

Francisco

Javier

Gómez

Tarín

Nekane

Parejo

(coordinadores)

Discursos y narraciones en el documental rural: el marqués de Villa-Alcázar

Manuel Morales Muñoz, Pedro Poyato, Agustín Gómez
Gómez, Ana Melendo, Fernando Camarero Rioja,
Carmen Rodríguez Fuentes, Evangelina Rodero Serrano,
María del Carmen García Moreno, Elizabeth Moya
González, Antonio Rodero Franganillo

CAL, Cuadernos Artesanos de Latina / 43



CAC, Cuadernos Artesanos de Comunicación - Comité Científico

Presidencia: José Luis Piñuel Raigada (UCM)

Secretaría: Concha Mateos (URJC)

- Bernardo Díaz Nosty (Universidad de Málaga, UMA)
- Carlos Elías (Universidad Carlos III de Madrid, UC3M)
- Javier Marzal (Universidad Jaume I, UJI)
- José Luis González Esteban (Universitat Miguel Hernández de Elche, UMH)
- José Luis Terrón (Universidad Autónoma de Barcelona, UAB)
- José Miguel Túñez (Universidad de Santiago, USC)
- Juan José Igartua (Universidad de Salamanca, USAL)
- Julio Montero (Universidad Complutense de Madrid, UCM)
- Marisa Humanes (Universidad Rey Juan Carlos, URJC)
- Miguel Vicente (Universidad de Valladolid, UVA)
- Miquel Rodrigo Alsina (Universidad Pompeu Fabra, UPF)
- Núria Almiron (Universidad Pompeu Fabra, UPF)
- Ramón Reig (Universidad de Sevilla, US)
- Ramón Zallo (Universidad del País Vasco, UPV-EHU)
- Victoria Tur (Universidad de Alicante, UA)

* Queda expresamente autorizada la reproducción total o parcial de los textos publicados en este libro, en cualquier formato o soporte imaginables, salvo por explícita voluntad en contra del autor o autora o en caso de ediciones con ánimo de lucro. Las publicaciones donde se incluyan textos de esta publicación serán ediciones no comerciales y han de estar igualmente acogidas a Creative Commons. Harán constar esta licencia y el carácter no venal de la publicación.

* La responsabilidad de cada texto es de su autor o autora.

Francisco Javier

Gómez-Tarín

(Coordinadores)

Nekane

Parejo

Discursos y narraciones en el documental rural: el marqués de Villa-Alcázar

CAL, Cuadernos Artesanos de Latina / 43



43 - *Discursos y narraciones en el documental rural: el marqués de Villa-Alcázar* – **Francisco Javier Gómez-Tarín** y **Nekane Parejo**
(Coordinadores)

Manuel Morales Muñoz, Pedro Poyato, Agustín Gómez Gómez, Ana Melendo, Fernando Camarero Rioja, Carmen Rodríguez Fuentes, Evangelina Rodero Serrano, María del Carmen García Moreno, Elizabeth Moya González y Antonio Rodero Franganillo

Precio social: 7,45 € | Precio en librería: 9,70 €

Editores: Concha Mateos Martín y Alberto Ardèvol Abreu

Diseño: F. Drago

Ilustración de portada: Fragmento del cuadro “Mujer pensando”, de Baudilio Miró Mainou, 1952 (Las Palmas)

Imprime y **distribuye**: F. Drago. Andocopias S. L.
c/ La Hornera, 41. La Laguna. Tenerife.

Teléfono: 922 250 554 | fotocopiasdrago@telefonica.net

Edita: Sociedad Latina de Comunicación Social – edición no venal
- La Laguna (Tenerife), 2013 – Creative Commons

(<http://www.revistalatinacs.org/09/Sociedad/estatutos.html>)

(<http://www.revistalatinacs.org/068/cuadernos/artesanos.html>)

Protocolo de envío de manuscritos con destino a CAC:

<http://www.revistalatinacs.org/068/cuadernos/protocolo.html>

Descargar *pdf*:

<http://www.revistalatinacs.org/068/cuadernos/artesanos.html#43>

ISBN – 13: 978-84-15698-34-0

ISBN – 10: 84-15698-34-8

D. L.: TF-673-2013

Este Cuaderno se ha realizado dentro del grupo de “Investigación y Tecnología de Bienes Culturales”, HUM-428, del Plan Andaluz de Investigación (PAI).

Índice

Prólogo. Eduardo Rodríguez Merchán.....	7
1. <i>La España del marqués de Villa Alcázar: entre la realidad y la propaganda.</i> Manuel Morales Muñoz.....	13
2. <i>Pedagogía, estética e ideología en los primeros documentales del marqués de Villa Alcázar.</i> Pedro Poyato	29
3. <i>Mirar el paisaje para hacerlo productivo.</i> Agustín Gómez Gómez...	53
4. <i>Catequesis y vitaminas a pie de barbecho: la mujer en las primeras “charlas cinematográficas” del marqués de Villa Alcázar.</i> Ana Melendo.	73
5. <i>Alimentación sana en la obra cinematográfica del marqués de Villa Alcázar.</i> Fernando Camarero Rioja.....	93
6. <i>La animación al servicio de la didáctica.</i> Carmen Rodríguez Fuentes.....	121
7. <i>La ganadería en la obra cinematográfica del marqués de Villa Alcázar.</i> Evangelina Roderó Serrano, Fernando Camarero Rioja, María del Carmen García Moreno, Elizabeth Moya González y Antonio Roderó Franganillo.....	145
8. <i>Curricula de los autores.</i>	171

Prólogo

Eduardo Rodríguez Merchán, Catedrático de Historia del
Cine Español, Universidad Complutense de Madrid

QUIZÁ deba comenzar este prólogo que me solicita Nekane Parejo expresando mi alegría por ser beneficiario de su amistad y de su confianza. Conozco a Nekane desde hace varios años, desde que ella era una doctoranda jovencita y el profesor Esparza me convocó para asistir a la defensa de su Tesis Doctoral, como miembro del tribunal que debería juzgarla. La lectura de la investigación que Nekane presentaba al “docto” juicio de quienes formábamos esa comisión juzgadora fue muy subyugante desde la primera línea. El texto era valiente y original ya desde su propio título: “Fotografía y muerte. Representación gráfica de los atentados de ETA (1968-1977)”. Y la Tesis, que profundizaba en la estética de las fotografías de prensa sobre los atentados de ETA, era excelente y muy oportuna. Pero convendrán conmigo que una investigación con ese título, leída y defendida una mañana de otoño de 1997 en Lejona (Bilbao), resultaba como poco “conflictiva” en una época en la que todavía estaban amenazados por la banda terrorista muchos profesores de esa misma universidad y del mismo edificio en el que se desarrollaba el acto académico. Quizá por ello, allí, ese día de finales de la convulsa década de los años noventa, se fraguó una amistad sólida y duradera de la que me honro y a la que aprecio.

En la vida de un profesor universitario (sobre todo cuando pertenece a generaciones de una edad ya proveya o al menos “muy madura”) hay cosas que alegran la vida mucho más que otras. Una de las más bonitas que le pueden suceder es precisamente contestar a esa llamada telefónica de la joven y concienzuda profesora que, desde una universidad de la costa mediterránea, y convertida ya en una más que brillante docente e excelente investigadora, te recuerda las vicisitudes vividas al alimón en la Universidad del País Vasco, en la Complutense o en esa atractiva ciudad de Málaga que tan buenos ratos nos han hecho pasar: algunos casi tan memorables para todos como la

pequeña historia relatada anteriormente. Y el círculo casi se hace cuadrado cuando me comenta que además me llama para que prologue un libro que ha coordinado junto a Francisco Javier Gómez Tarín, también amigo, compañero de muchas fatigas, profesor de la universidad Jaime I y ahora eminente director de una excelente revista: *Archivos de la Filmoteca*.

Debo pues reconocer sin empacho y con sinceridad que con Nekane, con Javier y con sus compañeros de las universidades de Málaga, Córdoba y Castellón me llevo especialmente bien. Asisto con orgullo a sus actos y me halaga la hospitalidad con la que me reciben cuando me desplazo a cualquiera de esas universidades para dar alguna conferencia, participar en un tribunal de Tesis o formar parte de una comisión evaluadora. Por ello, debo manifestar que esta nueva invitación a colaborar con todos ellos como prologuista de este libro me satisface de un modo muy especial. Aunque no oculto tampoco que el ya -en ocasiones- cansado profesor siente un poco de comezón interior por tener que contentarse con ser solo el prologuista y no uno de los componentes de este juicioso y relevante equipo de investigación que ahora publica en conjunto los resultados de su trabajo. Pero el tiempo es inexorable y cada uno debe ocupar su papel en el lugar que le corresponde. Y el mío, ahora, como autor del prólogo, es invitarles a ustedes -lectores amables que han aguantado hasta aquí mi ya muy larga y desconsiderada perorata- a disfrutar y aprender con los capítulos que debo reseñar en este prefacio.

Como habrán observado por el título de este libro, se trata de un texto que disecciona un tipo de cine que no es habitual que sea analizado desde el punto de vista de la comunicación audiovisual. En la mayoría de los casos son las ciencias antropológicas, con sus especiales metodologías, las que se ocupan del documental rural. Por lo que podemos decir que nos encontramos ya desde el mismo comienzo de este libro ante una investigación colectiva tan atípica como atractiva y enriquecedora. *Discursos y narraciones en el documental rural: el marqués de Villa-Alcázar* es por tanto un libro original y diferente, que tiene como protagonistas principales a los documentales rurales de Jesús Francisco González de la Riva (Marqués de Villa-Alcázar), analizados desde la óptica de sus narraciones y discursos; esto es, no desde la antropología cultural sino

desde un nuevo punto de vista académico: el de la comunicación audiovisual y el de la historia del audiovisual en España.

En la historia del cine español está casi todo por hacer, pese a que en los últimos años y por fortuna ya han aparecido bastantes textos que permiten ser optimistas para un mejor conocimiento futuro del pasado de nuestro cine. Pero todavía la mayoría de las lagunas existentes se producen precisamente en las microhistorias y en algunos sectores muy minoritarios de su devenir. La Historia (con mayúsculas) de nuestro cine empieza ya a tener consistencia académica y cierta consideración científica, pero las historias de algunos personajes menores y de algunos géneros menos conocidos no sólo se encuentran en terrenos fronterizos poco transitados, sino incluso en territorios ignotos y todavía sin explorar. Es el caso del documental rural, cuyo protagonismo esencial es el paisaje y el paisanaje: muy poco estudiado desde las ciencias de la comunicación pese a que en muchas ocasiones constituye un documento esencial para entender una época y es casi uno de los grandes conformadores del imaginario visual del franquismo, tan necesitado de análisis y reflexión, como lo hace en este texto el profesor Morales Muñoz de manera brillante.

