

CARACTERIZACIÓN CINEMATOGRÁFICA DE LAS MARISMAS DEL GUADALQUIVIR. CONTEXTOS SOCIOTURÍSTICOS DE UN TERRITORIO OLVIDADO (1943-2014)*

MARIA C. PUCHE-RUIZ

I. INTRODUCCIÓN. APROXIMACIÓN A LAS MARISMAS DEL RÍO GUADALQUIVIR COMO ESPACIO FRONTERIZO

Este artículo analiza la relación de un entorno singular de frontera (las marismas del Guadalquivir) con el medio cinematográfico y su promoción para el turismo, partiendo del film *La isla mínima* (Alberto Rodríguez, 2014) e indagando en su condición de territorio «diferente» y escasamente explorado en el cine. El escritor Gutiérrez Solís afirma en el prefacio al guion que «el clasicismo se convierte en modernidad cuando recorre espacios, temáticos, ambientales y periféricos, que la cinematografía ha obviado históricamente» (2015: 8-9). Así, este trabajo procede a caracterizarlo como «lugar olvidado» dentro de la propia región (Márquez Ballesteros, Boned Purkiss y García Moreno, 2016), que ha mostrado en el cine, sin embargo, tendencias acordes con los contextos socioturísticos de la época de rodaje (Nieto Ferrando, Del Rey Reguillo y Afinouenova, 2015).

El territorio objeto de estudio destaca por su complejidad: sus límites se extienden a través de tres provincias españolas (Huelva, Cádiz y Sevilla), proponiendo unidades paisajísticas llenas de contrastes (pinares, dehesas, marismas inundadas, arrozales, dunas móviles) y actividades productivas en aparente colisión (agricultura, ganadería, caza, pesca, turismo). A vista de pájaro, se trata de un espacio fascinante: la combinación de naturaleza salvaje (Doñana) y domesticación territorial (Isla Mayor) se hace patente tanto en sus fronteras cromáticas como en sus límites formales. Con los pies en tierra firme, la marisma se revela como frontera tradicional entre civilización y abandono, entre progreso y desprecio; en definitiva, entre centralidad (Sevilla) y rentabilidad periférica (arrozal).

Este trabajo pretende corroborar que la caracterización cinematográfica de las marismas del Guadalquivir como frontera misteriosa no nace con *La isla mínima*, sino que se ha mantenido en el tiempo, vinculada a la percepción de un terri-

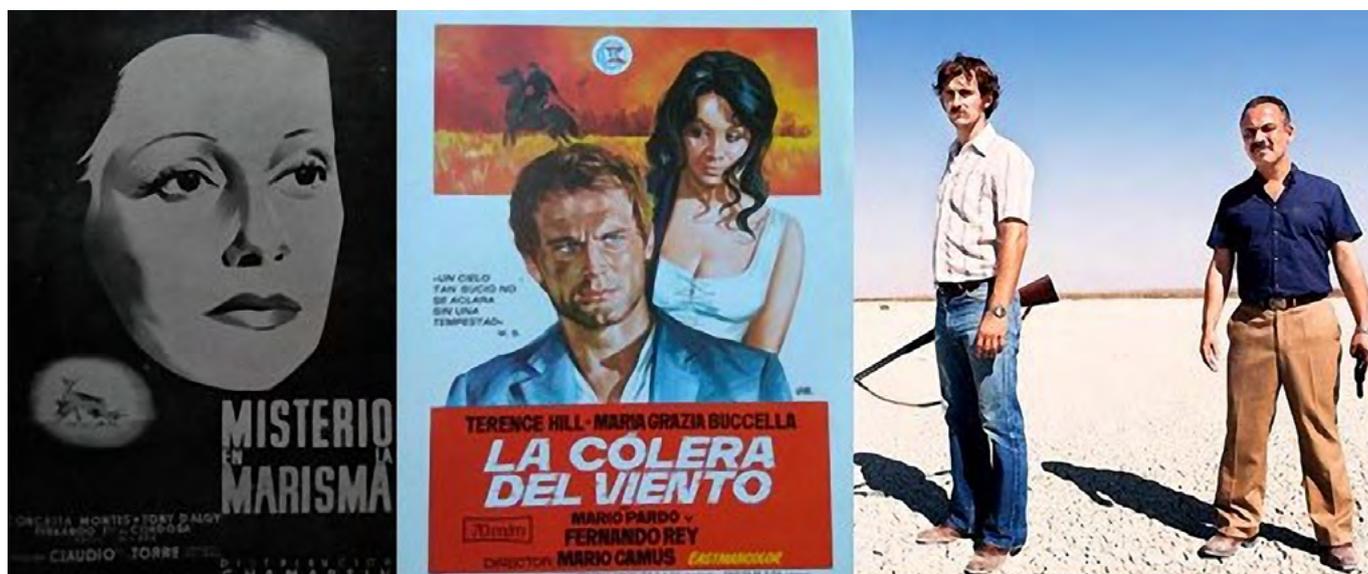


Imagen 1. La mirada del otro en las tres películas objeto de análisis. Colección particular.

torio yermo y temible. Para ello, el hilo de la argumentación gira en torno a tres films aparentemente dispares —*Misterio en la marisma* (Claudio de la Torre, 1943), *La cólera del viento* (La collera del vento, Mario Camus, 1971) y *La isla mínima* (Alberto Rodríguez, 2014)—, a través de los cuales se analiza tanto al «autor implícito» que los creó como al «espectador implícito» al que van dirigidos (Casetti y Di Chio, 2007: 226). Los tres proponen, a ese respecto, una mirada interesada sobre la marisma como territorio de frontera (imagen 1); una mirada curiosa que da a conocer el territorio al espectador, convertido, en cierto modo, en turista (Urry, 2002), y que desemboca en la significación contemporánea del espacio de análisis.

