

Sega cega

(José Gandía Casimiro, 1972)

Mediometraje documental

Dirigida por **José Gandía Casimiro**, *Sega cega* es una de las películas más relevantes del cine de no ficción alternativo producido en el Tardofranquismo, y más en concreto del denominado cine independiente valenciano; de hecho, en ella participan los cineastas **Lluís Rivera** y **Josep Lluís Seguí**, claves en el *movimiento* valenciano, y el músico y productor **Lluís Miquel Campos**. A estos hay que añadir las voces en *over* de Marina Campos y Juli Leal y las breves apariciones como intérpretes de **Amadeu Fabregat**, **Rafa Gassent** y **Julio Pérez Perucha**. En el guion, además del propio director, colaboran el escritor Francesc Pérez Mondragón y Manuel Garí. La película recoge buena parte de las estrategias representativas y narrativas que están reformulando el documental alternativo en esos momentos, cuyo objetivo es la búsqueda del efecto de distanciamiento, la ruptura con el modelo de representación expositivo del cine de no ficción –su encarnación máxima es en la época el denostado noticiario *NO-DO*–, el dotar de una mayor complejidad al “espacio en *over*” y de una relación discordante y complementaria entre este y la imagen, y, en fin, la autorreflexión y la exposición de su funcionalidad política, tanto en lo referente a los temas que abordan estas películas como, lo que es más importante, con la manera en que son abordados. *Sega Cega* narra la situación socioeconómica del cultivo del arroz, con aproximaciones a su historia y a los problemas que viven los jornaleros, comparándola con el proceso productivo de la imagen cinematográfica y su relación con la realidad. La manera en que es tratado el primero de sus temas está muy lejos de la mirada autocomplaciente de los discursos informativos y propagandísticos de la dictadura, y se concentra especialmente en la banda de imagen, con planos dedicados al trabajo en los arrozales, a la cultura culinaria del arroz, a la llegada de migrantes para trabajar en el campo, etcétera, interrumpidos de vez en cuando por planos de pantallas –en los que se pone en escena el acto de visionar las propias imágenes registradas para la película– o de una estatua que homenajea a los arroceros. Los planos tampoco ocultan los aparatos de registro de la imagen, incluso su puesta en cuadro combina los cánones del documental con una clara voluntad de ruptura; así sucede, por ejemplo, con la toma desde los cuartos traseros de una mula. Todo ello ya contribuye a romper con la ilusión de relación transparente entre la imagen y la realidad, objetivo principal de la película. El

segundo de sus temas, el análisis de la representación audiovisual, circunscrito en gran medida al relato de los narradores externos a la historia, incide todavía más en ello, situándose dentro de las corrientes teóricas y analíticas del momento, donde pueden apreciarse las influencias del situacionismo, el marxismo y la semiótica. Sin duda uno de los aspectos más destacables de la película, como en muchos documentales alternativos de la época, es el uso del “espacio en *over*”, desde el que actúan los narradores. Este, sobrepoblado, lo conforman sonidos –el de una máquina de escribir, el tic-tac del reloj en las últimas escenas, etcétera–, músicas, ya sean disonantes o no –entre estas últimas destacan piezas de jazz o alguna canción popular de carácter paródico– y en especial los relatos en *over*, que intercalan los comentarios sobre la producción agrícola del arroz, la gastronomía asociada al mismo y la producción de imágenes sobre la realidad. Como también sucede en buena parte de los documentales alternativos del periodo, la relación entre la voz en *over* y la imagen rompe con el modo de representación expositivo. Esta última ya no es redundante respecto a la anterior ni se limita a ejemplificarla; tampoco el narrador concreta el sentido de la polisémica imagen. Todo ello es sustituido por relaciones contradictorias o complementarias, incluso en ocasiones por la desaparición de la narración en *over*. Cuando los narradores recurren a las estrategias del documental expositivo, en muchas ocasiones lo hacen en clave de parodia. Así sucede, por ejemplo, con el bloque dedicado a los jornaleros migrantes que acuden a la cosecha del arroz, cuyo hipotexto podría situarse a medio camino entre las convenciones del documental antropológico y del dedicado a la naturaleza. A esto hay que añadir el empleo de diferentes tonos por parte de los narradores, desde el más aséptico, que incluso recurre a un léxico cercano al propio del científico social, al subjetivo, didáctico o poético. Tampoco falta la reducción de algunas frases a eslóganes, los juegos de palabras o la apariencia de libre asociación de ideas y conceptos. La contradicción entre la voz en *over* y la imagen es evidente cuando el relato en *over* especifica las duras e insalubres condiciones de trabajo de los campesinos, superponiéndose a planos de las fiestas de carácter culinario que rodean al arroz, en concreto con un concurso de paellas presidido por autoridades y falleros. La complementariedad surge en los numerosos momentos en que la voz en *over* aborda el proceso de

producción de la representación audiovisual y su relación con la realidad sobre las imágenes del cultivo del arroz, redimensionando y comparando ambos fenómenos. Todo lo señalado hasta aquí convierte a *Sega Cega* en una película esencial, pues compendia las rupturas narrativas y representativas de una parte importante del cine de no ficción político alternativo del momento, cuyo objetivo sobre todo es la desnaturalización de la convención. Se posiciona, por tanto, en una de las dos opciones apreciables a grandes rasgos en el cine alternativo-político de la época, la que considera que el tratamiento de determinados problemas sociales, ya sea con la voluntad de denunciar, contrainformar o despertar la acción sobre los mismos, debe venir acompañado de la subversión de los

modelos de representación hegemónicos, frente a aquella otra que renuncia a esto último ante la probada efectividad de dichos modelos para llegar al público.

Jorge Nieto Ferrando

Fuentes

- Nieto Ferrando, Jorge (2017). "Narradores y reflexividad en el documental político del tardofranquismo y la transición democrática (1967-1977)". *Signa. Revista de la Asociación Española de Semiótica*, núm. 26, pp. 401-420.