

LA IMAGEN VACIADA: NUEVAS APROXIMACIONES A LA DESAGRARIZACIÓN EN LA NO-FICCIÓN ESPAÑOLA CONTEMPORÁNEA

VALENTÍN VIA

INTRODUCCIÓN

El cine tiene el poder evocador de trasladar al espectador hacia un paisaje filmado, un territorio que está desapareciendo o una situación de crisis climática. No se trata de una especulación sobre la capacidad del dispositivo cinematográfico, sino de una posibilidad. El artículo que Scott MacDonald publica en 2004 titulado *Toward an Eco-cinema*, expone que existe una creciente preocupación por el impacto del ser humano en el entorno —en la práctica cinematográfica documental y experimental—, a finales del siglo pasado. MacDonald (2004) sustenta estos argumentos en base a las filmografías de James Benning, Diane Kitchen y Peter Hutton que utilizan la tecnología del cine para crear una ilusión de preservación de la *naturaleza* o, de forma más precisa, esta tecnología proporciona una clara «evocación de la experiencia de estar inmerso en el mundo natural» (MacDonald, 2004: 108).

La representación de la naturaleza o del entorno, más allá del ser humano, queda obsoleta —según los argumentos que expone Scott MacDonald—, por el Nuevo Régimen Climático que ha desarrollado el teórico y filósofo Bruno Latour (2017). La *naturaleza* no es algo inerte y exterior dado que los efectos de nuestro accionar sobre el planeta se están revirtiendo hacia las sociedades contemporáneas, tal y como dan muestra incontables desastres ecológicos. De esta forma, mediante cualquier descripción o enunciación con distintos datos y a través de las propias imágenes sobre algún aspecto relacionado con una crisis climática, ya no se consigue, únicamente, informar, sino que también se genera implícitamente «un movimiento, una alarma, un enunciado fáctico» (Latour, 2017: 41). De esta forma, según Latour, el ser humano no puede hacer nada para cambiar y revertir esta cuestión, sino que la potencia de actuación se reduce a la propia Tierra, a través de los organismos no humanos y vivos como «nuevos

personajes invisibles capaces de subvertir el orden y la jerarquía de los agentes» (2017: 107). Donna Haraway (2016), como Latour, y otros teóricos contemporáneos, apunta hacia esta reestructuración y orden que debería imponerse a través de las «entidades *chthónicas* que pueden unirse (y lo hacen) en una doble muerte aceleradora, provocada por la arrogancia de quienes industrializan, supertransportan y capitalizan mares, tierras, aires y aguas» (Haraway, 2016: 294). En este sentido, tanto Haraway como Latour apuntan sobre una especie de fuerza invisible o microescópica, los microorganismos, como encargados de reestablecer y de revertir la situación climática.

Desde la industrialización del paisaje rural hasta su total capitalización *polifónica*, tal y como expone Anna Tsing (2021: 89), la agricultura se encuentra en un momento por el que se define como «una agricultura comercial que tiene por objeto segregar un solo cultivo y trabajar de cara a su maduración simultánea para obtener una cosecha coordinada». En esta trepidancia que está tomando la agricultura comercial, ha transfigurado el paisaje rural en España en estas últimas tres décadas. El teórico socioeconómico Fernando Collantes (2007: 251) expone que, en España, «la agricultura tradicional, basada en fuentes de energía orgánicas y bajas intensidades de capital» fue sustituida «por una agricultura inorgánica y capitalizada cuyo destino pasó a estar crecientemente vinculado al de un sistema alimentario dominado por empresas agroindustriales oligopolistas». No se trata, pues, de las consecuencias de la «España vacía»¹ sino que es un proceso de alteración del paisaje rural que transcurre por tres transiciones. La primera transición consistiría en la transformación de los regímenes alimenticios, la industrialización de la producción alimentaria y el establecimiento de cadenas globales soportadas por una división regional del trabajo. La segunda, es la transición demográfica que lleva a las sociedades envejecidas, en las cuales se incrementa el intervalo entre generaciones y demandan nuevas

formas de organización social y de relación entre grupos generacionales; la tercera transición, formaría parte esa movilidad múltiple y creciente que produce sociedades superdiversas (Camarero Rioja, 2019: 65-66). Aquí se sostiene que los cineastas catalanes Gerard Ortín Castellví y Lluís Escartín, presentados en este artículo, son hijos e hijas de estas transformaciones demográficas y representacionales, reflejan en sus obras el cambio en el modelo agrícola, así como las tres transiciones expuestas por Luis A. Camarero Rioja.

Ambos cineastas ponen en el foco de atención en la representación del cambio en el mundo rural de España. La transformación de los regímenes alimenticios, la transición demográfica, así como la movilidad múltiple, están presentes en las filmografías de dichos directores. El objeto de estudio son las filmografías de Gerard Ortín Castellví y Lluís Escartín, dos cineastas catalanes cuya producción documental se gesta en la «no-ficción»² en un uso muy particular y único del lenguaje formal y del dispositivo fílmico, recurriendo a diferentes estrategias narrativas y de representación con el objetivo de construir una evocación de un entorno en proceso de cambio. Considerados, también según Cerdán y Labayen (2014), como «cineastas intersticiales» trabajan fuera de la industria y sus producciones se encuentran en un contexto fuera de las fronteras de su nacionalidad, generando diálogos con otras realidades. Aunque ambos son cineastas que utilizan el digital en toda su filmografía, se deberá atender qué relación con la materialidad de la imagen tienen en su obra y su vinculación con aquello que es referente de dicha imagen. Este aspecto debe ser remarcado con suma importancia, ya que marca el «gesto» (Agamben, 2001) de los cineastas y determina su representación del paisaje rural, así como la relación con la ecología de las imágenes.