De este modo, combinando las vertientes interpretativas y estructurales del análisis cinematográfico (Zavala, 2010), este texto pretende acercar al lector una realidad promocional que ha basculado desde la propuesta de la biodiversidad como recurso cinegético-turístico (la Andalucía «diferente» de la década de 1940) hasta la plasmación de un territorio reivindicativo y levantisco (la Andalucía marginada de la década de 1970), para finalizar en la promoción de un espacio que interactúa con el espectador-turista y lo sumerge en

una aventura que replicar en el territorio (la Andalucía de las rutas cinematográficas de la década de 2010). Porque, a través de estos tres films, las marismas han fijado su imagen como un territorio hostile y de frontera, donde secretos y crímenes se mimetizan con un paisaje tan bello como desolador; un lugar de misterio que converge hoy con su nueva valorización medioambiental para el turismo y la concepción de inautenticidad que el turista postmoderno busca.

II. UNA ANDALUCÍA «DIFERENTE» PARA EL PRIMER FRANQUISMO: MISTERIO EN LA MARISMA

Misterio en la marisma es fruto de la escasísima producción cinematográfica a nivel regional llevada a cabo en Andalucía durante la década de 1940. Se trata de una película insólita tanto por su motivación como por su resultado cinematográfico. A este respecto, Utrera (2010: 124) señala que «Lloset en entrevista promocional del film aludía a que las intenciones de los productores de Sur Films eran llevar al cine una Andalucía inédita y la vida cotidiana del campo andaluz». La dictadura franquista había decidido convertir este territorio

yermo de marisma en fértil arrozal que abasteciera a una zona que había apoyado la sublevación desde los inicios. Se trató de un proceso arduo, ya que era necesario «inundar [las vastas extensiones de terrenos salados, hasta ese momento infértiles] para desalarlas, y en las zonas recubiertas de agua [...] instalar arrozales, cuyo rendimiento mejora a medida que el suelo pierde su salinidad», de modo que, poco a poco, «se espera ver el principio de una redención de estas zonas abandonadas» (Sermet, 1953: 306-307). Y el cine las mostraría por primera vez en pantalla.

José Luis Almenares vive solo («como un salvaje») en un coto de caza de las marismas del Guadalquivir, obsesionado con la aparición de una misteriosa dama y la historia de un fabuloso collar que permanece escondido en una de las habitaciones de la casa solariega. Su presentación viene precedida por un breve documental que introduce el territorio como si se tratara de un personaje más a través de un atinado montaje y privilegia los grandes planos generales sobre el paisaje marismeño: pinares, corzos, marismas, reses, aves, jabalíes... se muestran al espectador como invitación elegante para un turismo de calidad.

LA MARISMA SE TRANSFORMA, PUES, EN UN LUGAR DONDE LO ANORMAL SE CONVIERTE EN REGLA INSOSLAYABLE, UN ESPACIO FRONTERIZO DONDE CABEN LAS MAYORES EXTRAVAGANCIAS

Tratando de huir de sus melancólicas visiones, el terrateniente decide volver a la civilización (Sevilla), introduciendo la primera dualidad del film: modernidad *versus* tradición. Así, mientras el coto se caracteriza como lugar de la memoria y los valores ancestrales, la ciudad se presenta llena de coches, lujo y modernidad, en lo que Octavi Martí definió como «canto del cisne de un falangismo pijo aristocrático» (Utrera, 2010: 127). Cabe

destacar que la película no da cuenta de una sola panorámica que sitúe al espectador en la ciudad folklórica del cine mudo, del cine republicano ni del incipiente cine racial de la dictadura. Contrariamente, Claudio de la Torre propone un entorno cosmopolita que enfrenta el *jazz* al flamenco y acoge la visita de una turista de excepción que todos critican porque lleva a los hombres de cabeza: la condesa polaca Vera de Linford.

Es el miedo a la otredad que nos visita y cuya mirada nueva ayudará al director a mostrar la segunda dualidad del film: ciudad (o modo de vida sofisticado) *versus* mundo rural (sencillez): «Lo que siento es que no te va a gustar aquello [...]. La vida allí tiene una apariencia muy simple. Hay unos animales que viven en libertad bajo un cielo azul, junto a un mar azul... [...]. Hasta los actos más sublimes tienen en la marisma una simplicidad... encantadora». La marisma se convierte, por tanto, en sinónimo de sana ingenuidad, en contraste con la perversa ciudad que, poco a poco, va homogeneizándose con el resto de Europa. El encuentro de Vera con el recién llegado José Luis se traduce, por tanto, en una glosa del coto y de sus maravillas, mientras se planifica un viaje multitudinario a las marismas.

Pronto comprenderán los aristocráticos visitantes que la vida en las marismas no es sencilla, lo que propicia una de las escenas más memorables del film. Guiados por un cicerone local, la comitiva se perderá en la árida inmensidad del paisaje mostrado en un gran plano general:

- No está esto muy poblado, ¿eh?
- ¿Que no? Pues no hay aquí bichos salvajes de *toas* clases ni *ná*. [...] ¿Que no está esto *mu poblao*? Pues debajo de cada mata está acechando un enemigo. Mire usted, mire usted los más chiquititos... [señalando un camello].

La marisma se transforma, pues, en un lugar donde lo anormal se convierte en regla insoslayable, un espacio fronterizo donde caben las mayores extravagancias. De este modo, frente a Sevilla, que simboliza la razón, la marisma representará el mis-



Imagen 2. Los protagonistas de *Misterio en la marisma* (Claudio de la Torre, 1943) entre los pinares de Doñana. Filmoteca de Catalunya.

terio. Durante un paseo a caballo, vestidos tradicionalmente de corto, José Luis y Vera se esconden del «rumor de los cazadores» y comienzan su apasionado romance (imagen 2). El director se sirve de diversos planos generales y medios para centrar a los personajes en el bosque de pinares. Vera admite que «todo es misterioso a nuestro alrededor» y que, incluso a plena luz del día, tiene miedo: «[m]e asusta esta soledad, esta inmensidad de la marisma».

La elegante viajera se convertirá en el detonante que desvele el secreto de aquellos parajes. Su parecido con la visión fantasmal de José Luis revela una historia que remite al espectador cien años atrás a través de un *flashback* y que concierne a la desaparición de dos antepasados de los protagonistas. Conocida su trágica historia, se confirma que el collar que posee Vera es auténtico, regalo del bisabuelo de su amado, mientras que la réplica robada es devuelta por unos aventureros franceses, camuflados entre la comitiva de visitantes.

