

## Entre arcadia y barbarie. Figuras del campo en el cine de los años treinta

Vicente Sánchez-Biosca  
Universidad de Valencia

*Geissel der Welt* (El azote del mundo, 1937) fue una película propagandística, de nervio acerado, realizada en el más robusto estilo anticomunista de Joseph Goebbels y su Ministerio de Propaganda. Su tema era España y, en particular, la batalla que en su suelo se libraba a la sazón entre la «horda asiática» y la civilización occidental. Esta enérgica diatriba, construida mediante los más osados sistemas de propaganda y siguiendo un razonamiento de larga raigambre, arrancaba con una secuencia cuando menos sorprendente: bajo los ondulantes mares de trigo, una muchacha, subida a un arado, entonaba coreada por un grupo de paisanos una canción de la siega. El fragmento en cuestión había sido usurpado por Hans Weidemann, su director y responsable, a *Nobleza baturra* (Florián Rey, 1935) y la actriz que se erigió en corazón del cántico popular era nada menos que Imperio Argentina. La España rural, el trabajo de la siega y la trilla, el tipismo del vestuario, la entraña popular del canto, el *glamour* incontaminado de la *star* folclórica..., todo ello parecía encarnar el espíritu natural español a los ojos del nacionalsocialismo. No en vano el *Diario* de Goebbels denominaba a esta obra «filme de España» (*Spanienfilm*),<sup>1</sup> de modo que identidad nacional, folclorismo exótico y propaganda de combate se combinaban en caprichoso retablo.

Cualquiera que fuese el destino de este filme alemán,<sup>2</sup> sus artífices habían escogido una imagen de enorme éxito en España; una imagen del

1. Cito por la edición francesa de los diarios, Goebbels, Joseph (2007): *Journal 1933-1939*, París, Tallandier.

2. El filme, cuyo montaje estaba concluido a finales de 1936, fue desestimado en última instancia por el mismísimo Hitler y jamás estrenado. Véase la tesis doctoral inédita de Meseguer, Manuel Nicolás (2008): *Las relaciones cinematográficas hispano-alemanas durante la guerra civil española y los inicios del franquismo (1936-1945)*, dirigida por Germán Ramallo y Juan Francisco Cerón, Universidad de Murcia, junio, págs. 416 y sigs.

universo rural idílico, de tipismo regional que, cualquiera que fuese su origen, aspiraba a identificarse con la nación. El éxito de *Nobleza baturra* ya se había producido entre los españoles cuando la tomó prestada la industria alemana. Y es que en *Nobleza baturra* tomaban forma algunos de los tópicos más perennes de la España tradicional. Y lo hacían en medio de una década atravesada por los conflictos de la reforma agraria, por la lucha de clases en el campo, que estallaría con virulencia apenas un año más tarde con la Guerra Civil, la represión y las colectivizaciones. Fueron años tempestuosos para el campo, como feroz fue la batalla por su propiedad. Bien sabemos que los productos culturales (y los cinematográficos entre ellos), lejos de atenerse a la reproducción de lo sucedido, expresan fantasías y anhelos, proyectos y aspiraciones.

El propósito del presente texto es poner de relieve tres visiones del universo rural que el cine de los años treinta produjo; tres miradas que son otras tantas fantasías en las que se mezcla lo observado y lo temido o añorado. La primera es la idealizada imagen que *Nobleza baturra* traduce, siguiendo una codificación que ha sido algo apresuradamente tildada de *españolada*. La segunda, la inhóspita e inclemente visión que Luis Buñuel, reelaborando una breve pero intensa literatura de viajes, estudios antropológicos e inspecciones de reconocimiento dio en esos mismos tiempos del atraso de la región de Las Hurdes; en sus imágenes salían a la superficie unos pueblos ajenos a los principios más elementales de la civilización, al borde de la inhumanidad. La mirada a lo rural se convertía en una afilada navaja que penetraba en una geografía natural y humana limítrofe con la muerte. La tercera está representada por una aislada obra del grupo de intelectuales falangistas que, bajo el manto protector de Ramón Serrano Suñer, se acorazó en Burgos desde 1938 y esbozó una idea de España en la que el mundo rural desempeñaba un papel heroico. No se trataba de un convencional menosprecio de la urbe y una alabanza de aldea, sino de impregnar el campo de una tradición popular de cuño oral que se remontaba al romancero, siguiendo de cerca los pasos de la lectura folclorista realizada, pocos años antes, por Ramón Menéndez Pidal en su libro clave, *La España del Cid* (1929).<sup>3</sup> Las manifestaciones de este medievalismo legendario fueron escasas y

3. Menéndez Pidal, Ramón (1947): *La España del Cid*, en *Obras completas*, tomo VI, 4ª edición totalmente revisada y ampliada, Madrid, Espasa-Calpe.

se limitaron a algunos reportajes y al filme de Manuel Augusto García Viñolas *Boda en Castilla*, a comienzos de la década siguiente. No fueron por ello menos significativas.

