

# Cuestiones de imagología en el cine hecho en Asturias en el siglo XXI / *Questions of Imagology in the cinema made in Asturias in the 21<sup>th</sup> century*

ALFREDO MARTÍNEZ EXPÓSITO  
UNIVERSITY OF MELBOURNE  
ORCID 0000-0002-7283-3015

**RESUME:** L'oxetivu d'esti trabayu ye proponer una reflexón sobro'l valir cultural de les ficciones cinematográfiques asturianas dende la perspeutiva imagolóxica. Como una de les principales presees de la lliteratura comparada, la imagoloxía tradicional vieno ocupándose del análisis de carauterístiques propies de les lliteratures nacionales como son temes, personaxes y arquetipos, o de la perceición que se tien nel estranxeru d'una lliteratura nacional. Más recién, y gracias a les ufiertes de la socioloxía y de la semiótica, la imagoloxía desendolcó conceutos que valen pa comprender meyor non solo la lliteratura, sinón tamién la producció artística y cinematográfica en sociedaes complexes que yá nun se definen namái qu'acordies con criterios identitarios. Nesti artículu discútense dos d'estos conceutos imagolóxicos referíos al cine fechu n'Asturies anguaño. El primeru pescuda na asimetría ente la imaxe que se proyeuta d'Asturies nel cine de ficción rodáu n'Asturies dende una perspeutiva asturiana (auto-imaxe) y la que s'alvierte nel cine rodáu n'Asturies dende una perspeutiva forana (hetero-imaxe). El segundu conceutu ye'l de *marca-llugar* (*place branding*) según se construye, en referencia a Asturias, nel cine contemporaneu. Anque un estudiu percuriáu de la Marca Asturias trespasaría enforma l'ámbitu puramente cinematográficu, l'análisis del cine de ficción fechu n'Asturies ufierta claves mui nidies de les estratexes retóriques y polítiques de la Marca Asturias pola so capacidá pa sintetizar en textos filmicos de proyeición nacional ya internacional les sos carauterístiques más relevantes. L'emplegu de la llingua asturiana, les referencies lliteraries y cinematográfiques, el comentariu históricu y políticu y el recursu a rellatos promocionales de marca (por poner un casu, «Asturies, Paraísu Natural»), son delles d'estes carauterístiques.

**Pallabres clave:** Cine fechu n'Asturies, imagoloxía, marca llugar, marca país, llingua asturiana nel cine.

**ABSTRACT:** This paper puts forward an imagological analysis of Asturian fiction cinema. Traditionally, imagology has been used in comparative literature as a means of analysis of specific traits of national literatures, such as themes, characters, archetypes and the perceptions abroad. More recently, imagology has adopted sociological and semiotic perspectives to develop more sophisticated analytical tools

in the study not only of literature but also of those cinematic and artistic discourses that have become characteristic of contemporary complex, post-identity societies. The paper focuses on two of these imagological concepts and their possible application to the contemporary cinema made in Asturias. Firstly, the asymmetry between Asturian self-image and hetero-image in fiction films shot in Asturias – the former revealing an Asturian perspective while the latter is commonly associated to non-Asturian views of the region. Secondly, the notion of place branding and the diverse ways it is mobilized in relation to Asturias in contemporary cinema. A detailed study of Brand Asturias would require a much broader analysis and would go beyond the cinematic scope of this paper; however, it is put forward that fiction cinema contains important clues that can shed light in the rhetoric and politics of Brand Asturias as films aptly condense the Brand's main proposition and project them both to the rest of the county and internationally. Some of the most salient propositions are described in this paper, including the use of the Asturian language, literary and cinematic intertextuality, references to the history and politics and Asturias, and the popular appeal of branding campaigns such as «Asturias, Paraíso Natural / Asturias, Nature's Paradise».

**Keywords:** Cinema from Asturias, imagology, place branding, nation branding, Asturian language in cinema.

La importancia del cine como expresión cultural no necesita ser reafirmada. Las transformaciones tecnológicas, industriales y sociales del siglo XXI han acercado el medio a un número sin precedentes de cineastas y cinéfilos que, gracias al abaratamiento y a la simplificación de los medios de producción, han reinventado completamente lo que hasta entonces era una industria cara al alcance de unos pocos. El cine, hoy, ya no es monopolio de Hollywood o Bollywood; tampoco es ya coto privado de intereses estatales o corporativos. En manos de diferentes agentes culturales y sociales, el cine sirve hoy como medio de expresión para comunidades lingüísticas tradicionalmente minorizadas y grupos sociales marginados. Sirve también como medio de expresión individual, ya que la digitalización e internet han logrado hacer realidad el sueño de André Bazin de convertir la cámara en lo más parecido a la pluma del escritor. Aunque la explotación comercial del cine, tanto en salas como en internet y televisión, sigue estando en manos de una industria bien engrasada y de difícil acceso, lo cierto es que el espectador interesado tiene hoy acceso, también, a prácticas cinematográficas alternativas como el cine independiente, el cine de países pequeños, el documental militante, el audiovisual experimental o el vídeo personal. La presencia del hecho cinematográfico en nuestro mundo es de tal dimensión y profundidad que resultaría inconcebible abordar el estudio de la cultura contemporánea, de cualquier cultura, sin una debida consideración de los modos de expresión y representación que son propios del lenguaje audiovisual, así como de las estructuras de poder económico y político que determinan su uso y consumo.

Hasta hace no mucho tiempo existía la impresión generalizada de que la presencia del cine en la cultura asturiana era poco menos que testimonial. Hablando de la normalización del asturiano en medios de comunicación, Próspero Morán dedicaba al cine apenas una línea: «Del cine asturianu val más nun falar, porque habelu nun lu hai nin siquiera'n castellán» (Morán 1989: 27). Si el Surdimientu asturiano fue sobre todo un movimiento literario, urbano e intelectual, dotado de una fina sensibilidad historiográfica que permitía a sus protagonistas ser plenamente conscientes de que una de las funciones de la literatura es «crear un discurso, una tradición que xuna'l presente col pasáu remotu, el pasáu de los oríxenes ... pa iguar un rellatu históricu qu'ufierte una visión uniformizadora del devenir lliterariu» (Ramos Corrada 2002: 11), sus incursiones en el terreno cinematográfico no alcanzaron relevancia hasta ya comenzado el siglo XXI. La asimetría entre el desarrollo literario y el cinematográfico en el Surdimientu refleja en cierto modo lo sucedido en los ámbitos lingüísticos catalán, gallego y vasco, y responde a una similar dificultad por parte de los movimientos culturales minorizados de acceder a las complejas estructuras industriales del cine y el audiovisual. No es casualidad que estos movimientos se hayan agilizado con la digitalización, el abaratamiento de producción y la democratización de la distribución por internet<sup>1</sup>.

En el caso asturiano, tanto el largometraje de ficción como el cine alternativo han conocido en lo que va de siglo una notable revalorización gracias a producciones de distribución global como *Vicky Cristina Barcelona* (Woody Allen 2008), *El orfanato* (Juan Antonio Bayona 2007) o *100 días de soledad* (José Díaz 2018), a los títulos asturianos de Garci como *El abuelo* (1998) y *Luz de domingo* (2007), en la estela de su oscarizada *Volver a empezar* (1982), y al éxito de público de directores asturianos como José Antonio Quirós (*Pídele cuentas al rey*, 1999; *Cenizas del cielo*, 2008), Gonzalo Tapia (*Lena*, 2001), Gonzalo Suárez (*Oviedo Express*, 2007) o Tom Fernández (*La torre de Suso*, 2007; *¿Para qué sirve un oso?*, 2011). Se ha llegado incluso a hablar de un Nuevo Cine Asturiano gracias a experimentadores como Ramón Lluís Bande (Sánchez Blasco 2014).

La excelente acogida del audiovisual asturiano fuera y dentro de Asturias ha hecho que las administraciones públicas se percaten de la capacidad de la imagen cinematográfica para transmitir y diseminar imágenes atractivas del territorio. Así lo demuestran fenómenos de audiencia y recepción como el turismo cinematográfico, que ha revitalizado la economía de concejos como Lastres (escenario de la serie de televisión *Doctor Mateo*) o Llanes, donde en 2009 se lanzó el proyecto de turismo cinematográfico «Llanes de cine».

---

<sup>1</sup> Tampoco abundan los estudios monográficos sobre el cine hecho en Asturias. Aparte del estudio sobre cine temprano de Juan Carlos de la Madrid Álvarez (2009), sólo los volúmenes de Lorenzo (1984) y Vilareyo y Villamil (2009) intentan una visión de conjunto.

En este contexto han surgido nuevas estructuras de producción, como es el caso desde 2009 de la *Asturias Film Commission*, una de la 31 integradas en la *Spain Film Commission*, cuyo objetivo es facilitar a las productoras localizaciones e incentivos fiscales para atraer rodajes a la región. La AFC fue uno de los primeros objetivos de la Asociación de Realizadores y Directores de Asturias, creada en 2003 y que en opinión de Vilareyo supuso un cambio de mentalidad en el cine asturiano<sup>2</sup>. Gracias a la productora avilesina Marichu Corugedo la *Asturias Film Commission* gestionó los rodajes de varios largometrajes y dos series de televisión: *La señora*, de Televisión Española, y *Doctor Mateo*, de Antena 3 (Sánchez Blasco 2014: 68).

La comunidad cinéfila asturiana se ha movilizado hasta el extremo de crear numerosos ciclos y festivales. Entre los primeros habría que destacar el Certamen Nacional de Cine Turístico Aficionado «Oriente de Asturias», celebrado en Llanes desde 1987, que recogió el testigo de la Semana Internacional de Cine Turístico de Luanco desde 1961; el Ciclo de documentalismo asturiano celebrado en la Universidad Laboral de Gijón; el Concurso de Proyectos Ciudad de Gijón, que en su primera y única convocatoria ganó Carlos Therón con el *thriller Impávido* (2010); la Muestra de Cine Social y Derechos Humanos de Asturias, organizada desde 2013 por Acción en Red Asturias y Amnistía Internacional; el Ciclo de Cine Diálogos entre el Cine y la Pintura organizado por el Museo de Bellas Artes de Asturias desde 2016; y otros muchos ciclos organizados por bibliotecas, casas de la cultura y otras organizaciones.

