

METAKINEMA Revista de Cine e Historia
Número 28 2024 (ISSN 1988-8848)

Sección 1 Películas de siempre

ROCÍO (F. RUIZ VERGARA, 1980)

Rocío (F. Ruiz Vergara, 1980)

Grad. Alba M^a Molina Fernández
Arqueóloga
Granada

Recibido el 28 de Julio de 2023

Aceptado el 18 de Septiembre de 2023

Resumen. En 1980 se estrena *Rocío* (F. Ruiz Vergara), un documental que trataba de criticar como la apropiación y transformación de la romería de El Rocío por parte de poderes eclesiásticos, económicos y políticos acaba repercutiendo en el desplazamiento de aquellos a quienes les pertenecía el festejo en su origen. La inclusión en la cinta de denuncias a crímenes franquistas terminó con su censura total, la primera tras la aprobación de la Constitución de 1978. El presente artículo pretende ser un análisis del mensaje y el idioma audiovisual de *Rocío*. Paralelamente, trata de reflexionar sobre su contexto y hacer una lectura historiográfica.

Palabras clave. Rocío, Religión, Franquismo, Cine militante, Lucha de clases, Historiografía.

Abstract. In 1980, *Rocío* (F. Ruiz Vergara) premiered, a documentary aimed at criticizing how the appropriation and transformation of the El Rocío pilgrimage by ecclesiastical, economic, and political powers ended up displacing those to whom the celebration originally belonged. The inclusion of denunciations of Francoist crimes in the film led to its complete censorship, the first since the approval of the 1978 Constitution. This article aims to analyze the message and audiovisual language of *Rocío*. Simultaneously, it seeks to reflect on its context and provide a historiographical reading.

Keywords. Rocío, Religion, Francoism, Militant cinema, Class struggle, Historiography.

1. Introducción

Rocío (1980) es un documental dirigido por F. Ruiz Vergara con guion de A. Vila. La cinta, centrada en la romería del Rocío que le da nombre, funciona con una narración en *off* que sirve de hilo conductor a la intercalación de grabaciones del propio festejo, entrevistas e imágenes de archivo. Con estas herramientas, se consigue conformar un relato en el que se denuncia, justificándolo como una consecuencia de un pasado remoto y otro reciente, la conversión de la romería en un instrumento para el control de un pueblo que, al mismo tiempo, se ve excluido de una celebración que originalmente le pertenecía, apuntando como culpables al poder, al clero y a la aristocracia andaluza.

Estrenado tras la aprobación de la Constitución de 1978, el documental fue grabado a finales de los años setenta, tras la muerte de Francisco Franco y la esperanza de sus creadores en la llegada de la libertad de expresión a España tras el veto que supuso la dictadura. Sin embargo, *Rocío* no estuvo exenta de polémica. Su postura anticlerical, la repulsa mostrada hacia los señoritos andaluces y su denuncia explícita de crímenes franquistas, acabó derivando en la censura de escenas y en su prohibición total. La suma de este carácter reivindicativo, el compromiso político de sus creadores y los efectos de respuesta social y polémica que desde su estreno, y aún a día de hoy provoca, hace que podamos enmarcarla dentro del género de cine militante.

2. Contexto histórico

2.1. *El cine militante*

La política ha estado ligada a la cinematografía desde un primer momento. Ya sea explícita o implícitamente, los trabajos audiovisuales han tratado de intervenir en la realidad social (Galán 2012: 1123).

Desde 1930 existe una conciencia declarada de la herramienta que supone el medio audiovisual en el compromiso socio-político. Sin embargo, la eclosión del cine militante se dará en los años sesenta, una época marcada por los movimientos sociales que comienzan a manifestarse en contra de la realidad sociopolítica. Los mismos se verán reflejados en un cambio en las teorías de pensamiento, dando paso a las corrientes procesualistas, que empujarán la reflexión en torno al lenguaje cinematográfico y la percepción del cine como una práctica cultural inseparable de los acontecimientos históricos y políticos (Galán 2012: 1124-1125).