Nuestro mosaico se compondrá de esas tres visiones que resumen algunos de los conflictos más importantes que vivieron el cine y los productos culturales durante la década de los treinta; una década de baño de realidad, de confrontación entre las fantasías y la historia inmediata. La voluntad sintética gobernará nuestra lectura, más interesados en confrontar estas líneas de argumentación que agotarlas en sus pormenores y su análisis.

### Un mundo rural idealizado

*Nobleza baturra*, según el filme que Joaquín Dicenta hijo realizó en 1925, fue llevada por segunda vez a la pantalla por Florián Rey en 1935 con Imperio Argentina y Miguel Ligeró como protagonistas.<sup>4</sup> Bajo los iconos del particularismo aragonés, asentaba, en el terreno iconográfico, musical, de vestuario, acciones y modelos ideológicos, una fórmula que aspiraba a reconocerse como auténticamente española. El mundo recreado por el director aragonés, rodado en los exteriores del campo de Borja y reconstruido en interiores típicos por el director artístico José María Torres, se combinó con la cuidada composición plástica de los encuadres de Enrique Gaertner y el preciosismo de la dirección de Rey.<sup>5</sup>

Al éxito del filme contribuyó la convergencia entre los estereotipos populares propios del baturrismo aragonés y la inclusión del filme dentro del impreciso paraguas de la *españolada*. Como señaló ajustadamente Agustín Sánchez Vidal, el uso del término dista mucho de ser riguroso y es dudoso que pueda aplicarse sin mayor especificación al filme de Rey.<sup>6</sup> No obstante, la trama de honor se desarrolla en un ambiente fuertemente tipificado a cuya imagen contribuyen la música (debida a Rafael Martínez), los cantos, los decorados, el vestuario, incluso la trama y el mismo *star system*. Podría hablarse de trascendencia del realismo, pues la captación de elementos de

4. En 1965, Juan de Orduña, actor en el filme de Rey, realizó un nuevo *remake*.

5. Véase el estudio de Sánchez Vidal, Agustín (1991): *El cine de Florián Rey*, Zaragoza, Caja de Ahorros de la Inmaculada, págs. 188-214.

6. *Ibid.*, págs. 212-214.

la realidad, incluido el recurso a figurantes lugareños, está filtrada por un preciosismo formal.

*Nobleza baturra* narra una historia de honor popular, es decir, una trama de honra femenina amenazada que sigue los cánones de nuestra tradición áurea, aunque en versión popular. María del Pilar (Imperio Argentina), cuyo origen social la separa de su amado, Sebastián (Juan de Orduña), es piedra de escándalo a causa de la envidia de Marco (Manuel Luna), quien la pretende desde joven. Un postrer rasgo de nobleza de Marco, gracias a la intercesión del sacerdote local, le llevará a redimirse de su condición de villano y comportarse como benefactor de la pareja legándole sus bienes y logrando así la fusión entre el bien social y el triunfo del amor. En el argumento, tanto como en el paralelismo entre el amor más elevado y el modesto entre Perico (Miguel Ligeró) y Filomena (Carmen de Lucio), se reconocen los ecos del tema español de la honra transplantado al ambiente rural.<sup>7</sup>

Cuatro escenas condensan la representación del tipismo. La primera de ellas coincide con el arranque del filme y ya fue evocada al tratar de *Geissel der Welt*: entre los mares de trigo, Imperio Argentina, antes de pronunciar palabra alguna, entona una magallanera, coreada por los agricultores que la acompañan. El escenario tiene todo el sabor del campo y la cámara de Gaertner acompaña en lujoso *travelling* el paseo de María del Pilar que sirve de pórtico al relato. No por azar esta secuencia rima con la postrera, en la que, resuelto el conflicto, Sebastián y Pilar celebran unidos un futuro de felicidad rural.