Asturias tiene una poderosa presencia internacional gracias al veterano Festival Internacional de Cine de Gijón, pero también cuenta con importantes iniciativas como el Certamen Nacional de Cortos «Aula 18» de San Martín de Rey Aurelio, los festivales de cortos de Avilés y Mieres, el Festival de Cine Asturiano o el Festival de Cine LGBTIQ de Asturias.

Otras estructuras importantes son la Academia del Cine Asturiano, la Filmoteca d'Asturies, el centro de Interpretación del Cine d'Asturies, el Clúster Audiovisual de Asturias (2009), el programa de subvenciones para directores jóvenes Primeras Tomas (2005), y productoras como De la Piedra, Señor Paraguas, y GONA. Desde 2011 funciona el Centro Cultural Niemeyer de Avilés. Y desde 2005 funciona la Radiotelevisión del Principado de Asturias (RTPA), que «ha contribuido al desarrollo y apoyado al cine asturiano y a sus creadores, y ello tanto en la fase de producción como en la fase de difusión, mediante fórmulas como la financiación

---

<sup>2</sup> «La creación de l' asociación ARDA supón tou un cambio de mentalidá y d'estratega nel campu del cine asturianu yá que los nuevos realizadores plantégense non yá emigrar pa facer cine sinón qu'en comuña esixen de les instituciones asturianas un espaciu propiu y d'ignu pa facer cine dende Asturias y pa crear una industria asturiana del cine que sirva de marcu pa los realizadores asturianos y pa los equipos técnicos y artísticos asturianos pero que tamién atraiga proyectos cinematográficos foriatos pal país» (Vilareyo 2009: 367-368).

anticipada, la coproducción y/o la emisión de infinidad de documentales y películas largometrajes, medimetrajes y cortometrajes» (Virgili 2015: 404).

La extraordinaria vitalidad del cine hecho en Asturias ha contado, sin embargo, con dos problemas serios. Por una parte, las iniciativas públicas de promoción del cine han ido frecuentemente dirigidas a directores consagrados, creando lo que Vilareyo califica como «agraviu comparativu»<sup>3</sup>. Muchas de esas iniciativas, además, tuvieron una vida efímera y sucumbieron a los embates de la crisis económica, en lo que Sánchez Blasco denomina «burbuja audiovisual» asturiana (Sánchez Blasco 2014: 67-71). Por otra parte, la destitución de José Luis Cienfuegos en 2012 como director del Festival de Cine de Gijón y su sustitución por Nacho Carballo (antiguo colaborador del director José Luis Garcí), provocó una oleada de indignación sin precedentes en el cine asturiano que sirvió para avivar la idea, muy extendida en el resto del Estado, de que la industria del cine está profundamente politizada. Cienfuegos recibió el apoyo de números directores de todo el mundo, incluidos 31 asturianos, que firmaron un manifiesto.

#### LA IMAGOLOGÍA Y LA MARCA-LUGAR

No sería aventurado hipotetizar que el incremento de la actividad industrial y profesional ha redundado en una mayor complejidad estética en el tratamiento de los temas, escenarios y personajes asociados a la imagen cinematográfica de Asturias. La imagología proporciona una perspectiva adecuada para el estudio de este tipo de imágenes. Como una de las principales herramientas de la literatura comparada, la imagología se ocupa del análisis de características propias de las literaturas nacionales, tales como temas, personajes y arquetipos, o la percepción que de una literatura nacional se tiene en el extranjero. La imagología, fuertemente influenciada por la psicología social, la antropología cultural y la semiótica, estudia el origen y función de las características de otros países y gentes, tal como se expresan en los textos, en particular en textos literarios, libros de viaje y ensayos (cf. Manfred Beller y Joep Leerssen 2007). La imagología, además, ha desarrollado conceptos útiles para el análisis de la imagen pública de personas, instituciones, grupos humanos, ciudades y países.

Entre esos conceptos imagológicos me interesa destacar ahora los siguientes.

---

<sup>3</sup> «La política cinematográfica de los sucesivos gobiernos (*sic*) asturianos consistió básicamente nel repartu o donación de grandes sumes de dineru a directores yá consagraos y perestablecios na industria cinematográfica como José Luis Garcí, Gonzalo Suárez o depués Woody Allen y per otru llau convocar unes probes subvenciones que dacuando en vez se reparten pa los curtiumetraxes tanto en llingua castellana como asturiana destinada a los realizadores d'Asturies baxo unes clares condiciones d'agraviu comparativu colos otros afamaos realizadores y con realizadores naturales d'otres comunidades autónomes del Estáu que sí reciben abondu apoyu a la creación cinematográfica autóctona» (Vilareyo 2009: 364).

- La diferencia entre auto-imagen y hetero-imagen remite al principio básico de la diferencia entre la percepción de uno mismo y la percepción de los demás.
- El concepto de imagen-lugar ayuda a entender cómo ciertos lugares y espacios generan significados particulares. En su célebre *La poétique de l'espace*, Gaston Bachelard atribuye al lugar la capacidad de ser vivido y de generar emociones en quien lo habita. El sociólogo Henri Lefebvre (1974) atribuye al espacio la capacidad de ser socializado por las clases hegemónicas.
- Una derivación del concepto de imagen-lugar es el de imagen-país: la percepción general que un país tiene de sí mismo, o la que proyecta al resto del mundo. Las imágenes nacionales descansan frecuentemente en relatos identitarios y se expresan mediante arquetipos, símbolos y clichés que ayudan a condensar contenidos complejos en significantes relativamente sencillos.

No es extraño que el cine, que es el arte de la mirada, se haya convertido en objeto de atención de la imagología: no sólo porque el lenguaje propio del cine es, precisamente, la imagen sino también porque en muchos casos, como los géneros bélico e histórico, el cine ha albergado discursos de propaganda nacional. Gracias a las nuevas tecnologías, el cine tiene hoy la capacidad de vehicular las aspiraciones imagológicas de países pequeños. Las teorías ya clásicas sobre el tercer cine de países en vías de desarrollo y las más recientes sobre el *small nation cinema* de países con cinematografías de pequeña escala concuerdan en que la capacidad del cine para acuñar imágenes de mundos subalternos y hacerlas circular, con mayor o menor fortuna, en el espacio global es en sí misma una promesa de autoafirmación y empoderamiento. El potencial emancipador del cine es especialmente relevante en contextos de aparente insignificancia industrial y en lugares con una auto-imagen débil y baja auto-estima.

El concepto de marca país (*nation branding*) combina ideas procedentes de la diplomacia pública, la imagología y el marketing. En su formulación más simple, la marca país consiste en una serie de estrategias comunicativas encaminadas a proyectar una imagen positiva del país a los potenciales turistas, inversores o visitantes. Durante los años del neoliberalismo numerosas administraciones públicas adoptaron con entusiasmo la idea de que las ciudades y los países se pueden promocionar usando técnicas de marketing, como las marcas. Hay casos muy conocidos, como *Cool Britannia*, *Deutschland Land Der Ideen*, o Marca España. El éxito de la campaña turística «Asturias, Paraíso Natural» comparte muchos de los rasgos que caracterizan la estrategia de *nation branding*.

Aunque las marcas se suelen asociar a logos y eslóganes, en realidad su funcionamiento opera sobre las asociaciones cognitivas y afectivas del consumidor. La mercadotecnia de marcas no trabaja con los productos que se tratan de vender, sino con las expectativas, emociones y experiencias del consumidor.

La teoría de la marca-país sostiene que la imagen de un país funciona de modo similar a una marca comercial, es decir, suscita emociones, positivas o negativas, en el consumidor potencial (turistas, creadores, inversores, e incluso los propios habitantes del país). Para atraer turistas, inversiones o prestigio, la estrategia de marca no sólo apela a las emociones sino que lo hace tratando de ser fiel a la identidad del país. La diplomacia pública, uno de los pilares de la teoría, exige que los propios ciudadanos del país vivan y sientan la marca como propia: cada ciudadano es un embajador que transmite constantemente mensajes y contribuye a crear una imagen y una marca. La marca-lugar opera con la imagen y la reputación más que con la propaganda estacional o la venta de bienes y servicios. Se trata, por lo tanto, de una estrategia a muy largo plazo que no busca necesariamente el beneficio inmediato<sup>4</sup>.

El cine y el turismo manejan conceptos muy parecidos tanto de imagen como de marca: son conceptos que apelan a la imaginación del espectador o del turista, evocando representaciones diferidas de geografías que se suponen reales en otro tiempo o en otro espacio. El cine crea discursos complejos sobre esas geografías y por eso tiene una enorme capacidad para generar experiencias cuasi-turísticas o para-turísticas. Stephanie Donald y Gammack llaman la atención sobre la similitud entre una película y una marca: ambas son meras representaciones del país y como tales operan una selección y una simplificación de rasgos significativos, tomando así «highly strategic decisions about which face to show the world» (Donald y Gammack 2007:168).

### LAS IMÁGENES DE ASTURIAS EN EL CINE

En la industria cinematográfica no siempre es posible establecer distinciones nítidas entre auto-imagen y hetero-imagen porque la autoría de una película no siempre es atribuible al director, al guionista o al productor. Por eso, siguiendo propuestas como la de Brad Epps para el cine catalán (Epps 2012), resulta preferible hablar de cine hecho en Asturias más que de cine propiamente asturiano. Dejando a un lado películas rodadas en Asturias pero que no tematizan Asturias en la diégesis, como *El orfanato* (2006), de Juan Antonio Bayona, *Bajo la piel del lobo* (2017), del noreñense Samu Fuentes, o *Fuga de cerebros* (2009), de Fernando González Molina, podemos observar ciertas asimetrías y coincidencias entre la imagen que de Asturias se proyecta en el cine de ficción rodado en Asturias desde una perspectiva asturiana (auto-imagen) y la que se observa en el cine rodado en Asturias desde una perspectiva foránea (hetero-imagen). Entre las primeras podemos recordar los títulos arriba mencionados de Tom Fernández, Gon-

---

<sup>4</sup> Las marcas en general y la marca-lugar en particular se han convertido en lugares comunes en marketing y publicidad, pero se reciben con cierta suspicacia en las humanidades por sus asociaciones con ciertos programas anti-sociales y explotadores del capitalismo avanzado (Martínez Expósito 2015).

zalo Suárez, José Díaz, José Antonio Quirós y Ramón Lluís Bande. Entre las segundas, pensemos en las películas de José Luis Garcí o Woody Allen. La asimetría entre auto-imagen y hetero-imagen viene condicionada en gran medida por el tipo de público al que los diferentes productos cinematográficos van dirigidos<sup>5</sup>.