Actualmente, existe un conjunto de prácticas experimentales contemporáneas que se aproximan a la captura del estado de un paisaje rural desde la medialidad del dispositivo fílmico. En

otras palabras, hacen uso del celuloide en un cine sin cámaras. Cineastas contemporáneos como Karel Doing, David Gatten o Tomonari Nishikawa, consiguen conectar su obra con la *naturaleza* «para que el mundo natural “hable” a través del medio» (Knowles, 2020: 114). Se trata de una forma de escucha atenta y de una serie de gestos políticos y permiten «una visión más efectiva y la interconexión entre microespecies con lo macroscópico» (Knowles, 2020: 50) que constituyen el estado del planeta que habitamos. En este aspecto, este conjunto de obras conectaría la imagen con los elementos microscópicos de los que hablan Latour y Haraway, respectivamente. De esta forma, se debe considerar que su capacidad para la representación de estos microorganismos. Si este aspecto se vincula directamente con el analógico, ¿qué otras posibilidades se contemplan en el digital? ¿Es posible que el dispositivo también sea consecuente con aquello que representa en las imágenes? El reciclaje de las imágenes es posible, es una práctica que proviene de los archivos y que Catherine Russell (2018) nombra como una contracción entre arqueología y archivo, formando el término «*archieology*», por el que se entiende como reutilizar imágenes de otros cineastas de otras épocas, en relación a la configuración de una memoria cultural e histórica. O, por otro lado, tal y como expone la artista alemana Hito Steyerl en su manifiesto *In Defense of the Poor Image* (2009), las imágenes digitales de baja resolución y comprimidas, «testifican una violenta dislocación, transferencia y desplazamiento de las imágenes; su aceleración y circulación dentro de los círculos viciosos del capitalismo audiovisual». Estas palabras de Steyerl ejemplifican que las grabaciones en soporte digital en su reutilización, compartición o captación en una resolución estándar también pueden aproximarse en la constitución de un dispositivo cinematográfico que permita una difusión coherente conectada.

Siguiendo esta línea sobre el medio digital, el teórico finés, Jussi Parikka (2011), propone un estudio del medio desde una perspectiva del «new

materialism» dónde configura un término como las «*medianatures*», que consistiría en observar cómo la tecnología de los medios transmite y procesa la «cultura», dónde interviene la física, la ingeniería y la comunicación como su base. Así pues, Parikka (2011) plantea que las percepciones, las acciones, la política y los significados que se transmiten a través de los medios digitales también pertenecen a un mundo efímero, real, pero en un estado que no es sólido. Las «*medianatures*» son fruto también de objetos que no son tangibles, es decir, contienen modulaciones eléctricas, magnéticas y energías de la luz donde las relaciones de poder también están inseridas en su control y capitalización de dichas fuentes de absorción; en las políticas extractivistas y energéticas. Parikka (2011) concluye que el medio digital funciona gracias a un conjunto de variables no-sólidas que no son tangibles para generar una imagen de la cual, su referente, sí que es tangible. De esta forma, el medio sí que es sólido, ya que contiene un compuesto de minerales transformados y ensamblados que conforman las tecnologías de la captación de imagen y sonido para generar una imagen efímera. La colocación de estas tecnologías y la intencionalidad de conectarlas con su referente, harán de estas «*medianatures*» una relación material con la intervención del paisaje rural en su captación, pero, también, en su evocación. En la fase de filmación se interviene con un objeto tangible, material, desde la distancia del medio para intervenir el paisaje rural y crear una representación de éste.

2. PUEBLOS FIGURANTES Y MEMORIA COLECTIVA: DE TERRA INCÒGNITA A HASTA QUE LAS NUBES NOS UNAN, GUARDIOLA-DIOLA

El cineasta catalán Lluís Escartín estrenó en 2005 un cortometraje documental titulado *Terra incògnita*, en el que se cuestiona en un retrato costumbrista filmado por la desaparición de la agricultura y del contacto del ser humano con la tierra. Esta



Imagen 1. *Terra incògnita* (2005). Fotograma de una masía abandonada

desagrarización se da a consecuencia de la tecnificación agraria y genera una reestructuración completa del modelo tradicional, por la desaparición del trabajo manual y el uso intensivo del invernadero. La obra de Escartín nos muestra una Cataluña, concretamente la zona del Penedès, un mundo rural y un pueblo que está «expuesto a desaparecer» (Didi-Huberman, 2014: 11). Escartín explora la poética que se constituye a través de una mirada etnográfica a la alteridad. Registra un «pueblo subexpuesto» (Didi-Huberman, 2014: 14-15) para mostrar un conjunto de cuerpos en su lenguaje desarticulado, expuestos ante un futuro sin relevo generacional, sumidos en la cotidianidad de los relatos personales del entorno rural exponiendo en toda la obra un conjunto de memorias y anhelando el pasado. Según Henri Lefebvre (1971: 30), en una comunidad rural en plena disolución, incluso «en la máxima individualización, las relaciones de vecindad tienen una extrema importancia».

Los testimonios de los campesinos y habitantes de los pueblos colindantes configuran un registro vivo de una memoria oral que se pierde. Tal y como dice Russell J. A. Kilbourn en su libro *Cinema, memory, modernity: The representation of*

memory from the Art Film to Transnational Cinema (2010) en la era posmoderna hay un claro debate en la representación de la memoria colectiva. *Terra incògnita* podría considerarse en cierta medida una forma de «prosthetic memory»³, pero sin representar la teoría de posmemoria que se vincula a un conflicto de trascendencias histórica del pasado, ya que las vivencias y los relatos grabados en esta obra o remiten a un suceso pasado, sino del presente. Esto se lleva a cabo gracias a las tecnologías de la memoria —el cine y la fotografía entre otros medios— que se han transferido esas memorias íntimas y vivenciales a la memoria colectiva «sin el acceso limitado en haber sido partícipe de forma real y física de un suceso concreto vivido» (Kilbourn, 2010: 27-28). Así pues, el dispositivo cinematográfico permite reconstruir la memoria en el sentido de que no es posible su preservación, tal y como expone Jan Assmann (1995).