La segunda transcurre en la taberna local. Al son de la jota interpretada por un grupo de músicos, hombres y mujeres se entregan a la danza en pleno jolgorio, luciendo sus mejores galas, que, sin embargo, parecen poco verosímiles en una improvisada escena aldeana. No carece de interés señalar que el propio sacerdote, incapaz de contenerse, despliega sus mejores artes de danzarán... Y es que la jota rebosa de popularidad y su ritmo se lleva en la sangre.<sup>8</sup> La tercera es una cuidada representación de la procesión del Rosario que circula por las calles del pueblecito, mostrando la devoción popular.

7. Para un estudio del filme desde la problemática del nacionalismo, véase García Carrión, Marta: «*Nobleza baturra*, autenticidad nacional. Imaginarios regionales y nacionalismo español en el cine de los años treinta», *Archivos de la Filmoteca*, en prensa.

8. La jota será, a fin de cuentas, la forma que adopta la copla difamatoria urdida en contra de Pilar.

Pero sin duda la más reveladora es una escena que se desarrolla al margen del mundo rural, siendo, pese a todo, su emanación. En una coyuntura en la que el conflicto se ha trabado hasta lo indecible y el bulo sobre María del Pilar ha llegado a sembrar la duda incluso en su devoto enamorado, la intercesión del sacerdote y un arranque de dignidad de parte del villano prometen una solución. No obstante, nada sería posible sin la intervención *milagrosa* de la Virgen del Pilar, de quien no casualmente ha tomado el nombre la protagonista. Un plano de archivo nos muestra la basílica tan cara al pueblo aragonés, en cuyo interior Pilar suplica que le sea restituida su bien máspreciado, su honra. En contraplano, el altar a la patrona, que irradia una luz celestial. Incluso los más humildes personajes se postran con fervor conmovedor. En ese lugar consagrado será restañado el honor. Los dos amantes, mirándose embelesados, aparecen transmutados por el altar del fondo hacia el que la cámara se dirige subrayando la celestial obra y dejando a los enamorados fuera de campo.

Heredera de la literatura popular del siglo XIX, de sainetes y zarzuelas, *Nobleza baturra* ofrece una abstracción del mundo rural cuya condición aragonesa no se siente en contradicción con la honda entraña española.

### Las Hurdes: lo rural como frontera de la civilización

Un documento había socavado *avant la lettre* este idealismo. Fue el filme de Luis Buñuel titulado *Las Hurdes* (1933), rebautizado más tarde como *Tierra sin pan*. Este documento antropológico o, como se autodenominaba, «de geografía humana» no nacía de la nada, sino que procedía de una elaboración minuciosa.<sup>9</sup> La leyenda de Las Hurdes (o Jurdes) se remontaba al estudio emprendido por Maurice Legendre, quien desde 1910 había realizado una investigación en la región que culminó con una tesis doctoral defendida en 1926 y publicada un año más tarde bajo el título *Las Jurdes. Étude de géographie humaine*. La abundante documentación aportada incluía fotos y, en realidad, había desencadenado un interés y, sobre todo, una preocupación por la existencia de una comunidad humana que parecía

9. Véase un estudio de las fuentes en Ibarz, Mercè (1999): «Un film i les seues històries. Sis dècades de *Tierra sin pan*», en *Tierra sin pan. Luis Buñuel i els nous camins de les avantguardes*, Valencia, IVAM, págs. 9-23.

vivir ajena a los más elementales principios de la civilización. Miguel de Unamuno, Gregorio Marañón, Luis Hoyos e incluso el rey Alfonso XIII realizaron viajes, inspecciones y reconocimientos del estado sanitario, de las comunicaciones, de la educación y de las costumbres del lugar.<sup>10</sup> Todos estos viajes, fijaciones fotográficas e incluso cinematográficas (Armando Pou rodó un reportaje titulado *Las Hurdes, país de leyenda* en 1922) influyeron poderosamente la visión de Buñuel y de su equipo.

En los intersticios del filme de viajes, la investigación científica, el periodismo y la fotografía, Buñuel se zambulló —en compañía de sus colaboradores, el fotógrafo Eli Lotar y el reportero y ayudante de dirección Pierre Unik— en el universo rural bajo una forma que estrictamente podría denominarse *surrealista*.<sup>11</sup> Tanto más cuanto que el surrealismo había querido observar la realidad amplificada, excesiva, como extrañeza. Desde esta óptica, el giro realista de Buñuel, amén de coherente con el documentalismo, seguía la idea de pesadilla surrealista, sólo que ahora descubierta en plena realidad.