El cine hecho en Asturias tiende, en las últimas décadas, a tematizar Asturias fundamentalmente en función de la naturaleza. Se trata por lo general de una naturaleza que remite a los tropos clásicos de la arcadia pastoril y bucólica, donde la naturaleza es amable y se convierte con facilidad en paisaje. Este tipo de espacios naturales idealizados remiten, obviamente, a una constante temática de la imagen de Asturias tal como ha venido siendo promocionada desde que en 1986 el gobierno de Pedro de Silva creó la campaña turística «Asturias, Paraíso Natural», con el icónico logo de Arcadi Moradell Bosch, para competir por el mercado turístico en un contexto económico de rápida desindustrialización. La idealización bucólica de Asturias en el cine apela reiteradamente a las ideas de felicidad (edénica/adánica), excepcionalidad (un espacio fuera de lo normal), y armonía (fusión hombre-naturaleza). Asturias es, según este discurso, un lugar único, un espacio de poder y transformación. Las expectativas narrativas de este planteamiento generan una historia de base o escena primordial que encontramos una y otra vez en estas películas: se trata del tema de la visita transformadora que hace que el visitante se convierta en una versión diferente, casi siempre mejor, de sí mismo. El relato genesiaco de la Asturias contemporánea tal como aparece en nuestro cine consiste en la visita transformadora a un paraíso natural, un lugar mágico de transformación y metamorfosis al que se acude a sabiendas de que no se saldrá igual que se llegó sino mejorado gracias al poder terapéutico, telúrico, de la naturaleza<sup>6</sup>.

La imagen de Asturias como paraíso natural es muy anterior a su formulación como marca turística en 1986. Ya antes de la creación del Patronato Nacional de Turismo en 1928, Antonio Pérez y Pimentel, uno de los primeros promotores del turismo asturiano, había publicado *Asturias, paraíso del turista* (1925), una suerte de guía turística en la que se subraya no tanto el carácter genesiaco del paisaje cuanto el potencial turístico de la combinación cultura-naturaleza ejemplificado en el sitio de Covadonga<sup>7</sup>. El libro se abre con la siguiente admonición al lector-turista:

---

<sup>5</sup> Castañón (1977) y Mases (2001) han recopilado las hetero-imágenes que Asturias ha suscitado históricamente.

<sup>6</sup> El contraste entre esta imagen de marca turística y las imágenes que Asturias proyectaba a mediados del siglo pasado (zona de desarrollo minero y sidero-metalúrgico, inmigración del sur de España, zona republicana y revolucionaria, orografía accidentada, comunidades cerradas sobre sí mismas) revela la profundidad de la operación de reposicionamiento que entre una y otra se ha operado.

<sup>7</sup> «Covadonga es única. En ella se concentran: Pátria, Historia, Leyenda, Religión, Fé y... perdón por lo profano del vocablo: Turismo» (Pérez y Pimentel 1925: 177).

Asturias, país de ensueño, de bellezas desconocidas del resto de España, admirable región que, al par de las irresistibles seducciones de la maga Naturaleza, nos ofrece el arrobador hechizo del arte; encantadora comarca donde junto a prehistóricos hipogeos, morada de extintas y olvidadas razas, que nos dejaron artísticas huellas de su primitiva cultura, pasan hoy corrientes tumultuosas de la vida moderna; hospitalario suelo que conquista el cariño de sus visitantes con la sencillez y la hidalguía de sus moradores; país en que los sentidos, el corazón, el alma, hallan todos los goces imaginables, es con sobrados motivos: EL PARAISO DEL TURISTA (Pérez y Pimentel 1925: 1).

La idea de Asturias como paraíso turístico sería posteriormente recogida durante el franquismo en guías como las de Armán y Melcón (1956) o Juan Antonio Cabezas (1956). Cabezas abría su monumental *Asturias: Biografía de una Región*, que más tarde serviría de base para su documental *Así es Asturias* (1962), modificando levemente el concepto de paraíso natural-cultural de Pérez y Pimentel para establecer la isotopía temática del paraíso natural-espiritual:

Lector: Apresta tus sentidos y afina tu sensibilidad. Vamos a entrar, si ello te place, en una tierra verde y antigua, donde lo real y lo maravilloso —la geografía y el espíritu— se mezclan y se complementan. Aquí los ríos, como las vitelas, cantan romances de gesta y cuentan folklóricos milagros de Santa María, anteriores a Berceo. En los prados húmedos crecen todavía manzanas de Paraíso, y las montañas forestales clavan en el cielo sus remates de barrocas calizas escultóricas. ¡Es Asturias! (Cabezas 1956: 11).

El tema de la visita es visible en varias series de televisión. En *Doctor Mateo* (2009-2011)<sup>8</sup> el protagonista llega a un pequeño pueblo asturiano procedente de Nueva York para comenzar lo que, como no podía ser de otro modo, terminará siendo un proceso de transformación personal. En las miniseries *Aquí el Paraíso* (2014) y *Aquí mi Paraíso* (2014), de José Antonio Quirós, el protagonista huye de la histeria urbana madrileña y busca en la Asturias rural una paz idílica<sup>9</sup>.

### ***Vicky Cristina Barcelona* (2008)**

De todas las películas recientes rodadas en Asturias, incluyendo el gran éxito de Juan Antonio Bayona *El orfanato* (2007), quizá ninguna ha tenido mayor re-

<sup>8</sup> Producida por Notro TV para Antena 3 Televisión y rodada en parte en la localidad costera de Lastres.

<sup>9</sup> Utilizando los códigos híbridos del thriller apocalíptico, la serie de televisión *La Zona* (de Alberto y Jorge Sánchez-Cabezudo para Movistar, 2017-2018) insiste en subrayar el patrimonio natural de Asturias, tematizado en esta ocasión mediante un accidente nuclear y contrapuesto al espacio urbano, que según los responsables de localizaciones de la serie es una muy reconocible Gijón, cuyos exteriores han sido elegidos por su valor icónico: «La ciudad habitada en la serie es Gijón y es muy reconocible. Hemos ido a lo icónico de la ciudad; lo más visitable y bonito aparece en la serie y se muestra la ciudad a pleno rendimiento». (Álvaro Onieva, «La zona, una serie en la que las localizaciones escriben el guión», en <http://www.fotogramas.es/series-television/La-Zona-rodaje-localizaciones-serie-Movistar>).

percusión e impacto internacional que *Vicky Cristina Barcelona* (Woody Allen 2008), ambas rodadas parcialmente en Barcelona y Asturias. Aunque *Vicky Cristina Barcelona* se ha promocionado insistentemente en relación a sus localizaciones barcelonesas, lo cierto es que en su trama es Asturias el lugar que resulta más claramente beneficiado por la mirada cinematográfica. Una comparación del tratamiento visual de ambos espacios no deja lugar a dudas: Barcelona es enfocada a través de la mirada esquematizada del turista mientras que Asturias es el escenario en el que los personajes experimentan la mayor transformación de su arco narrativo. Una comparación del efecto propagandístico tampoco deja lugar a dudas: Barcelona es la Barcelona de siempre, Asturias es un auténtico descubrimiento. La construcción de Asturias como destino turístico en *Vicky Cristina Barcelona* adopta una forma ortodoxa, casi diríase canónica, del tema de la visita: Asturias es un lugar al que se llega de fuera, listo para la mirada del foráneo (turista, nómada o expatriado). La llegada a Asturias es dificultosa o accidentada: en *Vicky Cristina Barcelona* la pequeña avioneta que conduce a los personajes a Asturias en medio de una tormenta ejemplifica perfectamente el aislamiento, real y simbólico, de la región. Asturias es un lugar perfectamente desconocido para las dos turistas neoyorkinas, que no tienen expectativas previas ni esperan realmente nada de su visita. Sin embargo, durante su estancia en Asturias y en cierto modo favorecido por el entorno asturiano (paisaje, gente, cultura) tiene lugar el proceso de seducción y complicación emocional que conduce al nudo de la película y al proceso de transformación personal de ambas protagonistas.

La Asturias de Allen es un espacio telúrico, terapéutico y transformador. No hay, en *Vicky Cristina Barcelona*, rastro de la Asturias industrial y minera; tampoco hay ecos de la Asturias republicana y revolucionaria; ni de la Vetusta de «Clarín» o la aldea perdida de Palacio Valdés. En *Vicky Cristina Barcelona* se ha procedido a un vaciado sistemático de referencias a las Asturias pretéritas (con la interesante excepción del arte pre-románico: elemento icónico central de la marca-Asturias) y se ha potenciado al máximo el mensaje de marca «Asturias, Paraíso Natural». *Vicky Cristina Barcelona* representa un caso de excepcional interés en el que el tema de Asturias aparece perfectamente modulado por un director extranjero y en un guión que explícitamente sitúa a Asturias en una exterioridad periférica y lejana, el único lugar donde la transformación de los protagonistas se hace realmente posible.