La película recibió críticas dispares. Resultaba difícil que tal mezcla de géneros e influencias pudiera desembocar en una obra coherente. Ciertamente es que Claudio de la Torre se empeña en que su abigarrada combinación de sofisticación

norteamericana y europea con marcadores folklóricos netamente nacionales saque adelante una producción inclasificable, donde varios géneros se dan cita; además de la comedia y el documental, el *noir* y el melodrama. En ese sentido, la publicación *El cine en 1943* habla de ella como «acertada», «una película que, sin alharacas, es aceptable» (VV. AA., 1944: 184), obviando las escenas documentales de la marisma, que fueron motivo de controversia tras su estreno (Pena, 1997), dado que parte de la crítica las consideraba como digresiones poéticas (sus grandes planos generales contri-

buían a crear este efecto) que poco tenían que ver con la trama y distraían del tono de alta comedia del film.

Otras críticas, sin embargo, serían más entusiastas, considerando que las marismas del Guadalquivir constituían un personaje principal para la acción. Así, tras su estreno en el Palacio de la Música de Madrid, Gómez Tello recuerda que «enmarcando el conflicto, [se encuentra] la panorámica espléndida de la marisma a la que la cámara ha arrancado todas sus posibilidades. Las escenas de cacería ponen un ritmo de violencia meditada que da nervio al perfume de misterio que envuelve la trama» (1943: 12).

Inciendiando en este aspecto, el artículo escrito por Juan Sierra (1943: 9), alude también al «paisaje inédito, pero verdadero, asentado misteriosamente en la misma entraña de Andalucía»; al «verdadero campo, verdadero horizonte, jinetes y poderosos auténticos»; a «una Andalucía total, honda, poco frecuentada, sobre el grandioso espectáculo permanente de un coto de caza, con fama de ser el mejor cazadero de Europa, ofrecido, a través de esta película, como el más extraordinario documental del año, en descripciones de inigualable be-

lleza plástica, donde quedan reseñadas las más diversas suertes de la montería, desde la persecución y agarre del ciervo por la brava rehala de podencos hasta el viril deporte cinegético de la caza del jabalí». De este modo, el film se alza como reclamo turístico de caza para la buena sociedad española.

Utrera también incide en el protagonismo constante del entorno, ya que «el paisaje de la marisma se nos muestra con detalle tanto en su fauna salvaje como en la flora de desiertos, playas y praderas; el paseo a pie o a caballo se combina con la caza del ciervo y otros alicientes sorprendentes para propios y extraños» (Utrera, 2010: 125), comprendiendo que «el misterio del título se refiere tanto a las características del parque donde el animal salvaje, desde el camello al jabalí y desde el ciervo al toro, vive en su entorno natural como al misterioso robo del collar» (Utrera, 2010: 126) que parece centrar la trama.

De este modo, sin que se pueda hablar de una obra maestra, por la cantidad de frentes que abre desde su inicio, sí se trata de una obra notable, y en un momento en que la innovación técnica de la cinematografía española era tarea casi imposible, el valor de su apuesta y su unicidad residen, precisamente, en la combinación amable de géneros y la singularidad de su escenario contemplado a ras de suelo.

III. UNA ANDALUCÍA MARGINADA PARA EL TARDOFRANQUISMO: LA CÓLERA DEL VIENTO

Para Suárez Japón, el tramo final de la dictadura franquista en la marisma fueron «años en los que garantizar la pervivencia diaria constituía la aspiración y el objetivo común de todos estos pueblos», porque «el tiempo de las bonanzas económicas y socio-políticas que fue luego extendiendo la urbanización, cambiándolo todo, estaba aún muy lejos de asomar siquiera sus primeras señales» (2010: 42). Y es que, tras la colonización de la década de 1940, «aquello era un poco como el Oeste. Unas

llanuras inmensas, apenas sin hierba, cubiertas de almajos y a lo lejos algunas vacas» (Pedro Beca en Suárez Japón, 2010: 131).

La cólera del viento es una coproducción hispano-italiana que, en ese contexto, solo podía adoptar la forma de wéstern. Localizado en un territorio fuera del tiempo y de la ley, que puede asimilarse al salvaje Oeste de las películas de forajidos rodadas en Andalucía, el film esconde una crítica a las condiciones de explotación del entorno agrícola marismeño de finales de la década de 1960, al tiempo que proyecta un insólito alzamiento anarquista para el público español del tardofranquismo (Frayling, 1998: 242). Porque su rodaje coincidió con el apogeo de la actividad arrocera en la marisma, pero también con el contexto de desigualdades y explotación laboral que retrataron Alfonso Grosso y Armando López Salinas en su obra de 1966 *Por el río abajo* (imagen 3); aspecto que sus creadores no estaban dispuestos a ignorar.

Wessels hace hincapié en su carácter transnacional y recuerda que «los *spaghetti westerns* se localizan a menudo en un paisaje polvoriento que ni se nombra ni se identifica (recordando al Oeste Americano) o se identifican específicamente como rodados en los Estados Unidos o México. *La*

Imagen 3. Cartel italiano de *La cólera del viento* (*La collera del vento*, Mario Camus, 1971), que sitúa la acción entre los cultivos de la marisma. Biblioteca Provincial La Magna Capitana, Foggia.



cólera del viento, sin embargo, se sitúa en Andalucía a finales del siglo XIX, y utiliza el contexto específico del conflicto entre trabajadores locales y aristócratas para conformar su narrativa política» (Wessels, 2014: 9). En ese sentido, Utrera también advierte que «la ausencia de referencias temporales y espaciales concretas sitúan el tiempo y el lugar de la acción dentro de una ambigüedad posiblemente buscada por los autores», pero ello «no impide su localización en Andalucía (se menciona a las marismas, y los lugares de rodaje, según los títulos de crédito, fueron Almonte, Rociana, Niebla, Coto de Doñana, Matalascañas, El Rocío, Villarrasa y Sevilla) y la época en los primeros años del siglo XX» (2005: 123).

