

¿IMÁGENES TERGIVERSADAS?

Las representaciones artísticas de la actividad
pesquera española y de sus gentes
(finales del XIX-principios del XX)*Introducción*

En el último tercio del siglo XIX y en el primero del XX la actividad pesquera española se encontraba inmersa en pleno proceso de transformación. Con la abolición de los gremios de mareantes en 1864 y de la Matrícula de Mar en 1873, junto con toda una serie de medidas legislativas tendentes a la dinamización económica del sector, los gobernantes habían conseguido liberalizar el mundo de la pesca marítima tradicional, dejándolo dispuesto para la entrada en él del sistema capitalista. El resto corrió a cargo del crecimiento y extensión de un mercado urbano de pescado fresco, muy fortalecido por la aparición y ramificación del ferrocarril, y de la implantación de una moderna industria conservera, muy influida por las amplias demandas exteriores. La consolidación de ambos mercados, el de fresco y el conservero, no tardó en atraer a capitales y, con ellos, en propiciar notables cambios técnicos en la actividad extractiva. Para abastecer a los mercados de fresco se introdujeron vapores arrastreros (bous y parejas), generándose una completamente nueva pesca de altura; para alimentar sobre todo a las fábricas de conservas se remodeló la pesca artesanal preexistente con nuevas artes de algodón, como el cerco de jareta, y con la mecanización de parte de su flota, primero a través de lanchas de vapor (vapores o vaporcitos) y después a través también de embarcaciones a motor (motoras). Es cierto que esos cambios tuvieron dimensiones y ritmos distintos dependiendo de los litorales. Donde antes se presentaron fue en los principales puertos del Cantábrico, para luego desde allí extenderse por Galicia y, posteriormente, descender hacia la costa atlántica andaluza y, con mayor retraso y mucha menor intensidad por la escasez de infraestructuras portuarias, remontar el Mediterráneo. Pero en líneas generales, y a pesar de su mayor o menor implantación, puede decirse que a

Recibido 18-V-2017.

Versión final: 20-VI-2017.

* Profesor en el Departamento Geografía, Urbanismo y Ordenación del Territorio, Universidad de Cantabria. Correo electrónico: alberto.ansola@unican.es

Sociología del Trabajo, nueva época, núm. 90, primavera de 2017, pp. 76-98.

lo largo de las tres primeras décadas del siglo xx fueron haciéndose con el protagonismo productivo en la pesca nacional.

Los cambios alcanzaron también, por supuesto, al mundo del trabajo y de las relaciones laborales. Al margen de una reducción de los esfuerzos físicos y un aumento de la seguridad abordo, o de una mayor jerarquización en las tripulaciones por la entrada en las mismas de fogoneros y maquinistas, lo más destacado en este sentido estuvo en la acogida de unas nuevas relaciones sociales de producción. En la flota arrastrera de altura la novedad fue total, pues capital y trabajo se separaron de forma nítida, y se incorporó el salario fijo como principal sistema de remuneración. En la pesca de bajura, por su parte, la fractura entre capital y trabajo no alcanzó esas dimensiones, siendo relativamente habitual que algunos pocos pescadores recurriesen al endeudamiento para convertirse en patronos-armadores de embarcaciones mecánicas, en las cuales se optó por adaptar el sistema tradicional de remuneración a la parte, reduciendo considerablemente, eso sí, la participación de la marinería en las ganancias. Ese nuevo marco sociolaboral imposibilitó que la gran mayoría de los pescadores se beneficiasen del aumento de la producción y del negocio que estaba viviendo la pesca, por lo que prácticamente se vieron obligados a reproducir la vida mísera heredada de sus mayores. No es de extrañar, por tanto, que en los inicios del siglo xx apareciesen también en muchos puertos nuevas formas de asociacionismo que rebasaban el mutualismo para adentrarse en la resistencia, o nuevos comportamientos sociales para reivindicar mejoras laborales entre los que en absoluto estuvieron ausentes las huelgas. Y tampoco es de extrañar que ante esa tesitura desde el Estado se intentase mitigar los conflictos elaborando un reformismo social basado en el asociacionismo cooperativista de los pósitos de pescadores, un asociacionismo oficial bajo el amparo de la Caja Central de Crédito Marítimo y, después, del Instituto Social de la Marina.

Pero no se trata aquí de analizar todos esos cambios, que por lo demás ya vienen preocupando desde hace años a la historiografía nacional. Aquí de lo que se trata es de estudiar cómo las principales manifestaciones artísticas representaron a la pesca y a las gentes marineras en ese trascendental periodo. Cómo la literatura, la pintura y el cine describieron, retrataron y filmaron a la actividad pesquera y a sus trabajadores y trabajadoras. El intento es todavía muy embrionario, por lo que el acercamiento al asunto ha resultado bastante sesgado espacialmente e incompleto desde el punto de vista de la producción artística. En el apartado de literatura, por ejemplo, no se ha tenido en cuenta la poesía, y las pocas novelas seleccionadas pertenecen a los autores más conocidos, la mayoría de los cuales desarrollaron sus acciones en puertos cantábricos, lo que sin duda ha dejado fuera obras de otros autores localizadas en ese o en otros litorales. Algo parecido a lo que ocurre con la pintura, pues además de no considerar manifestaciones plásticas tan prolíficas como el cartelismo y la ilustración gráfica, la muestra escogida se centra en un número limitado de cuadros de un número también limitado de pintores que actuaron en el Cantábrico y en el Mediterráneo. Y en el caso del cine, a tenor de la escasa producción nacional en ese campo, la escala se ha extendido a otros países tanto para las películas do-

cumentales como sobremanera para las de ficción. Por todo ello, no me queda más remedio que advertir a los lectores de la superficialidad de la que adolece el trabajo y de las ausencias significativas que a buen seguro encontrarán en el mismo.

1. *La literatura*

Todas las novelas aquí consideradas por haber elegido como protagonistas a las gentes pescadoras tienen en común su enmarcación en el realismo literario que dominó los años finales del siglo XIX y los primeros del XX. Sin embargo, dentro de ese realismo y esas novelas cabe diferenciar dos corrientes: la costumbrista, muy volcada en la descripción de aspectos pintorescos, tradicionales y folklóricos de determinados espacios y sus gentes, a los que muchas veces tienden a idealizar; y la naturalista, preocupada por generar una imagen más real de los grupos humanos y de los contextos sociales en los que se mueven, pudiendo incluir también en ese sentido problemáticas sociales y posicionamientos políticos que por lo general están ausentes del costumbrismo. En la primera de ellas se tienen dos obras de referencia publicadas el mismo año de 1885 por dos de los autores más destacados de esa corriente, el cántabro José María de Pereda y el asturiano Armando Palacio Valdés. En la segunda, más diversa, se ha incluido otra obra de referencia de un autor muy representativo de la misma, Vicente Blasco Ibáñez, y dos rarezas, una novela del polígrafo Conde de las Navas (Juan Gualberto López-Valdemoro de Quesada) y un relato corto del periodista madrileño Joaquín Dicenta.

1.1. El costumbrismo

Dentro de la literatura costumbrista la obra con temática pesquera más reconocida es *Sotileza*, de José María de Pereda (1885). La acción la emplaza en la ciudad de Santander, pero no en el Santander del año 1885, el que ya estaba empezando a vivir las transformaciones pesqueras o, cuando menos, a observarlas a poco que mirase hacia el País Vasco, donde en algunos de sus puertos ya atracaban por entonces vapores arrastreros; sino en el Santander de mediados del siglo XIX, en el que todavía la pesca era enteramente artesanal y donde cohabitaban dos gremios de mareantes o cabildos, el de Arriba y el de Abajo. Eso precisamente le permitió exagerar las descripciones de usos, costumbres y tipos para llevarlas a su terreno, al ensalzamiento de los valores morales y materiales tradicionales.