Esta película ha proporcionado a Asturias una visibilidad internacional sin precedentes. A modo de ejemplo, y se podrían citar docenas, el influyente crítico gastronómico Paul Richardson publicó en 2009 un extenso reportaje sobre Asturias en el diario británico *The Guardian*, en el que la referencia central es precisamente la película de Allen<sup>10</sup>. Los principales diarios australianos publicaron en

---

<sup>10</sup> <http://www.guardian.co.uk/travel/2009/jul/12/asturias-spain-food-drink?page=all>

2014 un reportaje de viajes firmado por Kerry van der Jagt, fotógrafa que visitó Oviedo siguiendo las huellas de Allen. El artículo reúne todos los tópicos que sobre Oviedo aparecen en *Vicky Cristina Barcelona*, tales como su cuidado urbanismo, su gastronomía y su patrimonio histórico y artístico. De hecho, el artículo utiliza como marco de referencia la ya famosa frase de Allen al recibir el Premio Príncipe de Asturias de las Artes en 2002: Oviedo como «ciudad de cuento de hadas, deliciosa, exótica, bella, limpia, agradable, y tranquila». En la presentación de su película *Conocerás al hombre de tus sueños*, Allen volvió a referirse a Oviedo como «ciudad deliciosa, exótica y bella».

### ***Luz de domingo* (2007)**

El director madrileño José Luis Garci ha contribuido como pocos a la divulgación de una hetero-imagen de Asturias basada en lo que él mismo ha denominado «plató natural», en el que la naturaleza da gratis cosas como «mar, verde, una luz maravillosa, los Picos de Europa»<sup>11</sup>. Con *Volver a empezar* (1982) logró un Oscar que internacionalizó el enorme potencial cinematográfico de Asturias. En 2009 Garci recibió un galardón en Asturias por haber elevado la región a la categoría de gran plató natural en una serie de películas<sup>12</sup> que, como *Volver a empezar*, alcanzaron una notable difusión nacional e internacional. Algunas de esas películas están basadas en textos literarios cuya acción transcurre en Asturias, como *Luz de domingo* (2007), basada en una de las novelas poemáticas de Ramón Pérez de Ayala. Son películas ricas en localizaciones exteriores, con clara preferencia por los paisajes naturales: el campo, la montaña, la costa, la naturaleza apenas rozada por la mano del hombre, una naturaleza idealizada que se aleja del realismo fotográfico para ofrecer un embellecimiento calculado.

Si en *Volver a empezar*, el embellecimiento se consigue principalmente mediante el recurso a la mirada nostálgica de un retornado (Antonio Ferrandis) que visita su Gijón natal tras muchos años de exilio<sup>13</sup>, en *Luz de domingo* la retórica visual va encaminada a embellecer los escenarios naturales con independencia de la cámara subjetiva. Los ángulos de cámara, los encuadres y las iluminaciones están al servicio del esteticismo, recreando una naturaleza idealizada que es algo más que un idílico escenario para la acción. Esta película podría inscribirse en un

<sup>11</sup> [http://www.lne.es/secciones/noticia.jsp?pRef=2009012200\\_49\\_718569\\_TV-y-Espectaculos-Garci-Asturias-Hollywood](http://www.lne.es/secciones/noticia.jsp?pRef=2009012200_49_718569_TV-y-Espectaculos-Garci-Asturias-Hollywood)

<sup>12</sup> Garci ha rodado en Asturias varias de sus películas mayores: *Volver a empezar* (1982), *Sesión continua* (1984), *Asignatura aprobada* (1987), *La herida luminosa* (1997), *El abuelo* (1998), *You're the one (una historia de entonces)* (2000), *Historia de un beso* (2002), y *Luz de domingo* (2007).

<sup>13</sup> En esta mirada nómada confluyen varios motivos narrativos: el regreso tras la odisea de la vida, el reencuentro con los paisajes de la infancia, el renacer de un amor de juventud, y la denuncia anti-franquista. La combinación de nostalgia y turismo, pasado y futuro en la mirada de un mismo personaje, determina en buena medida la retórica visual de la película: mediante lo mostrado (paisajes, miradas) se apunta a lo sugerido (un país en profunda transformación).

grupo más amplio de adaptaciones cinematográficas de novelas del primer tercio del XX que transcurren en escenarios idílicos, típicamente rurales, que coinciden en presentar imágenes idealizadas de la vida rural en entornos naturales<sup>14</sup>.

Consideremos el caso de los grandiosos planos de paisajes naturales que aparecen intercalados en *Luz de domingo*. Se trata de planos de transición que no contribuyen al desarrollo de la acción: planos fijos, de apenas unos segundos, que puntean la acción con breves estampas paisajísticas. Estas imágenes estáticas enfatizan por un lado la pureza del paisaje, pero simultáneamente llaman la atención sobre el propio medio cinematográfico, que adquiere en estos momentos de pausa una tonalidad fotográfica. La relación icónica entre el paisaje y su reproducción en la pantalla hace pensar en el concepto deleuziano de imagen-síntoma y remite a una poética hiperrealista basada en lo que Baudrillard (1981) denomina simulacro: una imagen que sustituye y precede a la geografía real que trata de representar. Este tipo de vaciamiento semántico ha sido frecuentemente relacionado con el uso de la nostalgia en el cine de Garci, pero en el caso de *Luz de domingo* es la idealización del paisaje, más que la mirada nostálgica, la que apunta la poética del simulacro.

En *Luz de domingo* el visitante es Urbano (Álex González), un salmantino que llega al pueblo de Cenciella como secretario municipal. Allí conoce a Estrella (Paula Echevarría), con la que se promete. El tratamiento edénico de este material narrativo incluye la presencia del mal: el corrupto y caciquil alcalde y sus tres hijos apalean a la pareja y violan a Estrella. Y la pérdida del paraíso: los amantes, ya casados, emigran a América. Este arco narrativo podría haberse enfocado mediante un tratamiento degradante y degradado de la naturaleza, como era habitual en las adaptaciones cinematográficas de la novela realista y naturalista durante el franquismo. De hecho, existe toda una tradición de feísmo asturiano que incluye títulos como *Adiós Cordera*, de Pedro Mario Herrero (1969) o *Marianela*, de Angelino Fons (1972), *Los peces rojos*, de José Antonio Nieves Conde (1955), y que perduran en películas muy posteriores como *Acción mutante*, de Álex de la Iglesia (1993), en la que aparece un planeta Asturias habitado por mineros locos donde no hay mujeres.

Pero el cine de Garci no busca el feísmo de la denuncia sino el embellecimiento de la imagen-lugar. La gran postal asturiana que Garci ensalza en sus películas es la imagen de una Asturias que los asturianos creen que podría sustituir con cierto éxito a la próspera Asturias industrial del pasado. El cine de Garci da perfecta expresión a la marca-Asturias gracias a una poética del paisaje que, lejos de someterse a la estética degradante del realismo, eleva la naturaleza a la ca-

---

<sup>14</sup> *El bosque animado* (José Luis Cuerda sobre texto de Wenceslao Fernández Flórez) o *Jarrapellejos* (Antonio Giménez Rico sobre texto de Felipe Trigo). Varias películas de José Luis Cuerda siguen esa misma estética – por ejemplo *Así en el cielo como en la tierra*, *La lengua de las mariposas* o *La educación de las hadas*.

tegoría de sujeto artístico. La importancia de este tipo de operación supera con creces el ámbito cultural asturiano. Marvin D'Lugo recuerda que la representación del paisaje en el cine español casi nunca es un asunto neutro: «Integrated into larger spatial paradigms that eventually could 'stand for the nation', landscapes as embodied in the seemingly neutral narrative settings of many Spanish films thus inevitably led to questions of national cinema» (D'Lugo 2010: 119). Cuando Garci declara que toda Asturias es un plató no está reduciendo la naturaleza a mero telón de fondo; Asturias como plató es un modo gráfico, no carente de gesto histriónico, de declarar la autenticidad de su cine mediante su vinculación a la naturaleza. El protagonismo del paisaje confiere a estas películas un aura de verosimilitud que asegura una lectura en clave más o menos realista; y no, como un excesivo apoyo en los elementos anti-realistas podría hacer pensar, en clave de fantasía histórica. En cierto modo, y salvadas las distancias, es como dejar caer algunos elementos reales en un relato ficticio para que todo él parezca real.

### ***La torre de Suso (2007)***

*La torre de Suso* (2007), de Tom Fernández, es una comedia en la que el visitante, Cundo (Javier Cámara) es un asturiano de la diáspora argentina que regresa a su pueblo de la cuenca minera después de diez años para el funeral de un amigo suyo, el Suso del título cuya voz en off (Alberto Rodríguez) abre y cierra la película para informar al espectador de que «uno no se muere del todo hasta que los amigos le olvidan». Cundo y sus amigos deciden homenajear a Suso con una juerga; pero a través de la mujer de uno de ellos descubren que la mayor ilusión de Suso habría sido construir un castillete o pequeña torre de madera en el promontorio donde tenía su casa. Cundo convence a los amigos para, entre todos, construir la torre que Suso habría querido, una torre sin otra utilidad práctica que conseguir «ver las cosas desde arriba». Poco después de terminar la construcción de la torre, el hermano de Suso se encarga de demolerla, haciendo aparentemente inútil el esfuerzo de los amigos. La película, sin embargo, subraya el valor del esfuerzo en común, al que además se añade un trabajador inmigrante que al enterarse de que el objetivo de construir la torre es más idealista que práctico comenta: «debería haber más torres como ésta». El idealismo utópico del planteamiento se confirma con el único plano<sup>15</sup>, ya al final de la película, que permite al espectador contemplar el paisaje desde lo alto de la torre: el plano, con la cámara en movimiento ascendente, enfoca desde arriba un paisaje de montañas y verdes valles en un día soleado. Por contraste con el tratamiento fotográfico del resto de la película, que abunda en interiores y en exteriores sombríos, el majestuoso

<sup>15</sup> La excepcionalidad y simbolismo de este plano ha sido notada por la mayoría de comentaristas. Por ejemplo: «The lush Asturian landscapes surrounding the former mining village where the pic is set is not exploited until the last few frames, tying in with a theme about the need to take the larger view» (Holland 2007: 59).

plano desde la torre adquiere un valor no sólo estético sino sobre todo simbólico, como manifestación del Paraíso Natural cuya mención ya había aparecido al comienzo de la película, cuando Cundo llega al aeropuerto de Asturias y en varios encuadres aparecen carteles de turismo oficial con el logo del Paraíso Natural.