El relato oral del conjunto de los habitantes de la zona teje una comunidad de la misma forma que «la familia o la nación son formas que aparecen, se transforman, se desarrollan o perecen en condiciones determinadas ante el nivel de las fuerzas productivas y el modo de producción» (Lefebvre, 1971: 27). En este sentido, Escartín muestra una paulatina desaparición en un deambular constante por una pequeña porción geográfica catalana, cerca de la casa del director y haciendo un uso muy expresivo del sonido. En determinados momentos, el cineasta permite una «desonorización»

UN CONJUNTO DE CUERPOS EN SU LENGUAJE DESARTICULADO, EXPUESTOS ANTE UN FUTURO SIN RELEVO GENERACIONAL, SUMIDOS EN LA COTIDIANIDAD DE LOS RELATOS PERSONALES DEL ENTORNO RURAL EXPONIENDO EN TODA LA OBRA UN CONJUNTO DE MEMORIAS Y ANHELANDO EL PASADO

que consiente que la imagen se amplíe y pueda conectarse con otros ámbitos en un proceso de «expansión reflexiva» (Català, 2012: 44). Es así como Escartín juega con las imágenes y las abstrae de su verbalización y del sonido diegético, volviéndolas un conjunto de imágenes silenciosas. Las deja emerger en reiteradas ocasiones junto con una música oriental extradiegética que lleva ese trabajo a un estado meditativo y de contemplación.

En *Terra incògnita* aparecen en distintos momentos un conjunto de imágenes de paisajes deshabitados, de casas y masías abandonadas o en proceso de ruina (imagen 1). De una forma parecida, las imágenes de ruinas, tomándolas desde la *Tesis IX* ante el cuadro *Angelus Novus* de Paul Klee, Walter Benjamin (1940), mantiene que esa pila de ruinas son una catástrofe y que simbolizan el dominio de los opresores que desde el presente empujan hacia un futuro, la prosecución de dicha catástrofe. El *Angelus Novus*, como la obra de Escartín, miran y se alejan de algo a lo que están mirando fijamente, ambos. Este compendio de datos, de ruinas, la tempestad los empuja, al *Angelus* y a Escartín, al mirar hacia el futuro al que le vuelven la espalda. El vacío gestado en los cuerpos representados, ofrece aquellas ruinas que son espectáculo de lo ausente y nos hacen reparar en el lenguaje que ha desaparecido, pero sin el cual el conjunto de lo grabado no sería posible (Català, 2012: 211). *Terra incògnita* escindió una brecha en la filmografía de Escartín, poniendo en el punto de mira un cambio en el modelo rural en España que se volvió a cuestionar en el último largometraje documental de Escartín, *Hasta que las nubes nos unan, Guardiola-Diola* (2019).

Este último es un canto a dos modelos de agricultura opuestos: uno que está en vías de desaparición y, el otro, aquel que aún no

se ha podido desarrollar en condiciones. Operan en esta película como una culminación y la unión de dos culturas aparentemente opuestas. Por un lado, tal y como indica el título, Escartín une su pueblo, Guardiola, con Diola, una comunidad de Casamance (África) a través del sonido, de la presencia del canto y de su propia ausencia. El cineasta vuelve al documental transnacional hacia un cine que viaja irregularmente por dos campos muy diferenciados, pero interconectados por una crisis común: las consecuencias geopolíticas globales. Se vuelve «etnocineasta» porque es él solo quien se incorpora y observa y recopila la información de la comunidad, para filmarla y entenderla desde el holismo, «filmando los procesos completos» (Ardèvol, 2006: 149-150). En este caso, la agricultura, así como la recolección de lo cosechado y la celebración de dicho acto se configuran como los ciclos que captura Escartín. Este *etnocineasta* participa del ritual y «filma un acto de principio a fin, situando dicho acto en su contexto» (Ardèvol, 2006). El cineasta expone su *gesto* al apelar los cuerpos representados desde el suyo propio. Es así como consigue abordar una cuestión muy importante en *Hasta que las nubes nos unan, Guardiola-Diola*: a través del pueblo y de sus rostros, «abordando a los cuerpos singulares para exponer a los pueblos

Imagen 2. *Hasta que las nubes nos unan Guardiola-Diola* (2019).
Fotograma de un recién nacido del pueblo Diola



en una construcción capaz de sostener entregados al destino de estar entregados al otro, en la desdicha de la alienación o en la dicha del encuentro» (Didi-Huberman, 2012; 54). De esta forma, (des)borda los cuerpos, asociándose a otras actividades y rituales presentes en la cultura del mismo realizador, pero sin un uso del yo, sino estableciendo el dispositivo cinematográfico desde otro ángulo. En esta obra, el cineasta no consigue exponer a los dos pueblos por igual. De hecho, el pueblo catalán que aparece también en su ciclo, el de la viña, en muy cortas secuencias a lo largo de la obra, toma una posición de subexposición respecto al otro. Supongamos que el *etnocineasta* ya encarna la ruralidad catalana ante el otro pueblo, marcando así una ausencia muy prevaleciente como síntoma y expresión de su desaparición.

Del silencio en la representación del trabajo en la viña y la necesidad de utilizar las palabras por parte de los habitantes de este paisaje, se entiende el trabajo del campo como una gestión económica del espacio. Aunque la sobreexposición del pueblo Diola genera un colectivo de cuerpos que se representan como «figurantes» (Didi-Huberman, 2012: 156) y que desaparecen a lo largo de la obra. Su función colectiva es la de aparecer y generar un rumor, ya que en determinados momentos son filmados más como una masa que como una comunidad. El rostro del niño recién nacido (imagen 2) en la última secuencia del film, abre una brecha en el ciclo de la vida en el pueblo de los Diola y contrasta con la total desaparición de lo humano en el pueblo del Penedès, donde no hay relevo generacional ante un paisaje que lo necesita para su continuidad en el tiempo. El «espacio dominado» que, según Lefebvre (2013 [1974]), es cuando el capitalismo ha tomado el control de la agricultura y el espacio queda conquistado. Cuando el poder ejerce una presión que afecta el entorno, entonces, emerge dicho «espacio dominado». El pueblo del Penedès que presenta en algunas ocasiones Escartín, integraría esta dominación, perdiendo paulatinamente los figurantes que integraban ese

paisaje en *Terra incògnita*, accediendo a los «ritmos polifónicos» de la agricultura de Anna Tsing (2021) y a la acumulación de la producción.