Pese a ello, el gran atractivo de la novela radica en la cantidad de temas, situaciones, lugares y personajes pesqueros que trata. A lo largo de sus páginas van desfilando descripciones de las juntas de los cabildos; de las levas de la Matrícula; de los prolegómenos de las costeras; de las pesquerías, artes y aparejos más utilizados; de la distribución bastante repartida de la propiedad en embarcaciones y artes; de los trabajos auxiliares o vinculados a la pesca, como los de las sardineras, avisadores o vigías; de las condicio-

nes de vida de las familias pescadoras, con alusiones a su vestimenta, su alimentación y sus precarias viviendas; de las disputas callejeras entre mujeres; o, a modo de remate final, de los estragos y naufragios provocados por una galerna. Ante tal avalancha de asuntos resulta desde luego difícil individualizar algún pasaje ilustrativo del estilo del autor y de la información que proporciona. Quizás uno de los más interesantes sea el que dedica a una taberna, un espacio entre el puerto y la vivienda y un espacio de producción y de reproducción, de trabajo y de ocio. En la descripción que hace de la «Zanguina», la taberna del Cabildo de Abajo, quedan reflejados además algunos de los tópicos asociados a las gentes marineras, como su propensión a la pelea y a la bebida, a la brutalidad y al buen corazón, a la parranda y al trabajo duro:

A la Zanguina iba Andrés, porque en la Zanguina vivía, más que en sus propios domicilios, los mareantes del Cabildo de Abajo. Por allí pasaban para ir a todas partes, y por allí volvían, y allí descansaban y allí departían; allí tomaban la mañana, y las nueve, y las diez, y las once, y la sosiega; y torcían sus aparejos, y compraban la parrocha, y levantaban empréstitos, y dejaban sus ahorros, y allí, al volver de la mar cargados con las artes y la ropa de agua, aguardaban las mujeres a sus maridos: las de los malos, para llenarlos de improprios a cambio de algunos bofetones; las de los buenos, con la comida en la cesta y el hijo más chiquitín en el otro brazo; porque estos marineros, aunque no tan finos de piel ni tan pulidos de palabra como los pescadores de poema, también gustan de tener sobre las rodillas el retoño más menudo, y darle el bocadillo más sabroso, a la vez que ellos se zampan, aunque en lugar extraño, la puchera doméstica, sobre todo cuando cuentan con no cruzar las puertas de su casa en dos o tres días, lo cual acontece durante las campañas de mucha brega, como las del besugo. Allí preparaban entonces sus artes, para la madrugada siguiente, y allí, por tanto, encarnaban los innúmeros anzuelos de sus cordeles besugueros, y allí se embobalicaba Andrés viendo con qué primor iban los pescadores colocando en el fondo de la *copa* los anzuelos encarnados, contra las paredes los reñales, y sobre los bordes el cordel. Ya había estudiado esta materia en la calle Alta, pero no es lo mismo vérselo hacer a un hombre solo, en el silencio de su hogar, que a muchos hombres a la vez entre el ruido de las conversaciones, el interés de los relatos, el tufillo de la taberna, y a la luz de los reverberos (pp. 204-5).

Al mismo tiempo que Pereda estaba escribiendo su novela santanderina, en Asturias estaba Armando Palacio Valdés (1885) escribiendo *José (Novela de costumbres marítimas)*. Aunque en este caso no parece que haya un retroceso cronológico, el hecho de que la narración se ubicase en «Rodillero», en realidad Cudillero con algunos elementos de Candás, y de que en esa fecha esos puertos todavía no debían haber vivido grandes transformaciones, hizo que el relato se centrara también en una pesca y unas comunidades pescadoras tradicionales. Y al igual que en el libro de Pereda, los asuntos pesqueros tratados fueron numerosos: el ciclo anual de las costeras, que pasaba de la del bonito a la de sardina y, de esta, a las de merluza y congrio o a la del besugo; los lances de la pesca del bonito al curricán; la botadura de una lancha propiedad del protagonista que no tardó en perder

una noche de marejada; la venta del pescado realizada por los patrones entre los «dueños de las bodegas de escabeche y las mujerucas que comerciaban con lo fresco» (p. 71); el varado en seco de las lanchas; las penurias del invierno, cuando el tiempo les impedía hacerse a la mar y tenían que «salir a pedir limosna por las aldeas, cosa que solamente hacían en el último aprieto» (p. 195); o, ya en su parte final, la llegada de una tempestad con los problemas y naufragios en el mar y la aflicción de los familiares y vecinos en tierra. Tempestad que en este caso le dio pie al autor para recrear una imagen también muy típica, la de la ofrenda religiosa de los supervivientes y de sus familiares y de los familiares de los náufragos tras la catástrofe:

Aquella misma tarde se convino dar gracias a Dios al día siguiente con una solemne fiesta. Resultó que casi todos los marineros salvados habían ofrecido lo mismo, oír misa descalzos en el altar del Cristo: era una oferta muy común en Rodillero en los momentos de peligro y que venía de padres a hijos. Y, en efecto, a la mañana siguiente se reunieron en la ribera, y desde allí cada campaña, con su patrón a la cabeza, se encaminaron lentamente hacia la iglesia, descalzos todos y con la cabeza descubierta. Marchaban graves, callados, pintada en sus ojos serenos la fe sencilla y ardiente a la vez del que no conoce de esta vida más que las amarguras. Detrás marchaban las mujeres, los niños y los pocos señores que había en el pueblo, silenciosos también, embargados por la emoción al ver a aquellos hombres tan fuertes y tan ásperos humillarse como débiles criaturas. Las viudas, los huérfanos de los que habían quedado en la mar iban también allí a rogar por el descanso de los suyos: se habían puesto un pañuelo, un delantal, una boina, cualquier prenda de color negro que les fue posible adquirir en el momento (p. 213).

Puede decirse que tanto *Sotileza* como *José* se convirtieron en la referencia de la novela de temática pescadora. Ambas vinieron a marcar unos espacios, escenas y comportamientos típicos de las comunidades pescadoras tradicionales, los mismos que luego acabaron convirtiéndose en estereotipos al reproducirlos otros muchos escritores de menor peso y al interiorizarlos la sociedad circundante, e incluso los propios pescadores. Entre esos estereotipos no faltaron la dureza del trabajo en el mar, las escenificaciones callejeras de la farra y la pelea, la incultura y las habituales visitas a las tabernas, el alma piadosa, y, por supuesto, la constante amenaza de las galernas y la muerte. Los mismos que al parecer repitió la tercera gran novela costumbrista de pescadores emplazada en el Cantábrico, *Kresala*, escrita en 1906 por el sacerdote vasco Domingo de Aguirre, y que no he tenido aún la ocasión de leer.

1.2. El naturalismo

Realista pero no costumbrista es *Flor de mayo*, la novela que Vicente Blasco Ibáñez (1895) dedicó a la comunidad pescadora del Cabañal valenciano. El relato transita por muchos lugares y situaciones comunes, como la pelea entre mujeres mientras vendían el pescado en la Pescadería de Valencia, o

el acto de botadura de una barca, o la recurrente lucha contra una tempestad y el fatídico naufragio final. Aun así, el hilo argumental de la narración introduce aspectos muy alejados del costumbrismo, como el adulterio dentro de la familia pescadora protagonista o el contrabando de tabaco procedente de Argelia. Lo extraño en la novela es que Blasco Ibáñez, por entonces ya muy comprometido con el republicanismo de izquierdas, no hiciese ninguna mención a las disensiones que desde 1890 se venían sucediendo en el Cabañal entre los tripulantes y los armadores de las parejas de bou a la vela en relación con las participaciones de unos y otros en las ganancias; máxime cuando ya en los inicios del siglo xx, cuando la sociedad de pescadores local se partió en dos, el propio Blasco ayudó directamente a la cooperativa que surgió de la parte de los tripulantes. Puede que en 1895 no lo viese, o no quisiese verlo. Lo que no pudo ver aunque hubiese querido fueron cambios drásticos en la actividad pesquera, pues en esas fechas esta todavía seguía utilizando como embarcaciones a los laúdes arbolados con velas latinas y como muelle a la playa. La playa se convierte, de hecho, en el escenario principal de la obra al confluír en ella los pescadores que vuelven de sus faenas, las mujeres y muchachas que desembarcan el pescado, las pescadoras que compran el producto para luego venderlo en la pescadería, los niños que ayudan en busca de algo de morralla, y los bueyes que se introducían en la orilla del mar para arrastrar los barcos y dejarlos varados en la arena:

A la llegada de cada pareja agolpábase la multitud en el límite de las olas. Corrían las mujeres, arremolinándose sus faldas de sucio percal, con las caras rojas y las cabelleras de medusa, gritando, increpándose, discutiendo para quien sería el pescado. Arrojábanse de las barcas los «gatos» con agua a la cintura, para llevar a la orilla las cestas llenas de pescados, y apenas sus pies descalzos tocaban la arena seca, las mujeres de los patronos se apoderaban de su carga para venderla.