La imagen de la torre como mirador remite a una idea presente en la promoción turística asturiana desde 1927, cuando Antonio Pérez y Pimentel erigió el Mirador del Fito (Pérez y Pimentel 1927). Las connotaciones edénicas del Mirador son evidentes desde el momento mismo de su construcción. En el acta de entrega de la obra al concejo de Parres se lee:

Que de acuerdo con el Comité de Turismo de Parres y bajo la dirección técnica del ingeniero D. José María Sánchez del Vallado, ha llevado a cabo la construcción de un Mirador en el expresado lugar, para que desde él se pueda abarcar el extenso paisaje de esta privilegiada región, sublime templo de la Naturaleza en donde la criatura –admirando la obra del Supremo Hacedor– no puede menos de reconocer su infinito poder y de rendirle humilde tributo de adoración<sup>16</sup>.

La película, sin embargo, es muy crítica con la imagen edénica de Asturias. La sociedad a la que Cundo regresa es profundamente disfuncional. Suso y otros muchos como él murieron por consumo de drogas, faltos de oportunidades en una economía azotada por el desempleo y las salvajes hipotecas que llevan a otros personajes, como Marta (Malena Alterio) al pluriempleo precario. Los padres de Cundo (Emilio Gutiérrez Caba y Mariana Cordero) configuran con su hijo un triángulo familiar desestructurado y tóxico, a cuya disfuncionalidad contribuyen los frecuentes olvidos y desmemorias del propio Cundo. Se trata de una sociedad fragmentada en muchos sentidos, incluida la brecha de género que en la película describe masculinidades sin reconstituir, con serios problemas afectivos y de comunicación, cuyos espacios de socialización son el chigre y el prostíbulo. Rodada en Mieres, Moreda, Turón y Ujo, la película incluye numerosas referencias visuales a la minería, pero no se ven mineros ni minas. Los protagonistas, aparte de Cundo que trabaja en una pizzería en Argentina, son un obrero de la construcción, un profesor de instituto, y un ganadero. A pesar de transcurrir antes del comienzo de la crisis de 2008, la película describe una economía básicamente de subsistencia, que los políticos parecen ser incapaces de revitalizar.

Sobre este mundo empequeñecido, empobrecido y desesperanzado, el simbolismo de mirar las cosas con otra perspectiva, desde arriba, contiene un mensaje ilusionante de autosuperación que, al enfocar la mirada sobre el paisaje del Paraíso asturiano, sugiere una lectura mucho más amplia que trasciende el círculo de los amigos de Suso. Porque ese paisaje, majestuoso y edénico, siempre había

---

<sup>16</sup> Francisco José Rozada Martínez, «El mirador del Fito según el doctor Pimentel», en <http://www.ariondas.com/2014/12/el-mirador-del-fito-segun-el-doctor-pimentel/>

estado ahí, al alcance de todos a poco que se hubieran propuesto, como la película sugiere, modificar ligeramente su perspectiva.

*La torre de Suso* contiene una importante línea imagológica: en cualquier imagen, por positiva o negativa que sea, la mirada con que se enfoca es tanto o más importante que el objeto de la misma. Asturias (y el mundo) no va a cambiar por mucho que la enmarquemos como Paraíso Natural, pero la decisión de modificar la mirada puede cambiarnos a nosotros.

La transformación de Cundo a lo largo de su visita a Asturias le lleva a no regresar a la Argentina. También le lleva a influir positivamente en quienes le rodean: sus padres recuperan la comunicación y sus amigos abandonan sus trabajos alienantes para abrir juntos una pizzería.

Una lectura arquetípica de *La torre de Suso* nos llevaría a considerar los motivos de la torre y el paraíso como símbolos más profundos que conectan la película con elementos del subconsciente colectivo asturiano. Esta lectura podría tener un interés imagológico al revelar aspectos de la película que pueden haber sido decodificados de manera diferente por audiencias asturianas. Así, la torre no es solamente el lugar de la mirada elevada: según Jung (1967), la torre es también un símbolo de la psique colectiva ya que requiere el esfuerzo constructivo de toda la comunidad. En su sentido primigenio (Torre de Babel, pirámides de Egipto, catedrales), la torre conecta el grupo o la nación con un cielo o paraíso superior: la elevación implica perfeccionamiento y superación. La torre y el paraíso, pues, son arquetipos conectados entre sí que remiten a las ideas de esfuerzo comunitario, superación y completitud. En la película, la forma de la torre se inspira en los castilletes de perforación minera, pero en lugar de mirar hacia el interior de la tierra la torre de Suso pretende ayudar a mirar la realidad, «las cosas». La base de la torre, que Jung identifica con el subconsciente, es construida individualmente por Cundo; la parte superior o consciente es obra del grupo; la plataforma superior de observación, que para Jung es donde reside el ego, resiste en pie sólo breves instantes. En efecto, la torre es demolida en un gesto casi cainita por el propio hermano de Suso, por razones que la película no termina de aclarar. En todo caso, tan simbólica como la erección de la torre, que inaugura una nueva conciencia grupal, es su demolición. Aunque la destrucción de una torre ofrece la posibilidad de una lectura apocalíptica, en *La torre de Suso* se favorece una interpretación de renacimiento y nuevo comienzo por medio del montaje: la torre es demolida, pero el grupo ha quedado consolidado y la apertura de la nueva pizzería que da trabajo a todos parece representar la esperanza de un futuro comunitario más próspero.

### ***Cenizas del cielo* (2008)**

El visitante en *Cenizas del cielo* (Quirós 2008), es Paul Ferguson (Gary Piquer), un escritor escocés de guías turísticas que queda atrapado en Soto de Ri-

bera mientras le reparan su caravana. Para cuando el vehículo está arreglado el escritor ya ha establecido una relación sentimental con Cristina (Clara Segura) y se interesa por la peripecia de Federico (Celso Bugallo), que lucha denodadamente por conseguir el cierre de la central térmica que está matando poco a poco la agricultura del valle y también a los animales y a las personas. El escritor asiste a la transformación del entorno natural amenazado por un modelo caduco de industrialización y esa transformación termina por transformarlo a él mismo también.

La película dialoga críticamente con la imagen de Asturias como Paraíso al situar en el centro de la imagen el negativo impacto medioambiental y social de la central térmica. La película fue saludada con entusiasmo por Greenpeace y otras organizaciones ecologistas. Pero lo realmente importante, desde el punto de vista de la imagen, es que, en opinión del propio José Antonio Quirós, la película funcionó muy bien a nivel internacional. Los temas medioambientales que la película presenta en una doble clave de activismo ecologista por una parte e impacto en la vida cotidiana del valle por otra gozan de una cierta facilidad de comprensión transnacional. La película incluye referencias al Protocolo de Kioto de 1997 sobre reducción de gases de efecto invernadero. El «Acuerdo», como lo denomina Federico, es tan importante para él que decide utilizar el nombre de Kioto para ponérselo a una ternera recién nacida. Otras referencias de fácil comprensión transnacional son las acciones de protesta por parte de Federico y de grupos ecologistas, que sin duda recuerdan a las mediáticas acciones de protesta de grupos como Greenpeace; la mención, justo al comienzo de la película, del director Woody Allen; y la inclusión de un personaje como Paul Ferguson, estereotipadamente escocés (*kilt*, *haggis*), cuyas reflexiones en voz en off y en inglés puntúan el desarrollo de la película con explicaciones y aclaraciones sobre la cultura asturiana para beneficio de audiencias internacionales<sup>17</sup>. El recurso a la figura del visitante extranjero permite a la película una serie de explicaciones sobre las costumbres, la gastronomía y el paisaje asturiano que resultan muy similares a las que se podrían encontrar en cualquier guía turística.

El planteamiento edénico es evidente en la descripción del entorno de Soto de Ribera, haciéndose eco de una tradición paisajística local que se remonta a la pintura costumbrista de Telesforo Cuevas y que lleva a Juan Antonio Cabezas a referirse a Soto de Ribera como «Arcadia asturiana»<sup>18</sup> (Cabezas 1956: 157). El pai-

---

<sup>17</sup> La película se abre con una serie de planos de la caravana de Ferguson por las carreteras de Asturias mientras su voz en off declara: «After the 3,000-kilometre journey along the Brittany coast in France and the Costa Brava in Catalonia, my editor sent me to this region rich in scenery, culture and food, made fashionable by a princess, a racing man, and a statue of Woody Allen».

<sup>18</sup> «Los monumentos de Soto de Ribera son todos hechos por Dios. Vegas ribereñas como las de Bueños, Ferreros, Palomar y Soto, con la fama de buenas fresas y buenas manzanas; con tierras fértiles y un frondoso arbolado sobre las colinas circundantes. Y en contraste con estos paisajes de prados idílicos y estos bosques que bajan hasta los anchos remansos del río Nalón, el fondo imponente del Ara-

sanaje en la película se presenta como comunidad rural y homogénea, sin rastros del fenómeno migratorio que sí aparece, por ejemplo, en *La torre de Suso*, y con el bar como espacio primordial de socialización; y mediante la descripción fotográfica de la naturaleza como jardín (que se ve paródicamente subrayada cuando un Consejero del gobierno asturiano retorna de un viaje a China con unos raquíticos arbolitos urbanos como regalo para el pueblo). La presencia distópica de la central térmica destruye y desequilibra la vida antes armoniosa y saludable del pueblo y de todo el valle. El relato de David y Goliat resuena en la lucha que Federico mantiene contra la central desde que muchos años atrás su joven esposa muriera como consecuencia de sus gases. La lucha de Federico no es sólo contra la «cosa» (como Federico denomina a la Central-monstruo), sino también contra los políticos locales y contra la burocracia. De este modo, el relato prototípico del Paraíso se ve completado en *Cenizas del cielo* con una concretización de la imagen del mal, una demonización que encierra en una sola imagen los discursos de la industrialización, la política inoperante y la pasividad social. La muerte de Federico al final de la película sirve para establecer una continuidad con las futuras generaciones y por ende para subrayar la idea de comunidad.