El nombre del marqués de Villa-Alcázar, entre otros muchos, es uno de los que –pese a su importancia– han quedado olvidados o, quizá si somos más optimistas, solo escondidos temporalmente tras nombres más decisivos en nuestra historia del documental; como el de Pío Caro Baroja, primer gran documentalista etnográfico, y cuyo prestigio ha hecho sombra a muchos otros por ser casi tan decisivo como los grandes autores europeos ya reconocidos en todas las historias del cine antropológico.

Pero a pesar de que la figura del marqués de Villa-Alcázar pudiera considerarse menor a otras, su importancia es decisiva al menos por tres razones, como bien señala Pedro Poyato en este mismo libro: por su sorprendente riqueza formal desarrollada en una amplia obra; por el interesante valor de sus películas cortas como documentos didácticos y pedagógicos sobre la agricultura; y por la radical carga ideológica que contienen, con la que el régimen dictatorial intentaba inculcar en los campesinos los valores más tradicionales y fundamentales del franquismo: religión, moral cristiana

y familia. Puesto que la obra decisiva de González de la Riva –pese a comenzar en el periodo republicano– se completa y desarrolla de manera fundamental a partir de 1940, amparada y financiada en su práctica totalidad por el Ministerio de Agricultura.

Las llamadas “charlas cinematográficas” (el mismo González de la Riva prefería citarlas así) no son documentales etnográficos clásicos, sino documentos pedagógicos basados en material etnográfico. Pensemos que desde las ciencias antropológicas se considera que la aspiración del documentalista es preservar en la mente del espectador la estructura de los acontecimientos tal y como son interpretados por sus protagonistas. El marqués de Villa-Alcázar trastoca esa propuesta y utiliza los acontecimientos narrados para “su particular” y muy ideológica interpretación, convirtiendo el documental en una arma propagandística más que en un material de estudio etnográfico. En su opinión, como señala en su capítulo Ana Melendo, sus documentales sólo pretendía “entretener y si fuera posible enseñar algo”; pero en realidad el análisis minucioso de su obra al completo, como hacen los profesores que han escrito este libro, desvela un claro interés pedagógico muy teñido de la ideología dominante en esas etapas históricas. Y por eso es importante este libro, porque no se limita al estudio histórico de la obra de González de la Riva, sino que indaga y disecciona la formas de hacer del cineasta, tanto en sus facetas formales como en las políticas. Y porque lo hace desde la óptica del analista de la ciencias de la comunicación o de la sociología y no tanto –perdón por la insistencia desde la mirada etnológica–, pues como señalan todos los tratados (especialmente el de Paul Hockings sobre los principios visuales de la ciencia que defiende), para poder considerar un cine antropológico no basta que se graben las costumbres y formas de vida de un grupo humano, sino que se interpreten esas imágenes desde el marco concreto de la antropología.

Son importantes entonces en este libro las diferentes perspectivas de análisis de la obra del marqués de Villa-Alcázar: el papel que asignan sus documentales a la mujer, tal como lo estudia Ana Melendo; las connotaciones ideológicas, estéticas y pedagógicas de la interpretación de las imágenes de sus primeras películas, analizadas por Pedro Poyato; la mirada del cineasta hacia el paisaje

que disecciona con pulcritud Agustín Gómez; las enseñanzas sobre la alimentación sana de las que trata el artículo de Fernando Camarero; el análisis de la utilización de las técnicas de animación como instrumentos didácticos al servicio del documental pedagógico, que describe Carmen Rodríguez Fuentes; y la descripción de los diferentes documentales de temática zootécnica, escrita por Evangelina Roderó, Fernando Camarero, María del Carmen García Moreno, Elizabeth Moya y Antonio Roderó Franganillo.

Por mi parte poco más. Solo animarles a que disfruten ustedes con los trabajos que siguen. Que los miren con los ojos muy abiertos, exactamente como Rembrandt se miraba a sí mismo en el espejo de la vida para crear uno de sus autorretratos más célebres. O como hacía Isabel Coixet, cuando trabajaba codo con codo con su operador de fotografía Jean Claude Larrieu en *La vida secreta de las palabras*: porque estas reflexiones sobre el cine documental del marqués de Villa-Alcázar –que proponen los diferentes profesores que participan en el libro– están llenas de magníficos encuadres que buscan la mejor “mirada” para observar correctamente la historia que se esconde secretamente detrás de las imágenes que tratan de explicar la vida rural en España en una época gris y triste, pero afortunadamente ya lejana.

¡Ah! Sólo una cosa más y ya les dejo. Con la edad, y al contrario de lo que decía al comienzo, los profesores comenzamos a cogerle gusto a esto de hacer prólogos. Mark Twain, siempre punzante e irónico, definía con mucho acierto la profesión de periodista desde la madurez de su ancianidad: *¡Ser periodista es mucho mejor que trabajar!*

Para tranquilidad de Nekane y de sus colegas del equipo del investigación que ha redactado este libro, debo señalar que poco a poco los profesores que ya comenzamos a ver acercarse peligrosamente la edad de la jubilación respiramos aliviados cuando nos encargan un prólogo que nos permite distraernos de las obligaciones cotidianas. Y quizá algunos de nuestros alumnos les comenten que nos han oído exclamar en un susurro: *¡pues va a ser también que esto de ser prologuista es mejor que investigar!*

¡Gracias, Nekane, Javier y compañía! Y suerte con esta nueva aventura editorial que espero se repita pronto y más a menudo para tener muchos más prólogos que escribir.

Madrid, mayo de 2013



La España del marqués de Villa Alcázar: entre la realidad y la propaganda

Manuel Morales Muñoz, Universidad de Málaga

A la memoria de Jacques Maurice, maestro y amigo

COMO RECORDARA María Teresa León en su *Memoria de la melancolía*, la República llegó el 14 de abril de 1931 como una ronda de primavera que entre risas y canciones traía la libertad y aires de tiempos nuevos para caminar más rápidamente sobre la Historia (León, 1988). Aunque menos poéticamente, fue esa la misma sensación que tuvieron miles y miles de españoles que vivieron aquel día con el júbilo y el entusiasmo propio de una fiesta en la que las banderas rojas y tricolores se mezclaban con los compases del *Himno de Riego* y de *La Marsellesa* (Juliá, 1984).

Se trataba de un tiempo nuevo que se asentó sobre nuevos presupuestos políticos, sociales, culturales e incluso morales, y que eran el reverso de aquellos que la reacción y la tradición habían impuesto secularmente (Ben-Ami, 1990). Baste recordar cómo durante aquellos años republicanos se hizo realidad la aspiración última de la democracia, es decir, la igualdad política. O cómo fue en la Segunda República cuando se afrontó por primera vez la cuestión de los nacionalismos. O el considerable esfuerzo que se hizo por

modernizar las arcaicas estructuras educativas y culturales: con la nueva pedagogía de clara raíz institucionista, con la dignificación del Magisterio, para lo que se construyeron miles de nuevos centros educativos y se dotaron miles de plazas de maestros, con el impulso de las enseñanzas técnicas, la creación de centenares de bibliotecas o la creación del Patronato de Misiones Pedagógicas, que llevó la cultura por todos los rincones del país (Samaniego, 1977; Pérez Galán, 1977).

Pero no se trataba sólo de eso, sino que tan importante como aquellas iniciativas eran los valores cívicos en que se sustentaba el proyecto cultural republicano, y que tan alejados estaban de los tradicionales métodos pedagógicos, como supieron guardar celosamente en su memoria algunos protagonistas de aquellos tiempos. Ahí está como simple botón de muestra el testimonio de Manuel Cortés, último alcalde socialista de la localidad de Mijas (Málaga).

Un Manuel Cortés que además valoraría como una de las reformas más importantes llevadas a cabo por la República la separación Iglesia-Estado. Y ello tanto por la incidencia que tuvo en la pedagogía escolar, que se liberó de todo dogmatismo religioso, como por la influencia que tuvieron sobre la vida cotidiana leyes como las de divorcio, la de matrimonio civil o la de secularización de los cementerios, y que le permitieron a él mismo casarse "por lo civil" en febrero de 1935 (Fraser, 1986: 111-112).

Como permitieron, en otros casos, la inscripción en el registro civil de nombres ajenos al santoral o con una clara vocación laica y librepensadora, tales como los de Aurora, Germinal, Floreal..., e incluso el de "República Socialista", según relata Manuel Blasco que aconteció con la hija de un tabernero de La Cala del Moral (Málaga) (Blasco, 1986: 31).

El mismo fin perseguían las medidas encaminadas a dignificar el papel de la mujer en el mundo laboral y en la vida cotidiana. En este sentido se podría recordar la concesión del derecho al voto, hecho efectivo en las elecciones de noviembre-diciembre de 1933, o el protagonismo que alcanzaron en la vida política mujeres como

Victoria Kent, Margarita Nelken, Clara Campoamor, Dolores Ibárruri o Federica Montseny (Nash, 1983; Scalón, 1986).

Un protagonismo que respondía firmemente al nuevo tiempo que inauguró la República: un tiempo de ilusiones y de utopías en el que se pretendió hacer realidad la igualdad de géneros. Y no sólo en las escuelas, con la coeducación; ni en la igualdad política, con el derecho al voto; ni tan siquiera con la incorporación de la mujer al mundo del trabajo, sino inclusive en las trincheras, donde la mujer defendió codo con codo con el hombre la legalidad republicana (Bussy-Genevois, 1993; Nash, 1990).

En el ámbito laboral, el Ministerio de Trabajo creó un marco legal para reglamentar las relaciones laborales y garantizar el derecho de los trabajadores con la aprobación de los decretos sobre Términos Municipales, ampliación a la agricultura de los jurados mixtos, seguros sociales y laboreo forzoso, y las Leyes de Contrato de Trabajo y la de Jornada máxima.

Pero la medida más importante adoptada para el campo fue la Reforma Agraria, con la que se buscaba transformar las condiciones de vida y de trabajo de los campesinos sin tierra, que, aquejados crónicamente por el hambre y la miseria, constituían uno de los problemas más graves de la sociedad española. Lo que alimentaba el resentimiento de más de setecientos mil jornaleros que vivían en una situación paupérrima, y que tuvieron que hacer frente tanto a la lentitud de las autoridades en la aplicación de la Reforma, como a la oposición de los propietarios (Malefakis, 1972; Maurice, 1975).

Fue básicamente aquella triste realidad social la que puso de relieve Luis Buñuel en su documental sobre *Las Hurdes* (1933), cuya prohibición mostró además la falta de autocrítica de la República. En cambio, las charlas cinematográficas que realizó el marqués de Villa Alcázar al año siguiente sobre el campo, y que tituló *El barbecho*, *Abonos* y *La siembra*, ofrecían una visión muy distinta, desde el momento en que apenas se nos muestran ni los protagonistas de la acción ni se nos sitúa la misma temporal ni espacialmente. En este sentido podríamos calificar esos documentales, como otros muchos

del marqués de Villa Alcázar, como *ucrónicos* y *utópicos*; es decir, fuera del tiempo y de la realidad.