Poblábase como si fuese un pedazo de tierra el espacio de mar entre la orilla y las barcas. Pasaban los grumetes con el cántaro al hombro, enviados por la tripulación, cansada del líquido recalentado de los toneles y deseosa del agua fresca de la *fònt del Gas*. Las chicuelas de la playa, remangándose impúdicamente las haraposas faldillas, hundían en el mar sus piernas de chocolate para ir hasta las barcas y apropiarse algo de la pesca menuda. Algunas «parejas» habían de guardar en seco hasta el día siguiente, y para tirar de ellas entraban olas adentro los bueyes de la Comunidad de Pescadores, hermosos animales, rubios y blancos, enormes como mastodontes, moviéndose con una pesada majestad y agitando su enorme papada con la altivez de un patricio romano (pp. 161-2).

Ya en los inicios del siglo xx, y de nuevo en aguas del Cantábrico, se desarrolló la trama de una novela cuando menos singular, *¡Avante!* (Novela). Singular porque su autor, el Conde de las Navas (1904) ni era novelista, sino más bien polígrafo que hacía a todo, ni era asturiano, sino malagueño con residencia en Madrid, aunque sí fuese aficionado a la novela y veraneante en Asturias. Y singular igualmente porque, además de pararse a relatar la pesca de la sardina con traineras y las novedosas artes de cerco, de

hacer alusión a la aparición de vapores en un puerto vecino y de describir con bastante detalle los procesos tradicionales de conservación del pescado (escabeches y salazón), introducía un discurso modernizador muy lejano del tradicionalista. La acción transcurre en un puerto asturiano que denomina «La Espina», y que podría tratarse de Candás, a donde regresa un indiano que compra una vieja fábrica de salazón para, equipándola con maquinaria, utensilios y algunos operarios traídos de Nantes, reconvertirla en una fábrica de conservas moderna. A partir de ahí narra los problemas con los que el empresario se encontró entre algunos vecinos, contrarios a la innovación por entender que reduciría el empleo y los salarios, como opinaba el maestro del pueblo, para quien una fábrica así «constituía ni más ni menos que una imposición violentísima é ilegítima del capital sobre el trabajo» (p. 164). En un momento dado, el autor aprovecha los sueños del empresario para hacer todo un canto en defensa de la industrialización del trabajo conservero cargado de productivismo e higienismo (también de paternalismo y cursilería):

En sueños vio funcionar su fábrica, grande, limpia y alegrísima. La luz eléctrica producida por el gran arroyo que lamía los muros, aprovechado como motor, brillaba en numerosas lámparas esparcidas convenientemente por todas las dependencias.

Como la luz, el agua, saliendo á borbotones por grifos y mangas, fría y caliente, arrollaba en un instante escamas, sanguaza, pringue y hollín. El vapor á altas presiones limpiaba cubos, silos, depósitos de hierro galvanizado y toda suerte de herramientas y utensilios, cociendo el pescado en un santiamén, é imprimiendo fuerza y movimiento á la maquinaria: prensas, guillotinas, escamadoras, parrillas móviles y otros diversos aparatos de muy nueva y práctica aplicación.

Las operarias iban y venían, limpias, calzadas y con medias, vestidas decentemente y llevando todas ellas blancos y grandes delantales sujetos á la espalda con cinturón y tirantes, que les cubrían el pecho y la falda, así como la cabeza con unos gorritos del mismo lienzo, parecidos á los que gastan las cocineras y marmitonas francesas. Esta especie de librea del trabajo era de cuenta de la fábrica; la vestían las operarias al entrar, y de ella se desnudaban terminada la tarea. Las *paxas* diariamente se sumergían, para su limpieza y desinfección, en un gran estanque lleno de cierta apropiada disolución química, de donde volvían á salir como nuevas. En la fábrica había bien provistos talleres de carpintería y tonelería, hojalatería y fabricación de cestos y otros envases (pp. 177-8).

También resulta peculiar, aunque por diferentes razones, el breve relato de Joaquín Dicenta (1911) titulado *Galerna*. El escritor y periodista madrileño aprovechó uno de sus viajes para detenerse en un puerto del Cantábrico, cuyo nombre no expresa, pero que sin ninguna duda se corresponde con San Vicente de la Barquera, y para ubicar allí una novelita con la pesca y sus gentes como protagonistas. La peculiaridad no está, por supuesto, en la descripción de vestimentas, bailes festivos, visitas alcohólicas a las tabernas, riñas y amoríos, o en el naufragio mortal de una lancha bonitera que provoca el temporal que da nombre a la obra justo al final de la misma. Tampoco está en la minuciosa observación que realizó del trabajo de unas

mujeres en una fábrica de conservas, detallando las duras tareas de destripado, cortado y fritura de los bonitos. La singularidad está sobre todo en la intromisión en el relato de un personaje anómalo respecto del resto de los pescadores, un viejo ateo y borrachín apodado el «Hereje» que, fruto de la propia invención del autor para dejar huella de su ideario político, o de la existencia real del viejo y del problema, acostumbraba a soltar arengas revolucionarias, como la que dedicó en una taberna a los más jóvenes a favor de la unión de los pescadores frente a acaparadores y conserveros:

¡Pensar que sus bastaba con uniros pa que la justicia fuese reina del mundo; pa que no hubiera en él pobres y ricos, sino hombres libres que formaran una familia! [...]. ¡Reiros de mí, desgraciaos! Y mañana á la barca; á jugarse la vida; á coger pescao pa que esos ricachos, esos acaparadores, esos fabricantes que ahora pasean en la plaza os lo comprenden por una miseria de dinero y gocen y prosperen á la vuestra salud. Reiros, y cuando llegue el invierno; á morirse de hambre, mientras los otros comen; á pedirles de limosna el pan que engullen, porque lo ganásteis vosotros. ¡Ah, esclavos!, ¡esclavos! ¡Si tenéis condición de esclavos! ¡Si algunas veces creo que os está bien el mal que pasáis, puesto que lo sufrís como unos cochinos cobardones que sois! (pp. 17-8).

A poca distancia de San Vicente de la Barquera y unos años después emplazó Concha Espina (1920) el inicio de su novela *El metal de los muertos*. Aunque casi la totalidad de la trama se desarrolla en las minas onubenses de Riotinto, en lo que supone una defensa cerrada del sindicalismo minero socialista, y por tanto está muy lejos de poder considerarse literatura de temática pesquera, uno de los mineros protagonista procede de «Traspeña» (Comillas), donde ejerció la pesca antes de enfrentarse a los acaparadores y acabar en la cárcel. La escritora montañesa alude al monopolio que ejercían en la actividad pesquera y en la venta del pescado una fábrica de conservas y otra de salazón, armadoras también de las lanchas vaporas del puerto, y aun exculpando de todo ello al propietario de las fábricas y los barcos, el II Marqués de Comillas (al que no nombra directamente), y responsabilizando a sus poco fieles administradores, dibujaba unas tensas relaciones movidas por la desigualdad y la tiranía. Y es que para entonces, para la segunda década del siglo xx, debía resultar ya muy difícil en los relatos literarios que se acercasen a los puertos pesqueros contemporánea no incluir a fábricas de conservas, embarcaciones de vapor y conflictos sociolaborales.