### ***100 días de soledad* (2018)**

En el documental *100 días de soledad* (José Díaz y Gerardo Olivares 2018), el visitante es en realidad un ovetense que decide pasar un tiempo alejado de la ciudad, y para ello se va a una cabaña en el Parque Nacional de Redes donde con la ayuda de cinco cámaras y un dron filma su experiencia de alejamiento del mundo y acercamiento a una naturaleza que no necesita del hombre para nada. Se trata de la misma naturaleza que aparece en otros documentales recientes como *Cantábrico: los dominios del oso pardo* (Joaquín Gutiérrez Acha 2017), e incluso en comedias como *¿Para qué sirve un oso?* (Tom Fernández 2011) con la salvedad de que en *100 días de soledad* la naturaleza está habitada por un personaje que proporciona la perspectiva subjetiva que caracteriza el «tema de Asturias» en este tipo de películas.

Hablando de la película, José Díaz manifiesta que parte de su interés en vivir una experiencia de aislamiento era poder enfocar la realidad desde un punto de vista diferente al habitual. También estaba interesado en el contacto con la naturaleza y en practicar un estilo de vida sobrio y austero. Confiesa haberse inspirado en los libros proto-ecologistas *Walden o La vida en los bosques* (1854) del filósofo estadounidense Henry David Thoreau y *La vida simple* de Sylvain Tesson, aunque también podría haberse inspirado en la figura histórica de Roberto Frassinelli Burnitz, el naturista alemán que vivió durante décadas en los Picos

---

mo y su séquito de montañas, en inviernos con capas de nieve y en verano con sutiles túnicas de nieblas» (Cabezas 1956: 157).

de Europa y que llegó a ser conocido por su estilo de vida de comunión con la naturaleza circundante<sup>19</sup>. La crítica de la revista *Fotogramas*, firmada por Juan Pando, relaciona esta película con los paisajes siberianos de *Dersu Uzala* (1975), de Akira Kurosawa, aunque Díaz dice haberse inspirado en la Alaska de *Into the Wild* (2007), de Sean Penn, basada, como *100 días de soledad*, en hechos reales. La soledad del protagonista durante la práctica totalidad de la película remite a *Cast Away* (Robert Zemeckis 2000), en la que el personaje interpretado por Tom Hanks sobrevive varios meses en una isla desierta tras un accidente de avión. *100 días de soledad* hace incluso un guiño argumental a la película de Zemeckis cuando Díaz confiesa que con frecuencia conversa con su caballo Atila para conservar la cordura, de manera similar a como el personaje de Hanks dialoga con una pelota a la que personifica con el nombre de Wilson.

Filmada entre septiembre y diciembre de 2015 en Caleao, la experiencia supuso para José Díaz la posibilidad de escaparse de su empresa de interiorismo y decoración. Los temas de la huida del mundo para encontrarse a uno mismo, la naturaleza intocada por la mano del hombre como verdadero hogar, y la posibilidad de lograr una auto-superación ética y moral gracias al benéfico influjo de la naturaleza y al alejamiento de la alienante civilización consumista se articulan perfectamente con los temas típicamente asturianos del Paraíso y el aislamiento.

Argumentalmente, la película intenta presentar la transformación de Díaz a lo largo de los cien días de comunión con la naturaleza. Los sobrios recursos narrativos se reducen a breves declaraciones del personaje directamente a cámara, a su propia voz en off, y a algunos instantes de contenido narrativo en los que se filma la despedida de su familia al comienzo de la película, el reencuentro al final, la visita de su hijo al lugar donde se intercambian vituallas, filmada desde el dron sin su conocimiento, y breves episodios en los que Díaz lleva a cabo labores de mantenimiento en la cabaña y alrededores. Estos instantes narrativos puntúan lo que de otra manera es un largo documental sobre las montañas y valles, los animales y las estaciones en el Parque de Redes. La transformación de Díaz contrasta con la inmutabilidad de los ciclos naturales. Mientras que él se sumerge en un proceso de introspección que le ayuda a valorar sus relaciones familiares y sentimentales, la naturaleza que día a día va filmando transcurre impertérrita. Son muy abundantes los planos en los que la naturaleza aparece habitada por la figura del propio Díaz, mediante cámara en mano enfocada hacia sí mismo, cámara en trípode y planos aéreos tomados con el dron donde su propia figura aparece diminuta en el centro de grandes extensiones naturales. Los frecuentes pla-

---

<sup>19</sup> «Frassinelli, quizá huyendo de los rudos choques de la injusta lucha que solaba su patria, amargada acaso su vida por las impurezas de la realidad social, buscó su refugio en la elevadísima, excelsa cumbre que a los cielos toca, sobre el mágico abismo, que la tajada vertiente hace más temeroso; allí, más cerca de Dios, junto a las estrellas que, con su mudo lenguaje, nos transmiten las enseñanzas del Infinito, su espíritu halló la tranquilidad que buscaba» (Pérez y Pimentel 1925: 213).

nos aéreos son reminiscentes del documental aéreo, género inaugurado por Televisión Española, bajo la dirección de José María del Río, con *A vista de pájaro* (1986-1991) y cuyo referente asturiano más inmediato es *Asturias, la mirada del viento* (2006)<sup>20</sup>. Con el abaratamiento de costes que supone el dron respecto al helicóptero, *100 días de soledad* hace que la mirada desde arriba del protagonista supere los límites físicos de la torre de Suso para transformarse en auto-mirada a vista de pájaro.

El tema edénico de *100 días de soledad* se articula perfectamente con los contenidos del turismo alternativo, fundamentalmente con la huida de la ciudad/civilización, la soledad o aislamiento personal con intenciones espirituales o de regeneración personal, y el contacto respetuoso con la naturaleza. Aunque Díaz no se presenta a sí mismo como un turista, ni siquiera como un turista alternativo, la exhibición casi constante de maquinaria cinematográfica (cámaras, trípodes, lentes, dron) le hacen parecer a ojos del espectador como un cazador de miradas. La pulsión escopofílica que sustenta todo el documental lo emparenta claramente con los géneros de promoción turística que invitan al espectador a identificarse con la mirada local. Sin embargo, la película no tematiza Asturias. La experiencia de José Díaz podría haber tenido lugar en cualquier otro paraje remoto. De este modo se enfatiza lo que podríamos denominar sentido de autenticidad: la mirada se presenta como no interesada, la promoción turística se presenta como homenaje a la naturaleza, la experiencia de Díaz se presenta como personal y en cierto modo irreplicable, todo lo cual apela a la idea de autenticidad que está en la base de este tipo de documental testimonial de la experiencia.

### ***Equí y n'otru tiempu* (2014)**

El historiador francés Pierre Nora popularizó el término «lugares de la memoria» (*lieux de mémoire*) para referirse a entidades, físicas o inmateriales, que por una u otra razón han alcanzado un significado emblemático o simbólico en la historia colectiva de una comunidad. Tales «lugares» pueden ser espacios geográficos, objetos, conceptos, acontecimientos o símbolos (Nora 1984). El cine, sobre todo el cine histórico y documental, tiene una gran capacidad para reflexionar y recrear este tipo de lugares de la memoria. En Asturias, este tipo de cine tiene una larga tradición gracias a la actividad documentalista de los sindicatos y los partidos de izquierda. Recientemente han surgido obras de gran interés por lo que respecta a la recuperación de la memoria histórica de la posguerra y el franquismo. Los temas de la represión, la resistencia antifranquista, los ma-

---

<sup>20</sup> Esta serie de 14 capítulos producida por Ediciones Nobel para el diario *La Nueva España* se emitió por la recién creada Televisión del Principado de Asturias en 2006. La moda de documentales aéreos incluye títulos como *Catalunya des de l'aire* (TV3 1999, 18 capítulos), *Euskal Herria, la mirada mágica* (ETB 2001, 26 capítulos), *Terra e vento* (TVG 2002), o *España, entre el cielo y la tierra* (TVE 2006, 26 capítulos).

quis, los fugaos y el exilio republicano aparecen en muchos de los cortos y documentales que estamos mencionando. Desde una parecida perspectiva progresista aparecen también temas relativos al desmantelamiento industrial, las revueltas mineras, la crisis del 2008, el 15 M y las nuevas diásporas asturianas.

Se trata de un cine alternativo al circuito comercial<sup>21</sup> que, gracias al abaratamiento de las herramientas de filmación y edición y a las posibilidades que ofrecen las plataformas digitales por un lado y los nuevos festivales por otro están generando propuestas audiovisuales que recuerdan el cine de autor tanto por su compromiso político como por la atención a la estética<sup>22</sup>. El documental es el género más frecuentemente cultivado por este grupo de directores: Juan Luis Ruiz y Lucía Herrera, *L'escaezu: Recuerdos del 37* (2008) y *Memoria de nuestras abuelas* (2011), sobre la recuperación de la memoria histórica; Luis Argeo, *Corsino, by Cole Kivlin* (2010), sobre emigración; Alberto Arce, *To shoot an elephant* (2009), sobre el conflicto de Gaza; Lucinda Torre, *Resistencia* (2006), sobre agendas anticapitalistas; Alfonso S. Suárez, *Voces en imágenes* (2008), sobre el doblaje, y *Writing heads* (2014) sobre los guionistas de cine; Jorge Rivero, *El rapto de Europa*; Marcos Martínez Merino, *ReMine: El último movimiento obrero* (2014); Jaime Santos, *Escombro: una historia a cielo abierto* (2015); Pablo Casanueva, *Bernabé* (2013); Alejandro Nafría, *Lluz d'agostu en Xixón* (2017).