El conjunto de estas dos obras apunta hacia un cambio que se empieza a vislumbrar a través de los recursos formales. Estas tensiones en las representaciones advierten de la fragilidad de un entorno y de su mutación. Aunque Escartín muestra a los cuerpos y construye su obra a partir de esta representación y mirada, se vale del dispositivo cinematográfico como una tecnología de la memoria para filmar ruinas de una memoria colectiva y de la que empieza a nacer el vacío, una imagen desmaterializada del cuerpo para ensamblar un espacio y tiempo contemplativo.

3. HACIA UNA IMAGEN VACIADA: SIMULACRO Y SILENCIO

El resultado de la crisis mencionada anteriormente, el espacio resultante entre la fractura y el vacío que entre estas imágenes se desprende, provoca el surgimiento de otro tipo de imágenes. Se conforma un cambio en la mirada que viene introducido por una falta de referente en la realidad que ayude a pervivir ese mundo anterior, el rural, tal y como se había percibido en numerosas obras. Para comprender esta reconfiguración de la imagen y de sus referentes se debe poner en relieve la trayectoria de otro cineasta catalán, Gerard Ortín Castellví. Ya en su primer cortometraje documental estrenado en 2017, *Perrolobo* (*Lycisca*), se anticipan ideas esenciales que irá desarrollando a lo largo de sus próximas obras. *Perrolobo* propone un recorrido fragmentado por el Valle de Carranza; un concurso de raza de perros de presa, una máquina de ordeño automatizado, el sonido de la caracola con la que un pastor ahuyenta al lobo o una cueva turística descubierta durante la explotación de una cantera, son algunos de los elementos que estructuran la película. Un entorno, el Karrantza Harana, en el que se hallan dos tiempos: el pasado y el futuro. El presente, ya no existe. El hombre necesita de la



Imagen 3. *Perrolobo* (Lycicsa), 2017. Fotograma del lobo registrado en la última secuencia del cortometraje

extensión de los perros y de la máquina para poder llevar a cabo su trabajo en el campo. El lobo se instala como una amenaza, pero también como víctima, ante la desaparición de un paisaje, el monte, hacia la profundidad de la tierra.

En *Perrolobo* los testimonios orales se convierten en una memoria colectiva que se registra gracias a la «tecnología de la memoria» que es el cine (Landsberg, 2004), pero se sustituye la visión del pueblo figurante por la aparición constante de la máquina como extensión de lo humano y de la imagen, ejerciendo acciones y trabajos que antes podía ejercer el campesinado. La máquina suplantando una ausencia corpórea, humana, es una «simulación» (Baudrillard, 1978: 8). En consecuencia, aquello *maquínico* se representa en la imagen de una forma recurrente y el dispositivo fílmico como una «*medianature*» se articula frente a otro dispositivo donde se atestigua la presencia de las políticas capitalistas dominando el espacio rural. Es así como todas las imágenes son una simulación con la necesidad de suplantar la falta de la presencia. En este *gesto* conviven imágenes del pasado y del futuro. La ausencia en fractura advierte del carácter vacío de estas imágenes. Es un proceso por el cual el dispositivo convierte las imágenes en un pasado continuo, sin poder presenciar en el mismo

tiempo que las registra, ningún presente humanizado porque en el momento que se coloca el dispositivo ya no están presentes dichos pueblos, sino algunos cuerpos aislados, separados y a punto de desaparecer.

La última secuencia de *Perrolobo* consiste en el registro ralentizado y fluido de un lobo corriendo en la oscuridad de la noche. El planteamiento, más allá de conseguir registrar ese movimiento, viene dado por una simulación. Este lobo resulta ser domesticado, un animal que se-

gún aparece en los créditos forma parte de una empresa de coordinación de animales para rodajes. Ortín con estas imágenes nos vuelve hacia los animales registrados en las tiras de Muybridge en un movimiento latente, en una memoria reconstruida sobre el relato oral de los testimonios del filme y antes unas imágenes de la memoria que arden y «no dejan de arder porque su voluntad es sobrevivir en el tiempo» (Didi-Huberman, 2012: 42). Tal y como le sucede a uno de los pocos lobos que representan el final de lo salvaje en una libertad recreada, es también una simulación que remite a la ausencia (imagen 3).

En su siguiente obra, *Reserve* (2020), el cineasta catalán vuelve a explorar los lenguajes del simulacro, la imagen y la representación. *Reserve* construye una historia sobre el frágil equilibrio de un territorio tras la desaparición del depredador, donde la compleja convivencia entre humanos y no humanos presenta un ecosistema antropogé-

EN ESTE GESTO CONVIVEN IMÁGENES DEL PASADO Y DEL FUTURO. LA AUSENCIA EN FRACTURA ADVIERTE DEL CARÁCTER VACÍO DE ESTAS IMÁGENES

nico claramente marcado por la presencia del ser humano. En la primera secuencia del cortometraje, un sonido de dron acecha desde la pantalla en negro hasta la aproximación de un árbol, donde esta estridencia se asemeja a la de un grupo de avispas. La figura del depredador, el lobo, forma parte del imaginario de *Reserve* del cuál ni siquiera se le dedican imágenes porque es un fantasma que no existe en esas tierras. Es un relato sobre la fragilidad del territorio y la desaparición del depredador y del paisaje conocido hasta ese momento en el que se instaura un entorno de simulaciones.