Pese a que no se trata de una de las obras más aclamadas de su director, hay que admitir que Mario Camus es un maestro a la hora de centrar la acción en un espacio fronterizo donde los abusos de poder y la violencia están a la orden del día. Así, si a Claudio de la Torre le interesaba publicitar el exclusivo escenario donde se localizaba su misterio (sirviéndose principalmente de planos generales), Mario Camus inserta continuamente a sus personajes en el paisaje a través de planos medios y americanos que resaltan escenas clave en la trama.

En un clima de tensión latente, el argumento, del crítico y guionista Manolo Marinero, se inicia con una muerte violenta en la plaza de una ciudad indeterminada (rodada en Rociana del Condado) durante una mañana de fiesta. Marcos (un muy comedido Terence Hill, justo antes de rodar sus grandes éxitos junto a Bud Spencer) y Jacobo son una pareja de asesinos a sueldo que llevan a cabo un ajuste de cuentas. Revelada su identidad, deciden salir de la ciudad y huir al sur, donde les reclama otro trabajo. Los pistoleros llegan entonces a una localización indeterminada de Andalucía, un espacio regido por normas y códigos desconocidos en el entorno urbano del que provienen.

Marcos se hospeda en la única fonda del pueblo, un solitario *saloon* andaluz en el que se baila

flamenco, se juega y se abusa del alcohol y la debilidad, regentado por Soledad (la *Miss Italia* Maria Grazia Buccella), joven mujer cuyo silencio encierra muchos secretos; un personaje muy próximo a la doliente Rocío de *La isla mínima* incluso en caracterización y que, pese a su sumisión al terrateniente local, se siente intrigada por un forastero que parece defender las causas perdidas.

A PARTIR DE ESE MOMENTO, LA MIRADA QUE SE OFRECE SOBRE LA MARISMA ES LA DE ESTE BANDOLERO DESARRAIGADO (O LA DEL IRREFLEXIVO ESPECTADOR DE LA ÉPOCA), QUE SE DEBATE ENTRE EL DEBER Y LA JUSTICIA HACIA UN TERRITORIO SUBDESARROLLADO Y PRESA DE LA BARBARIE

A partir de ese momento, la mirada que se ofrece sobre la marisma es la de este bandolero desarraigado (o la del irreflexivo espectador de la época), que se debate entre el deber —la civilización y el orden, encarnados por los dueños de las tierras— y la justicia hacia un territorio subdesarrollado y presa de la barbarie. Una mirada que debió de hacer saltar las conciencias de aquellos espectadores que, buscando la evasión del wéstern, se encontraron cara a cara con la miseria de una España tradicionalmente olvidada por las pantallas de cine. Porque Mario Camus realiza un crudo retrato etnográfico de sus habitantes y de los áridos paisajes que los atrapan, condicionan vidas y destinos y hacen claudicar las voluntades a la protección del patrón, convirtiéndolos en un personaje más de la acción que subraya los momentos emocionales de la trama a través de estimulantes planos de conjunto.

Pronto se desencadenará la tragedia con la aparición de un agitador que ha venido a inculcar a las gentes serviles del pueblo el concepto de libertad, trayendo un destello del progreso que

ya se vislumbra en las grandes ciudades. Pese a que el contexto histórico no es propicio a las reivindicaciones sociales, los guionistas se atreven a parafrasear la famosa entrevista que concediera al *Toronto Star* el líder anarquista Buenaventura Durruti antes de su muerte en 1936, haciendo hablar a este por boca del revolucionario de ficción: «[s]omos nosotros los que hemos construido los palacios y las ciudades en España, América y en todo el mundo [...]. No tememos a las ruinas. Estamos destinados a heredar la tierra, de ello no cabe la más mínima duda. La burguesía podrá hacer saltar en pedazos su mundo antes de abandonar el escenario de la historia. Pero nosotros llevamos un mundo nuevo dentro de nosotros, y ese mundo crece a cada instante. Está creciendo mientras yo hablo con usted».

Estas palabras del extranjero no serán bien recibidas por todos: Don Antonio (Fernando Rey), el latifundista local, y, sobre todo, su hijo Ramón (Máximo Valverde) pretenderán deshacerse a toda costa de este elemento perturbador para sus intereses. Marcos eliminará al anarquista, todavía bajo la influencia de un orden social mal entendido, mientras en la localidad se enciende una llama de odio contra la opresión del cacique (la «cólera del viento» a la que hace alusión el título del film), que provocará que la revuelta prospere entre los campesinos, destruyendo la principal bodega del pueblo (la Bodega San Antonio de Rociana del Condado).

Cuando a Marcos y Jacobo se les encomiende la muerte del único latifundista que ha decidido equilibrar los jornales, el primero vacilará, ya que cada vez encuentra más razones para ponerse de parte de los campesinos y este territorio desfavorecido. Jacobo, sin embargo, decidirá cumplir el encargo... pero sabe ya demasiado, motivo por el que es acribillado por los secuaces de Don Antonio. En su venganza, Marcos secunda la revuelta de los campesinos a través de escenas de gran intensidad en las marismas, que combinan la toma panorámica con el plano americano en las escenas de duelo; violencia que se traslada hasta a su últi-

mo encuentro con Soledad y Jacobo en las dunas de Doñana. Se trata de los únicos momentos que contribuyen a dar un poco de aire fresco a una película claustrofóbica, al «imposible western anarquista» (Sánchez Noriega, en Utrera, 2005: 123) del tardofranquismo, más próximo a una visión trágica y árida de Andalucía que al territorio sonriente de las campañas turísticas que le siguieron durante el periodo democrático.

UNA ANDALUCÍA POR DESCUBRIR PARA EL TURISTA POSTMODERNO: LA ISLA MÍNIMA

— ¿Y dónde queda la Isla Mínima donde se ha rodado la película de Alberto Rodríguez? —pregunta el viajero.

— Buena película, ¿eh? —dice Paco—. Esa isla se originó en el siglo XVIII cuando para suprimir un meandro del río que molestaba a la navegación se abrió a través de la Isla Menor un canal, la Corta de los Jerónimos, con lo que se formó una isleta que por su tamaño llaman Mínima.

— En la película me ha parecido un paisaje francamente inhóspito —dice el viajero.