También existen abundantes ejemplos de ficción: *Estos días* (2014) y *Entrialgo* (2018), de Diego Llorente; *Lena* (2001), de Gonzalo Tapia; *Un contrato extraño* (2013), de Teresa Marcos; *La perla de Jorge* (2013), de Pablo Fernández-Vilalta; *Autoréplica* (2013), de Daniel Cabrero; *Subir al cielo* (2013), de Lucía Herrera Cueva; *La sangre de Wendy* (2014), de Samuel Gutiérrez; *Bailandia* (2014), de Julio Arbesú. En este sentido merecen una consideración especial cortometrajes de ficción en lengua asturiana tales como *Bajomonte* (Raúl Hernández Garrido 1993), *Xicu'l toperu* (Gonzalo Tapia 1994), *La neña los mios güeyos* (Carlos Navarro 1999), *7337* (Sergio Gutiérrez Sánchez 2000), *Aida* (Pablo de María y Pablo A. Quiroga 2003), *Los Victorero* (Gonzalo Tapia 2003), *El pozu* (Tom Fernández 2004), *Nel reinu* (Víctor Tadashi Suárez 2009), *Bisarmes* (Francisco Martínez y Pablo A. Quiroga 2010), y *Ea la mio neña, ea* (Pablo A. Quiroga 2013).

<sup>21</sup> El mayor problema que Sánchez Blasco detecta en este grupo es la distribución, pero esto contradice la hipótesis inicial de que se trata de cineastas al margen de la industria: «Los festivales, como primer escarapate del proceso, ya no aseguran ventas con facilidad. En su lugar han ido ganando peso los cines independientes, las salas culturales y las filmotecas, que rara vez ofrecen exhibición más de una o dos semanas. La mayoría, por el contrario, proyecta de forma gratuita y sin beneficios económicos para el director. Pero también son estos espacios los que han permitido la existencia del cine alternativo. En Asturias, esta tarea ha sido asumida por el Centro Niemeyer –programado por Fran Gayo– y la Filmoteca de Asturias junto a toda una red de salas y centros locales dispuestos a proyectar y compartir este cine, aunque se trate de sesiones minoritarias y con escasa repercusión» (Sánchez Blasco 2014: 80).

<sup>22</sup> A modo de ejemplo, véase el ciclo dedicado al documental asturiano en la Laboral de Gijón, <http://www.laboralcineteca.es/actualidad/22/laboral-cineteca-programa-un-ciclo-dedicado-al-documental-asturiano.html>

El Nuevo Cine Asturiano habría emergido en el contexto de la crisis de 2008 que supuso una drástica reducción de la inversión pública en la cinematografía asturiana:

Se trata de películas rodadas al margen del sistema, gracias al esfuerzo y la dedicación de sus autores, y con aspiraciones de alcanzar el mercado de festivales o salas independientes. Su financiación suele componerse de créditos, ahorros privados, donaciones, capitalización del trabajo, servicios de *crowdfunding* y pequeñas ayudas. El nuevo perfil de sus proyectos encuentra hermandad en el contexto del «cine low cost» o el «otro cine español» surgido tras la extinción del modelo de subvenciones, el aumento del IVA a proyectos culturales, la crisis de la exhibición o el abaratamiento de la tecnología. A nivel asturiano, así mismo, se trata de la generación que fue receptora de las subvenciones regionales y que, más tarde, vería desmoronarse dicho sistema y con él, su progresión (Sánchez Blasco 2014: 70).

El Nuevo Cine Asturiano se emparenta con el Xixón Sound y con la narrativa en asturiano de los años noventa. De igual manera que Xosé Lluís Campal Fernández (2007) argumenta que la literatura asturiana en sentido estricto nace a partir de 1975 mediante un deliberado movimiento de ruptura con su propio pasado representado por el Surdimientu, se podría decir que el cine asturiano en sentido estricto nace con este Nuevo Cine Asturiano. De hecho, el Surdimientu y el Nuevo Cine Asturiano comparten una similar combinación de intelectualismo y ruralismo y un mismo interés por el uso de la lengua asturiana.

El director Ramón Lluís Bande es uno de los directores asturianos más notables en este género con títulos como *Sangre* (2010), *Llar* (co-dirigido con Elisa Cepedal 2014) y el documental *Equí y n'otru tiempu* (2014), experiencias que en ocasiones van más allá de la pantalla y generan exposiciones y libros (Bande 2016). Su extensa producción desde comienzos de los años noventa, sobre asuntos aparentemente dispares como la música del Xixón Sound, la normalización del asturiano y la memoria histórica, le han granjeado un lugar de excepción en este grupo: «Bande ha pasado a ser un director reconocido en el circuito audiovisual de culto, a la vez que su firma está asociada a algunas de las obras asturianas más importantes en el desarrollo y recuperación de la memoria histórica del Principado» (Fernández Labayen y Pons 2007: 51). Su perspectiva imagológica es fundamental para comprender el valor de su trabajo documentalista, sobre todo en lo relativo a la recuperación de la memoria histórica:

Creo que mi cine está muy relacionado con el hecho de ser asturiano. Creo que hay algo ahí que me condiciona temática y formalmente. Asturias es un país que tiene la historia sin contar. Siempre se contó desde fuera. Y eso es negativo. Necesitamos recuperar el álbum de fotos de los asturianos (...) Yo me he puesto a reconstruir ese álbum de fotos. Pero es una recuperación de la memoria como reescritura contemporánea de nuestra realidad identitaria. Detrás de mi cine siem-

pre está la pregunta ‘¿Quiénes somos?’ y eso no se ha contado desde una perspectiva asturiana (Bande en Fernández Labayen y Pons 2007: 73).

En *Equí y n’otru tiempu* (2014), Bande propone una meditación sobre la memoria histórica y la represión franquista colocando su cámara en treinta y cuatro lugares de Asturias que fueron escenario de muertes violentas y silenciadas. Son, en sus propias palabras, imágenes del olvido para construir un espacio de memoria (Sánchez Blasco 2014: 72). La relación entre la cámara y el paisaje, que en apariencia es transparente y desnuda, está en realidad mediatizada por fotografías y testimonios de quienes sufrieron en esos lugares. En opinión de Fernández Labayen y Pons, «los documentales de Ramón Lluís Bande apuestan por la superficialidad como modo de representación, entroncando con toda una vía de cierto cine posmoderno. A diferencia del cine metafórico de Guerin y Erice, las películas de Bande son directas y transparentes (...) no busca un estilo trascendente, sino que su visión es popular» (Bande en Fernández Labayen y Pons 2007: 57). El minimalismo expresivo, el enfoque etnográfico y la recuperación de la historia colectiva a través de la experiencia individual son rasgos autoriales que definen tanto *Equí y n’otru tiempu* como la mayoría de la producción de Bande. Por ejemplo, en *Paniceiros* (2005), Bande pone el famoso poema de Xuan Bello (1999) en boca de los habitantes del pueblo y del propio poeta. La cámara inmóvil, los planos largos y los espacios interiores contrastan con «la idealización señardosa d’un mundu primitivu y sin tacha» y con las «referencias mítiques a un espaciu fundacional y sagráu» que Mori d’Arriba identifica en el poema de Bello (Mori d’Arriba 2006: 21). El sentimiento de la tierra y el dolor por su abandono evocan el tema del paraíso perdido, pero obviamente el paraíso de Bello y de Bande no es el paraíso natural de la promoción turística sino el paraíso perdido de una claudicación colectiva. En referencia a *Equí y n’otru tiempu*, a la que califica como «poema documental», reflexiona Xuan Bello: «¿Cómo la tierra, tan bella, puede ser indiferente a la tragedia vivida en ella?»<sup>23</sup> Los temas de la decadencia, el abandono y la pérdida del *Paniceiros* de Bello adquieren una dimensión sobrecogedora en la cámara que Bande pone frente a los vecinos del pueblo, nombrados mediante grafismos, individualizados en la pantalla mientras leen su verso, y finalmente mostrados de espaldas, abandonando la cámara, desapareciendo tras una puerta, quién sabe si en una suerte de claudicación simbólica.

<sup>23</sup> Del ensayo de Bello que acompaña a la edición de *Equí y n’otru tiempu* en DVD (p. 40). El folleto contiene un ensayo de Pedro A. Aguilera-Mellado titulado «El sonido del silencio» en el que se lee: «En el hermoso paisaje asturiano, la *belleza desinteresada* [Kant], la naturaleza [*physis*] del denominado «Paraíso natural» de Asturias esconden la catástrofe que la ley [*Nomos*] ha enterrado, acumulado y reproducido. Sólo un espectador atento y *hospitalario* a los sonidos y los detalles que su imaginación pone en marcha podrá entender este accidente o choque entre la belleza superficial de la naturaleza y el horror que ésta esconde, secreto enterrado acaso de la violencia fundante de nuestra democracia» (p. 21).

## CONCLUSIÓN

Del somero comentario sobre las películas analizadas podemos deducir algunas continuidades. En primer lugar, la instrumentalización del cine, que se pone al servicio de la promoción de una cierta imagen de Asturias, ya sea a nivel local o global. Como si de un anuncio comercial se tratara, estas películas tratan de vender el producto «Asturias» haciendo énfasis en una amplia diversidad de atributos: la belleza del paisaje, la autenticidad de la naturaleza, el recuerdo de su historia.

En segundo lugar, la congruencia entre muchas de estas películas y el discurso oficial sobre la Marca Asturias. El cine y la marca seleccionan rasgos discontinuos (Donald y Gammack 2007). Como ejemplo de este reduccionismo selectivo no tenemos más que pensar en las estrategias imagológicas del cine de Berlanga y de Almodóvar respecto a la imagen de España, el cine gallego de migración (Colmeiro) o el «*thriller* compostelano» respecto a la de Galicia, o la comedia catalana y el cine de Ventura Pons respecto a la de Cataluña. La película *Ocho apellidos vascos* (Martínez Lázaro) demuestra que este tipo de reduccionismo puede resultar muy efectivo en la promoción del turismo cinematográfico, siguiendo el modelo de promoción de Nueva Zelanda en *The Lord of the Rings*. El caso de Asturias resulta especialmente interesante por la importante contribución de la imagen cinematográfica al reposicionamiento de su marca a raíz del proceso de desmantelamiento industrial iniciado en los años ochenta. El cine rodado en Asturias ha contribuido a la circulación nacional e internacional de una serie de imágenes de la Asturias post-industrial que, en la mayoría de los casos, establecen un diálogo crítico con las líneas centrales de una Marca Asturias que, recordemos, es controlada por agencias gubernamentales sólo hasta cierto punto. Las películas de Allen y Garci responden con notable exactitud a una intención, visible en la Marca, de enfatizar el paisajismo amable y simultáneamente suavizar la denuncia y la memoria histórica. La idea de Asturias como plató natural hace que los retratos cinematográficos de la Asturias obrera y resistente se vean sustituidos paulatinamente por retratos de la Asturias telúrica y turística.