Se trataba, pues, de dos visiones muy distintas de la realidad del campo español, que se correspondían bien con las trayectorias cinematográficas y los itinerarios vitales tan diferentes que seguirían sus autores. Mientras que Buñuel apoyó a la República y se exilió al finalizar la guerra, el marqués de Villa Alcázar colaboró estrechamente con el aparato de prensa y propaganda de la dictadura del general Franco.

Una dictadura que se impuso después de la dolorosa Guerra Civil que siguió al levantamiento militar de julio de 1936 (Reig, 1990; Juliá 1999), y que los vencedores, entre ellos el marqués, calificaron como Cruzada o "Guerra de liberación" (Southworth, 1986). En esa *Nueva España* que alumbró la victoria militar del general Franco desapareció la frágil democracia republicana, con la derogación de la Constitución de 1931, la ilegalización de los partidos políticos y los juicios sumarísimos contra los dirigentes políticos y sindicales (Álvaro, 2006). Aunque no fueron menos graves las consecuencias humanas, toda vez que la dura represión ejercida contra "los rojos" se cobró casi doscientas mil víctimas, particularmente durante los cinco primeros años de la dictadura (Cenarro, 1998; Richards, 1999; Casanova, 2002; Serrano, 2003).

Pero para los que quedaron con vida la situación no fue más favorable. España era un país cuya economía descansaba fundamentalmente en la agricultura, en la que sin embargo apenas se conocían y utilizaban los fertilizantes químicos y en el que la carencia de maquinaria agrícola era a la vez causa y consecuencia del estancamiento económico (Simpson, 1997), tal y como se recoge en distintas charlas cinematográficas del marqués de Villa Alcázar.

Obviamente, en esta España se producía poco. Las cosechas eran insuficientes incluso para abastecer al mercado nacional. Según datos del *Centro de Estudios Sociales "Valle de los Caídos"*, aún en 1950 el consumo de carne en España tan sólo representaba el treinta y nueve por ciento respecto del que había en 1935, mientras que la Renta Nacional de este último año no se superó hasta 1952 (Naredo, 1996).

La escasez de alimentos y la penuria económica fue una realidad trágica en la España de los años cuarenta y cincuenta, que el Estado trató de resolver racionando los bienes de consumo, el pan, el azúcar, el tabaco.... Pero, paradójicamente, aquellos fueron los años dorados de las burocracias, de los grandes beneficios empresariales, de las prácticas de corrupción generalizadas, de los negocios fraudulentos, del mercado negro: el célebre “estraperlo” (Barciela, 2003; Andrés, 2010).

Un elemento esencial en la definición de esa “Nueva España” fue la figura y la personalidad del propio general Franco, que después de haber sido investido por sus partidarios y compañeros de armas de plenos poderes políticos y militares, se proclamó a sí mismo como “supremo caudillo” dotado de toda la autoridad y responsable de sus actos ante Dios y ante la Historia”¹.

Convertido en fuente de todo poder y en símbolo vivo del nuevo Estado, su figura se exaltó hasta la saciedad por la propaganda oficial, dando nombre a calles, centros oficiales, incluso pueblos (Preston, 1994; Reig, 1996). Tal ocurrió con su lugar de nacimiento: El Ferrol, que pasó a denominarse del Caudillo por decreto del 30 de septiembre de 1938. Lo mismo que ocurrió con otros muchos lugares que poblaron la geografía española a partir de los años cincuenta y sesenta gracias a la política de asentamientos emprendida en aquellos momentos por el Instituto Nacional de Colonización, y de los que son buenos ejemplos Villafranco del Guadiana, Guadiana del Caudillo o Gévora del Caudillo construidos al amparo del Plan Badajoz, del que hizo una auténtica apología el marqués de Villa Alcázar (*El campo de Badajoz se transforma*).

Apoyado en el Ejército, del que fue el máximo representante y el único portavoz, Franco hizo de su régimen un régimen militarizado. En consecuencia, uno de los principios en los que descansó la Nueva España fue el principio jerárquico, que se impuso en los más diversos

¹ Decreto número 255.-Disponiendo que Falange Española y Requetés se integren, bajo la Jefatura de S. E. el Jefe del Estado, en una sola entidad política, de carácter nacional, que se denominará "Falange Española Tradicionalista de las JONS", quedando disueltas las demás organizaciones y partidos políticos, en *Boletín Oficial del Estado* número 182, de 20 de abril de 1937.

medios y ámbitos: desde el más estrictamente privado, como era el familiar, hasta el público, pasando por el ámbito laboral.

Considerado por el propio Franco como el más ineludible de los deberes y como el único exponente de la voluntad popular, el trabajo y las obligaciones que de él se derivaban se presentaba como un medio más de reeducación moral, por cuanto ello implicaba restablecer las relaciones de dominio y sumisión existentes antes del 14 de abril de 1931. La obediencia al Jefe, el esfuerzo, el sacrificio, la abnegación, eran otras tantas cualidades que mostraban el valor de la jerarquía y la sumisión que se habían impuesto tanto en el orden político y social como en el simbólico (Fusi, 1985).

Valores todos ellos que formaban parte de las esencias mismas del tradicionalismo español (Preston, 1986; Tusell, 1993), y que aparecen una y otra vez en muchos de los documentales del marqués de Villa Alcázar, en los que se nos muestra una realidad idealizada en la que la armonía social y la felicidad son la nota dominante.

Como telón de fondo del trabajo de las jóvenes faeneras que manipulaban el tabaco (*Tabaco en España*), lo que se veía y escuchaba era "alegría, animación, canciones...". La misma alegría que compensaba cualquier sacrificio hecho por los "productores" de cítricos al ver cómo sus hijos disfrutaban del descanso, instrucción y recreo que les proporcionaba el sindicato de frutos y productos agrícolas en los campamentos organizados para los mismos (*Naranjas, limones y pomelos*).

"Alegría, cariño, belleza y bienestar" era lo que encontraban en la Tierra los niños al nacer, gracias al Creador (*Fertilidad*). Al que también se debía que la fruta que se producía entre nosotros tuviera "sabores exquisitos y no conocidos fuera de nuestras fronteras"; si bien en ello tenía igualmente una gran importancia la nueva organización política y social. Todo lo cual redundaba, además de en aquella felicidad, en la salud de los españoles, "gente sana y feliz" de un país que iba "hacia arriba", según pudieron comprobar los primeros turistas que nos visitaron en los primeros años sesenta (*Panorama frutal de España*).

Y por encima de todo, como sobrevolando tanta felicidad, el patriotismo, con las continuas y repetidas alabanzas y loas a lo nacional. Si el sabor de las naranjas españolas era único, "el mejor aceite comestible" era el español (*Aceite de oliva* y *Oro líquido*), en tanto que con la industria doméstica sedera se hacía "labor patriótica" (*Seda en España*). De la misma manera que fue la "valentía, (el) espíritu evangélico y (la) sangre de España" la que permitieron colonizar América, arrojar "a la media luna, enemiga de nuestra religión, del Sur de Europa" y salvar la civilización de la "cortina de acero y odio puesta por Rusia" (*Huellas de España en California*).

De esta manera la dictadura se presentaba como el abanderado del anticomunismo, coincidiendo así con el ambiente que recorrió el mundo occidental a partir de 1947. Una de las mejores síntesis del doble discurso que puso en pie el franquismo en su intento por acercarse al mundo occidental, a la par que denostar el comunismo soviético, se encuentra precisamente en el documental antes citado.

Aunque a priori el tema central del mismo era exponer el papel evangelizador de España en América: primero con Colón, cuyo impacto en el nuevo continente fue esencialmente "cristianizador", y después con los misioneros y frailes españoles, que levantaron con sus manos y sus corazones las misiones en Norteamérica, el objetivo último que se persigue, y que sirve como hilo conductor, es el descrédito del comunismo. Frente al que España jugó un nuevo papel evangelizador.

Para ello, y de manera tangencial, el narrador nos da cuenta de los intentos rusos por establecerse en los territorios al norte de California desde finales del siglo XVIII, de los que quedan vestigios tanto en la toponimia como en algunas iglesias. Y que sólo se vio interrumpido gracias al empuje de España, que los desplazó hasta Alaska.

También logró superar la herencia española en California los destrozos materiales y morales provocados por la "fiebre del oro" de los años cuarenta y cincuenta, lo que ayudó a configurar la riqueza y prosperidad económica, urbana, paisajística y cultural de la región. Pero aunque resulte fácil olvidarse "de quienes pusieron los

cimientos", si el temor a "la entonces poderosa España" no le hubiera impedido echar raíces en California (...), seguramente Rusia no se hubiera desprendido de ella a ningún precio. Por lo tanto, si la sombra de la estatua de la libertad "llega hoy hasta San Francisco", y si la bandera de la Unión "tiene hoy 50 estrellas, ello se debe en parte a que España llegó allí antes que Rusia, que llegó a California a cristianizar y a que hizo imposible la vida de los colonos rusos. Y así contribuyó a fijar los límites actuales de la civilización occidental".

Tras lo cual prosigue con una narración que recuerda en muchos aspectos algunas de las secuencias del guión de *Raza* (1942), obra como sabemos del propio Francisco Franco. Según el documental del marqués: "Tras ocho siglos de lucha, arrojó a la media luna, enemiga de nuestra religión, del Sur de Europa. Ochenta años más tarde, el hermano del Rey de España con una escuadra internacional, consiguió en Lepanto empujar a esa misma Media Luna al Este del Mediterráneo (...).

Hace veinte años, otra Media Luna adicionada de un mango y de un martillo, fue de nuevo expulsada por España del Sur de Europa. Y así tenemos que la civilización occidental está hoy encerrada (...) entre una cortina de acero y de odio puesta por Rusia, y una línea ideal formada con valentía, espíritu evangélico y sangre de España. De España, que inspirada en las doctrinas del Divino Maestro que abarca entre sus brazos al mundo entero, supo seguir su largo camino de sacrificios, de ingratitudes, de sufrimientos y de amor" (*Huellas de España en California*).

Todo valía para el aparato de Prensa y Propaganda de la dictadura, que fue el que dio cabida a los documentales del marqués de Villa Alcázar. Dirigido y controlado por Falange Española, fue también Falange la que puso en marcha un conjunto de organizaciones que tenían como fin el encuadramiento de amplias capas de la sociedad española, y con las cuales buscaba lograr el apoyo social al Nuevo Estado (Payne, 1965; Ellwood, 2001). Entre ellas se encontraba la Sección Femenina, que, aunque nacida en 1934, estaba destinada a encuadrar a las mujeres desde la perspectiva más ortodoxa del catolicismo conservador (Gallardo, 1983; Kathleen, 2004).