2. La pintura

A finales del siglo xix y principios del xx las marinas o los paisajes marítimos eran uno de los principales motivos pictóricos de los artistas gráficos. Variados fueron los estilos que a él se sumaron, desde el realismo postrromántico o costumbrista hasta el modernismo naturalista, el impresionismo o el postimpresionismo plenairista. Y variadas fueron también sus temáticas, entre las que, con mayor o menor presencia dependiendo de litorales y autores, no faltó en absoluto la pesquera. Las pinturas marítimas en las que

se incorporaron la pesca y sus gentes podrían agruparse en cuatro grandes temas muchas veces entrelazados: las tempestades y los naufragios, representados por embarcaciones zozobradas o en peligro de hacerlo, por los familiares o compañeros que esperan el desenlace en tierra, o por los actos de duelo y de promesas ante cruces y ermitas posteriores a las catástrofes; las embarcaciones pesqueras, bien en navegación o bien amarradas a puerto o varadas en tierra; las labores asociadas a la actividad, como el desembarco del pescado, la venta del mismo por pescadoras y sardineras, el varado de los barcos, o la composición de redes y aparejos; y, posando en primera persona, las propias figuras de los pescadores o de sus familias. Claro que esos grupos no dejan de ser una simplificación, pues se basan en otra simplificación, la del muestreo elegido, que no contempla los archipiélagos ni los importantes litorales de Andalucía y, sobre todo, Galicia (para este último se tiene, por cierto, una estupenda relación de textos, obras y autores en *O espello do mar en el arte gallego de los siglos XIX y XX*, Vigo, Museo do Mar de Galicia, 2003). Aquí me baso en los litorales Cantábrico y Mediterráneo (Cataluña y Valencia), y solamente en unos pocos pintores y en unas pocas de sus obras, seleccionados unos y otras a partir de Lily Litvak (1991) y de las diferentes participaciones contenidas en el catálogo *Imágenes de un coloso* (1993). Dos litorales, eso sí, bastante separados tanto desde el punto de vista pictórico, como desde el punto de vista de sus puertos, pescas y pescadores.

2.1. El Cantábrico

En el Cantábrico cabe destacar por excepcionalidad y tratamiento a la pintura vasca. Mientras en otros litorales lo pesquero aparecía muchas veces reducido a algunas figuras y elementos dentro de marinas, en el País Vasco fue más bien al contrario, viniendo la pesca, y sobre todo los pescadores, a aglutinar el protagonismo hasta el punto de no considerarse marinas sino cuadros de *arrantzales*. Los marineros vascos fueron representados por lo general, y en especial en las obras de los hermanos costumbristas Valentín y Ramón Zubiaurre, posando rígidamente en el primer plano con sus ropas de faena (botas de agua, pantalones raídos, jerséis coloridos y boina), sus remos agarrados en vertical, sus cuerpos musculados y sus semblantes serios con rasgos muy marcados, cargados de heroísmo, agotamiento y serenidad casi piadosa; y dejando en un segundo plano o en el fondo, siempre oscuro, al mar, los puertos o los velámenes de las embarcaciones. Un buen ejemplo puede ser el óleo *Anthón*, pintado por Valentín Zubiaurre en torno a la segunda mitad del siglo XX, donde el primer plano lo ocupa el busto de un pescador entrado en años que mira fijamente al frente mientras agarra con fuerza un remo, mientras que en el segundo plano aparecen otros marineros, unos en puerto con sus remos, y otros en embarcaciones sin mecanizar. También al mismo pintor pertenece *Esperando las barcas*, obra que trata el tema bastante recurrido de la espera incierta en tierra a la vuelta de los que están en el mar, congregando alrededor de una cruz a un grupo de ancianas y ancianos, uno de estos últimos agarrado igualmente a un remo



Esperando las barcas, de Valentín Zubiaurre (<http://paloma-apellaniz.es/galeria/galeria-uz/>).

hincado en el suelo, y todo ello con un fondo marino crepuscular y poblado por barcos de vela.

Las pinturas de *arrantzales* experimentaron, no obstante, una cierta evolución modernizante tanto estilística como de contenidos. Sin renunciar a las figuras recias de los primeros planos, poco a poco fueron apareciendo en los segundos lanchas de vapor que, como ha señalado Litvak (1991), aunque les costase entrar en el marco por su falta de pintoresquismo y el arraigamiento sentimental de los barcos de vela, lo acabaron haciendo hasta convertirse también en un elemento simbólico. Así, Aurelio Arteta tiene varias obras en las que, tras grupos de hombres y mujeres, en pose estático o trabajando en el desembarco de la pesca, se perciben con claridad significativa cascos, calderas y, sobre todo, chimeneas de vapores. En este sentido resultan muy sugerentes algunos retratos realizados por Julián de Tellaheche, como el titulado *Arrantzale* del año 1917, en el que se representa un busto de un pescador excesivamente musculado, con rasgos faciales muy marcados y la mirada profunda, que deja a su espalda un conjunto de chimeneas de vapores exageradamente estilizadas. Una imagen muy simbólica que puede interpretarse como la confluencia de dos mundos, el tradicional del sufrido y aguerrido pescador y el moderno de la rápida propulsión del vapor; como una alegoría de la adaptación del marinero vasco tradicional a los cambios del sector.

Entre los paisajistas cántabros lo pesquero tendió a dispersarse en las marinas. Aun así, el cuadro considerado más representativo al respecto en la región lo realizó uno de ellos, Fernando Pérez del Camino, cuando en *Jesús y adentro!* pasó al óleo la desesperada lucha de una trainera por en-



Arrantzale, de Julián de Tellaiche (<https://goyovigil50.wordpress.com/2014/10/21julian-de-tellaiche-1884-1957-lo-deje-pintado/julian-de-tellaiche/>).

trar a puerto en plena galerna que poco antes había narrado su amigo José María de Pereda en *Sotileza*. Pero también aquí hubo una paulatina disociación pictórica y conceptual del costumbrismo, operada sobre todo por José Gutiérrez-Solana y, más tardíamente, por Pancho Cossío. El primero aprovechó sus frecuentes viajes a la región para realizar en los primeros años del siglo xx diversos cuadros en los que, con escenarios portuarios distintos, ubicaba en primer plano a grupos de pescadores que, posando o trajinando, tenían siempre, fieles al estilo de su autor, un aspecto muy lúgubre y un fondo muy oscuro y tenebroso en donde no faltaban los vapores de pesca. El artista madrileño renovó también las naturalezas muertas marítimas al ampliar los motivos representados y mezclar elementos de forma alegórica, como hizo en el *Bodegón del naufragio*, en donde detrás de los pescados dispuestos para su consumo aparecen un mar embravecido y una lancha con la arboladura destrozada y la tripulación pidiendo auxilio a otro barco lejano. Por su parte, Pancho Cossío proyectó sus influencias cubistas a la pesca santanderina en una serie de óleos de los primeros años veinte, entre los que, además de los vivos colores aplicados a las tradicionales trañeras, cabe destacar el titulado *Preparando la partida* por su composición y contenido, pues en el primer plano se encuentran un grupo de pescadores muy difuminados y ladeados, en el segundo y más oscuro hasta cinco

grandes chimeneas de vapores, y en el tercero y más claro una franja compacta formada por varias velas al tercio.