La sociedad se hará consciente y criticará el monopolio de los grandes estudios de Hollywood en las producciones. Paralelamente, el desarrollo tecnológico en aparatos de grabación permitirá abaratar los costes, la aparición de la televisión y la multiplicación del número de cines abrirá las puertas a aquellos discursos que tratan de apartarse de la corriente ideológica que representa Hollywood y surgirán las primeras escuelas de cine al margen de la industria. Todo esto desencadenará una democratización del medio audiovisual, posibilitando el surgimiento de trabajos independientes que tomarán dos vías: la del cine experimental y la del cine militante (Galán 2012: 1124-1125).

La principal característica del cine militante es su postura anti-hegemónica. Está generado por cineastas comprometidos ética y políticamente con su presente histórico que usan el cine como instrumento de transformación social. Estas producciones no van dirigidas al entretenimiento del espectador sino a su toma de conciencia y paso a la acción. Para ello, estos trabajos tocarán temáticas relacionadas con los problemas de los sectores populares (Galán 2012: 1125). De hecho, apartadas del círculo comercial que critican, serán obras que pasarán de mano en mano, proyectándose en escuelas, sindicatos o centros sociales convertidos en salas de cine alternativas. Frente a la comunicación unidireccional

que supone el cine de los grandes mercados, este supone una comunicación bidireccional, siendo su objetivo el de generar un debate entre sus espectadores como culmen de las obras (Galán 2012: 1126).

2.2. Contexto del documental

2.2.1. La censura cinematográfica en el franquismo

Pese a que el cine militante comienza a desarrollarse en los años sesenta, la situación española con el país bajo la dictadura franquista impide la libertad cinematográfica, existiendo incluso un equipo dedicado a su censura. Temas como el sexo o el alcoholismo no podían mostrarse en pantalla y, por descontado, quedaba totalmente prohibida cualquier película contraria al Régimen, incluyendo con ello cualquier atisbo de crítica al jefe del Estado, la iglesia católica y, en general, al concepto de patria establecido por el poder. En el caso concreto de los *films* históricos, cualquier hecho o personaje histórico al margen de las pautas establecidas por el discurso oficial, quedaba irremediabilmente excluido (Gil 2009: 12-13).

Las producciones extranjeras que logran superar la censura total son sometidas al recorte de planos y escenas, además de ser dobladas al español con el objetivo de introducir cambios en los diálogos originales (Gil 2009: 12-13). En el caso de las producciones españolas, la vigilancia es aún más incisiva. Cualquier proyecto debía pasar por la lectura del guion por parte del equipo de censores antes de comenzar su grabación. Estos podían obligar a cualquier corrección y tenían la potestad de aprobar o rechazar el permiso para el rodaje. En caso de aprobación, tras el rodaje se hacía una nueva revisión que examinaba la fidelidad con el guion aprobado previamente, pudiendo llegar a darse una prohibición parcial o total del trabajo (Gil 2009: 13).

2.2.2. La esperanza de libertad de expresión

F. Ruiz Vergara y A. Vila, exiliados durante la dictadura, habían recalado en Portugal motivados por la Revolución de los Claveles (1974) y la restauración de la democracia portuguesa. Desde allí se dedicaron a proyectar cintas prohibidas en España en los límites de la frontera con Galicia y Andalucía, la mayoría de género militante (Alvarado 2010). Tras la muerte de F. Franco y la puesta en marcha de una constitución que llegaría en 1978, España tendría también su oportunidad de cambio.

Para el caso que nos ocupa cabe señalar las manifestaciones autodeterministas en varios puntos del país, constituyendo Andalucía uno de estos casos. El 4 de diciembre de 1977, dos millones de andaluces se lanzaron a la calle con proclamas originadas en su mayoría desde la izquierda política y con reivindicaciones que iban desde el reconocimiento autonómico al reconocimiento de Andalucía como nación independiente. Al contrario que otras reivindicaciones nacionalistas, Andalucía contaba con varios problemas que servían de impedimento a un reconocimiento de especificidad histórica desde el exterior. Empezando por la falta de una lengua propia; el carácter cosmopolita que se había dado históricamente en el territorio andaluz; el sentimiento de pertenencia particularista de sus habitantes, más identificados con regiones concretas que con Andalucía como tal; y la extrapolación de rasgos propios de la cultura andaluza al ámbito general de España, también constituían un contratiempo a la hora de construir y definir una imagen nítida de la identidad andaluza. Por otra parte, la burguesía andaluza no había motivado ese sentimiento de conciencia nacionalista y anticentralista que eclosiona en otras comunidades durante el siglo XIX (González de Molina y Sevilla 1987: 79-80).