Fueron precisamente las mujeres las que tuvieron que soportar pasivamente el control que sobre sus vidas, incluso sobre sus cuerpos, pasó a ejercer el Nuevo Estado y la Iglesia católica. Gracias a su influencia se derogaron el matrimonio civil y el divorcio (Leyes de 12 de marzo y 23 de agosto de 1938), se suprimió la coeducación (Orden de 4 de septiembre de 1936 y Decreto de 23 de septiembre del mismo año), se prohibió y penalizó la venta de anticonceptivos y se criminalizó el aborto mediante la Ley de 24 de enero de 1941 (Scanlon, 1986: 320-322).

Al mismo tiempo, y mientras que las mujeres casadas dejaban de tener capacidad de decisión y quedaban absolutamente subordinadas a sus maridos, en el Código Penal de 1944 se reintrodujo el delito de adulterio, que era causa de separación sólo si la implicada era la mujer, y que en su artículo 428 contemplaba el derecho del marido y del padre "a lavar con sangre su honra". Se imponía así la vuelta a la más rancia tradición. Aquella que la revista *Consigna* sintetizó en enero de 1942 mediante la frase que decía: "El niño mirará al mundo, la niña al Hogar" (Molinero, 1998: 97-117). Una consigna que no era nada metafórica, dado el papel de sumisión y de reproducción que se le reservó a la mujer en la Nueva España, en la que además el machismo y el lenguaje sexista eran la nota dominante.

Buenos ejemplos de todo lo cual también se pueden encontrar en algunos de los documentales del marqués de Villa Alcázar. Así en el dedicado a la cría del gusano de seda, cuyo Ideal era, según el marqués, buscar pareja y "propagar la especie". Así en el referido al tabaco, que para el marqués era el compañero inseparable del hombre cuando sacaba "los pies del plato" y se dedicaba al juego o cuando se presentaba "ante la mujer amada". Así en el dedicado a la *Concentración parcelaria*, en el que, al explicar la conveniencia de reorganizar la extensión de las propiedades a partir de una escena protagonizada por un queso, una chica y unos ratones, no dudó en afirmar que si el tema era feo –por lo de los ratones–, la chica era más guapa. Lo que sin duda haría que a pesar de la indiferencia de los espectadores por el tema, se interesaran por la muchacha. Pero además, mientras que el queso no se podía comer en su totalidad, ya que la corteza reseca se

tiraba, "la chiquita por de pronto no tiene desperdicio", terminaba diciendo el marqués.

A pesar de los pretendidos planteamientos revolucionarios y modernizadores de los que hacían gala los falangistas, el régimen estaba revestido de una influencia clerical y religiosa que le confería un contenido reaccionario y tradicional. Hasta tal punto fue intensa la influencia clerical, que se puede afirmar que el moralismo eclesiástico se convirtió durante buena parte del franquismo en política de Estado, dando nombre a una doctrina y una práctica política conocidas como Nacional-catolicismo (Hermet, 1986; Botti, 1992; Martín de Santaolalla, 2003).

Contando con el poder que esa simbiosis le daba en importantes parcelas de la vida política, social y cultural, la Iglesia católica se dispuso a emprender la reconquista religiosa de la sociedad española, a la par que legitimaba al franquismo. Desde los púlpitos, los fundamentos ideológicos del nuevo estado llegaban a todos los rincones del país. Gracias a ello, conceptos como la unidad de la patria, la fe y la virtud cristiana, la exaltación de la familia o la armonía social, fueron sustituyendo rápidamente a los de libertad, autonomía, laicismo o lucha de clases (Mir, 2000: 18-23).

De esta manera la Iglesia católica española recuperó los privilegios perdidos en 1931. A la supresión de la educación mixta, a la obligatoriedad del culto religioso en las escuelas o a la anulación de los matrimonios civiles, se añadieron la abolición de la ley del divorcio, el restablecimiento de la financiación del culto católico, el reconocimiento de la catolicidad del Estado, el derecho de control sobre la enseñanza y la inmunidad jurídica de los clérigos (Lannon, 1990).

En consecuencia, la hegemonía del catolicismo militante y el discurso providencialista del mismo, se manifestó en los más diversos ámbitos de la vida española. Como nos explica el marqués de Villa Alcázar, ante la aparición de una epidemia entre los gusanos de seda, en Murcia se recurrieron a medios como "la bendición" eclesiástica de las semilla de moreras, y a las ofrendas por parte de la Hermandad de los sederos (nacida en el siglo XVI) a su patrono, el Cristo del Prendimiento (*Seda en España*).

No en vano, la vida en la Tierra fue imposible hasta que "Dios en su infinita sabiduría decidió crear materia orgánica para hacerla fértil". Y si los niños disfrutaban de alegría, belleza y bienestar, ya vimos que ello se debía al Creador, que permitió al hombre descubrir "la producción de proteínas por fermentos" pensando en las generaciones futuras. Mientras que "para salvar nuestras almas Dios envió a su propio hijo", dándonos "los conocimientos precisos para que no nos falte el pan nuestro de cada día" con el que garantizar la conservación de "la raza humana" (*Fertilidad*).

Una vez reanudadas las relaciones diplomáticas con los EEUU, en 1953 se firmaron los pactos de asistencia económica y de ayuda para la defensa mutua, por los que se autorizó la construcción de las bases militares de Torrejón de Ardoz (Madrid), Zaragoza, Morón (Sevilla) y Rota (Cádiz) (Viñas, 2003).

Las ayudas económicas recibidas por ello, y la apertura de los mercados extranjeros a las exportaciones de productos agrícolas, permitió el fuerte crecimiento de la economía española entre 1951 y 1956. Así como la consiguiente importación de materias primas y la progresiva renovación de los equipos industriales (Carreras y Tafunell, 2004).

En ese contexto, los cambios introducidos por los tecnócratas del Opus Dei a partir de 1957 aceleraron la caída de la población activa ocupada en el sector agrario, y aun cuando el peso del sector se mantuvo, la intensificación de cultivos, la mecanización y la especialización, permitieron reducir considerablemente la importancia de la mano de obra empleada. Si en 1960 casi el cuarenta y dos por ciento de la población activa estaba ocupada en el sector primario, en 1970 la misma era ya sólo del veintiocho por ciento (Maurice y Serrano, 1992: 119; Martínez Ruiz, 2000).

Se lograba así la aspiración última de quienes, como el marqués de Villa Alcázar, hicieron de la modernización agraria su principal aspiración. No hay más que ver el papel que en sus charlas cinematográficas le confirió a California, que para él constituía el modelo a imitar por la agricultura española. Lo que a buen seguro tenía que ver con su vinculación personal a la Fundación Del Amo,

pero también con la firma de los Pactos con los EEUU en 1953, uno de cuyos propósitos era conseguir el apoyo de funcionarios y expertos españoles en la difusión de los logros del capitalismo (Puig y Adoración, 2002: 15-16).

Se tratase del cultivo de naranjas, de la utilización de fertilizantes, del valor de la refrigeración en la conservación de la producción agraria destinada a la exportación, de la concentración parcelaria o de la importancia de la mecanización del campo, en todos sus documentales subyacía la misma idea. A este respecto, el ejemplo más acabado es el documental que dedicó al campo pacense, con el que rindió homenaje en 1961 al llamado Plan Badajoz (*El Campo de Badajoz se transforma*).

Aprobado por Ley de 7 de abril de 1952, con el Plan se buscaba la transformación agraria, con la puesta en regadío y la colonización de las tierras, y el fomento de la actividad industrial. Para ello se reguló el río Guadiana mediante la construcción de cinco presas con una capacidad de embalse total de casi tres mil ochocientos millones de metros cúbicos de agua, se transformaron en regadío ciento treinta y cinco mil hectáreas de las Vegas de la cuenca del Guadiana, se construyeron trescientos cuarenta y siete kilómetros de grandes canales y cinco mil de acequias, se electrificaron las tierras, se asentaron en las mismas nueve mil colonos a los que se dotó de una vivienda y una parcela de entre 4 y 5 hectáreas, y se mejoraron las comunicaciones por carretera y ferrocarril (García-Hierro, 2002). En cambio, fracasó el otro gran objetivo del Plan, cual fue la industrialización de la comarca a partir de la transformación y comercialización de los productos de los nuevos regadíos (Barciela, 1998: 125-170).

Así y todo, y como expone el marqués en el correspondiente documental, con aquellas actuaciones la modernización del campo pacense fue una realidad, con la construcción por parte del Instituto Nacional de Colonización y Desarrollo Rural de cuarenta y tres nuevos pueblos dotados de espacios y medios comunes como edificios para el ganado, secaderos de lino o de tabaco, incorporación de maquinaria agrícola, creación de cooperativas agropecuarias... (Espina y Cabecera, 2010), y por supuesto las iglesias, construídas de

acuerdo con el "típico estilo español" (*El campo de Badajoz se transforma*).

Sin embargo, todo ello no pudo impedir que la agricultura continuara presentando graves desequilibrios, y que la balanza agraria siguiera siendo deficitaria a pesar de la mecanización del campo y de la mejora de la comercialización de los productos agrarios (Garrobou, 1986). Como no pudo impedir el trasvase de población del campo a la ciudad, cuando no a Europa, provocando su despoblamiento y la aparición de importantes bolsas de subdesarrollo en los lugares de acogida. Entre 1960 y 1970, las migraciones interiores sumaron tres millones doscientas mil personas, perdiendo Extremadura a lo largo de la década de los sesenta casi una quinta parte de su población, las provincias manchegas una cuarta parte, y Andalucía y Galicia un diez por ciento (INE, 1970: 216-217).

Era la otra cara de la modernización y el desarrollo, con sus secuelas de desarraigo social y cultural, de chabolismo y hacinamiento en los suburbios de las grandes capitales, de carencias en equipamientos sociales, educativos y sanitarios. Esta fue la dura realidad que padecieron miles de españoles cuya existencia nada tuvo que ver ni con las imágenes que reflejan los documentales del marqués de Villa-Alcázar, ni con sus felices discursos narrativos.

Referencias bibliográficas

- Álvaro Dueñas, M. (2006): *"Por ministerio de la ley y voluntad del Caudillo". La Jurisdicción Especial de Responsabilidades Políticas (1939-1945)*. Madrid, Centro de Estudios Políticos y Constitucionales.
- Andrés Creus, L. De (2010): *El preu de la fam. L'estraperlo a la Catalunya de la postguerra*. Badalona, Ara Llibres.
- Barciela, C. y otros (1998): "Autarquía e intervención: el fracaso de la vertiente industrial del Plan Badajoz", en *Revista de Historia Industrial*, número 14, pp. 125-170.
- Barciela, C. (2003): *Autarquía y mercado negro. El fracaso económico del primer franquismo, 1939-1959*. Barcelona, Crítia.
- Ben-Ami, S. (1990): *Los orígenes de la Segunda República Española*.