— Lo es, pero por eso mismo no deja de tener su particular belleza— replica Paco.

ESLAVA GALÁN (2016: 315)

La isla mínima se estrena en un momento de profunda crisis que remite al espectador al escenario de la Transición. En ese sentido, a lo largo del film son constantes las alusiones a las revueltas, las huelgas y la inquietud social de esos dos periodos clave. Los protagonistas discuten acerca de los cambios («Este país no es democrático; no está acostumbrado»), las manifestaciones por conflictos laborales se suceden y la explotación continúa a la orden del día. A principios de la década de 2010, además, se asiste a un momento de cambio en las estructuras tradicionales, que tiene su reflejo en la distribución cinematográfica y en la concepción del turista postmoderno. Por un lado, se contempla el auge de las plataformas digitales de

distribución, cuyas series conocen un insólito pico de popularidad; por otro, el nuevo turista, cada vez más, se deleita en la inautenticidad del espectáculo interactivo que se le ofrece en el territorio (Urry, 2002: 12).

Ello viene a sumarse a la evolución de las marismas del Guadalquivir en el imaginario colectivo, con Doñana declarado Parque Nacional en 1969 y Parque Natural en 1989. Este reconocimiento, que abre una nueva etapa «que podríamos llamar “biologista” o “naturalista”» (Marchena Gómez *et al.*, 1992), así como el desastre ecológico provocado por la rotura de la presa de Aznalcóllar en 1998, sirven para concienciar a la población acerca de los valores naturales del territorio.

Sin embargo, el turista postmoderno del siglo XXI avanza hacia su «infantilización» ecológica, apreciando estos espacios ya no tanto por sus valores naturales como por la composición de un escenario en el que vivir una ficticia aventura de riesgo (Bell y Lyall, 2002). Se trata de un turista que busca ser inmediatamente impactado por productos culturales prefabricados, pastiches que le distraigan pero que no impliquen un conocimiento exhaustivo, sacrificando la barrera existente entre realidad y representación en pos de su entretenimiento descuidado (Urry, 2002: 76-77). Es por esto que *La isla mínima* no pretende divulgar el valor natural de los paisajes marismeños, sino sumergir al espectador en un espacio de peligro, de modo que el film se demuestra heredero natural de las visiones de la marisma de las décadas de 1940 y 1970, aunque sus técnicas de promoción se revelen novedosas.

Al igual que *La cólera del viento*, se trata, una vez más, de un western moderno, una relectura del género que arrasó en taquilla, obtuvo diez premios Goya en su XXIX edición y le valió a su protagonista (Javier Gutiérrez) la Concha de Plata al mejor actor en el 62º Festival de San Sebastián. Alberto Rodríguez —director de obras tan notables como *7 vírgenes* (2005) o *Grupo 7* (2012), y exponente de lo que algunos han vuelto a llamar



Imagen 4. Dossier de la exposición *Marismas* (2015-2016). Cruce de caminos al final de *La isla mínima* (Alberto Rodríguez, 2014).

«nuevo cine andaluz»— ha declarado de forma reiterada que su inspiración para esta película la encontró tanto en las soberbias fotografías etnográficas de Atín Aya (1955-2007) como en las obras del investigador del CSIC Héctor Garrido. Porque se trata del film que, por primera vez, mira a la marisma tanto desde el suelo como desde el cielo.

Así, por un lado, Alberto Rodríguez representa un lugar antropizado que todos quieren abandonar, hecho con retazos de Puebla del Río, Isla Mayor, Carmona, Dos Hermanas, Coria o Las Cabezas; un territorio donde «solo hay fantasmas», el trasiego de heroína es moneda corriente, los jueces se encuentran evidentemente coaccionados por un orden ancestral ajeno a la Ley («Usted no sabe cómo se organizan las cosas aquí») y los criminales resurgen con la lluvia, cuando la marisma se convierte en un barrizal intransitable («¡Cuidao! Que esto se pone muy malo con la lluvia»; imagen 4). Por otro, el director ofrece una mirada intrusa sobre el paisaje inhabitado, un cerebro territorial (Gutiérrez Solís, 2015: 8), a través de las memorables animaciones cenitales de Juan Ventura y Manuel Huerta, que proporcionan al espectador el mapa mental de un lugar complejo, actuando

«como separadores, para que emocionalmente pu[eda] ordenar el relato» (Alberto Rodríguez en Castaño, 2015).

En medio de ambos se sitúan los protagonistas, adscritos a las convenciones del *thriller* policíaco: dos agentes de Madrid, representantes de la nueva y la vieja España, que son desterrados abruptamente a las marismas debido a su conducta irregular. Antagonistas en su propio territorio —Juan es un antiguo agente de la Brigada Político Social de Madrid, sospechoso de haber torturado a cientos de personas; Pedro es un prometedor policía que ha arremetido en la prensa contra los poderosos estamentos militares—, los dos se han convertido en elementos incómodos para el nuevo y precario orden social y deberán resolver un doble asesinato en un entorno ajeno a su cotidianidad urbana. Su llegada como extraños a la marisma supone un punto de partida clásico: dos desconocidos que desembarcan en un espacio salvaje tras perderse en la noche y los caminos.

Rafael Cobos y Alberto Rodríguez se preguntan: «¿No son ellos demasiado pequeños para hacer esto, quiero decir, cómo se sentirían nuestros protagonistas en mitad de la nada, donde el silencio es total, algún pájaro, una pala, y a desenterrar los muertos [...]? Me entra una especie de pena por esos pequeños seres en medio de la nada, sin comprender nada de lo que ha ocurrido» (2015: 15). Porque la marisma «es un sitio muy difícil de explicar visualmente; sin accidentes geográficos, no hay árboles siquiera, solo un horizonte plano que esconde un sistema laberíntico fácil de interpretar únicamente desde arriba» (Alberto Rodríguez en Castaño, 2015).