Y una evolución, cohabitación o confrontación similar se viene a intuir también en la pintura asturiana. Entre los pintores de marinas más costumbristas estaría Ventura Álvarez Sala, autor en 1903 de *La promesa*, una escena de ofrenda piadosa tras una tempestad, similar a la que años antes había narrado Palacio Valdés en *José*, en la que niños, mujeres, ancianos y supervivientes a la catástrofe, estos últimos todavía con sus ropas de trabajo e incluso con los restos de remos o mástiles, se arrodillan ante una cruz para cumplir las promesas hechas en los malos momentos del temporal en el mar o de la espera en tierra. Este artista gijonés fue ampliando su registro pesquero con escenas de mujeres (ancianas, adultas y niñas) marisqueando entre las rocas o de tripulaciones comiendo dentro de sus embarcaciones de remos y velas, pero no parece que pasase de ahí. A su paisano Nicanor Piñole una vida más larga u otras influencias artísticas sí que le permitieron ir más lejos y realizar, aunque en año tan tardío como 1952, un insólito cuadro, *La rula*, que muestra la venta del pescado en los locales de la cofradía, en lo que puede verse como extensión o superación comercial de la tradicional escena de desembarco a pie de puerto. Y entre medio de ambos se podría citar al también asturiano Darío de Regoyos si sus marinas no se hubiesen realizado casi íntegramente en las costas vascas, donde por cierto no sólo innovó jugando con el impresionismo, puntillismo y plenairismo, sino que se vio atraído por escenas pesqueras aparentemente novedosas allí, como las redes dispuestas en un secadero, o como la salida y también la llegada de las lanchas del (y al) puerto de Ondárroa con todo su velamen desplegado.

2.2. El Mediterráneo

Si en el Cantábrico las escenas pictóricas pesqueras estuvieron muy marcadas por la rigidez y la oscuridad, en el Mediterráneo lo estuvieron más bien por la luz y el movimiento. Eso, unido a la fisonomía más realista de las figuras y a su mayor separación focal y del primer plano, o a su menor pose si se prefiere, contribuyó también a quitarle heroísmo y dramatismo a las escenas, a hacerlas más amables y cercanas. E igualmente se trastocó el espacio escénico principal, pues si en el Norte los pescadores posaban o trabajaban a pie de puerto y en contextos urbanos (ciudades o villas), generándose a veces una sensación de opresión ambiental, en estas otras costas el escenario predilecto fue la playa, el lugar desde el que salían las barcas y a donde llegaban, donde desembarcaba el pescado y se repartía o vendía entre las vendedoras, donde les esperaban las pescadoras y sardineiras y niños, donde se varaban y se calafateaban y se construían las embarcaciones, donde se preparaban redes y aparejos, y, en definitiva, donde las comunidades de pescadores ejercían el trabajo bisagra entre la captura de los peces en el mar y la venta del pescado en tierra.

En Cataluña, el considerado más importante marinista, el modernista Eliseu Meifrén, elaboró varios cuadros relacionados con la pesca, sintiéndose sobre todo atraído por dos tipos de imágenes: las de embarcaciones



Felicidad, de Dionís Baixeras (<http://dionisbaixeras.blogspot.com.es/2012/07/>).

luchando contra tempestades en el mar y las de pescadoras esperando en la playa la llegada de las barcas para cargar en sus banastas o carpanchos el pescado. Sin embargo, en materia pescadora el pintor que destacó en esa región fue Dionís Baixeras Verdaguer, quien a lo largo de la década de los años ochenta del siglo XIX realizó una serie muy naturalista en la que el fondo era el mar, el contenedor era la playa y el contenido eran las barcas, las labores y las gentes marineras. Puede decirse que casi nada de lo que podía pasar en la playa en relación con la actividad pesquera escapó a su pincel. En *Felicidad*, por ejemplo, mostraba a dos mujeres adobando una red con la presencia de un muchacho al lado y, un poco más lejos, la barca varada y un hombre trajinando también con artes; en *Familia de pescadores*, por su parte, llevó al primer plano a un pescador que depositaba las capturas en un carpancho en donde eran ordenadas por una mujer con la ayuda de tres niños, mientras al fondo aparece la barca varada y otros personajes masculinos, femeninos e infantiles. Todo muy natural y nítido, muy tranquilo y armonioso.

En Valencia algunos pintores de marinas, como Salvador Abril o Pedro Ferrer Calatayud, también habían incluido entre sus obras tempestades y naufragios de corte realista postromántico. Pero con quien la luz y el movimiento alcanzaron su máxima intensidad fue con Joaquín Sorolla y su adentramiento en un postimpresionismo cercano al plenairismo y al japonésismo. Al margen de las marinas que pintase en el litoral vasco y del cuadro de gran formato que dedicó a la pesca del atún con almadrabas de Ayamonte dentro de un encargo que le hizo la *Hispanic Society of America*, su gran aportación para la pintura pesquera estuvo en las obras que dedicó a la playa del Cabañal a lo largo de la década de los años noventa del Ocho-cientos y los primeros años del Novecientos. En esa serie playera pintó a la orilla del mar embarcaciones de vela a flote o varadas, mujeres esperando



La llegada de las barcas a la playa, de Joaquín Sorolla (<https://es.pinterest.com/pin/336573772124055035/>).

el pescado o arreglando redes, pescadores desembarcando o tendiendo las artes, niños y niñas echando una mano o incordiando, o bueyes tirando de las embarcaciones para sacarlas hasta la arena. Pintó lo que más o menos coetáneamente describiría Blasco Ibáñez en *Flor de mayo*, y que puede verse aglutinado en el estupendo óleo *La llegada de las barcas a la playa*, donde confluyen en la orilla mujeres con sus canastas y sus ropas ondulantes, niños correteando y jugando, barcas de pareja con sus imponentes y blancas velas latinas, hombres ayudando en una de ellas colocando los maderos bajo la misma para llevarla a tierra, tres parejas de bueyes guiadas por un boyero y tirando de la embarcación para sacarla del agua, y un mar azul simulando un ligero oleaje.

Muchos otros pintores valencianos, mediterráneos y españoles vinieron a repetir después escenas similares con estilos parecidos. Probablemente el más destacado fuese el madrileño Enrique Martínez Cubells, que ya adentrado el siglo xx facturó un gran número de obras de temática pesquera en playas y también en puertos. Aun así, tanto Sorolla como Baixeras, antes, y Martínez Cubells u otros, después, a la postre lo que representaron fue un mundo pesquero tradicional. En algunos casos difícilmente pudo haber sido de otra forma por la tardanza de las transformaciones en la pesca mediterránea, pero no deja de ser curioso que una pintura tan modernizante en sus conceptos técnicos desarrollase escenas pesqueras tan tradicionalistas.

3. *El cine*

Al contrario que en el caso de la literatura y de la pintura, la producción cinematográfica española, ya de por sí débil y tardía, apenas prestó atención a la pesca y a los pescadores nacionales en ese período. El hecho de que no se llegase a crear una escuela documentalista, como sí ocurrió en otros países europeos, lastró las posibilidades de que la actividad pesquera se convir-

tiese, como también ocurrió en otros países, en sugerente objeto de filmación, aunque no evitó que al menos lo hiciese en dos obras autoría del dueto formado por Carlos Velo y Fernando García Mantilla. Peor suerte corrió el cine de ficción. Al parecer existió una adaptación cinematográfica de la novela *José* realizada por el director, guionista y actor Manuel Noriega en 1925 de la que no queda ningún rastro, y ya en la postguerra Josep Gaspar y José Millán rodaron en 1944 *La llamada del mar* y Ramón Torrado en 1946 *Mar abierto*, sin que haya podido ver ninguna de las dos, aunque por la época, los carteles y algunas referencias conocidas no debieron pasar de melodramas maniqueos y mojigatos con alguna presencia marítima y marinera tangencial (Bergier, 1960). Pero en otros países más o menos cercanos los pescadores no sólo protagonizaron películas de ficción, sino que algunas mostraron una cara bien distinta a la tradicional, la de las reivindicaciones y los conflictos sociolaborales, razón por la cual se traen aquí las tres consideradas como más importantes y más comprometidas (no en vano detrás de ellas estuvieron personajes de la talla de Erwin Piscator, Paul Strand y Luchino Visconti), a modo de muestra de lo que pudo haber sido y no fue.