Estos rastros no se construyen desde la postproducción o edición en digital de la obra, sino que forman parte de la diégesis de la obra. Como sucedía en *Perrolobo*, aquí, la máquina no es la representación de una ausencia que debe ser suplantada de alguna forma, sino que los cuerpos artificiales, así como los materiales de aquellas estatuas de animales a los que se practica el tiro en el filme, toman la pantalla y se exponen como huellas, rastros tanto de su referente animal como de la imagen. Estas se equiparan a aquello que dice Ángel Quintana (2012) sobre el cine digital y la naturaleza de las «imágenes virtuales» ya no pueden buscar la verdad del mundo, porque han renun-

MÁS ALLÁ DEL IMPACTO ECOLÓGICO Y NATURAL, EL ESPACIO SE PERCIBE DESDE SU DESMATERIALIZACIÓN, EN SU TOTAL DESAPARICIÓN Y SIN REFERENTES CORPÓREOS NI TAMPOCO DE LO REAL, ÚNICAMENTE, ES UN ESPACIO DONDE CONVERGEN ENERGÍAS Y MICROORGANISMOS

ciado a las leyes del azar que rigen la naturaleza, han renunciado a explorar la ambigüedad de la realidad, porque el mundo se ha convertido en un «simple campo de signos susceptibles de convertirse en información procesada» (Quintana, 2012: 274) (imagen 4). Más allá del impacto ecológico y natural, el espacio se percibe desde su desmaterialización, en su total desaparición y sin referentes corpóreos ni tampoco de lo real, únicamente, es un espacio donde convergen energías y microorganismos.

Contrariamente, en *Future foods* (2021), la tercera obra de Ortín, aparece la culminación de la dualidad entre el trabajo manual y la reproducción *maquínica*. *Future foods* gira en torno a la fabrica-

Imagen 4. *Reserve* (2020). Fotograma de bosque en el que se practica tiro sobre animales artificiales



ción de alimentos de plástico en los talleres de Replica LTD, una de las pocas empresas con sede en el Reino Unido que todavía fabrica accesorios para películas, anuncios y pantallas. La percepción de los alimentos, su atractivo y palatabilidad a través de una imagen construida, entran en juego al observar estos procesos de elaboración artesanal a través del dispositivo cinematográfico.

Esta tensión en el gesto empieza a generar relaciones entre la producción en serie y la participación de lo humano en la creación de réplicas de plástico de diferentes alimentos para distintos usos en la decoración. Este cortometraje muestra el proceso de creación de estas piezas utilizando en el espectro auditivo la conversación del cineasta con el director de una empresa finlandesa que ha descubierto la proteína Solein, a través de una tecnología de última generación. Esta sustancia es generada del aire, la electricidad y el CO₂. Esto permitiría una agricultura sin las consecuencias ambientales y el impacto en el campo. Ortín configura, a través de esta obra, cómo reimaginar el futuro de la agricultura y lo rural tras su desaparición. Esta obra pone en evidencia los artefactos que permiten el simulacro, los destripa, los monta, los colorea y los guarda clasificados en armarios, pero también abre un campo de visión sobre la intangibilidad y la desmaterialización de la propia agricultura y su representación. *Future foods* es encontrarse en una parálisis del tiempo en la cual vuelven a fluctuar aspectos sobre el pasado y el futuro y que remiten a las ruinas de Walter Benjamin, expuesto anteriormente.

Las réplicas materializan en imágenes un referente físico y pierden toda su característica orgánica tal y como les sucede a estas imágenes. Que dichas imágenes sobre alimentos procesados y



Imagen 5. *Agrilogistics* (2021). Fotograma del travelling dónde se genera la elipsis temporal

carnes se yuxtaponen a la proteína Solein, apunta a que la agricultura puede perfectamente deslocalizarse, volverse rentable y posible en cualquier rincón del mundo, en una diminuta porción de espacio acondicionado. No hay impacto en el paisaje ya que puede existir perfectamente sin ocupar un espacio ni modificarlo de la misma forma que se configuran todas las imágenes de *Future foods*. El dispositivo cinematográfico se conjura para volver sobre las cuestiones que le importan al director en una clara síntesis: nos muestra que la carne, así como todos los alimentos que se forman en los moldes son un conjunto de capas y rastros que se hallan en las imágenes (Bruno, 2014), de las que se abren un conjunto de puntos de fuga hacia teorías sociales y medioambientales, así como el impacto de estos alimentos en el imaginario colectivo.

Ortín muestra una capa, un estrato que consiste en un alimento que no es alimento. Y una imagen que no es imagen, entendida desde la relación física que se establece entre el referente y el medio en el cine analógico. Como la concepción de la imagen en el cine digital, ésta se inscribe en una iconosfera en la que «la sustancia de las cosas ha sido confundida con las superficies de las cosas» (Quintana, 2003: 295). La culminación de la representación *maquínica*, así como la ausencia de

cualquier humano, toma especial interés es en la última obra de Ortín, *Agrologistics* (2021). En esta obra consigue trascender la transición del trabajo y la agricultura hacia la total contemplación robótica del proceso. El humano ni siquiera tiene sentido que aparezca en un entorno totalmente automatizado. No tiene cabida ni el tiempo del ser humano ni el de los flujos. Como en un mundo apocalíptico del que solamente funciona el entramado informático por su función programada, *Agrologistics* se aproxima a esta idea desarrollada desde la agricultura en tanto que «Régimen Alimentario Escópico» (Ortín, 2022: 16). Es así como el cineasta analiza las transformaciones tecnológicas recientes en la agricultura industrial contemporánea. Los bulbos de tulipán, los tallos de crisantemo y los tomates en rama se procesan a través de cámaras, alimentando conjuntos de datos que regulan su propio crecimiento. El film se divide en dos partes. Primeramente, se encuentra el día, cuando el invernadero es un dispositivo cinematográfico, un set de filmación automatizado optimizado para la producción en masa de frutas y flores. En la segunda parte, la noche, la fábrica se detiene: el invernadero se convierte en una cámara onírica donde plantas, animales y máquinas conforman narrativas.