Sea como fuere, la naturaleza, la vida humana de esta región atrasada, aparecía limítrofe con el estado de barbarie. Las escenificaciones realizadas por los personajes, la relación que mantiene esta zona perdida con la muerte, el cultivo, el folclore primitivo y sangriento, el agua, las deformaciones genéticas..., todo levanta un balance trágico que no en vano fue criticado por Gregorio Marañón como injusto e inexacto. Dicho en otros términos, la visión que Buñuel, Lotar y Unik dan de Las Hurdes, de sus gentes y sus costumbres es la antítesis de la imagen que nos ofrecía Florián Rey en su *Nobleza baturra*. Sin embargo, sería llamarse a engaño considerar la película de Buñuel una radiografía objetiva; antes bien, rezuma mito, el de una comunidad humana fascinante, por el hecho de poner en crisis la mera idea de humanidad y manifestar un límite de la civilización.<sup>12</sup>

10. Véase Gubern, Román y Hammond, Paul (2009): *Los años rojos de Luis Buñuel*, Madrid, Cátedra, págs. 167 y sigs.

11. Véase Sánchez Vidal, Agustín (1999): «De Las Hurdes a Tierra sin pan», en *Las Hurdes. Un documental de Luis Buñuel*, Badajoz, Museo Extremeño e Iberoamericano de Arte Contemporáneo, págs. 69 y sigs.

12. Véase el texto de la conferencia neoyorkina de Buñuel reproducido en facsímil inglés y en traducción catalana en Ibarz, Mercè (1999): «Un film i les seues històries...», *op. cit.*, págs. 167-179.

Nada mejor que las palabras del autor, en una célebre conferencia pronunciada en la Universidad de Columbia de Nueva York en 1941 para expresar esta visión fascinada ante una sociedad amenazante, que sufre esa *terrible poesía*: «Es un país aislado, al margen de toda solicitud humana. No sólo es hostil al hombre, sino rebelde al tránsito humano». Y, a diferencia de los países y las regiones miserables cuyos pobladores emigran y van despoblando su tierra, en Las Hurdes —sigue Buñuel— sucede todo lo contrario. Y la conclusión: «en Las Hurdes, a una civilización primitiva corresponde una cultura actual». Carentes apenas de folclore, de armas de fuego, de animales domésticos, de vasos y botellas... «El silencio de Las Hurdes es único en el mundo».

Pocas veces el universo rural se presentó bajo una faz tan amenazante e inextricable.

### El romancero castellano

En un humilde pueblo, habitado al parecer tan sólo por mujeres y niños, una anciana, vestida de negro, cubierto el cabello con una toca, se dirige a la cámara: «Éste es el romance de Puebla de Sanabria». Se trata de la *vieja romancera*, según nos especifican unas «Consignas para el montaje de “Romance”». <sup>13</sup> La mujer aclara que «el pastor que dice la loa no puede venir porque está en el frente», precipitando el presente en un romance que, por su naturaleza, tiende a la intemporalidad: la razón de tanta mujer vestida de luto, unida a la ausencia masculina, adquiere así un fuerte valor premonitorio, donde lo antropológico (las costumbres, los usos) y las exigencias del combate son difíciles de discernir.

Carente de voz en *off*, esta «vieja romancera» ejerce un papel conductor desplazándonos por tres escenas de la aldea, en cada una de las cuales una mujer diferente entonará su estrofa, reservándose para sí misma la final, tras cuyo recitado se santigua. Se trata, pues, de un recorrido por el pueblo, sus gentes y sus leyendas, su folclore en suma. El cuidado fotográfico es máximo y las composiciones realizadas también aquí por Gaertner denotan un ojo que aspira a inmortalizar lo que el romance eterniza por la repetición de la tradición juglaresca.

13. «Consignas para el montaje de “Romance”», AGA, Ministerio de Cultura, caja 1.