No es de extrañar, por tanto, el desconcierto «paisajístico» que sufren y transmiten al espectador, ya no solo con su nueva mirada, sino con los cinco sentidos: el continuo zumbido de los mosquitos (sonido mimetizado con su banda sonora); la persecución en la inmensidad de un paisaje de tierras áridas, rifles en mano; el martín pescador que surge inopinadamente en la habitación de Juan,

subrayando la sensación de estar atrapado por su enfermedad, etcétera. Las miradas cenitales sobre el río, el cementerio, la barcaza de la presunta médium... no hacen sino provocar esa distancia indispensable con la trama para centrar al espectador en el paisaje y aislarle de su mundo conocido, con el fin de intensificar su aventura cinematográfica.

De este modo, la marisma no es un personaje ni una localización de este film, sino que se convierte en un concepto moral y anímico, un escenario central para el espectador del siglo XXI. Es por esto que Garrido percibe que «esa complejidad se ve también en que la película no tiene un protagonista nítido; de repente, el elemento que toma relevancia es el paisaje, a través de los fractales. La [película] tiene una estructura tan complicada como la vida misma; la trama se ramifica tanto como lo hace un fractal, es como si el peso del paisaje de la marisma hiciera mella en la trama».

Y es que la marisma de Alberto Gutiérrez no es la marisma amable del documental de Gutiérrez Acha *Guadalquivir* (2013) o de *El lince perdido* (Manuel Sicilia Morales y Raúl García Sanz, 2008); su fauna habitante no es ejemplo de biodiversidad animal sino de extrañeza, dolor y soledad humana. El escenario propicio de la rabia del siglo XXI; el escenario perfecto, en definitiva, para un nuevo y rebelde turista postmoderno.

DISCUSIÓN Y CONCLUSIONES. LA MARISMA Y EL TURISTA POSTMODERNO

Este trabajo ha profundizado en los contextos de producción (autor implícito y espectador implícito) de tres películas que, a lo largo del tiempo, han caracterizado las marismas como «lugar olvidado», frente al centralismo de la sinécdoque sevillana de Andalucía. Siguiendo la mirada de cuatro personajes —una misteriosa turista polaca de élite, un mercenario norteño de buen corazón y dos policías madrileños en plena transición democrática—, los tres films sitúan las marismas del Guadalquivir en un espacio de frontera alejado de la civilización.

Se corrobora, así, que la imagen de *La isla mínima* es heredera de una tradición cinematográfica nacida en la década de 1940, imagen que los realizadores han contribuido a fijar en el inconsciente colectivo. Se percibe, sin embargo, que su promoción turística ha evolucionado en la misma medida que sus visitantes e, incluso, al tiempo que lo hacían los géneros cinematográficos y sus innovaciones técnicas. Así, la marisma pasa de promocionarse a través de un publirreportaje cinegético digno de un No-Do de 1940 (los planos generales sin horizonte de *Misterio en la marisma*) a venderse como experiencia interactiva ligada a la aventura cinematográfica postmoderna (los planos cenitales que sitúan *La isla mínima*), tras haber sido utilizada como perfecta «tierra de nadie» en un singular western pro anarquista de 1970 (los planos medios y americanos en *La cólera del viento*).

En ese sentido, resulta elocuente que los dos productos más reivindicativos (*La cólera del viento* y *La isla mínima*) hayan elegido la dinámica visual del western, localizándose en un territorio detenido en el tiempo. En todo caso, se percibe un cambio de mirada, dado que Camus emplea planos generales y medios típicos de las convenciones del

género, mientras que Rodríguez introduce ya juegos de ficción (los fractales subjetivos), fascinando al espectador postmoderno con planos cenitales que incrementan su desconcierto a la hora de entrar en la trama.

Asimismo, los resultados de la investigación permiten verificar que, en las tres películas analizadas, el paisaje y las localizaciones «ocupan una posición privilegiada en la narrativa cinematográfica, rivalizando y a veces aventajando en importancia a los personajes y la trama» (Kovacs, 1991: 17). Pero la mirada sobre *lo bello* también ha cambiado, y la diversidad cinematográfica de Andalucía bascula desde la centralidad sevillana hacia su lado menos amable, deslocalizando la parodia flamenquista de *Ocho apellidos vascos* (Emilio Martínez Lázaro, 2014) hacia la soledad de los flamencos rosas de la marisma y diluyendo, poco a poco, las diferentes fronteras que se ceñían sobre este espacio.

Así, el cosmopolitismo, que ya descollaba en la Sevilla de 1940, avanza sobre la marisma del siglo XXI, trasladando a Doñana la posibilidad de vivir una experiencia propia de urbanitas insatisfechos, borrando la frontera entre la ciudad del entrete-

Imagen 5 (izquierda). Portada de la Ruta del Cine de Andalucía nº5 «La Isla Mínima». Junta de Andalucía. Imagen 6 (derecha). Pinares de Doñana en la Guía de localizaciones de cine de la provincia de Sevilla.



nimiento y su periferia productiva. Con la sofisticación de su turismo, la marisma como centro de tradición también desaparece, al igual que los últimos signos de subdesarrollo y presunta barbarie, de modo que recorrer el territorio a golpe de hito cinematográfico da lugar a actividades predecibles (una variación del «safari marismeño» que ya mencionaba Suárez Japón en 2010).

Lejos de los contextos autorales del cine de evasión, de las reivindicaciones tardofranquistas o de los primeros años de la democracia, el entorno de la Isla Mínima actual sigue combinando el cultivo del arroz con la crianza del toro bravo, pero depende, cada vez más, de las veleidades del turista postmoderno. Tras el éxito de *La isla mínima* se creó una ruta de cine, impulsada por Prodetur y la Junta de Andalucía a través de la Andalucía Film Commission, que fue presentada junto a *Juego de Tronos* (Game of Thrones, David Benioff, D. B. Weiss, HBO: 2011-2019) como la gran apuesta de la provincia en Fitur 2015 (imagen 5). Porque los paisajes otrora olvidados de la comarca Aljarafe-Doñana, escenarios coyunturales de crímenes y desengaños —*Tenemos 18 años* (Jesús Franco, 1959)—, se promocionan hoy por parte de la Diputación de Sevilla como bellísimas localizaciones para el rodaje de producciones audiovisuales en el territorio (imagen 6).