3.1. El documental

El cine documental y la pesca tuvieron muy buenas relaciones desde el primer momento. La película que pasa por haber inaugurado el género documental en la historia del cine, *Nannook, el esquimal*, rodada entre 1920 y 1922 por el ingeniero de minas estadounidense Robert Flaherty, ya contenía escenas de pesca, aunque fuesen muy primitivas y allá por el Polo Norte. El propio Flaherty se desplazó en el decenio siguiente (1934) a las Islas de Aran para filmar una de las cumbres del cine documental, *Hombres de Aran*, cuyos protagonistas fueron sacados de una de las comunidades pesqueras de las islas, y que incluyó escenas pesqueras como la caza mediante arpones de tiburones peregrinos y la fabricación posterior de aceite de pescado para el alumbrado de las viviendas, aparte de una tempestad y un naufragio. Bien es verdad que al adentrarse en la docuficción, siendo el director el que buscaba las escenas y no estas a él, la obra sacrificó buena parte de su valor documental en pos del lirismo y la belleza de las imágenes.

La película documental sobre la pesca de referencia fue sin lugar a dudas *Drifters*, producida y dirigida en 1929 por el sociólogo escocés John Grierson. Su importancia radica en que fue la primera filmación de lo que luego sería la prestigiosa escuela documentalista británica, y en que para ese estelar estreno Grierson, que a partir de entonces pasaría a comandar desde el lado de la producción dicha escuela, eligiese precisamente a la actividad pesquera. El filme, con una duración de unos 50 minutos, describe todo el proceso de la pesca del arenque con vapores y redes de deriva en el mar del Norte: desde la llegada al puerto de los pescadores y el embarque de las redes y la preparación de las calderas, hasta el desembarco y venta del pescado y elaboración (eviscerado, salado y embarrilado por mujeres) para su comercialización, pasando por las faenas de calado e izado de las redes de deriva y por algunas instantáneas de la vida a bordo de los

tripulantes. Lo que se buscaba, como en otras obras posteriores de esa misma escuela, era un cine de propaganda capaz de mostrar con un tono muy épico, simbólico y patriótico una parte importante de la riqueza productiva del país. El eje argumental era, por tanto, la consideración de la pesca del arenque como una riqueza nacional, posible gracias a la confluencia del trabajo humano y de la participación de las máquinas (calderas de vapor, haladores mecánicos, trenes para la comercialización, etc.), y como una parte muy importante del progreso británico (Paz y Montero, 1999).

Y ese concepto propagandístico y productivista fue el que acogieron en 1934 el biólogo Carlos Velo y el técnico Fernando García Mantilla para la que habría de ser la gran obra documental sobre la pesca española, *Almadrabas*. Dicha película, de poco más de 20 minutos de duración y con narración de voz en *off*, fue financiada por el poderoso Consorcio Nacional Almadrabetario y contó con la participación de Regino Sainz de la Maza en la música y, según Paz y Montero (1999), que no según los créditos, de Federico García Lorca como asesor en temas populares. Tiene dos partes bien diferenciadas: la primera cuando se filma el calado de una almadraba y la captura de los atunes a la manera tradicional en Véjer de la Frontera; y la segunda cuando, ya en una fábrica conservera de Barbate, se va explicando y mostrando con bastante detalle todos los productos que se sacaban de los túnidos (huevas saladas, jabones, guano, mojama, salazones y, sobre todo, conservas en aceite), así como todos los trabajos y máquinas que intervienen en su producción. Se trataba, como en el caso de la pesca del arenque en las islas británicas, de una labor de propaganda sobre una riqueza nacional, la de la captura del atún, su preparación industrial y su comercialización como un proceso integrado e imparable fruto de la cooperación del trabajo humano y la máquina.

Según Paz y Montero (1999) el gallego Carlos Velo emprendió en solitario en el año 1936 el rodaje de otro documental titulado *Saudade*, que trataba desde un punto de vista más comprometido socialmente la actividad pesquera en Galicia, y que fue premiado en la Exposición Internacional de París de 1937. Hasta hace poco sólo existían referencias a otro filme del mismo año titulado *Galicia* y dirigido por Carlos Velo y Fernando G. Mantilla, con música de Rodolfo Halffter, fotografía de Cecilio Paniagua y asesoramiento folklórico de Eduardo M. Torner, del cual se conservaban apenas ocho minutos de filmación sobre aspectos de la Galicia rural (básicamente trabajos del campo y tratamiento artesanal del lino). Sin embargo, en una búsqueda a través de Internet llegué hasta un estudio sobre la película en el que se dice que en el año 2010 aparecieron en un archivo ruso unas bobinas con material filmado por los operadores de cámara soviéticos durante la Guerra Civil donde se encontraban unos dieciséis minutos de documental sobre Galicia, así como también en la película *Ispanija* de Esfir Shub del año 1939 había unos fotogramas de la misma región que se han atribuido a la película original de Velo (Ledo *et. al.*, 2012). Una vez montado el material que se conocía con el nuevo encontrado en Rusia, la cinta pasó a tener unos 24 minutos, y entre ellos sí que hay una parte dedicada a la pesca y a las escenas marineras, como la llegada a la costa de un barco de remos y velas con matrícula de Bueu, el desembarco de las sardinas capturadas o el secado, adobado y

traslado de las redes, pero ni rastro de la flota mecanizada o de las fábricas de conservas gallegas, por entonces ambas a la cabeza de sus sectores en el país, y mucho menos de contenidos sociales y laborales más allá de las parrafadas políticas añadidas con posterioridad por los soviéticos.

3.2. La ficción

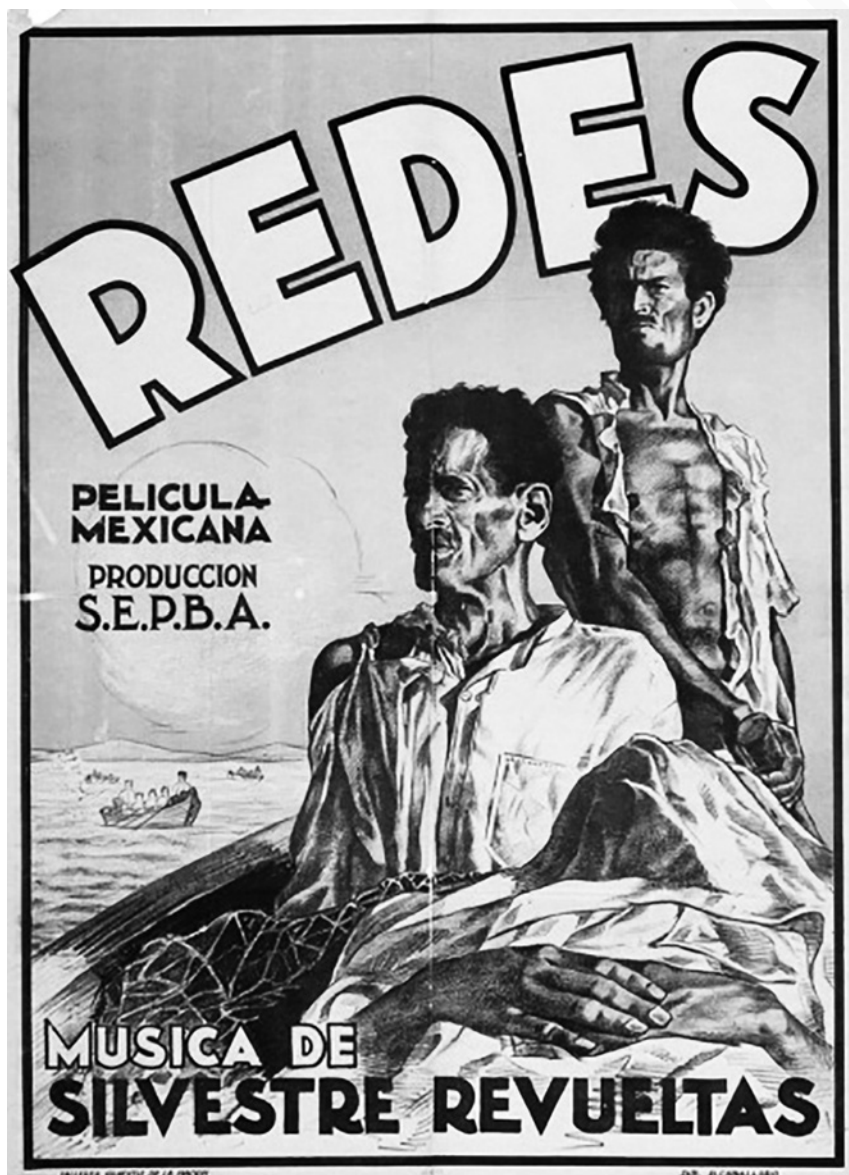
La ficción cinematográfica española no se fijó en el mundo pesquero, pero sí lo hizo en otros países, y además lo hizo incidiendo especialmente en una faceta donde el documental prefirió no entrar: las luchas, reivindicaciones y conflictos sociales y laborales de los pescadores. Román Gubern (1989) y José Enrique Monterde (1997) coinciden a la hora de realzar la importancia, tanto en calidad como en compromiso social, que tuvieron tres películas sobre pescadores en el marco del cine proletario internacional. Las tres han pasado a la historia de la cinematografía por ello y, curiosa o no tan curiosamente, también porque las acciones transcurrieron en comunidades pesqueras y los protagonistas absolutos fueron sus gentes y sus luchas sociales. Me estoy refiriendo a *La revuelta de los pescadores*, dirigida en 1934 por Erwin Piscator en la Unión Soviética; a *Redes*, firmada en el mismo año por Fred Zinnemann y Emilio Gómez Muriel en México; y a *La tierra tiembla*, dirigida en 1948 por Luchino Visconti en Italia. Pero, ¿cómo reflejó cada una de esas obras la situación laboral y las prácticas reivindicativas de los diferentes tipos de comunidades pesqueras en que se basaron?