En este plano inicial, en escorzo y con profundidad de campo, la vieja romancera se dirige al espectador, que mantiene bajo su mirada, al fondo, la cruz bajo la cual aguarda la mujer que tomará el relevo. Volviéndose hacia esta «vieja pobre», le insta a cantar la primera estrofa:<sup>14</sup>

*En Francia nació un niño (bis)*  
*de padre natural.*  
*Por gusto de padrinos*  
*Mambrú se ha de llamar.*

La vieja abandona a la mujer pobre y dirige sus pasos hacia otro grupo formado por una madre y tres niños. Mientras el movimiento de la anciana nos desplaza, la voz de la anterior recita de nuevo, ya sin la entonación del canto, la misma estrofa. Ahora es la madre de los pequeñuelos quien se encarga de la siguiente estrofa:

*Y aún no tiene quince años (bis)*  
*ya lo quieren casar*  
*con una hija que tiene*  
*el Rey de Portugal.*

Concluido el canto, la estructura es repite: mientras suena el recitado de la misma estrofa, la vieja romancera nos transporta ante un grupo de hilanderas,<sup>15</sup> una de las cuales entona la tercera estrofa:

*Y él les dice que no,*  
*que quiere ir a pelear.*  
*Llama por los criados,*  
*oiréis lo que dirá.*

14. «Cortar –dicen las consignas– en el momento de acercarse a la cruz y antes de que se pare junto a ella, para enlazar con el plano siguiente». Un *raccord*, pues, en el eje y sobre el movimiento.

15. En este punto tuvo lugar una avería del micrófono de modo que el resto de la noticia hubo de postsincronizarse, a diferencia de lo acontecido hasta el momento. *Ibid.*



La romancera abandona el grupo, y la cámara la acompaña, al tiempo que se oye el recitado fuera de campo. Sola ya, la mujer baja la cabeza y entona la última estrofa, tras la cual se santigua:

*A uno: «¡tráeme el caballo!».*

*A otro: «¡tráeme el puñal!».*

*A otro: «¡tráeme la espada!»,  
que la vida es pelear.*

Se trata de un breve reportaje incluido en el *Noticiero Español* (número 12, correspondiente a enero de 1939), que, por lo demás, carecerá de continuidad. Sin embargo, posee un elaborado esquema narrativo que nace tanto de la microhistoria que nos relata el romance como de la conducción a través de distintos personajes. Manifestación del acervo popular, el romancero se presenta como obra de autor anónimo y encarnación del saber popular (ésta es precisamente la tesis de Menéndez Pidal frente a los autores, como Joseph Bédier, representantes de una escuela positivista). El canto y recitado es transmitido en este caso por mujeres. Algo queda en la sombra, con todo. ¿Qué relación tiene este rescate de la tradición con el mundo de finales de los años treinta del siglo xx, con la vida de esta pequeña comunidad rural y ancestral de mujeres cubiertas, mansiones pobres, signos religiosos casi de exorcismo (como el gesto final de la anciana)?

El presente irrumpe desde el mismo arranque de la noticia: quien estaba llamado a cantar este romance es un pastor que fue a luchar al frente; y al frente, por lo demás, decide marchar ese niño de padre natural que responde al nombre de Mambrú, en lugar de acogerse al cómodo destino de un ventajoso matrimonio. Quizá el verso final condense lo intemporal, sello del romance y del saber popular que encierra, y del mismo modo expresión del infierno de los campos de batalla: «que la vida es pelear».

El reportaje apunta un proyecto (fallido como tal) de realismo antropológico que se propondría recuperar el acervo popular, el folclore, la tradición y la transmisión. En esas mujeres (la vieja, la pobre, la madre, las hilanderas) acaso no sea difícil percibir un mosaico del universo rural que imaginaran los dirigentes del Departamento Nacional de Cinematografía y, a fin de cuentas, los intelectuales de una Falange que se decía inspirada en las preocupaciones de la Generación del 98. Tampoco puede descartarse, por añadidura, que la fuerza visual de contrastes plásticos, de

profundidad de campo, de montaje, intensificara el trágico contexto de guerra en el que un reguero de mujeres nos entrega la tradición mientras sus hombres combaten en el frente hasta perder en él la vida. De la extrañeza de este romance en el seno de un noticiero debieron ser conscientes sus forjadores, que estimaron importante su ubicación: «Esta noticia debe ir entre dos muy ruidosas, una de guerra y otra muy animada de Auxilio Social, por ejemplo».<sup>16</sup>

Sea como fuere, esta visión aparecería algo trivializada, pero reconocible, en los proyectos falangistas emprendidos por la Sección Femenina respecto al folclore, las danzas populares, la artesanía y otras tareas; prueba de que las divisiones cortantes son poco pertinentes en este asunto.