- Anatomía de una transición*, Madrid.
- Blasco, M. (1986): *Recuerdos de Málaga y sus pueblos*. Málaga.
- Botti, A. (1992). *Cielo y dinero. El Nacional-catolicismo en España (1881-1975)*. Madrid, Alianza.
- Bussy-Genevois, D. (1993): "El retorno de la hija pródiga: Mujeres entre lo público y lo privado, 1931-1936", en P. FOLGUERA (ed.), *Otras visiones de España*, Madrid.
- Carreras, A. y Tafunell, X. (2004): *Historia económica de la España Contemporánea*. Barcelona, Crítica.
- Casanova, J. (Coord.) (2002): *Morir, matar, sobrevivir. La violencia en la dictadura de Franco*, Barcelona, Editorial Crítica.
- Cenarro, A. (1998): "Muerte y subordinación en la España franquista: el imperio de la violencia como base del *Nuevo Estado*", *Historia Social* 30, pp. 5-22.
- Ellwood, S. (2001): *Historia de la Falange Española*. Barcelona, Crítica.
- Espina, S. y Cabecera, R. (coords.) (2010). *Pueblos de colonización en Extremadura*, Mérida, Consejería de Agricultura y desarrollo Rural de la Junta de Extremadura.
- Fraser, R. (1986): *Escondido. El calvario de Manuel Cortés*. Institució Alfons El Magnànim, Valencia, pp. 111-112.
- Fusi, J.P. (1985): *Franco. Autoritarismo y poder personal*. Madrid, Ediciones El País.
- Gallardo Méndez, M. T. (1983): *Mujer, falange y franquismo*, Madrid, Taurus.
- García-Hierro, J. (2002). *El plan Badajoz y el desarrollo económico de la provincia*. Badajoz, Tecnigraf editores.
- Garrabou, R. y otros (1986): *Historia agraria de la España Contemporánea. Vol. III, El fin de la agricultura tradicional (1900-1960)*, Barcelona, Crítica.
- Hermet, G. (1986): *Los Católicos en la España franquista. II Crónica de una dictadura*. Madrid, CIS.
- INE (1970) Instituto Nacional de Estadística: *Censo de la Población de España según la inscripción realizada el 31 de diciembre de 1970*. Tomo I. "Número de habitantes por municipio. Resumen Nacional", pp. 216-217.
- Juliá, S. (Coord.) (1999): *Victimas de la guerra civil*, Madrid.
- Juliá, S. (1984). *Madrid, 1931-1934. De la fiesta popular a la lucha de clases*. Madrid, Siglo XXI editores.

- Kathleen, R. (2004): *Las mujeres en el fascismo español: la Sección Femenina de la Falange, 1934-1959*. Madrid, Alianza Editorial.
- Lannon, F. (1990): *Privilegio, persecución y profecía. La iglesia Católica en España, 1875-1975*. Madrid, Alianza.
- León, M^a T. (1988): *Memoria de la melancolía*. Madrid, Editorial Castalia.
- Malefakis, E. (1972): *Reforma Agraria y Revolución Campesina en la España del siglo XX*. Ariel, Barcelona.
- Martín de Santaolalla, P. (2003): *De la victoria al concordato: las relaciones Iglesia-Estado durante el primer franquismo (1939-1953)*. Barcelona, Laertes.
- Martínez Ruiz, J. I. (2000): *Trilladoras y tractores. Energía, tecnología e industria en la mecanización de la agricultura española (1862-1967)*, Universidad de Sevilla/Universitat de Barcelona.
- Maurice, J. (1975): *La Reforma agraria en España en el siglo XX (1900-1936)*. Madrid.
- Maurice, J. y Serrano, C. (1992): *L'Espagne au XXe siècle*. París, Hachette.
- Mir Cucó, C. (2000) : "La funció política dels capellans en un context rural de postguerra", *L'Avenç*, número 246, pp. 18-23.
- Molinero, C. (1998): "Mujer, franquismo, fascismo. La clausura forzada en un mundo pequeño", *Historia Social* 30, pp. 97-117.
- Naredo, J. M. (1996): *La evolución de la agricultura en España (1940-1990)*, Granada, Servicio de Publicaciones de la Universidad.
- Nash, M. (1983): *Mujer, familia y trabajo en España, 1875-1936*. Barcelona.
- NASH, M. (1999): *Rojas: las mujeres republicanas en la guerra civil*, Barcelona.
- Payne, S. G. (1965): *Falange. Historia del fascismo español*. París, Ruedo Ibérico.
- Pérez Galán, M. (1977): *La enseñanza en la Segunda República Española*. Madrid.
- Preston, P. (1994): *Franco, Caudillo de España*. Barcelona, Grijalbo.
- Preston, P. (1986): *Las derechas españolas en el siglo XX: autoritarismo, fascismo y golpismo*. Barcelona, Sistema.
- Puig, N. y Adoración, A. (2002): "Estados Unidos y la modernización de los empresarios españoles, 1950-1975: un estudio preliminar", en *Historia del Presente*, núm. 1, pp. 15-16.

- Reig Tapia, A., (1990): *Violencia y terror. Estudios sobre la Guerra Civil Española*, Madrid.
- Reig Tapia, A. (1996): *Franco "Caudillo": mito y realidad*. Madrid, Editorial Tecnos.
- Richards, M. (1999): *Un tiempo de silencio. La guerra civil y la cultura de la represión en la España de Franco, 1936-1945*. Barcelona, Crítica.
- Samaniego Boneu, M. (1977): *Política educativa de la Segunda República*, CSIC, Madrid.
- Scanlon, G.M. (1986): *La polémica feminista en la España Contemporánea, 1868-1974*, Madrid, Akal.
- Serrano, R. y D. (2003): *Toda España era una cárcel: Memoria de los presos del franquismo*, Madrid.
- Simpson, J. (1997): *La agricultura española (1765-1965): la larga siesta*, Madrid, Alianza Editorial.
- Southworth, H. R. (1986): *El mito de la cruzada de Franco*. Barcelona, Plaza y Janés.
- Tusell, J. y otros (1993): *Estudios sobre la derecha española contemporánea*. Madrid, UNED.
- Viñas, A. (2003): *En las garras del águila. Los pactos con Estados Unidos, de Francisco Franco a Felipe González, 1945-1995*. Barcelona, Crítica.



Pedagogía, estética e ideología en los primeros documentales del marqués de Villa-Alcázar

Pedro Poyato, Universidad de Córdoba

Perfil en  ² *Orcid*

2.1. Introducción

CONCEBIDOS a modo de charlas cinematográficas sobre temas agrícolas, ganaderos, forestales y de colonización, los documentales del Marqués de Villa-Alcázar se caracterizan, además de por una sorprendente riqueza formal, por inculcar valores que, como la religión y la moral cristiana, la familia, y la educación, están en el corazón de la ideología del primer franquismo. El objetivo de la presente contribución es el estudio de cuatro de estos documentales con el fin de identificar en sus imágenes las componentes pedagógica agropecuaria, estética, e ideológica. Así, el análisis de *Semillas* (1934), *Abonos* (1934), *Jerez-Xérès-Sherry* (1943), y *Trigo en España* (1943), descubrirá que, junto a la enseñanza proporcionada sobre asuntos como los abonos adecuados para cada suelo, o las buenas semillas y su importancia para la obtención de una buena cosecha, o el vino de Jerez y su tipología, o el cultivo de trigo, los campesinos, espectadores

² <http://orcid.org/0000-0003-2511-5392>

primeros a quienes estas películas iban destinadas, recibían otra enseñanza emanada de la carga ideológica del discurso cinematográfico elaborado en cada caso; carga que, presente ya en los dos primeros documentales, realizados en tiempos de la República, se potencia extraordinariamente en los dos siguientes, *Jerez-Xérès-Sherry* y *Trigo en España*, realizados ya durante el primer franquismo, en los años cuarenta.

2.2. Un poco de historia

Con su nombramiento como Jefe de Sección de Publicidad y Publicaciones del Instituto de Reforma Agraria de la Segunda República, en 1933, el marqués de Villa-Alcázar inicia una ingente labor de creación documental que le llevaría a dirigir cerca de setenta películas. Después de realizar las tres primeras, durante el período republicano, esta labor de producción sufriría, con el inicio de la Guerra Civil, un parón hasta que en 1940, el Ministerio de Agricultura crea, a instancias del propio marqués, el Servicio de Cinematografía adscrito a la Sección de Publicaciones, Prensa y Propaganda: incorporado a este servicio, el marqués continúa de modo ya ininterrumpido la producción de una obra documental sobre el campo español destinada a la divulgación de conocimientos agrícolas, ganaderos y forestales. El propio marqués de Villa-Alcázar (Lagarma, 1993: 50) ha explicado como sigue esta trayectoria:

“Las primeras películas hechas bajo mi dirección fueron *El barbecho*, *abonos* y *semillas*, realizadas antes de nuestra guerra de liberación. El año 1940 expuse al Subsecretario de Agricultura y a la Junta Asesora de Publicaciones y Propaganda de dicho Ministerio la idea de impulsar la realización de películas educativas, cortas y sonoras, que considero como el mejor medio de divulgación para enseñar y aconsejar a quienes viven por entero en el medio rural y entre quienes hay, desgraciadamente, un elevado tanto por ciento de analfabetismo. Más eficaz que la lectura de un folleto, por muy sencilla que sea la forma de expresión que en él se emplee, es la proyección de unos metros de película, porque así el hombre de campo ve y oye al mismo tiempo lo que le interesa aprender”.

Se refiere aquí el marqués a sus dos etapas de producción documentalista separadas por lo que él llama «nuestra guerra de liberación», terminología que expresa sin ambages un posicionamiento político que, trasluciéndose, ya veremos cómo, en los filmes, va a dotarlos de una componente ideológica notable. Destaca igualmente en esta cita anterior la consideración que el marqués tiene de las películas como el medio más eficaz para enseñar y aconsejar a las gentes del campo, a los campesinos, analfabetos muchos de ellos. Eficacia que, por ello mismo, se hace extensiva, de acuerdo con lo que acabamos de señalar, a la propaganda ideológica de la que estas películas son portadoras, directamente dirigida al *inconsciente* de unas clases campesinas que en su ingenuidad creían estar aprendiendo únicamente sobre labores y tareas agrícolas. Puede constatarse, así, hasta qué punto la propaganda del régimen, en especial durante el primer franquismo, caló todo tipo de materiales cinematográficos, incluso aquellos que, como los documentales agrarios, parecían en principio poco propicios para ello.