La ruta mencionada obtuvo un éxito inmediato, que se tradujo en un incremento de las visitas al pantalán turístico de la Isla Mínima. Los medios se hacían eco de los 5.288 turistas que desembarcaron en él a lo largo de 2016, así como de los aproximadamente dos mil que lo hicieron durante el primer semestre de 2017 («El éxito turístico de “La Isla Mínima”», 2017). La estadística mostraba que al menos uno de cada cuatro cruceristas buscaba las localizaciones del film. Si bien las cifras se antojan modestas, suponen un logro meritorio, dado que contribuyeron a descentralizar los flujos turísticos de la capital («Las rutas basadas en rodajes ayudan a descongestionar el turismo en Andalucía», 2019).

La caracterización cinematográfica de las marismas como territorio de misterio perdura aún

LA CARACTERIZACIÓN CINEMATOGRAFICA DE LAS MARISMAS COMO TERRITORIO DE MISTERIO HA SEGUIDO PERDURANDO PARA LOS TURISTAS, FRENTE A LOS ESPACIOS ORDENADOS DE SU VIDA COTIDIANA; PERO INCLUSO ESTA FRONTERA RESULTA HOY CONSECUENCIA DE SU PUBLICIDAD MÁS QUE UN VERDADERO RASGO DISTINTIVO

para los turistas; pero incluso esta frontera se demuestra más consecuencia de su publicidad que de sus valores intrínsecos. Así, pese a la voluntad de la Diputación de Sevilla de conformar un producto de valor añadido («La ruta de cine de La Isla Mínima es “mucho más de lo que se ve en la película”», 2015), se aprecia que la complejidad de las marismas puede propiciar una experiencia turístico-cinematográfica sesgada. Porque hoy en día son tantos los que abogan por dar mayor cabida al turismo experiencial postmoderno como aquellos que se alzan contra esta nueva explotación del territorio.

Pasada la *fiebre* que despertó el film, la ruta de *La isla mínima* ha quedado como un apartado más en la flamante web *Andalucía, destino de cine* (2018). Y es que la clave para diseñar productos que perduren en la mente del espectador-turista reside en la apelación a su ego desde la Historia común, más allá de su vinculación con dispositivos culturales sujetos al vaivén de lo efímero. Se demanda, por tanto, una nueva narrativa que favorezca la interpretación integral del territorio a futuro, a través de productos que miren de cara al Guadalquivir de las marismas cinematográficas y no teman mostrar su realidad a fecha de 2020. ■

NOTAS

- * Este artículo ha sido redactado en el marco del proyecto de I+D *Las ciudades españolas en la ficción audiovisual. Registro documental y análisis territorial y audiovisual* (FACES-50). Referencia del proyecto: 2019/00436/001.
- 1 «On les inonde [les vastes étendues de terrains salés, jusque-là infértils] pour les dessaler, et dans les zones recouvertes d'eau [...] installer des rizières, dont le rendement s'améliore au fur et à mesure que le sol perd son sel», de modo que «on peut espérer y voir le principe d'une rédemption de ces zones à l'abandon».
 - 2 «Spaghetti westerns are often either set in a nondescript and unidentified dusty landscape (recalling the American West) or specifically identified as being set in the United States or Mexico. *Revenge of Trinity*, on the other hand, is set in Andalusia at the end of the nineteenth century, and uses the specific context of the conflict between local laborers and the aristocrats to form its political narrative».
 - 3 «Occupy a privileged position in the cinematic narrative, rivalling, and sometimes even surpassing, characters and plot in importance».

REFERENCIAS

- Bell, C., Lyall, J. (2002). The Accelerated Sublime: Thrill-Seeking Adventure Heroes in the Commodified Landscape. En S. Coleman y M. Crang (eds.), *Tourism. Between Place and Performance* (pp. 21-37). Nueva York: Berghahn Books.
- Castaño, N. (2015, 14 de enero). Las posibilidades de lo inexplicable. Los fractales ayudan a ordenar la realidad en la película del director sevillano Alberto Rodríguez. *Idesqbre Revista*. Recuperado de <https://idescubre.fundaciondescubre.es/revista/las-posibilidades-de-lo-inexplicable/>
- Casetti, F., Di Chio, F. (2007). *Cómo analizar un film*. Barcelona: Paidós Ibérica.
- Cobos, R., Rodríguez, A. (2015). *La isla mínima*. Guion cinematográfico. Madrid: Ocho y Medio.
- El éxito turístico de "La Isla Mínima" (2017, 19 de agosto). *ABC Sevilla*. Recuperado de https://sevilla.abc.es/provincia/sevi-exito-turistico-isla-minima-201708180836_noticia.html
- Eslava Galán, J. (2016). *Viaje por el Guadalquivir y su Historia*. Madrid: La Esfera de los Libros.
- Frayling, C. (1998). *Spaghetti Westerns: Cowboys and Europeans from Karl May to Sergio Leone*. Londres: I. B. Tauris.
- Gómez Tello, J. L. (1943). Crítica de los estrenos: *Misterios en la marisma*. *Primer Plano*, 152, 12.
- Grosso, A., López Salinas, A. (1977). *Por el río abajo*. Madrid: Espasa Calpe.
- Gutiérrez Solís, S. (2015). *Biografía autorizada*. Sevilla: Siltolá.
- Kovacs, K. S. (1991). The Plain in Spain: Geography and National Identity in Spanish Cinema. *Quarterly Review of Film and Video*, 13(4), 17-46. <https://doi.org/10.1080/10509209109361384>
- La ruta de cine de La Isla Mínima es "mucho más de lo que se ve en la película" (2015, 29 de enero). *Europa Press*. Recuperado de <https://www.europapress.es/turismo/fitur/noticia-fitur-ruta-cine-isla-minima-sevilla-mucho-mas-ve-pelicula-20150129165712.html>
- Las rutas basadas en rodajes ayudan a descongestionar el turismo en Andalucía (2019, 25 de enero). *La Vanguardia*. Recuperado de <https://www.lavanguardia.com/local/sevilla/20190125/454294842255/las-rutas-basadas-en-rodajes-ayudan-a-descongestionar-el-turismo-en-andalucia.html>
- Marchena Gómez, M. et al. (1992). *Ocio y Turismo en los Parques Naturales Andaluces*. Sevilla: Dirección General de Turismo, Junta de Andalucía.
- Márquez Ballesteros, M.^a J., Boned Purkiss, J., García Moreno, A. E. (2016). A(t)las del deseo. Berlín y la ciudad de los lugares olvidados. *L'Atalante. Revista de estudios cinematográficos*, 22, 155-166.
- Nieto Ferrando, J., Del Rey Reguillo, A., Afinoguenova, E. (2015). Narración, espacio y emplazamiento turístico en el cine español de ficción (1951-1977). *Revista Latina de Comunicación Social*, 70, 584-610. <https://doi.org/10.4185/RLCS-2015-1061>