En la parte diurna, el conjunto de secuencias que conforman esta primera aproximación de la tecnología industrial; la cámara, toma un conjunto de imágenes desde la contemplación del movimiento, gracias a las luces, a los movimientos fluidos, constantes y a la tecnología de la hipervigilancia aplicada al invernadero. Se puede transitar en la medida en la que su estructura lo permite. El cineasta deja que la cámara y las máquinas del invernadero se muevan juntas en dos *travellings* que se llevan a cabo gracias a la tecnología que acciona la automatización que, en este caso, también son cámaras que controlan de cerca la producción y el crecimiento de las plantas. El espacio se construye sin una lógica espacial, a través de una apropiación que le permite la suerte del

último travelling: marcar una elipsis entre el día y la noche (imagen 5). En el «Régimen Nocturno» que se lleva a cabo en la secuencia de *Agrologistics*, se vuelve un mundo de aquello femenino, carnal, cíclico y próximo a la fantasía (Durand, 1981) en la que aparecen los primeros animales, el claroscuro rosáceo y una construcción simbólica del espacio. Aparece un inconsciente visual: un conjunto de sombras, un espacio deconstruido como si el invernadero hubiera sobrepasado su orden y control. Los animales domesticados pueblan estas imágenes, tales como una llama, un par de ovejas que tienen una relación estrecha con la domesticación y la producción de alimento y otros víveres para el ser humano.

La noche llega a su fin y se reestructura el paisaje. Los tulipanes están listos para ser vendidos y, acto seguido, aparece una de las secuencias que hacen de *Agrologistics* un estudio permanente del dispositivo: el medio y el *gesto* de una totalidad que reescribe en cada fotograma. El parpadeo hacia el final de *Agrologistics* se vive y se percibe; toma el tiempo necesario para desarrollarse hasta desaparecer. No es más que una especie de proyector fantasma que nos recuerda que el cine funciona como un invernadero, que las películas se hacen sobre un soporte, un plástico, y que se proyectan sobre otra superficie. Que esta obra se construye en un invernadero, pero para proyectarse en otro.

Imagen 6. Fotografía del proyecto expositivo de *Agrologistics* (2021) presentado en La Capella, Barcelona



El invernadero en esta obra tiene un sentido más relativo a la cámara y al obturador, en el sentido que la imagen que se captura se genera en su interior y el mundo exterior está delimitado y desposeído por la captura (Lynes, 2022: 31). Además de las proyecciones de *Agrologistics* en distintos festivales como en la Berlinale o Cinéma du Reel, entre otros muchos, el cineasta catalán instaló en La Capella de Barcelona un politúnel trabajado conjuntamente con el estudio de arquitectura Goig y que ocupaba la nave central, alterando la circulación de los asistentes (imagen 6). En este caso, la proyección en *loop* de su obra se exhibía de la misma forma que se había construido, dentro de un invernadero, como si el espectador se situase dentro de una cámara. De esta forma, el espectador que mira también es un creador de imágenes que las construye a través de su retina y cuando la luz y la oscuridad están involucradas en la proyección. En este caso y en el digital, el espectador se traslada directamente al paisaje que se ha capturado previamente por lo que se entiende este paso del tiempo y lo que a su vez es un «paso de luz» (Bruno, 2014: 116). La proyección nos devuelve al entorno filmado sin ni siquiera salir de él, estando ahí y superando las reconstrucciones de la memoria. El espectador entra en contacto con elementos *paracinemáticos* como el invernadero y construye una experiencia completa e inmersiva, pudiendo tocar los referentes de las imágenes en el instante de proyección. El paso de luz que expone Giuliana Bruno es una condición atmosférica y una forma de ser en el entorno, una forma de meteorizar el tiempo (Bruno, 2014) en el mismo espacio en el que se ha filmado.

4. CONCLUSIONES

Respecto a los términos que se siguen debatiendo sobre la modificación del paisaje rural en la España contemporánea, la imagen se ve sumida en un proceso de vaciado total. Se ha generado una fractura en la representación de los cuerpos que pueblan lo rural por las causas vinculadas con la transforma-

ción de la vida en el campo, por la capitalización de la tierra y el Nuevo Régimen Climático, cambiando el paradigma tanto de representación de la naturaleza como la propia relación con ésta. En la ausencia de la representación de los cuerpos, aparece la conmoción, un enunciado fáctico que al mismo tiempo también es descriptivo, según expone Bruno Latour (2017). Aquello que termina quedando, vestigios y huellas del pasado y que se aceptan en el futuro, son las ruinas. Aquellas que apunta Escartín conmocionan a la vez que informan al espectador sobre una mutación del paisaje rural. Ortín, por otro lado, ante el vacío lo rellena de simulacros, constantemente. Estos aportan un valor narrativo y metarreferencial de aquello que sustituyen.

Ambos cineastas muestran y construyen un diálogo que termina confluyendo en un mismo punto: el presente y futuro del paisaje rural, pero, también, la relación del ser humano con la agricultura y su entorno en un momento de fractura. El cine digital les sirve para tratar de buscar una respuesta en tanto que construcción de una memoria colectiva, en el caso de Escartín, en un soporte digital de Betacam de alta compresión y poca resolución en *Terra incògnita* que le permite ligereza en el rodaje y aproximarse a las ideas de Hito Steyerl (2009), en la reivindicación de una *imagen pobre* que testifica la violenta dislocación del capitalismo audiovisual y que está presente, también, en la representación de lo rural en ambos pueblos presentes en *Hasta que las nubes nos unan, Guardiola-Diola*. Ortín, en contraposición, requiere de una estética formal más artificial y visualmente más cercana al lenguaje de la ficción, en tanto que un conjunto de imágenes postproducidas, le sirve para introducir el simulacro que opera en sus obras en un acto puramente contemplativo. Ambos, activan estrategias en su dispositivo cinematográfico próximas a la ecología de las imágenes, sin embargo, utilizando tecnologías de la imagen y del sonido que, inevitablemente, provienen de la industrialización y de las políticas extractivistas. Pero teniendo en cuenta que se tratan de trayectorias cinematográficas

que, según Nadia Bozak, están «enmarcadas en los cines periféricos, estos cineastas, demuestran que son determinados por el entorno y que, también, ellos lo determinan». Así pues, la película, como la vida, puede ser más proactiva e «intencionalmente ecológica» (Bozak, 2011: 8).