Estas proclamas terminaron en la celebración de un referéndum de consulta al pueblo acerca de su autonomía dentro del estado español. Aunque esto satisfizo a cierto sector de los manifestantes, otros sentían que no habían alcanzado el total de su objetivo.

Como fuere, en contraste con los años de la dictadura, esta nueva etapa da alas a la esperanza de libertad de expresión, por lo que multitud de intelectuales y artistas españoles regresaron del exilio para desarrollar y exponer sus obras. Fue el caso de F. Ruiz Vergara y A. Vila, a los que parecían abrirse las puertas para materializar *Rocío*, un proyecto que había sido ideado por F. Ruiz Vergara años atrás. Como reivindicador político y onubense de nacimiento, quería desenmascarar el subfondo de control eclesiástico sobre la población rural que suponía la romería, la capitalización del festejo, su apropiación por parte de las clases altas y el entramado oligárquico y vinculado al franquismo que suponían las hermandades.

Cabe destacar la participación de Isidoro Moreno como asesor científico del documental, antropólogo que desde finales de los años sesenta ha dedicado sus estudios a la identidad del pueblo andaluz, siendo una de las figuras más reconocidas dentro de los movimientos regionalistas y de defensa de las minorías sociales (Tirado 2013).

3. Análisis del discurso histórico en *Rocío*

3.1. *El discurso sobre el pasado remoto*

Rocío presenta los orígenes de la romería usando dos tipos de lenguajes audiovisuales. En el primero, una voz en *off* adulta narra la manera en la que se llega a la adoración de ídolos femeninos, mientras se nos muestran imágenes reales; en el segundo, centrado únicamente en el origen del culto a la virgen del Rocío, la voz adulta es sustituida por la de un niño y las imágenes reales por ilustraciones que guardan parecido con las de un libro infantil. De esta forma, el documental consigue separar lo que nos transmite como verdad histórica del mito engendrado por la iglesia.

3.1.1. *La narración veraz*

En su búsqueda de orígenes, *Rocío* comienza llevándonos al s. III d.C. y a la aparición de los primeros cristianos en la Hispania romana. Su expansión y el aumento de iglesias, hace que en tan solo un siglo el clero estreche relaciones con las élites políticas, que comenzarán a usarlo como herramienta de control. Con la llegada del Islam, el cristiano se verá obligado a replegarse en el norte peninsular. Tras el declive del Islam, la expansión del cristianismo hacia el sur se verá reflejada en la erección de iglesias y ermitas que serán usadas para el control de la población. La iglesia irá adquiriendo poder y jerarquizándose.

En el aspecto social, asistimos a una remodelación del sentido de familia. La mujer irá adquiriendo un papel protagonista, que se verá reflejado en el culto a la virgen. En este punto, el documental apunta abiertamente a la iglesia como creadora de las figuras marianas, que ocultaron para su posterior hallazgo y veneración bajo el discurso de que habían sido aquellos primeros cristianos quienes las habían escondido temerosos a la llegada del Islam.

Llaman la atención las tonalidades historicistas que toma el documental cuando pasa a explicar la época islámica. Considerando que la península se convirtió en un país dominado, llega a utilizar el nombre de “España” para referirse al territorio peninsular. En el mismo tono son reseñables otras consideraciones como el uso que hace del término “reconquista” o la consideración de que, desde el triunfo de la cristiandad, España ya no solo existía como país, sino que incluso pasó inmediatamente a estar ligada culturalmente con la Europa occidental. Reseñable igualmente el papel que da a la iglesia como exaltadora del culto femenino sin considerar las muestras existentes del protagonismo de la figura femenina en los cultos ya desde la prehistoria, máxime cuando precisamente la virgen del Rocío, tanto en la forma que adquiere el rito como en los símbolos que la representan, puede ligarse a cultos prerromanos (Rina 2013: 177; Venegas 2013: 12).