La primera de ellas parece ser que se trató de un encargo que los soviéticos hicieron al alemán Erwin Piscator, por entonces ya un productor y director teatral de prestigio, y es de suponer que con problemas en su país por sus ideas izquierdistas, para la realización de una serie de películas propagandísticas. Sólo hay constancia de que se realizó una, precisamente *La revuelta de los pescadores*, en 1934, y se sabe que existe versión traducida al castellano, pero hasta la fecha no he conseguido acceder a ella. En cualquier caso, el filme fue una adaptación de la novela *La revuelta de los pescadores de Santa Bárbara*, de la también activista y también alemana Anna Seghers (1928). Si la película reprodujo fielmente el relato literario tuvo que mostrar una historia muy sombría en la que el protagonista es otro activista que, después de haber organizado revueltas en diversos lugares de la costa, recalca en Santa Bárbara, donde consigue reunir a los pescadores de todos los puertos vecinos y convencerles para plantear a la empresa propietaria de los buques una serie de reclamaciones con la amenaza de no salir a pescar en el caso de desoírlos. Las reclamaciones acaban ocasionando enfrentamientos violentos entre los pescadores que apoyaban la reivindicación y los partidarios de los armadores, incluyendo una acción de sabotaje y hundimiento de un barco desde dentro por querer salir a faenar. Al final los armadores no ceden y consiguen la ayuda del ejército para custodiar a los barcos que querían salir a pescar, generándose enfrentamientos armados y al menos un muerto, y presionan a los pescadores para que se embarquen sin modificar las condiciones ya existentes o, de lo contrario,

saldrían a pescar con tripulaciones traídas de otros lugares. La novela termina con la detención del activista y el final de la revuelta, si bien su estilo austero y nada descriptivo impide saber nada más, ni el litoral concreto en el que se desarrolla la acción dentro del Atlántico europeo, ni siquiera el tipo de flota y de pesquerías de que se trataba. Hay algunas referencias a campañas de primavera-verano en Terranova, a embarcaciones de velas y motores, con máquinas o simplemente con velas que llevaban el distintivo de la compañía armadora, y a una forma de retribución de las ganancias a la parte, pero muy poco más.

Redes apareció firmada en 1934 por Fred Zinnemann y Emilio Gómez Muriel, pero el verdadero creador de la misma fue el fotógrafo estadounidense Paul Strand, que en los créditos apareció como guionista y director de fotografía. Se trató también de un encargo que el gobierno mexicano hizo a Strand para la realización de una serie de películas de corte publicitario y nacionalista que tampoco fue más allá de esta, aunque eso sí, amplió su duración desde el cortometraje inicial previsto hasta los 60 minutos. Al parecer Paul Strand, que en esos años se encontraba en México haciendo reportajes fotográficos, había sido testigo de una revuelta de los pescadores de Alvarado, en la costa atlántica mexicana, y eso le llevó a elegir ese lugar y ese tema para el filme. La pesca y la comunidad de pescadores de Alvarado eran por entonces enteramente tradicionales, dedicándose al arrastre con cabo a tierra con la ayuda de embarcaciones de remos y encontrándose bajo el sometimiento de un acaparador local. Tanto las barcas como las redes, así como la fábrica de hielo, eran propiedad de ese acaparador, que también era el único comprador y quien comercializaba el pescado hacia el interior. Las tripulaciones las reunían los patrones, los cuales además de una parte de las capturas, como todos los hombres, se llevaban una gratificación del armador. En un momento dado, uno de los pescadores, ante las carencias por las que atravesaban, organizó una reunión entre todos los marineros de la bahía para que conjuntamente planteasen la obtención de más dinero o, de lo contrario, devolverían el pescado capturado al mar. Al día siguiente algunos hombres pararon en su actividad, pero otros partidarios del armador-acaparador salieron a pescar, lo que acabó en una pelea multitudinaria en la que fue asesinado el cabecilla de la reunión-mitín. A partir de ahí los pescadores sí acabarán por unirse y, en una imagen tan lírica como épica, la película termina con todos ellos dirigiéndose en las barcas hacia Alvarado con la clara intención de prescindir del acaparador y de hacerse con sus propias embarcaciones, sus propias redes y su propia fábrica de hielo.

Por último, en 1948 Luchino Visconti rodó en el pequeño puerto siciliano de Aci Trezza *La tierra tiembla*. La película se inspiró en una novela del verista italiano Giovanni Verga (1881) que narra las vicisitudes de una familia pescadora de la localidad en su intento por conseguir lancha propia, pero que en absoluto entra en asuntos de conflictos laborales ni nada parecido. Lo que hizo Visconti con el relato literario fue aplicarle todo su ideario comunista para acabar filmando un drama social y revolucionario muy alejado del original. En la película la actividad pesquera, desarrollada con embarcaciones de remos y velas que salían a pescar especies pelágicas tanto



Cartel de *Redes* (<http://www.rebeldemule.org/foro/documental/tema12970.html>).

con artes de cerco como con redes de deriva, estaba controlada por un acaparador a través de una sociedad, que era la propietaria de la mayoría de las embarcaciones y la única compradora que esperaba en tierra a la llegada de las barcas. Los bajos precios que pagaba por el pescado terminaron por desencadenar un enfrentamiento espontáneo entre los pescadores y los compradores de la compañía en la misma playa del pueblo, donde se efectuaba la venta, con intervención de la policía incluida. Los marineros



Fotograma de *La terra trema* (<http://www.chud.com/87684/dvd-review-la-terra-trema/>).

más destacados en la revuelta fueron detenidos y encarcelados en Catania, y excarcelados poco después por la mediación de la propia sociedad armadora al verse privada de sus mejores hombres. A partir de ahí, la familia protagonista, comandada por el hijo mayor, uno de los principales cabecillas de la revuelta de la playa, decide hipotecar su casa para comprar una lancha y sus pertrechos con el fin no sólo de independizarse ellos, sino, como varias veces se recalca, de mostrar el camino a seguir a todos los pescadores de la localidad. Al principio la aventura les va muy bien, consiguiendo buenas capturas y elaborando un número considerable de barriles de anchoa en salazón, pero un temporal destroza la embarcación y sume a la familia en la absoluta pobreza. Entonces el hijo mayor intenta enrolarse como tripulante en alguno de los pocos barcos propiedad de sus patrones, pero no encuentra trabajo y acaban perdiendo su casa y teniendo que vender a muy bajo precio al acaparador local los barriles de salazón que habían elaborado. Al final, el protagonista cede a la humillación y se presenta con sus dos hermanos pequeños en el local de la compañía para, entre las mofas de los hombres de aquélla, firmar sendos contratos para poder embarcarse como tripulantes en sus barcos.