En una conferencia pronunciada en la emisión Radio Agrícola, el marqués de Villa-Alcázar (1944: 383) se refería a las dos condiciones que, en su opinión, cada documental debía reunir, a saber, «llevar en sí la lección o el mensaje que al Ministerio de Agricultura interesase y, además, ser interesante». No es baladí la introducción aquí de la palabra mensaje para referirse a los intereses del Ministerio, y ello porque ese mensaje va a venir referido, en la línea antes apuntada, tanto al tema rural sobre el que versa la película, cuanto a las componentes ideológicas filtradas en el tratamiento de ese tema. De cualquier modo, no escapa al marqués que para que este interés del Ministerio fructifique, el mismo ha de conjugarse con ese otro interés que la película ha de suscitar en el público. Por eso, continúa el marqués (1944: 384), «las películas tenían que ser cortitas, de diez a catorce minutos de duración, y ayudarse de símbolos, comparaciones y experimentos de laboratorio que ayuden a su comprensión, además de no faltar en ellas toques humorísticos que hagan sonreír [al público] mientras aprende la lección». Aunque más adelante, en el análisis de cada filme, entraremos en estas consideraciones, queremos adelantar ya aquí que la comparación, esa comparación que viene en ayuda del campesino para facilitarle la comprensión, va a servir

también en muchos casos de coartada para el filtrado de la ideología en el tejido documental.

Finalmente, por lo que se refiere a la producción de los documentales, apuntaba el marqués (Lagarma, 1993: 51):

“Lo primero es la “charla” que encierra la lección que cada película lleva, porque el Ministerio no hace películas como “espectáculo”, sino como “enseñanza”. Y luego, la misión de la cámara es recoger imágenes que apoyen, con su ejemplo, la lección de la charla [...] Finalmente, el montaje, que es cuestión de muchos días, y la parte musical, más cuidada de lo usual [...] Para la música se emplea un sexteto compuesto por grandes figuras, al frente del cual está el maestro Leoz, y sus programas se componen de música clásica, que va siguiendo en todo momento el ambiente de la imagen”.

El resultado de todo ello van a ser unas películas extraordinariamente cuidadas, con imágenes cuya riqueza plástica demuestra que el arqués de Villa-Alcázar era un conocedor de las diversas artes, en especial del cine, algunas de cuyas formas incorpora y trabaja en cada filme. El cineasta José Luis Guerin, en la entrevista que, a propósito de su concepción sobre el documental, le fue realizada por José Enrique Monterde (2007: 126) señalaba:

“En la historia del documental sí hay una cosa muy atractiva: cómo ha absorbido a gente de disciplinas muy diversas, gente que procedía de la antropología, del periodismo, viajeros, científicos, etc.; pero todos ellos aun utilizando inicialmente las herramientas cinematográficas como prolongación de sus disciplinas, acabaron teniendo la revelación del cine e hicieron películas bellísimas...”.

Pues bien, entre esa gente a la que se refiere Guerin se encuentra sin duda el marqués de Villa-Alcázar: ingeniero agrónomo, el marqués, en su afán por divulgar conocimientos agrícolas, ganaderos y forestales, fue cautivado por el cinematógrafo, realizando, como antes decíamos, una obra de casi setenta documentales en los que, al margen de su mayor o menor carga ideológica, conjugaba con maestría la enseñanza acerca del mundo agropecuario con la belleza plástica y formal de las

imágenes. En este sentido, las películas del marqués de Villa-Alcázar son un aliciente, un revulsivo para la historia del documental, aportando «formas impensables», como apostilla Guerin (Monterde, 2007: 126) en esa misma cita anterior, «si no fuese desde esas otras disciplinas», la ingeniería agrícola, en este caso. En lo que sigue abordamos las cuatro películas antes citadas para, a partir del análisis textual, tratar de rendir cuentas de cómo declinan sus imágenes la estética con la pedagogía rural y la ideología.

2.3. *Semillas* (1934-1941): la siembra y la familia

Según indica Fernando Camarero (2010: 29), existen dos montajes de este documental, ambos con idénticas escenas pero con distinto orden. La película disponible es de 1941, y en sus créditos se advierte que ha sido producida por el Ministerio de Agricultura, Servicio de Publicaciones, Prensa y Propaganda, por lo que muy probablemente se trate de una versión revisada de la película original de 1934. La fotografía es de Ricardo Torres, y la dirección, siempre según los títulos de crédito, del marqués de Villa-Alcázar y Alejandro Vázquez. Los créditos finalizan con la inscripción: *Charla cinematográfica sobre Siembra*. En palabras del propio marqués de Villa-Alcázar (1944: 384): «La misión de *Semillas* es que el agricultor emplee semillas buenas, desinfectadas en algunos casos, para que sus próximas cosechas empiecen a vivir en las mejores condiciones para que maduren en abundancia». En efecto, el documental da a conocer la morfología y necesidades de las semillas para germinar. Pero sin duda sus imágenes hablan de mucho más que eso, como vemos en lo que sigue.

Al poco del arranque, el filme muestra una semilla vista con lupa, en una imagen que nos transporta en cierto modo al cine de los orígenes, a títulos como *Grandma's Reading Glass* (*La lupa de la abuela*, George Albert Smith, 1900), por ejemplo. En un momento dado posterior, el narrador dice: “La semilla ha de estar fresca, viva, pues una vida viene siempre de otra vida –aparece entonces la imagen de una madre acurrucando a su bebé–, pues de 'tal palo, tal astilla' –dicho que ilustra ahora un encadenado que vincula visualmente los rostros de otra madre y su joven hija– y de este otro refrán 'dime con

quien andas, y te diré quien eres' –refrán que es ahora ilustrado con las imágenes de un padre que separa a su hijo de aquellos otros escolares que hacen novillos– y así hay que separar las semillas de las malas hierbas”.

Sirviéndose del refranero, el narrador ha introducido de este modo los miembros de la unidad familiar para comparar al buen hijo con la buena semilla, a propósito de los cuidados requeridos por uno y otra. En este sentido, es digno de mención el empleo del encadenado emparejando gráficamente los rostros de madre e hija en un mismo plano para dar así cuenta no tanto de su sorprendente parecido físico, cuanto de cómo la belleza del rostro de la hija emana literalmente del rostro de la madre. La madre se convierte, de esta manera, en protagonista del fragmento por cuanto no sólo da la vida al bebé, sino que además le transmite la belleza. Pero también el padre se convierte en no menos protagonista, en este caso por desempeñar una tarea que pasa por apartar al hijo de las malas compañías que faltan a clase. Es así cómo el cineasta introduce, al hilo de un tema agrícola como es el modo de empleo de las semillas para conseguir buenas cosechas, el tema de la familia ejemplar, de las tareas y funciones de las figuras materna y paterna de cara a la procreación de hijos guapos, sanos y buenos.

Pero el refranero español continúa siendo también protagonista más adelante, refranes que en este caso no oímos por boca del narrador, sino de dos campesinos que, ubicados frente a la cámara, recitan alternativamente una serie de refranes en torno a la siembra. Si en el fragmento anterior la voz del narrador declamaba refranes que eran ilustrados por las imágenes referidas sobre la familia, ahora son las voces ásperas de dos campesinos las que se filtran en el tejido documental. He aquí, pues, dos tipos de formalización fílmica que, a propósito de un mismo tema, emanan de dos variantes de voz narrativa, cada una de ellas con poderes discursivos distintos.

Más adelante, el narrador explica, ayudándose de esquemas, a qué profundidad hay que sembrar, en un amplio bloque donde resulta potenciada la componente didáctica del documental hasta que, próximo el final del filme, el narrador resume: “Si tienen en cuenta todos estos detalles, los agricultores españoles podrán obtener buenas

siembras, promesa de la buena cosecha, base del hogar campesino”, comentarios que vienen acompañados por imágenes del campo atravesado por múltiples surcos, y de la fachada de una vivienda campesina; imagen ésta que pone punto final al filme. De este modo, la comparación entre la siembra y la familia antes establecida, se cierra y estrecha con estas palabras que cierran el documental donde el narrador vincula la buena siembra, promesa de la buena cosecha, con el hogar de la familia campesina; hogar, por ello, igualmente destinado a la buena siembra, promesa en este caso de los buenos hijos.

Aun cuando realizado en 1934, se trasluce en el documental una componente destinada, como se ha visto, al enaltecimiento de la familia y su fecundidad, en lo que podemos considerar un precedente de la dimensión ideológica que, con el franquismo³, estallará en los documentales del marqués realizados a partir de los cuarenta.

2.4. *Abonos* (1934-1941): la tierra y la mujer-madre

Según Fernando Camarero (2010: 28), existen, como en el caso anterior, dos montajes de este cortometraje, montajes que «coinciden salvo en algunas escenas, y la locución es la misma». En el primero, de 1934, la producción corresponde al Instituto de Reforma Agraria, la fotografía es de Ricardo Torres y la locución del marqués de Villa-Alcázar. El segundo fue producido en 1941 por el Servicio de Publicaciones, Prensa y Propaganda del Ministerio de Agricultura. Como en el documental anterior, los créditos finalizan con la inscripción: *Charla cinematográfica sobre Abonos*. «La misión de *Abonos* – apunta el marqués de Villa Alcázar (1944: 384)- es hacer comprender al campesino la economía que para él supone abonar el suelo, pero no de cualquier manera, sino manteniendo en la tierra la proporción de elementos que las raíces sean capaces de aprovechar». Pero el conocimiento sobre los abonos y sus modos de empleo que el filme

³ En el régimen franquista, la familia fue uno de sus pilares básicos; de hecho, según apunta Collantes de Terán (2009: 107): «la fecundidad de la familia significaba una vacuna preventiva contra la descomposición del Estado, porque toda ella se halla informada por los principios espirituales del catolicismo».

transmite se conjuga con una componente ideológica ahora más trabajada que en el caso de *Semillas*, el documental anterior.

Un plano cercano de flores [F1] es la imagen que abre el filme; imagen destinada sin duda, por su belleza y atractivo, a atrapar, ya desde el comienzo, la mirada del espectador. Luego, vendrá la justificación de la imagen de esas flores, por cuanto las mismas son el resultado de abonar adecuadamente el suelo, esto es de suministrar a la planta los elementos adecuados. “Pues las plantas requieren” – anota el narrador– “elementos que no son reemplazables por otros, del mismo modo que el burro hace ascos a una sardina y el perro a una lechuga”. Surge ya así la primera comparación entre elementos, antecedente de otras comparaciones mucho más interesantes que vendrán después.