3.1.2. El cuento del Rocío

La voz infantil comienza usando adjetivos glorificantes para referirse a la religión cristiana. Cuenta cómo a principios del siglo XV un vecino de Almonte encuentra en el bosque de La Rocina una talla de la virgen ataviada con un manto blanco y verde. Eclipsado por la belleza de la imagen, la toma para llevarla a Almonte, pero se detiene a descansar y cuando despierta la figura había desaparecido. Vuelve a donde la encontró y allí estaba, por lo que entiende que era allí donde quería que se le rindiese culto. Regresó a Almonte a dar la noticia y todo el pueblo encabezado por el clero fue a donde se encontraba la talla. Desde entonces es venerada.

La narración, presentada a modo de cuento, sigue fidedignamente la versión oficial acerca del origen del culto a la virgen del Rocío. En contraste con el discurso anterior, destaca el hecho no ya de que se utilice la voz de un niño, sino de que este, más que narrar, parezca estar leyendo un texto con dificultad. Quizá con ello se trate de representar la inocencia y el analfabetismo del pueblo y cómo esto es aprovechado por quienes tratan de controlarlo. Resulta también destacable que la narración se ve acompañada por la música de una flauta dulce, instrumento ligado a los pastores medievales, protagonistas por antonomasia de apariciones marianas. En cuanto a que se resalte el color verde y blanco del manto con el que aparece la figura, podría estar haciendo referencia a los colores de la bandera de Andalucía. Con ello quizá trate de expresarse la idea de cómo la religión aprovecha el hueco que supone la falta de definición identitaria andaluza a nivel extrarregional, alzándose como uno de sus símbolos.



El origen de El Rocío como un cuento infantil (Ruiz Vergara 1980: 7:24)
© Tangana Films

3.2. El discurso sobre el pasado reciente

Tras remontarse a los orígenes de la romería, *Rocío* pasa a criticar cómo la historia reciente de España ha contribuido aún más al control del festejo y a la expulsión de las clases populares del mismo. Según la cinta de F. Ruiz Vergara, la iglesia, las clases altas y el franquismo se combinarán para servir a este propósito.

3.2.1. La iglesia

Se sigue inquiriendo en cómo el auge de la iglesia y sus relaciones cada vez más estrechas con el poder le sirven para colocarse como representante principal de la fiesta, direccionándola mediante el

rito católico y recortando tanto la identificación de los almonteños con la virgen como, en general, el libre albedrío de la celebración.

El mensaje, sustentado por la narración en *off* y la voz de entrevistados, se refuerza ilustrativamente con la aparición en pantalla de imágenes que contrastan el Rocío como una fiesta lúdica de música, baile, alcohol y jolgorio durante la noche con las misas católicas matutinas, cuando pasamos a ver imágenes de sublimación ante los altos cargos clericales, que protagonizan un rito metódico en el que impera el silencio y la quietud de unos asistentes, cuyas ropas nos indican una posición social elevada. Podemos decir que vemos enfrentados dos tipos de manifestaciones identitarias, una en la que el protagonista es el pueblo mismo y otra en la que el catolicismo se alza como máximo representante de esa identidad mediante símbolos y protocolos ceremoniales.



La fiesta de El Rocío durante la noche (Ruiz Vergara 1980: 24:36)
© Tangana Films



El Rocío durante las misas católicas (Ruiz Vergara 1980: 27:45)
© Tangana Films

Sin embargo, esta ordenación no consiste únicamente en la introducción de un culto institucionalizado que se adueña de la celebración original, sino que también transforma los ritos originales. Es el caso del salto de la reja, si bien existen controversias acerca del origen y el significado de este acto (Plasquy 2006: 137-139), el documental se decanta por aquella interpretación que advierte un reflejo de cómo las clases populares de Almonte tratan de adueñarse de su Patrona expulsando a los forasteros, identificados estos con las clases altas. El salto de la reja pasa de producirse durante todo el transcurso de la romería a restringirse dentro de un horario determinado por las autoridades eclesiásticas.