La aproximación de ambos cineastas hacia el espacio y tiempo se da desde la concepción de las «medianatures» (Parikka, 2011). No utilizan un soporte físico como el celuloide, por tanto, no existe una medialidad del film, sino que a través de un conjunto de tecnologías de la imagen en las que intervienen lo efímero y aquello que no es sólido, consiguen generar una especie de imagen ecológica. El dispositivo fílmico y su posicionamiento frente a este tipo de imágenes determinará el *gesto* del cineasta. Mientras que Escartín se aproxima a una economía de los recursos durante la captación, montaje y exhibición del film, en el caso de Ortín, necesita de recursos estéticos de la ficción, así como de la narrativa y otras estrategias cercanas para mostrar la tactilidad de las imágenes y evocar al espectador la problemática de lo rural planteada en sus films y desvelar el causante del conflicto expuesto. No obstante, aunque las distintas filmografías no compartan muchos aspectos vinculados al lenguaje audiovisual y a la estética, sí comparten la aproximación al objeto filmado desde un respeto, la mínima intervención y del uso de las tecnologías de la memoria y de las «medianatures» para obtener una radiografía única del paisaje rural. En el caso de Ortín, se sirve en nombrosas ocasiones de la maquinización presente en el invernadero para generar *travellings*. También, aprovecha dichos espacios para la reutilización de las imágenes que se forman entre los sensores y tecnologías de la hipervigilancia o la grabación de los *simulacros*, presentes en los paisajes que integran el conjunto de su filmografía. A través de su *gesto*, ambos cineastas, consiguen regenerar los imaginarios y crear un mensaje de alerta, pero también informativo sobre el estado de cuestión de lo rural —en España y Europa— en el contexto del Nuevo Régimen Climático. ■

NOTAS

1. Concepto que Sergio del Molino desarrolló en su libro homónimo publicado en 2016.
2. Término desarrollado por el teórico Antonio Weinrichter en su obra *Desvíos de lo real. El cine de no ficción* (2004) que define la no-ficción como «la extensa zona no cartografiada entre el documental convencional, la ficción y lo experimental».
3. Alison Landsberg (2004) relaciona el concepto de *prosthetic memory* con el cine considerando su fuerza como tecnología de la memoria y que permiten la recreación de historias y memorias no vividas directamente por el mismo testimonio.

REFERENCIAS

- Agamben, G. (2001). Notas sobre el gesto. En *Medios sin fin. Notas sobre la política*. Valencia: Pre-textos.
- Ardèvol, E. (2006). *La búsqueda de una mirada. Antropología visual y cine etnográfico*. Barcelona: Editorial UOC.
- Assmann, J. (1995). Collective Memory and Cultural Identity. En *Cultural History/Cultural Studies*, 65, 125-133. Recuperado de <https://www.jstor.org/stable/488538>.
- Baudrillard, J. (1978). *Cultura y simulacro*. Barcelona: Kairos.
- Benjamin, W. (2021). Sobre el concepto de historia. *Tesis sobre el concepto de historia y otros ensayos sobre historia y política*. Madrid: Alianza Editorial.
- Bozak, N. (2011). *The Cinematic Footprint: Lights, Camera, Natural Resources*. Nueva Jersey: Rutgers University Press.
- Bruno, G. (2014). *Surface. Matters of Aesthetics, Materiality, and Media*. Chicago: The University of Chicago Press.
- Camarero Rioja, L. A. (2019). Los patrimonios de la despooblación: la diversidad del vacío. En *revista PH Instituto Andaluz del Patrimonio Histórico*, 98, 50-69. Recuperado de <https://www.iaph.es/revistaph/index.php/revistaph/article/view/4517>.
- Català, J. M. (2012). *El murmullo de las imágenes: imaginación, documental y silencio*. Santander: Asociación Shangrila Textos Aparte.
- Cerdán J., Fernández Labayen M. (2013). De sastres y modelos: Entre el postcolonialismo y la transnacionalidad en el documental experimental español. *Arte y Políticas*