- Pena, J. J. (1997). *Antología crítica del cine español 1906-1995*. Madrid: Cátedra.
- Sermet, J. (1953). *L'Espagne du Sud*. París, Grenoble: B. Arthaud.
- Sierra, J. (1943). Superaciones del cine español. Misterio en la marisma: una Andalucía depurada de tópico y lisonja. *Primer Plano*, 155, 9.
- Suárez Japón, J. M. (2010). *Por el río abajo. Un viaje literario por la marisma del Guadalquivir*. Córdoba: Almuzara Sotavento.
- Urry, J. (2002). *The Tourist Gaze: Leisure and Travel in Contemporary Societies*. Londres: Sage.
- Utrera, R. (2005). *Las rutas del cine en Andalucía*. Sevilla: Fundación José Manuel Lara.
- (2010). Toma Cuarta. Mujeres “cineastas” de la generación del 27. Josefina de la Torre: Arlette en la marisma. *Cuadernos de EIH CEROA*, 11-12, 113-129.
- VV. AA. (1944). *El cine en 1943*. Madrid: Instituto Samper.
- Van Paasen, P. (1936, 18 de agosto). Durruti Dumange, José Buenaventura: 2.000.000 anarchists fight for revolution says Spanish leader. *The Toronto Daily Star*, pp. 1-5.
- Wessels, C. (2014). “Do I Look Mexican?": Translating the Western Beyond National Borders. *Transformations. Journal of Media & Culture*, 24, 1-15. <http://www.transformationsjournal.org/journal/24/01.shtml>
- Zavala, L. (2010). El análisis cinematográfico y su diversidad metodológica. *Casa del Tiempo*, 30, 65-69.

CARACTERIZACIÓN CINEMATOGRÁFICA DE LAS MARISMAS DEL GUADALQUIVIR. CONTEXTOS SOCIOTURÍSTICOS DE UN TERRITORIO OLVIDADO (1943-2014)

Resumen

Este trabajo pretende corroborar que la caracterización cinematográfica de las marismas del Guadalquivir como frontera misteriosa no nace con *La isla mínima*. Para ello, la argumentación gira en torno a tres films aparentemente dispares —*Misterio en la marisma* (Claudio de la Torre, 1943), *La cólera del viento* (La collera del vento, Mario Camus, 1971) y la propia *La isla mínima* (Alberto Rodríguez, 2014)— analizando tanto al «autor implícito» que los creó como al «espectador implícito» al que van dirigidos (Casetti y Di Chio, 2007: 226). A través de estos films, las marismas han fijado su imagen como territorio hostil y de frontera, donde secretos y crímenes se mimetizan con un paisaje tan bello como desolador, que converge hoy con su nueva valoración medioambiental para el turismo y la concepción de inautenticidad que el turista postmoderno busca.

Palabras clave

Marismas; Guadalquivir; cine; turismo; territorio; lugares olvidados; patrimonio.

Autora

María C. Puche-Ruiz (Alicante, 1980) se doctoró en Geografía por la Universidad de Sevilla (2019), donde trabajó como investigadora predoctoral (contratada FPU 2013). Actualmente, es miembro del grupo de investigación «Estudios Territoriales y Turísticos (HUM875, Universidad de Sevilla)» y participa como miembro del equipo de trabajo en varios proyectos competitivos de I+D+i. Contacto: mpuche@us.es.

Referencia de este artículo

Puche-Ruiz, M. C. (2020). Caracterización cinematográfica de las marismas del Guadalquivir. Contextos socioturísticos de un territorio olvidado (1943-2014). *L'Atalante. Revista de estudios cinematográficos*, 30, 33-46.

CINEMATIC DEPICTIONS OF THE GUADALQUIVIR MARSHES. SOCIAL AND TOURISM CONTEXTS FOR A FORGOTTEN PLACE (1943-2014)

Abstract

This paper aims to confirm the long-lasting imaginary created by fiction films about the Guadalquivir marshes. In order to accomplish this goal, our argument revolves around three seemingly different films —*Misterio en la marisma* (Claudio de la Torre, 1943), *La cólera del viento* (La collera del vento, Mario Camus, 1971) and *La isla mínima* (Alberto Rodríguez, 2014)—, and focuses on their «implied authors» and their «implied spectators» (Casetti & Di Chio, 2007: 226). These three films have established the marshes as a bordering territory, an unexpected “no man’s land” where secrets and crime come together with the new appreciation of nature and the sense of unauthenticity which are inherent characteristics of the postmodern tourist.

Key words

Marshland; Guadalquivir; cinema; tourism; territory; forgotten places; heritage.

Author

María C. Puche-Ruiz (Alicante, 1980) holds a PhD in Geography by the Universidad de Sevilla (2019), where she worked as postgraduate researcher (FPU 2013). She is currently a member of the research group «Estudios Territoriales y Turísticos» (HUM875, Universidad de Sevilla) and takes part as a member of the working team in several competitive R&D projects. Contact: mpuche@us.es.

Article reference

Puche-Ruiz, M. C. (2020). Cinematic Depictions of the Guadalquivir Marshes. Social and Tourism Contexts for a Forgotten Place (1943-2014). *L'Atalante. Revista de estudios cinematográficos*, 30, 33-46.

Edita / Published by



Licencia / License



ISSN 1885-3730 (print) / 2340-6992 (digital) DL V-5340-2003 WEB www.revistaatalante.com MAIL info@revistaatalante.com