco de referencia atemporal de la identidad particularista valenciana.

Este es el caso de la cinematografía de Maximilià Thous, figura clave en la construcción y difusión del imaginario valenciano, al que García Carrión dedica un capítulo central del libro. Thous, recordado como el autor de la letra del himno de la Exposición Regional, luego convertido en himno regional, fue miembro de Joventut Valencianista y formó parte del ambiente cultural de un valencianismo que reivindicaba la idea de un Estado valenciano desde la crítica al centralismo (García Carrión, 2015). Sus aportaciones, sin embargo, desplegaban nuevamente un imaginario que conecta con las temáticas de la Renaixença ya fijadas décadas antes (*Nit d'albaes*, 1925): la Albufera y la ciudad de Valencia como escenario, un conflicto melodramático con poca o nula conflictividad social como tema del relato y la representación de la mujer huertana, Dolorettes, como la encarnación máxima de la valencianidad; una imagen femenina que poco tenía que ver con los valores que el catalanismo político atribuía una década antes a Teresa, la Ben Plantada, imaginada por Eugeni d'Ors.

Si la década de 1920 fue testigo de una inflación de productos sobre temática valenciana, en la de

1930, durante la Segunda República, los relatos cinematográficos alegóricos de la identidad regional son muy escasos. García Carrión destaca algunas de sus causas. Por un lado, la introducción del cine sonoro planteó el problema de la lengua en la pantalla, y, sobre todo, el de la circulación y el consumo de películas. Por otra parte, el espacio cada vez más amplio de sociabilidad cinematográfica hablaba exclusivamente castellano; en el País Valenciano no circuló ninguna publicación especializada escrita en catalán, la temática se alejaba cada vez más del tema local y el valencianismo se mostró indiferente hacia el fomento del valenciano en el cine (García Carrión, 2015). De hecho, la única película hablada en valenciano fue *El faba de Ramonet* (1933), un modelo de teatro popular que remitía nuevamente al sainete valenciano más estereotipado, costumbrista, de imaginario sorollista y de rápida filiación folclorizante y fallera; aun así, no era menos localista que otros filmes, como *La verbena de la Paloma* (B. Perojo, 1935), por ejemplo. La única diferencia radica, en palabras de García Carrión, en que, llegados a este punto, el madrileñismo, el baturrismo aragonés y el andalucismo formaban ya parte de una cultura nacional española reconocible e identificada en todos los territorios del Estado. Cifesa, la gran productora valenciana creada en 1932, había apostado claramente por el españolismo (García Carrión, 2015) y el régimen franquista también.

Como hemos visto, la creación y la difusión de los imaginarios regionales y nacionales en la pantalla ha sido una constante desde la producción de los primeros filmes en el País Valenciano, pero, en cambio, no ha suscitado el interés de los investigadores de la disciplina. *La regió en la pantalla. El cinema i la identitat dels valencians*, de Marta García Carrión (2015), es la primera aproximación académica y rigurosa al estudio del papel del cine en la construcción de la identidad valenciana desde sus orígenes a finales del siglo XIX hasta la dictadura franquista. La autora no solo hace un análisis textual del material fílmico, sino que también se fija en los contextos de producción y recepción para concluir que, a diferencia de otras realidades nacionales vecinas, el imaginario valenciano se ha construido y

consumido en el marco indiscutible de una realidad nacional superior, la española, en la que el territorio valenciano ha aportado la dosis justa de autenticidad. Como afirma la autora del estudio, la cultura valenciana no actuó ni conectó con las nuevas formas culturales de ocio, y las representaciones en la pantalla quedaban relegadas al patrimonio del pasado, de donde nunca salieron. Este discurso esencialista fue heredado a la muerte de Franco, y películas como *El virgo de Visanteta* (Vicente Escrivà, 1978) o la secuela *Visanteta estate*

queta (1979) volvían a poner en evidencia la compleja construcción identitaria de los valencianos. Por su parte, la ficción televisiva de los últimos años, con el éxito de audiencia de *L'Alqueria Blanca* al frente, ha profundizado aún más en el abandono de los núcleos urbanos —de Valencia como escenario actualizador del imaginario valenciano— y en la vuelta al espacio rural, esencial, heimático y regional, que tan bien se complementa con el espacio modernizador del estado-nación español. Pero eso ya es otro episodio.

REFERENCIAS

- Anderson, B. (2015). *Comunitats imaginades*. València: Afers/PUV.
- Archilés, F. (ed.). (2015). *La persistència de la nació. Estudis sobre nacionalisme*. València: Afers/PUV.
- Archilés, F. y Martí, M. (2001). Satisfaccions gens innocents. Una reconsideració de la Renaixença valenciana. *Afers*, XVI, 38.
- Eley, G. y Suny, R. (2015). Del moment de la història social a l'estudi de la representació cultural. En Archilés, F. (Ed.). *La persistència de la nació. Estudis sobre nacionalisme*. València: Afers/PUV.
- García Carrión, M. (2015). *La regió en la pantalla. El cinema i la identitat dels valencians*. València: Afers.
- García Carrión, M. (2011). Mirar la regió des de la pantalla: Maximilià Thous i el cinema valencià de les primeres dècades del segle XX. En Archilés, F. (Ed.). *La regió de l'Exposició. La societat valenciana de 1909*. València: PUV.
- Geller, E. (1964). *Thought and Change*. Londres: Weidenfeld and Nicholson.
- Heidegger, M. Creative Landscape: Why do we stay in provinces? En Kaes, A. y Jay, M. (Eds.). *The Weimar Republic Sourcebook*. Berkeley: University of California Press.
- Peris, À. (2015). La identitat valenciana regionalista a través de la ficció televisiva *L'Alqueria Blanca*. *Arxius*, 32.
- Piqueras Infante, A. (1996). *La identidad valenciana. La difícil construcción de una identidad colectiva*. Madrid/València: Escuela Libre Editorial/IVEL.
- Puig i Cadafalch, J. (1909). *L'arquitectura romànica a Catalunya*. Barcelona: Institut d'Estudis Catalans.
- Resina, J. R. (2008). *La vocació de modernitat de Barcelona. Auge i declivi d'una imatge urbana*. Barcelona: Galaxia Gutenberg.
- Smith, A. (1986). *The Ethnic origins of the nations*. Oxford: Blackwell.
- Umbach, M. (2009). The Modernist Imagination of Place and the Politics of Regionalism: Puig i Cadafalch and early 20th-century Barcelona. En Landy, J. y Saler M. (eds.). *The Re-Enchantment of the World*. Redwood: Stanford University Press
- Wilson, J. (2008). Imagining a Homeland: Constructing Heimat in the German East, 1871-1914. *National Identities*, 9(4), 331-348.