*Imágenes del salto de la reja en Rocío (Ruiz Vergara 1980: 1:03:35)
© Tangana Films*

3.2.2. *La aristocracia*

El documental señala cómo los cambios socioeconómicos que trajo consigo la industrialización y la monopolización de las tierras y el ganado en manos de la creciente burguesía andaluza, llevó también a una capitalización de la fiesta. Isidoro Moreno expone que asistir al Rocío requiere una importante inversión económica, además de que es necesario poder abandonar la rutina laboral durante una semana. Esto lleva a que la aristocracia andaluza se convierta en protagonista de la celebración, reduciéndola a una reafirmación identitaria de su posición social.

Desde mediados y hasta finales del siglo XX, El Rocío, una pequeña aldea aislada en la que no había más de 100 viviendas, es remodelada con carreteras de acceso y un gran número de viviendas para hospedar a los peregrinos y su ganado. La misma ermita del Rocío es derribada en los años sesenta para su sustitución por una gran iglesia, lo que no hace sino remarcar este viraje aristocrático (Plasquy 2006: 134-135).

La creación de hermandades enfatiza este punto. Mediante estas fundaciones, personajes de la alta burguesía compran su protagonismo en la romería respaldados por la iglesia, estando presentes con sus propios símbolos en cada uno de los actos oficiales. Ya no solo hablamos de que participen en la fiesta, sino que recibirán subvenciones y tendrán poder de decisión sobre algunas cuestiones. Hasta tal punto que, tal y como declara uno de los entrevistados, estas hermandades hacen un Rocío para ellas. De hecho, durante la romería la virgen es presentada a cada una de estas hermandades (Plasquy 2006: 136-137). *Rocío* subraya el poder hereditario que suponen estas asociaciones y la jerarquía existente entre las mismas.

Esta crítica aristocrática se hace ver desde el comienzo del documental. Anterior incluso a la narración sobre los orígenes, el documental presenta unos créditos iniciales mientras muestra titulares y fotografías de periódicos relacionados con accidentes ocurridos durante el Rocío. Llama la atención la canción que suena de fondo, una sevillana que habla de la peregrinación al Rocío de un individuo de clase baja y que se corta en la frase “Las veces que entre caballos descalzo yo te he rezado, pensando que eran hermanos los mismos que me han echado”. Sin duda, una declaración de intenciones ya desde el principio, máxime cuando durante el documental se asocia la posesión de caballo con una posición social elevada.



Caravanas de rocieros respaldadas por la Guardia Civil (Ruiz Vergara 1980: 17:06)
© Tangana Films

Precisamente es el mismo mensaje el que cierra el documental, esta vez en búsqueda de un enaltecimiento de las clases populares, a las que se señala abiertamente tras más de una hora exponiendo los motivos. Si antes comentábamos esa especie de enmascaramiento bajo los créditos iniciales, resulta curioso que esta parte del discurso nos lleve precisamente hasta los créditos finales. Aquí pasamos a ver mujeres limpiando la capilla de la virgen y varios hombres trabajando en un bosque que podría ser La Rocina. La cinta enlaza los pasos de los trabajadores tras la finalización de su jornada con pasos de personas llegando al Rocío. Sin embargo, en esta ocasión tan solo se nos muestran imágenes en las que aparecen esas clases populares, centrándose principalmente en mostrar el salto de la reja. Una vez más, la música sirve para empoderar las imágenes. Esta vez se trata de *Herramientas* de Salvador Tavora, interpretada a propósito para el documental y con una letra tan manifiesta a la que le basta con la repetición mántrica de un par de frases: “Con el esfuerzo de mis manos, la vida tengo que ganar. También van a servir mis manos para buscar mi libertad”; “En pie hombres de los campos, en pie hombres del taller, en pie hombres del trabajo en cualquier país que estén”.

3.2.3. El franquismo

El documental presenta en todo momento a la religión como un instrumento del poder para el control social, pero esto se hace aún más evidente durante la dictadura franquista. Rechazando la laicidad que pretendía la II República, en el franquismo prevalecerá la unión manifiesta entre iglesia y Estado, constituyendo el catolicismo uno de los baluartes fundamentales dentro de la construcción de la identidad de España como nación. Esta unión simbiótica llevará a que tengamos, de una parte, fotografías de Francisco Franco postrado ante la virgen del Rocío y, de otra, el uso del himno nacional en las misas eclesiósticas. España es católica y el catolicismo es español.