- de *Identidad*, 8, 137-155. Recuperado de <https://revistas.um.es/reapi/article/view/191681>.
- Collantes, F. (2007). La desagrarización de la sociedad rural española, 1950-1991. *Historia Agraria*, 42, 251-276. Recuperado de <http://repositori.uji.es/xmlui/handle/10234/161797>.
- Del Molino, S. (2016). *La España vacía: viaje por un país que nunca fue*. Madrid: Turner.
- Didi-Huberman, G. (2012). *Arde la imagen*. Oaxaca: Ediciones Ve.
- Didi-Huberman, G. (2014). *Pueblos figurantes, pueblos expuestos*. Buenos Aires: Manantial.
- Durand, G. (1981). *Las estructuras antropológicas del imaginario. Introducción a la arquetipología fundamental*. Madrid: Taurus Ediciones.
- Haraway, D. (2016). Companions in conversation (with Cary Wolfe). En *Manifestly Haraway*. Minnesota: University of Minnesota Press, 2016.
- Kilbourn, R. J. A. (2010). *Cinema, memory, modernity: The representation of memory from the Art Film to Transnational Cinema*. Londres: Routledge.
- Knowles, K. (2020). *Experimental Film and Photochemical Practices*. Londres: Palgrave Macmillan.
- Landsberg, A. (2004). *Prosthetic Memory. The transformation of American Remembrance in the age of mass culture*. Nueva York: Columbia University Press.
- Latour, B. (2017). *Cara a cara con el planeta. Una nueva mirada sobre el cambio climático alejada de las posiciones apocalípticas*. Buenos Aires: Editorial de Siglo XX.
- Lefebvre, H. (1971). *De lo rural a lo urbano*. Barcelona: Ediciones Península.
- Lefebvre, H. (2013 [1974]). *La producción del espacio*. Madrid: Capitán Swing.
- Lynes, K. (2022). Cámara lúcida: los invernaderos como medios. En *Agrilogistics*. Barcelona: Ajuntament de Barcelona, Institut de Cultura de Barcelona, La Capella. BCN Producció. 30-34.
- MacDonald, S. (2004). Toward an Eco-cinema. *Interdisciplinary Studies in Literature and Environment*, 11, (2), 107-132. Recuperado de <https://www.jstor.org/stable/44086296>.
- Ortín Castellví, G. (2022). El Régimen Alimentario Escópico. En *Agrilogistics*. Barcelona: Ajuntament de Barcelona, Institut de Cultura de Barcelona, La Capella. BCN Producció.
- Parikka, J. (2011). New Materialism as Media Theory: Medianatures and Dirty Matter. En *Communication and Critical/Cultural Studies*, 9, 1, 95-100. DOI:10.1080/14791420.2011.626252
- Quintana, A. (2003). *Fábulas de lo visible: El cine como creador de realidades*. Barcelona: El Acantilado.
- Quintana, A. (2011). *Después del cine. Imagen y realidad en la era digital*. Barcelona: El Acantilado.
- Russell, C. (2018). *Archiveology. Walter Benjamin and archival film practices*. Durham y Londres: Duke University Press.
- Steyerl, H. (2009). In Defense of the Poor Image. En *Issue #10*. Nueva York: e-flux Journal. Recuperado de <https://www.e-flux.com/journal/10/61362/in-defense-of-the-poor-image>.
- Tsing, A. (2021). *La seta del fin del mundo. Sobre la posibilidad de vida en las ruinas capitalistas*. Madrid: Capitán Swing.
- Weinrichter, A. (2004). *Desvíos de lo real. El cine de no ficción*. Madrid: T&B Editores.

LA IMAGEN VACIADA: NUEVAS APROXIMACIONES A LA DESAGRARIZACIÓN EN LA NO-FICCIÓN ESPAÑOLA CONTEMPORÁNEA

Resumen

Recientemente, ha emergido un conjunto de obras de la no-ficción que exploran los paisajes rurales y tratan de representarlos mientras estos están desapareciendo. Ante los cambios que están sucediendo en la España contemporánea y su reconfiguración ante una industria alimentaria oligopolista, existe una necesidad de explorar la relación actual entre el ser humano y el trabajo en el campo. Desde la exposición de los pueblos hasta su desaparición, un forzoso vaciado que afecta tanto el espacio físico como el territorio de la imagen. De la ausencia a la simulación, se rellenan los vacíos de las imágenes con nuevas formas que suplantán las conocidas hasta el momento. El presente artículo propone reflexionar sobre el cambio en la representación del mundo rural en la España contemporánea siguiendo las obras de dos documentalistas contemporáneos como son Lluís Escartín y Gerard Ortín Castellví. Se pondrá el foco de atención en la representación del mundo rural desde *Terra incògnita* (2005) a *Agrologistics* (2021) para poner en el foco el dispositivo cinematográfico y la fractura, el silencio, que surge del cambio del entorno que se traslada a las imágenes.

Palabras clave

Desagrarización; Rural; No-Ficción; Pueblos Expuestos; Simulacro.

Autor/a

Valentín Via Vázquez (Barcelona, 1993). Es estudiante predoctoral en el programa de doctorado de Antropología y Comunicación por la Universitat Rovira i Virgili. Sus líneas de investigación se centran en el cine de no-ficción en relación a la ecología y a los nuevos imaginarios rurales en España. Es autor de diversos artículos publicados en revistas científicas como *Window Diaries* (Tecmerín, 2021), además de otras publicaciones vinculadas con el cine contemporáneo. Contacto: valentinviavaz@gmail.com.

Referencia de este artículo

Via Vázquez, V. (2024). La imagen vaciada: nuevas aproximaciones a la desagrarización en la no-ficción española contemporánea. *L'Atalante. Revista de estudios cinematográficos*, 37, 211-224.

THE EMPTIED IMAGE: NEW APPROACHES TO DEAGRARIANISATION IN CONTEMPORARY SPANISH NON-FICTION CINEMA

Abstract

In recent years, there has been a growing corpus of non-fiction films that explore rural landscapes and attempt to represent them as they disappear. The changes taking place in contemporary Spain and its reconfiguration by an oligopolistic food industry point to a need to explore the current relationship between the human being and agricultural labour. From the exposure of rural communities to their disappearance, a process of forcible emptying is affecting both the physical space and the territory of the image. In a move from absence to simulation, the empty spaces in the images are being filled with new forms replacing those that have been known up to now. This article offers a reflection on the change to the representation of the rural world in contemporary Spain based on the work of two contemporary documentary filmmakers: Lluís Escartín and Gerard Ortín Castellví. The focus of the analysis is on the representation of the rural world in a series of films by these directors, from *Terra incògnita* (2005) to *Agrologistics* (2021), to explore the cinematographic device, the fracture, and the silence resulting from the change to the environment that is transferred to the images.

Key words

Deagrarianisation; Rural; Non-Fiction; Exposed Peoples; Simulacrum.

Author

Valentin Via Vazquez is a predoctoral student in the PhD program in Anthropology and Communication at Universitat Rovira i Virgili University. His lines of research focus on non-fiction cinema in relation to ecology and new rural imaginaries in Spain. He is the author of various articles published in scholarly journals, including *Window Diaries* (Tecmerín, 2021), as well as other publications related to contemporary cinema. Contact: valentinviavaz@gmail.com.

Article reference

Via Vázquez, V. (2024). The Emptied Image: New Approaches to Deagrarianisation in Contemporary Spanish Non-Fiction Cinema. *L'Atalante. Revista de estudios cinematográficos*, 37, 211-224.

recibido/received: 31.10.2022 | aceptado/accepted: 12.06.2023

Edita / Published by



Licencia / License



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