En efecto, luego de recitar los elementos que se necesitan para que se desarrolle una planta, *Abonos* introduce un nuevo motivo comparativo, en este caso la formación de una buena madre, cuyas imágenes, olvidándose del motivo principal que estructura el filme, abren hueco a un documental segundo, en una notable operación de *mise en abyme*. Dice el narrador: “Del mismo modo que para formar

una buena madre son indispensables: tiempo, pues la criatura tiene que convertirse sucesivamente en niña, en chica, en mozuela, en mocita, y finalmente, en mujer” –texto que es ilustrado por una serie de imágenes de las edades sucesivas de la mujer, respectivamente jugando con la pelota; saltando la comba; jugando al baloncesto, en el colegio; flirteando con un joven; y atendiendo, entre flores, a la declaración del enamorado–; “bondad, para resistir los sinsabores y penas de la vida” –enunciado que ilustra la imagen de una joven madre que deja sus labores de costura para tomar la lección a su pequeño– “y laboriosidad, para mantener en orden su hogar y sacarlo así adelante” –vemos entonces cómo la misma madre anterior atiende ahora a su marido, y cuando éste parte ya para el trabajo, ella continúa sus labores, en un plano que se prolonga incluso cuando el narrador retorna a su dictado de los elementos que la planta necesita para crecer–.

Como antes señalábamos, el narrador introduce, a propósito de lo que necesita una planta para su desarrollo, un discurso sobre la mujer, sobre lo que ésta requiere para ser una buena madre, así la forja del cuerpo a través del juego y del deporte, su pasividad en el cortejo y propuesta de matrimonio, la bondad necesaria para la atención y cariño que necesitan los hijos, y la laboriosidad requerida para atender al marido y sacar adelante el hogar. Al igual que sucedía en *Semillas*, *Abonos* vuelve sobre la familia, en este caso centrándose en la mujer-madre. Y lo hace de un modo más contundente y explícito elaborando incluso un documental sobre la mujer a partir de parámetros claramente concomitantes con los que luego proclamaría el franquismo, al pregonar una evolución de la mujer exclusivamente orientada hacia la maternidad.

En efecto, como M^a Inmaculada Pastor ha señalado (1984: 139), «el franquismo colocó a la mujer en su vocación natural de madre, esposa y guardiana del hogar», recuperando así, en palabras de Miguel Pino (2007: 383), «las tradiciones del Siglo de Oro, sustentadas en las antiguas costumbres que reverenciaban en el hogar las prácticas del amor a la familia y los preceptos de la economía, del buen orden doméstico y la cooperación laboriosa». La mujer es quien desempeña las funciones esenciales de ese hogar, entre ellas la de ser (Muñoz,

2009: 24) «una ama de casa complaciente, servicial y hogareña, y de dedicarse celosamente a la maternidad y a su familia».

Pero, además de en las tareas desempeñadas por la buena madre, el documental del marqués es también aquí concomitante con los presupuestos franquistas en lo que se refiere a la formación de la mujer por medio del deporte, o más exactamente, de la educación física. Y es que, como ha señalado María Luisa Zagalaz (2001: 7), «los objetivos de la educación física de la mujer [en el franquismo] podían reducirse a dos: conseguir la estética corporal, y, sobre todo, desarrollar una constitución física fuerte que permitiera a la mujer engendrar y criar hijos sanos y robustos». Afín, pues, a estos presupuestos, *Abonos* introduce en sus imágenes la práctica deportiva como medio preferente para llegar a ser una buena madre, generando así un discurso fuertemente ideologizado sobre la mujer.

Vamos constatando cómo, a la vez que información sobre los abonos o las semillas, estos documentales del marqués inculcaban a los campesinos –sus primeros destinatarios– y a los espectadores en general, principios sobre la familia, sobre sus integrantes y las funciones que cada uno de ellos había de desempeñar para que el buen orden reinara en el hogar español. Nuevas comparaciones permiten la introducción en *Abonos* del espacio de la cocina y su mobiliario, fijando su atención la cámara en las cacerolas, en unas imágenes realmente bellas compuestas al modo de naturalezas muertas. Análogamente, diversas imágenes de hermosas frutas, incorporadas con motivo de la utilización del estiércol como abono, pueden ser leídas en este mismo sentido. Esta componente anterior de las imágenes se combina con esquemas, como el del aparato digestivo de la vaca [F2] como elemento determinante en la formación del estiércol. Imágenes todas ellas que, cada una a su manera, enriquecen el documental, así sea su dimensión plástica o didáctica.



En un fragmento posterior, el narrador establece una nueva comparación, en este caso entre las tierras y una viejecita: “Tierras que, como la viejecita –aparece entonces la imagen de una anciana, su cuerpo curvado por los años, mirando a cámara con complicidad– han guardado mucho y gastado poco”. Y continúa la comparación: “Derrocha la hacienda de la viejecita el carpintero que acaba de heredarla –en la imagen aparece entonces el individuo en cuestión sentado a la mesa de un tablao flamenco– que nada produce y nada guarda” –el individuo regala flores y dinero a las mujeres de las que aparece rodeado, incluida la cantaora–. Concluye el narrador: “Pero el carpintero no puede continuar su trabajo si una mano generosa no le da de nuevo las herramientas, como esa mano –la imagen recoge el plano detalle de una mano anónima– que reparte abono a unas tierras esquilmas”. No cabe duda de que nos encontramos ahora con una comparación que resulta ciertamente pobre, comparación de la que emana una historia donde se dice que hay tierras que, como la viejecita, guardan; y tierras que, como el carpintero, dilapidan. Este final no exento de moralina recuerda que tanto la tierra como el carpintero necesitan, en el último caso, de una mano generosa. Pero más allá de su enseñanza moral, lo que interesa de esta anécdota es la incorporación de elementos preñados de españolidad como el flamenco, elementos que a la vez que posibilitan, como es el caso, la conformación de imágenes composicionalmente muy atractivas y de una gran belleza formal [F3], enriquecen de manera notable la componente visual del documental.



A diferencia de *Semillas*, el final de *Abonos* se vuelca únicamente en la componente meramente didáctica, refiriendo los abonos que hay que suministrar a la tierra para obtener una máxima rentabilidad. Se cierra así este documental ciertamente interesante, en el que, a la fuerza plástica de algunas imágenes aisladas, se añade la inserción de esquemas que, como el del estómago de la vaca, ayudan, como las comparaciones, a la comprensión del texto, pero comparaciones, también, sobre las que se construyen en esta ocasión dos historias muy diferentes entre sí, una de ellas con contenido ideológico sobre el papel de la mujer como madre, y la otra, elaborada con la ayuda de imágenes protagonizadas por elementos exógenos como el flamenco, con una enseñanza moral sobre el ahorro.

2.5. *Jerez-Xérès-Sherry* (1943): el vino y los jóvenes españoles

A diferencia de las dos anteriores, la producción de esta película es posterior a la Guerra Civil, en los primeros cuarenta, justo en los años donde el franquismo llevaba a cabo una lucha diaria para inculcar en los españoles valores acordes con sus intereses. Entre estos españoles estaban, en primer lugar, los jóvenes, como lo demuestra la atención que el nuevo régimen prestó a su educación, que suministraba una formación cívica, patriótica y religiosa orientada por los presupuestos del nacionalcatolicismo. Pues bien, este tipo de educación iba a encontrar una notable dimensión propagandística en el documental sobre vinos *Jerez-Xérès-Sherry*, por mucho que el propio marqués de Villa-Alcázar (1944: 385) advirtiera de que esta película sólo trataba de «enseñar un poquito de lo que son los vinos de Jerez, a diferenciarlos para aumentar su interés en ellos», palabras cuyo mismo sentido refleja también el texto que sirve de encabezamiento al filme: “Esta película solo pretende ser una obra de divulgación que atraiga la atención al campo, que entretenga y quizás enseñe algo”.

La película arranca con la ubicación geográfica, sobre un mapa de España, de la región de Jerez, donde se marca el triángulo formado por las ciudades de Jerez, El Puerto de Santa María y Sanlúcar de

Barrameda, una “zona de buenos vinos y buenos españoles”, resalta la voz del narrador. Una vez más, “bueno” es la palabra de la que se sirve el narrador para enlazar los dos términos motivo de la comparación, ahora el vino y el español, como antes lo eran a familia y la cosecha, o la madre y la planta. No hace falta recordar que este mismo calificativo estaba presente en prácticamente todos los discursos y textos oficiales de la época, pues el objetivo primero del franquismo era (Herrero, 2002:28) «formar buenos patriotas, o lo que venía a ser lo mismo, buenos católicos». Las imágenes del documental, por su parte, muestran mientras tanto a los vendimiadores con los cestos de uvas, en una serie que se cierra con un hermoso racimo de uvas recortándose sobre fondo negro.

La dimensión plástica continúa protagonizando las imágenes siguientes, que muestran la cava a mano de los viñedos, el contrapicado realza las figuras de los cavadores, tachados de artistas por el narrador en un discurso que conjuga en clave poética el músculo (como herramienta humana) con la obra de arte (el vino): “Su vista fija en el borde de la herramienta, su esfuerzo bajo el cielo de bochorno de Andalucía para poner en el vino la calidad que solo el músculo de hombre puede poner en él para que sea otra obra de arte”. De súbito, el narrador introduce otra vez la comparación, en este caso entre el vino y el hombre, a propósito de la educación: “El vino joven entra en la solera para recibir su educación, del mismo modo que los parvulitos entran en su primera clase sabiendo muy poco”. Comienza así una parte del filme donde las imágenes de la producción del vino dejan paso a la de la educación de los niños españoles, término de la comparación: “En el colegio, con las clases y los juegos, el esfuerzo, el ejercicio, la competencia, la emulación y la obligación de jugar limpio aguzando los sentidos y dominando los músculos, todo ello bajo los ideales de la patria, mientras aprenden la disciplina y a amar a Dios, los párvulos se transforman”.

Las imágenes que acompañan estas palabras del narrador, y que, como pasaba en *Abonos* con la buena madre, conforman propiamente un micro-documental dentro del documental, muestran a los escolares en sus centros practicando diversos deportes, en un montaje rápido que se ralentiza extraordinariamente cuando aparece la imagen de una bandera española en el mástil ilustrando las palabras del

narrador “bajo los ideales de la patria”. A esta imagen le sigue otra que muestra a jóvenes perfectamente alineados y en posición de firme mientras oímos “aprenden la disciplina”, y finalmente esta misma imagen pero presidida por un cura santiguándose, acompañando el enunciado: “a amar a Dios”. Nos encontramos, pues, ante unas imágenes que se limitan a ilustrar las palabras de un narrador que parece olvidarse del motivo principal del documental –el proceso de maduración de los vinos– para introducir, por comparación, una comparación claramente forzada y dirigida, un discurso propagandístico sobre la educación de los jóvenes españoles en torno a tres pilares fundamentales, el deporte, la disciplina militar, y la religión, todo ello bajo los ideales de la patria.