Conclusión

La literatura, la pintura y el cine nacionales evitaron, ignoraron o simplemente esbozaron esa imagen proletaria de los pescadores, y aun les costó su tiempo representar la de los cambios productivos en la pesca, que casi

siempre aparecieron entreverados con los del mundo tradicional preexistente, aun cuando este ya se hubiese convertido en un mundo en extinción. Las transformaciones que estaba viviendo la actividad pesquera tardaron, en efecto, en pasar a formar parte de los relatos literarios aquí considerados. Las imágenes construidas por el costumbrismo a través sobre todo de las obras de Pereda y Palacio Valdés proyectaron una sombra muy alargada bajo la que fueron cobijándose y reproduciéndose no pocos paisajes, comportamientos o tipos de raigambre tradicional. Tal fue así que, incluso cuando el realismo literario se hizo más naturalista y en muchos puertos se viesen los cambios aunque no se quisiese, los principales escenarios y personajes siguieron siendo en gran parte los mismos, convertidos ya en estereotipos difíciles de esquivar. Hubo que esperar, de hecho, a que fuese andando el siglo xx para que, tímidamente, comenzasen a brotar entre el sustrato costumbrista elementos, personajes, discursos y prácticas ajenos a él y, aunque mezclados con él, bastante más cercanos a la realidad de los cambios socioeconómicos que estaban teniendo lugar.

En la pintura vino a suceder algo parecido, no en vano mantuvo una íntima relación con la literatura. Los modelos tradicionales trascendieron aquí también el costumbrismo y se propagaron por otros estilos más modernos desde el punto de vista pictórico, si bien en este caso las diferencias entre el Cantábrico y el Mediterráneo fueron evidentes. En el litoral Cantábrico, donde antes y más intensamente se estaban produciendo las transformaciones, poco a poco hicieron acto de presencia las embarcaciones de vapor entre las tradicionales, y hasta las chimeneas de las primeras se acabaron convirtiendo en un elemento simbólico de progreso en cohabitación, eso sí, con los símbolos de las segundas, con los remos y las velas, o con las figuras también simbólicas de fornidos, heroicos y piadosos pescadores. Y desde luego es cierto que durante varios años tradicionalidad y modernidad convivieron de igual a igual en muchos puertos, pero en los años veinte y treinta del Novecientos los vapores, y también las motoras, las grandes ausentes de los cuadros, eran ya dominantes en los principales puertos pesqueros tanto desde el punto de vista productivo como desde un punto de vista más visual o focal o paisajístico. En el Mediterráneo, sin embargo, los cambios pesqueros fueron más tardíos y menos impactantes, dado lo cual su modernizante pintura no sólo se centró en escenas tradicionales, sino que la atractiva pincelada con la que se ejecutaron puede que contribuyese a que esas imágenes solapasen otras menos atractivas o más fuera del cliché, como la aparición de las motoras, primero, y de los vaporcitos y vapores arrastreros, después.

Mención aparte merece el cine, una manifestación artística que, por su juventud y modernidad, en principio podía haber sido más receptiva a la proyección de las innovaciones técnicas y, en general, de los cambios dentro del sector pesquero. Y así fue en el documental que Velo y Mantilla dedicaron a la pesca mediante almadrabas y a la posterior elaboración de los atunes, donde cargaron el acento fílmico y narrativo en la cadena productivista y el proceso industrializador; sin embargo, cuando dos años después volvieron a rodar unas pocas imágenes pesqueras en las Rías Bajas de Galicia, obviaron su gran flota de vapores de bajura y de altura y sus

abundantes fábricas de conservas y, esta vez, prefirieron centrarse en el simbolismo nostálgico del suave navegar de las barcas a vela, del brillo de las sardinas al ser desembarcadas o de las redes adobadas y tendidas al sol. Queda, además, la incógnita de lo que pudo haber ofrecido el cine de ficción si hubiese tenido tiempo e interés. Desde luego, si hubiese seguido la senda de las reivindicativas películas extranjeras, aquí no les habrían faltado ejemplos y escenarios de filmación, pues mientras en Alvarado o en Aci Trezza la pesca era artesanal articulada vía mercado y las confrontaciones eran entre pescadores y acaparadores, en muchos puertos nacionales la pesca se había transformado y en el nuevo asociacionismo y las movilizaciones de los pescadores se entremezclaban ya lo económico, lo social y lo político.

La imagen proletaria y societaria, obrera y reivindicativa, quedó, en general, muy fuera del arte nacional. Es evidente que en plasticidad no podía competir con otras mucho más vistosas, típicas y tópicas, pero en cuanto que hilo argumental sí que podía haber dado más juego literario. Probablemente no lo hizo porque no encajaba del todo, o se enfrentaba más bien, con el modelo imperante heredado del costumbrismo, de ahí que, al menos en las obras aquí incluidas (es de suponer que existan narraciones de autores menos conocidos o más locales que le pudiesen haber dado más importancia y hasta el protagonismo), sus breves apariciones estuviesen muy solapadas o fuesen muy tangenciales a la trama. En cualquier caso, la imagen que mayormente se produjo y reprodujo no fue esa, y quizás ello tenga mucho que ver con el hecho de que hasta hace relativamente poco, e incluso en la actualidad, no se hayan visto con la suficiente claridad los movimientos asociativos de los pescadores tripulantes, las movilizaciones reivindicativas para modificar las relaciones de producción o los conflictos soterrados o abiertos en forma de huelgas. Y todas esas prácticas, independientemente de su mayor o menor implantación regional o local, también estuvieron presentes en la pesca de ese movido y convulso periodo.

Bibliografía

- BERGIER, E. (1960), *El mar en el cine*, Madrid, Oficina Central Marítima.
- BLASCO IBÁÑEZ, V. (1895), *Flor de mayo*, Barcelona, Círculo de Lectores, 1977.
- DICENTA, J. (1911), *Galerna*, Madrid, Renacimiento.
- ESPINA, C. (1920), *El metal de los muertos*, Huelva, Diputación Provincial de Huelva-Universidad de Huelva, 2009.
- GUBERN, R. (1989), *La imagen pornográfica y otras perversiones ópticas*, Barcelona, Anagrama, 2005.
- Imágenes de un coloso. El mar en la pintura española*, Madrid, Ministerio de Cultura, 1993.
- LEDO, M., LEDO, R. y CAYUELA, P. (2012), *Galicia 1936-2011. Estudios sobre o filme de Carlos Velo*, disponible en [<http://cineclubedecompostela.blogaliza.org/files/2012/01/Galicia-1936-2011.pdf>].
- LITVAK, L. (1991), *El tiempo de los trenes: el paisaje español en el arte y la literatura del realismo (1849-1918)*, Barcelona, Ediciones del Serbal.

- MONTERDE, J.E. (1997), *La imagen negada: representaciones de la clase trabajadora en el cine*, Valencia, Filmoteca de la Generalitat de Valencia.
- NAVAS, C. de las (1904), *¡Avante! (Novela)*, Madrid, Librería de Fernando Fé, 1908.
- PALACIO Valdés, A. (1885), *José (Novela de costumbres marítimas)*, Madrid, Cátedra, 1986.
- PAZ, M. A. y MONTERO, J. (1999), *El cine informativo 1895-1945. Creando la realidad*, Barcelona, Ariel, 2002.
- PEREDA, J.M. (1885), *Sotileza*, Santander, Institución Cultural de Cantabria, 1977.
- SEGHES, A. (1928), *La revuelta de los pescadores de Santa Bárbara*, Barcelona, Editorial Fontanella, 1975.
- VERGA, G. (1881), *Los Malavoglia*, Madrid, Cátedra, 1987.