En tercer lugar, el concienzudo desarrollo de la idea motriz de Asturias como paraíso natural. La imagen del paraíso natural remite tanto al paraíso terrenal del Génesis, escenario de la lucha entre el bien y el mal que articula *Luz de domingo* y *Cenizas del cielo*, como al ecologismo espiritual de *100 días de soledad*. La Asturias paraíso encierra también tropos literarios de larga tradición: el jardín cerrado y aislado como metáfora del mundo interior, espiritual; el *locus amoenus*, tropo literario relativo a la Arcadia, la poesía bucólica y pastoril que tematiza el amor natural y la huida de la ciudad-civilización-sociedad; el mito de la edad de oro, que subyace en la película de Woody Allen, como un paraíso perdido en la antigüedad. El edenismo asturiano roza el adanismo en *La torre de Suso*: la infantilización de la sociedad que habita en un paraíso anterior a la civilización y

ajena a ella, ignorando la historia, haciendo gala de abúlica desmemoria). Las dos variantes asturianas del adanismo son el telurismo indigenista que atribuye a la naturaleza una fuerza generadora de vida y de sentido, y la mitología nacionalista que describe una arcadia anterior al advenimiento del progreso.

En cuarto lugar, la escasa o nula visibilidad de la lengua asturiana en el cine comercial, que contrasta con su mayor visibilidad en el cortometraje y el documental. En este sentido es llamativo que el cine de autor o Nuevo Cine Asturiano codifica la imagen de Asturias de manera muy diferente a como lo hacen los largometrajes comerciales. Su más desinhibido uso del asturiano va unido a una predilección por temas sociales, a un compromiso con la recuperación de la memoria histórica y a una cierta despreocupación por el paisajismo. Estas producciones asturianas presentan una auto-imagen de Asturias que complica la metáfora del paraíso al localizar en los escenarios naturales huellas de una memoria traumática. Lo que se ha dado en denominar *hauntology*, es decir, la inscripción del pasado en escenarios presentes, logra presentar un negativo de la imagen edénica de Asturias. Sin negar la posibilidad del paraíso natural, el Nuevo Cine Asturiano es muy crítico con la hipótesis de que Asturias pueda constituir un paraíso social, económico o político, y enlaza en cierta medida con las hetero-imágenes anti-paradisíacas o directamente distópicas como la proporcionada por Holinski:

Se dice que la vista que se domina desde el Puerto de Pajares sobre innumerables picos, agrupados como las flechas de una catedral gótica, estremece por su extraño aspecto salvaje. Los buenos asturianos, viendo en ello la imagen de la perdición, la señalan con el nombre de Infierno. Durante seis meses del año, cuando el frío acumula las nieves, los osos son los funestos demonios que reinan en estos lugares<sup>24</sup>.

El cine hecho en Asturias en las dos primeras décadas del siglo XXI articula una imagen compleja de la región. Según las hipótesis de Donald y Gammack (2007) este nivel de complejidad es consustancial a la estrategia de marca lugar, ya que ésta requiere una conceptualización teórica, imaginativa y fenomenológica mucho más compleja que las marcas comerciales, una conceptualización que ha de partir de su base humana, social e identitaria. La marca lugar va más allá de eslóganes y clichés: su efectividad descansa en relatos contruidos a base de mitos, historias y elementos identitarios que expresan los valores e ideas propios del país. Por eso su efectividad depende de manera crucial de su nivel de autenticidad; y son precisamente las audiencias locales las que más rápidamente reaccionan cuando la marca lugar registra niveles inaceptables de autenticidad. Mientras que en otros territorios turísticos el cine ha suscitado a veces reacciones negativas

---

<sup>24</sup> Alexandre-Jean Joachim Holinski, *Coup d'oeil sur les Asturies, notes extraites d'un voyage en Espagne*. Paris, 1843. Reproducido en Castañón (1977: 98-99).

por parte de las audiencias locales, que se sienten incorrectamente representadas por las películas, en el caso asturiano es difícil encontrar casos de falsas autenticidades. *Vicky Cristina Barcelona* representa un caso especial de película hetero-imaginada; la excesiva castellanización lingüística de personajes diegéticamente asturianos, como en *La torre de Suso*, es otro caso típico de autenticidad fallida. Pero en general, la tematización de Asturias como paraíso amable con el visitante, y la reiteración del tema de la visita y el personaje del visitante nómada, articula una imagen de Asturias que complementa y enriquece la marca «paraíso natural».

La gran línea de tensión que recorre el cine asturiano contemporáneo en lo relativo a la imagen de Asturias es la que diferencia las visiones de Asturias como una Arcadia encontrada, pre-existente y telúrica de las visiones de Asturias desde un proyecto de Utopía social y política. La Arcadia se presta al paisajismo idealizante, a la retórica de la belleza, y en cierto modo a la nostalgia por un pasado edénico y dorado. La Utopía explora los traumas inherentes y a veces ocultos en ese jardín del edén con la esperanza de que el paraíso natural llegue a ser, también, un paraíso social.

#### REFERENCIAS

- ARMÁN, Adolfo y Jacinto MELCÓN (1956): *Asturias con su costa verde, paraíso ideal del turista*. Oviedo, Grossi.
- BANDE, Ramón Lluís (2016): *Cuaderno del paisaje: materiales para un ensayo cinematográfico sobre la guerrilla republicana asturiana*. Santander, Asociación Shangrila Textos Aparte.
- BARREIRO MACEIRAS, Damián (2014): «La nación televisada: llingua y identidá nos programes n'asturianu de la Televisión del Principáu d'Asturies (TPA)», en *Lletres Asturianes* 111: 219-253.
- BELLER, Manfred y Joep LEERSSEN (2007): *Imagology: The Cultural Construction and Literary Representation of National Characters*. Amsterdam/New York, Rodopi.
- BELLO, Xuan (1999): *La vida perdida*. Xixón, Llibros del Peixe.
- CABEZAS, Juan Antonio (1956): *Asturias: Biografía de una Región*. Madrid, Espasa-Calpe. [2ª edición, 1970].
- CAMPAL FERNÁNDEZ, Xosé Lluís (coord.) (2007): *La emancipación de la lliteratura asturiana: Crónica y balance de la narrativa contemporánea*. Uviéu, Gobiernu del Principáu d'Asturies.
- CASTAÑÓN, Luciano (1977): *Asturias vista por los no asturianos*. Salinas, Ayalga.
- DONALD, Stephanie y John GAMMACK (2007): *Tourism and the Branded City: Film and Identity on the Pacific Rim*. Aldershot/Burlington, Ashgate.
- EPPS, Brad (2012): «Echoes and Traces: Catalan Cinema, or Cinema in Catalonia», en Jo Labanyi, Tatiana Pavlovic (eds.), *A Companion to Spanish Cinema*. London, Blackwell: 50-80.
- FERNÁNDEZ LABAYEN, Miguel y Joan PONS (2007): «Ramón Lluís Bande», en Josetxo Cerdán y Casimiro Torreiro (eds.), *Al otro lado de la ficción: trece documentalistas españoles contemporáneos*. Madrid, Cátedra: 45-75.

- HOLLAND, Jonathan (2007): «*Suso's Tower*: movie review», en *Variety* 408/8: 59.
- JUNG, Carl Gustav (1967): *Memories, Dreams, Reflections*. London, Collins.
- LEFEBVRE, Henri (1974): *La production de l'espace*. Paris, Éditions Anthropos.
- LORENZO BENAVENTE, Juan Bonifacio (1984): *Asturias y el cine*. Gijón, Mases.
- MADRID ÁLVAREZ, Juan Carlos de la (2009): *8000 películas de cine primitivo: Asturias, 1896-1915*. Gijón, Centro de Iniciativas Culturales.
- MARTÍNEZ EXPÓSITO, Alfredo (2015): *Cuestión de imagen: cine y Marca España*. Vigo, Academia del Hispanismo.
- MASES, José Antonio (2001): *Asturias vista por viajeros románticos extranjeros y otros visitantes y cronistas famosos. Siglos xv al xx*. Gijón, Trea.
- MORÁN, Próspero (1989): "Normalización y medios de comunicación", en *Lletres Asturianas* 31: 25-36.
- MORI D'ARRIBA, Marta (2006): «L'exiliu interior: el sentimiento de la tierra na poesía asturiana contemporánea», en *Lletres Asturianas* 93: 15-27.
- NORA, Pierre (1984): *Les Lieux de mémoire*. París, Gallimard.
- PÉREZ Y PIMENTEL, Antonio (1925): *Asturias, paraíso del turista*. Covadonga, Editorial Covadonga.
- (1927) *El mirador del Fito*. Gijón, Imprenta La Fe.
- RAMOS CORRADA, Miguel (ed.) (2002): *Historia de la Lliteratura Asturiana*. Uviéu, Academia de la Llingua Asturiana.
- SÁNCHEZ BLASCO, Pablo (2014): «Nuevos planes, idénticas estrategias: apuntes sobre un cine asturiano actual», en *Fonseca: Journal of Communication* 9: 64-84.
- VILAREYO Y VILLAMIL, Xaviel (2009): *Historia del cine asturianu*. Gijón, Espublizastur.
- VIRGILI RODRÍGUEZ, Antonio (2015): «Rectificación a Pablo Sánchez Blasco», en *Fonseca: Journal of Communication* 10: 403-406.