Francisco Franco postrado ante la virgen del Rocío (Ruiz Vergara 1980: 56:30)
© Tangana Films

Más allá de generalidades, se señala a altos cargos de hermandades como impulsores de alzamientos contra la II República. Se trataría de un grupo de la alta aristocracia que, a raíz de la ordenanza de la retirada de símbolos religiosos en las instituciones públicas, llamaron a la rebelión del pueblo aprovechando el fervor que sentían por su virgen. Estos aristócratas, que pasarían a formar parte de Falange, participaron en la persecución y el asesinato de insurrectos durante el franquismo.

La narración de estos acontecimientos llega a través de la entrevista con dos vecinos de Almonte, siendo objeto de censura cuando daban nombres y apellidos de los responsables de los crímenes. Los fragmentos se vieron sustituidos por un fondo negro que durante toda su duración exponía un rótulo que informaba su supresión por sentencia del Tribunal Supremo (Espinosa y del Río 2009: 21-22). Tras el corte, la vuelta de la voz en *off* que acompaña la imagen en la mayor parte de la cinta pasa a enumerar asesinados en Almonte mientras en pantalla se muestra la fotografía y el nombre de otros que no son nombrados por el narrador. El documental pasa a mostrar imágenes de fusilamientos, terminando su denuncia con imágenes de las minas de Riotinto y explicando que los mineros también fueron víctimas por su espíritu de lucha antifranquista. Es en este punto, con el *Cara al sol* como música de fondo y con el motivo principal del documental, ya casi olvidado tras la dureza del discurso, cuando se nos reconduce a través de la descripción de estos asesinos: “Inconfundibles con su pantalón de pana marrón, camisa azul y su medalla de la virgen del Rocío como mascota”.

4. Polémica en torno a *Rocío*

Rocío estuvo rodeada de polémicas desde su estreno. Presentada por primera vez en San Sebastián en julio de 1980, ya se vio sometida a recortes para su segunda exhibición el mismo año en Alicante (Alvarado 2010). En Andalucía se proyecta por primera vez en el Festival de Cine Internacional de Sevilla, donde recibe el premio al mejor largometraje. Sin embargo, la presión ejercida por el sector eclesiástico y conservador andaluz consiguieron su prohibición total en toda la comunidad (Alvarado 2010; Espinosa y del Río 2009: 21).

A su estreno, aún no se habían llevado a cabo investigaciones sobre la represión franquista, por lo que la denuncia en *Rocío* resultó pionera. Uno de los principales problemas de la cinta vino de la

exposición de J. M^a Reales Carrasco, exalcalde de Almonte durante la dictadura de Primo de Rivera, como máximo responsable de los asesinatos en Almonte durante el alzamiento de 1932. Sus hijos presentaron una querrela por injurias contra F. Ruiz Vergara, A. Vila y P. Gómez Clavijo, el vecino de Almonte que había relatado los hechos. En ella también incluyeron el ultraje a la romería del Rocío y a la religión católica, cuestión que ya habían señalado algunos críticos de cine en periódicos vinculados a la derecha política. Desde el momento de la denuncia y a espera de juicio, el documental fue prohibido en todo el territorio nacional (Alvarado 2010; Espinosa y del Río 2009: 23).

En el juicio celebrado un año después, de poco sirvieron las declaraciones de casi una veintena de almonteños certificando los hechos narrados por P. Gómez Clavijo o las declaraciones en favor de la cinta de historiadores como I. Gibson y A. Elorza y cineastas como P. Miró y L. G. Berlanga. La denuncia consiguió la prohibición de su reproducción en todo el territorio nacional, convirtiéndose en el primer *film* retirado tras la disolución de los mecanismos de censura cinematográfica y la aprobación de la Constitución de 1978 (Espinosa y del Río 2009: 20-23).

Rocío no volvería a proyectarse hasta 1985, manteniéndose recortados aquellos fragmentos que denunciaban a los culpables de los crímenes ocurridos durante la Guerra Civil. No es hasta 2005 cuando se vuelve a proyectar sin censura en unas jornadas por la memoria histórica en Huelva, avivando de nuevo la polémica. Bajo un aluvión de protestas por parte de hermandades del Rocío y de la familia Reales Carrasco, la historia parecía volver a repetirse. No obstante, en esta ocasión *Rocío* se convirtió en protagonista de seminarios, ciclos y artículos reivindicativos a su favor (Alvarado 2010).