### Conclusión

Los años veinte fueron, en Europa en general y en América, y a su modo en España, momentos de explosión de las urbes. La arquitectura, las artes, el diseño, la fotografía y, por supuesto, el cine participaron de la celebración extática. De Paul Strand y Charles Sheeler a Dziga Vertov, de Walter Ruttmann a Alberto Cavalcanti, de Robert Flaherty a Herman Weinberg, no hubo capital que no tuviera su elogio. En consecuencia, el campo no representó la cresta de ese movimiento por la modernidad: anclado en tipología y mitos arcaicos, encarnación inmóvil de la autenticidad, heroico apenas en algunas manifestaciones, como el esfuerzo que sugerían los llamados *Bergfilme* alemanes (filmes de montaña), el campo se acomodó en la retaguardia de una era marcada por el desarrollo.

El cine de los años treinta debutó sobre esta línea, si bien desplazando el acento vanguardista hacia un creciente realismo: Jean Vigo, Jay Leyda, Irving Browning... Mas esa tensión realista impuso como corolario también la observación atenta del campo. Quizá en ningún país se percibió este fenómeno con tanta intensidad como en los Estados Unidos de la Gran Depresión.

En nuestro país, la tradición de la controvertida *españolada* (que había acompañado el tipismo rural durante los años veinte) cosechó un éxito

16. *Ibid.*

sin precedentes con *Nobleza baturra* y prosiguió con *Morena Clara*, *La Dolores...* Pero el conflicto no se hizo esperar. En el contexto de la reforma agraria republicana, de la conflictividad laboral y social en el campo y de la aguda represión; en el no menos delicado terreno, ya en periodo de guerra, de las colectivizaciones forzadas, el campo se convirtió en algo más que un ámbito de la conflictividad: fue un escenario donde se vivían fantasías y se ensayaban relatos extremos. En el fondo, tras la visión del campo, siempre se leía, en filigrana, el conflicto, la complementariedad, el desajuste, con la ciudad hasta el punto de que la consideración de uno obliga a reflexionar sobre el otro.

Los tres documentos analizados escuetamente en estas páginas nos hablan no sólo de lo que fue, sino de lo que quería verse más allá y, en ocasiones, a despecho de la realidad. Y ello sucedía curiosamente mientras la visión de lo real se aproximaba más y más gracias al fenómeno del fotoperiodismo, a medida también que la conflictividad social indujo a los artistas a indagar en lo que tenían ante sus ojos, alejándose de las utopías vanguardistas. Sea como fuere, estos tres documentos constituyen ejemplos reveladores: en ellos, la cultura de los años treinta expresa sus prejuicios, pone de manifiesto sus conflictos, se refugia en sus mitos.

Agustín Gómez Gómez  
Pedro Poyato (coords.)

# Profundidad de campo

Más de un siglo de cine rural en España

lucede:gálibo

## Índice

- Introducción: El cine como vehículo de conocimiento y dinamización de la sociedad rural [José Manuel Gutiérrez] > 9
- Cine rural en España. Paisaje, paisanaje y doble llave al sepulcro del Cid [Agustín Gómez Gómez] > 15
- Se hace camino al andar. El drama rural en los inicios del cine español [Eduardo Rodríguez Merchán] > 39
- La aldea maldita* (F. Rey, 1930), una película rural regeneracionista [Pedro Poyato] > 57
- Entre arcadia y barbarie. Figuras del campo en el cine de los años treinta [Vicente Sánchez-Biosca] > 79
- Lo rural en el cine español de la posguerra (1939-1951): pervivencias, conflictos, transformaciones [José Luis Castro de Paz] > 91
- España era profunda antes de ser diferente. Cine y ruralidad en la década de los cincuenta [Virginia Guarinos] > 115
- El Cid: una leyenda medieval en la España del cine [Luis Fernando Iturrate Cárdenes] > 143
- Lo rural como espacio metafórico [José Enrique Monterde] > 159
- La vaquilla* (L. G. Berlanga, 1985). Desacralización de la guerra y regreso al medio rural [Kepa Sojo Gil] > 177
- Vacas* (J. Medem, 1992). Entre el naturalismo y el mito [Fernando Luque Gutiérrez] > 197
- El séptimo día* (C. Saura, 2004). Cine rural y violencia en la llamada España profunda [Nekane Parejo] > 219