5. Conclusiones

5.1. *El cine como documento histórico*

Rocío supone un buen ejemplo de cómo puede hacerse uso del cine para estudiar la historia. Estamos ante un documental que nos presenta la narración de un pasado remoto que reconstruye a través de su estudio y un pasado reciente que reconstruye a través de la memoria viva. Más allá del interés informativo que nos puedan aportar estas narraciones, debemos tener en cuenta que toda reconstrucción histórica estará condicionada por el contexto en el que se genera, por lo que también resulta de interés la información que el documental puede darnos acerca de su propio presente. Así, observamos como el tipo de discurso por el que se decanta *Rocío* y el lenguaje con el que lo expresa, responden a la opinión y el mensaje que sus creadores quieren transmitir al público.

Si prestamos atención, es evidente que el protagonismo recae en el discurso sobre el pasado reciente. La narración sobre el pasado remoto ocupa un tiempo mínimo dentro del documental y sirve solamente como preludio al discurso principal. Es cierto que ya en ese pasado remoto se está haciendo una crítica eclesiástica, pero la narración y el lenguaje del narrador pierde en ocasiones la concordancia con la posición política de sus creadores. Pensemos, por ejemplo, en cuando se habla de España como un país dominado por el Islam o no se recurre al hecho de que las vírgenes puedan ser una herencia de cultos prerromanos. Sin duda, esto puede advertirnos acerca de qué tipo de historia era la preponderante y a la que los creadores de *Rocío* habrían tenido acceso, pero estamos hablando de intelectuales que podrían haber manejado discursos alternativos al oficial. De hecho, incluyen datos totalmente fuera del mismo como el de culpar a los clérigos de la ocultación de figurillas para que más tarde fuesen descubiertas y veneradas. Pensamos que el descuido proviene llanamente de que no es en el pasado remoto donde recae la importancia del discurso, no es donde se centra la atención, basta con que siente las bases de la crítica que se desarrollará a continuación.

Durante la reconstrucción del pasado reciente no existe este tipo de recovecos. Todo el lenguaje (imágenes, música, narrador...) rema a favor de una misma opinión política cuyo tema central es la exposición de las clases populares como víctimas. Desde aquí podemos estudiar ese contexto en el que se genera el documental: ¿por qué ese posicionamiento?, ¿por qué esa crítica?, ¿qué características del presente están influyendo?

Yendo más allá, incluso se puede hacer un estudio del contexto de *Rocío* desde su polémica. El solo hecho de que a su estreno resultase una cinta polémica y llegase a prohibirse y ya metidos en el siglo XXI siguiera levantando polémica, pero esta vez sin consecuencias peyorativas y auspiciada por multitud de opiniones a favor, habla por sí solo de cambios a nivel social y político en España desde la Transición.

5.2. Las necesidades de la Transición española

Con la muerte de Francisco Franco, España trataba de forjar una nueva etapa de apertura, permisión de opiniones y conversión hacia un Estado democrático. Sin embargo, la dictadura se había fundamentado en una serie de valores e instituciones que habían terminado suponiendo una gran fuerza en el país, por lo que, ya bien por miedo a nuevos altercados o por la necesidad de estos apoyos, se decidieron integrar dentro de la nueva construcción política. De esta forma, España parecía querer mirar al futuro y asemejarse a sus vecinos europeos, pero la continuidad con algunos elementos del mismo pasado que trataba de dejar atrás constituía un cierto lastre. La Transición, al contrario de lo que pensaron muchos de los artistas e intelectuales que retornaban al país, no significaba un cambio rápido y profundo, sino que tenía sus propias necesidades para conseguir asentarse.

Las diferentes opiniones contrarias que levantó *Rocío* resultan prácticamente normales dentro de un país que venía de una Guerra Civil y una dictadura militar que había usado el catolicismo como uno de sus pilares. De hecho, precisamente genera el debate que pretende el cine militante. Lo que realmente llama la atención es que tras la aprobación de la Constitución de 1978 se consiga prohibir la cinta y llevar a juicio a sus creadores y participantes. Esta censura vino promovida por la iglesia católica y la aristocracia andaluza. Resulta irónico que ya en tiempos democráticos el documental se dé de bruces precisamente con lo que trataba de denunciar: la influencia de estos sectores durante la dictadura.

5.3. La identidad andaluza en *Rocío*

Podemos definir la identidad como el conjunto de rasgos culturales compartidos por una comunidad que los diferencia de los foráneos. Cuando tratamos de reconstruir identidades del pasado, el contexto presente y la tendencia teórica marcarán a qué rasgos se presta mayor atención o se priorizan sobre otros, lo que desencadena que en base a datos que pueden resultar similares, se desarrollen diferentes discursos.

En materia teórica, en *Rocío* podemos encontrar el choque entre una construcción identitaria de reflejos historicistas basada en la priorización de un territorio, una lengua y una religión compartida, con otra de tono marxista en la que se reconoce la posición social como un elemento identitario aglutinante por encima de otras cuestiones. En determinados momentos, sobre todo cuando se explica el auge del catolicismo desde la expulsión del Islam, el documental parece estar a caballo entre ambas tendencias. Sin embargo, resulta una clara muestra de cómo las teorías imperantes y los discursos oficiales son capaces de impregnar incluso a aquellos que traten de contrariarlos.

En esencia, podríamos decir que *Rocío* trata de cómo la religión católica funciona como símbolo representativo de una construcción política centralizada absorbiendo otro tipo de

expresiones identitarias dentro del territorio español, colocándose como su máxima representante y transformándolas en pro de esos mismos intereses políticos de los que forma parte. Podemos ejemplarizarlo con el momento en el que el documental narra como la talla de la virgen aparece ataviada con un manto blanco y verde. Si la bandera andaluza representa a un determinado grupo de individuos dentro de lo que es España, la iglesia como símbolo identitario español se liga a Andalucía. La religión en Andalucía puede tener particularidades (una determinada romería), pero el máximo representante de estas particularidades será el mismo que en el resto de España (la iglesia católica).

Rocío prefiere entender que la identidad andaluza pertenece a sus clases populares, a agricultores y ganaderos que no son propietarios. Mediante el uso de imágenes consigue asemejar la aristocracia andaluza con aquellos foráneos que tratan de controlar al pueblo andaluz. Así, durante el documental, es común que veamos al señorito andaluz ligado a la bandera española, el poder central y la alta jerarquía eclesiástica.

Bibliografía

ALVARADO, A., “Maldita Rocío: la película más prohibida, la que algunos quisieran ignorar”, *Blogs&Docs* (9/12/2010) [Consultado el 15/11/2022] <http://www.blogsandocs.com/?p=640>

El Caso Rocío (J. L. Tirado, 2013).

ESPINOSA MAESTRE, F. y DEL RÍO SÁNCHEZ, A., “Fascismo y Transición. “Rocío” y F. Ruiz Vergara”, *Cuadernos para el diálogo* 42 (2019), 20-29.

GALÁN ZARZUELO, M., “Cine militante y videoactivismo: los discursos audiovisuales de los movimientos sociales”, en GUARINOS, V. y RUIZ, M. J. (eds.), *I Congreso Internacional de la Red Iberoamericana de Narrativas Audiovisuales* (2012), 1122-1133.

GIL, A., *La censura cinematográfica en España*, Ediciones B, Barcelona, 2009.

GONZÁLEZ DE MOLINA, M. y SEVILLA GUZMÁN, E., “En los orígenes del nacionalismo andaluz: reflexiones en torno al proceso fallido de socialización del andalucismo histórico”, *REIS: Revista Española de Investigación Sociológica* 40 (1987), 73-96.

PLASQUY, E., ““¡El salto a las 02.45!”: ¿Un ritual establecido o atemporal? Cambios rituales durante el inicio de la procesión en honor a la virgen del Rocío”, *Anduli* 6 (2007), 133-146.

RINA SIMÓN, C., “Análisis cultural e historiográfico de la romería del Rocío en el documental de Fernando Ruiz Vergara”, *Historia Actual Online* 32 (2013), 175-186.

Rocío (F. Ruiz Vergara, 1980).

VENEGAS, R., *La festividad del Rocío. Del rito pagano al espectáculo actual* [TFM, Universidad de Sevilla], 2016.