Si se revisan los documentos de la época, puede constatarse que la práctica del deporte, ó más exactamente, aquello que el franquismo llamó educación física, ejercitaba a los jóvenes tanto para la disciplina militar como para suscitar en ellos el amor a la Patria y a Dios. Así lo haría notar José Moscardó (1941: 22), defensor, como es sabido, del Alcázar de Toledo y posteriormente designado presidente del Comité Olímpico Español y Delegado Nacional de Deportes de F.E.T. y de las J.O.N.S., en unas declaraciones vertidas sobre las excelencias del deporte que son parte de un discurso sorprendentemente próximo al del narrador del documental, en el fragmento anterior:

“Por el deporte se ejercita una disciplina, una subordinación, el acatamiento a la autoridad de un árbitro, el sometimiento a unas reglas o leyes, la aceptación caballeresca de un revés, el ejercicio de una voluntad de vencer, la lucha noble, la resistencia a la fatiga, la tenacidad, la cohesión, el espíritu de lucha, la confianza en si, en una palabra todas esas virtudes morales que elevan al hombre y lo hacen más apto para cumplir sus fines, que no son sino laborar por la patria acercándose a Dios”.

De ahí que las autoridades franquistas convirtieran la práctica del deporte en pilar básico de la educación, y por ello en un imperativo prioritario, como deja bien sentado el mismo Moscardó (1941: 22-23), cuando apunta que se ha de fomentar y facilitar la práctica del deporte por cuanto «los jóvenes tienen la fe puesta en hacerse fuertes y sanos para mejor servir a España y con más eficacia y alegría morir

por ella», añadiendo (Moscardó, 1941: 23): «La Patria y el Caudillo lo exigen, la juventud lo anhela y nosotros lo cumpliremos inexorablemente, y ¡ay del que quiera oponerse a esta formación de la juventud y a la expansión de la Patria!». Y así, del mismo modo que el deporte practicado por las chicas preparaba su cuerpo para afrontar la maternidad, el realizado por los chicos los hacía más fuertes y sanos para mejor servir a España. La tarea era, pues, formar buenos patriotas, o lo que por entonces, como antes apuntábamos, venía a ser lo mismo, buenos católicos: no en balde, una publicación de José Villalba Rubio, *Nociones teóricas para la Educación Física*, del año 1938, proclamaba abiertamente (Herrero, 2002: 27) que «el fin de la educación física era adorar a Dios nuestro Señor y a la Patria».

De la mano de la ideología de la Cruzada entendida como conquista de una catolicidad que se había perdido, el franquismo iniciaría a comienzos de los años cuarenta una importante cruzada de rearme moral en la vida y costumbres, sobre todo de los jóvenes, para la España nacida de la Guerra Civil. Pues bien, el documental *Jerez-Xerez-Sherry* se hace eco, en fragmentos como el anterior, de estos presupuestos, convirtiéndose así en instrumento al servicio de la propaganda ideológica del régimen en su tarea de regenerar a los jóvenes; regeneración que pasa en primer lugar por una educación volcada en la consolidación de principios como la obediencia, la disciplina y el servicio y el amor a la Patria y a Dios, que eran los valores considerados como fundamentales para la consolidación del Movimiento. De este modo, la ideología del nuevo régimen fecunda el tejido filmico documental generando así un discurso donde la pedagogía sobre el campo se mezcla con el ideario de la dictadura franquista.

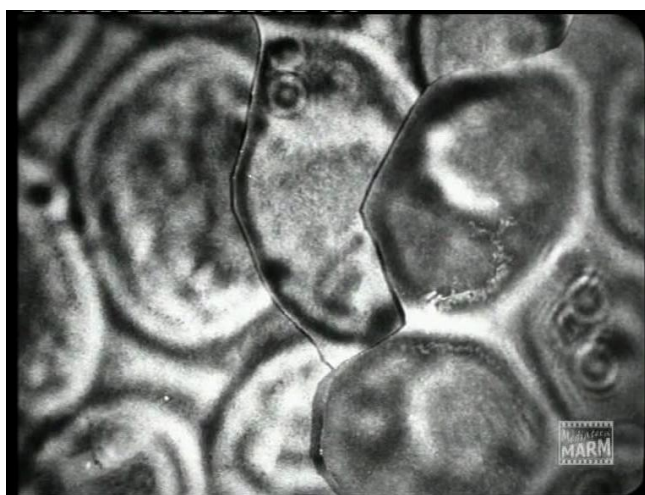
El siguiente fragmento de la película prosigue con la comparación entre el proceso de maduración de los vinos de Jerez y la educación de los nuevos españoles, ahora en relación a los resultados conseguidos. Dice el narrador: “...Y así se transforma el vino en la solera sufriendo exámenes regulares por catadores expertos... Los estudiantes también son examinados regularmente y cuando están formados salen del examen con sus diplomas, convertidos en unos hombrecitos sabiendo latín, y así sale el Jerez de la solera jerezana, hecho un señor vino y sabiendo a gloria...”. A las

imágenes de los catadores paladeando el vino, siguen las de los jóvenes estudiantes saliendo del instituto de enseñanza, a cuya puerta se yergue la estatua del Generalísimo a caballo, su figura presidiendo el Centro educativo.

Alineándose con discursos cinematográficos como el No-Do, *Jerez-Xérès-Sherry* cumple fidedignamente, también en este fragmento anterior, la función asignada al cine por la propaganda franquista, al presentar, como hacía el No-Do [Fandiño, 2006: 224], «la imagen de una España idílica y esforzada en el camino a la reconstrucción de la mano de un Caudillo sin parangón», Caudillo que se hace así presente para sancionar la imagen de esa España representada en este caso por los jóvenes diplomados. Por demás, y emulando también en este punto al No-Do, allí donde el narrador de *Noticiarios y Documentales* aplicaba el humor a través de determinados giros y juegos de palabras introducidos en sus comentarios (Rodríguez Tranche y Sánchez-Biosca, 2005: 121), la voz narradora del documental del marqués tacha a los diplomados de “hombrecitos sabiendo latín”, mientras que el vino es calificado de “señor vino sabiendo a gloria”, en este juego de palabras desplegado en torno a dos acepciones completamente diferentes del verbo saber, referida la primera de ellas a “tener conocimientos”, y la segunda a “tener sabor”.

Posteriormente, el narrador se refiere a los tres tipos de vino: el amontillado de Jerez, el fino del Puerto, y la manzanilla de Sanlúcar:

vemos entonces los velos de cada vino en la solera, y luego, al micros-copio, en unas imágenes que finalmente son superpuestas en un solo plano generando así una atractiva imagen de trazo abstracto [F4]. Viene a continuación la caracterización de cada uno de los vinos: “Tres



buenos vinos totalmente diferentes: el criado en Jerez lo simboliza la belleza morena e intensa de la tierra en que se crió. El criado en el Puerto de Santa María es un vino pálido, aristocrático, alegre pero

distinguido, como una rubia seductora; a algunos podrá parecerle poquita cosa, pero calienta el corazón. El de Sanlúcar es pálido también, también tiene distinción, pero es insinuante, tiene algo de esquivo, indefinible, tiene carita de bueno y lo es, pero ¡jojo! La manzanilla no es muy de fiar, es un vino travieso, es un vino atrevido al que se le toma cariño a pesar de sus travesuras, aunque hay que confesar que sus travesuras son completamente inofensivas”. Pero lo interesante es que a estas descripciones tan singulares de los vinos le acompañan imágenes de tres mujeres [F5, F6 y F7], elegantes las tres, tocadas de mantilla, pero de rostros y actitudes muy diferentes entre sí, como se desprende de sus miradas e insinuaciones al espectador, que ponen cara a cada tipo de vino. Diríase que nos encontráramos en un proto-spot publicitario donde, como décadas después harán los spots televisivos, las imágenes se interesan por poner, a través de la figura de la mujer, un rostro *amable* al objeto publicitado, en este caso el vino. Tres rostros diferentes para tres vinos diferentes, en unas imágenes acompañadas, además, de tres fondos musicales distintos, como bien señalara el propio marqués de Villa-Alcázar (Camarero, 2010: 47): «se trata de tres melodías de Beethoven, una pasional, otra elegante y la tercera... juguetona».



Jerez-Xerez-Sherry concluye con una reivindicación de lo autóctono frente a lo foráneo: “¿Por qué ha de llegar a España la moda del “coctel” cuyos fuertes licores adormecen el paladar?, se pregunta el narrador. Y él mismo se responde: “Mucho mejor es preparar al paladar con un buen vino de la región jerezana para que pueda apreciar buenos manjares”. Las imágenes que acompañan este texto introducen una suerte de vapores etílicos sobreimpresionados en la imagen antes de que una cruz, también sobreimpresionada, *tache* el cóctel para dar paso a una botella de oloroso de Jerez. Lo español se impone así sobre lo extranjero, no solo en lo visual, donde el vino de Jerez prevalece sobre el coctel, sino también en la pronunciación de la propia palabra “coctel” como palabra aguda por parte del narrador. Y es que eran éstos, tiempos de autarquía, tiempos donde España, cerrada a cal y canto al exterior, luchaba por concienciar a la población de la importancia de lo español frente a lo extranacional, así como del autoabastecimiento, tema éste que, a propósito de la producción de trigo, va a ser tratado en el documental del que nos ocupamos a continuación.

2.6. *Trigo en España* (1943): trigo, patria y religión

El mismo marqués de Villa-Alcázar (1944: 385) dejaría ya claro cuál era la pretensión de *Trigo en España*: «es una película orientada en el sentido de que España se baste a si misma en cuanto a trigo respecta, cosa relativa fácil en circunstancias normales». Es decir, se trata de concienciar de la importancia de que España se baste a si misma en lo que a la producción de trigo se refiere. La película, producida por el Servicio Nacional del Trigo del Ministerio de Agricultura, va a ocuparse de aconsejar al agricultor para que éste obtenga los mejores rendimientos del cultivo de trigo, así como de explicar el funcionamiento del Servicio Nacional del Trigo, todo ello estructurado mediante unas imágenes de extraordinaria belleza visual. A diferencia de las películas anteriores, *Trigo en España* trabaja sobre todo la dimensión formal y plástica de las imágenes, ayudándose en ocasiones para ello de otras películas, tomadas como referentes artísticos.

El documental arranca con un resumen de las distintas tareas a las que se somete el cereal, entre ellas las que tienen lugar en la era: “Trigo que en la era se aventa”, enunciado éste que ilustra un precioso contraluz, en una imagen de los aventadores sobre la que el documental volverá después para encadenarla al resto de labores en la era. Finalizado este precipitado resumen, el narrador dice: “España produce casi todo el trigo que necesita para un consumo normal de pan. Falta tan solo el cinco por ciento. Debemos incrementar la producción de los trigales españoles –unas hermosas imágenes de espigas de trigo que se agitan mecidas por el viento [F8] acompañan el texto del narrador–. Debemos conseguir de nuestro suelo ese cinco por ciento que nos haga independientes”. Es así cómo, junto a imágenes bellísimas de las espigas y de su tratamiento posterior, el narrador especifica sin ambages cuál es el objetivo: hacernos independientes a los españoles, no depender de los países extranjeros, autoabastecernos, tal era la utopía predicada por el franquismo en los años de autarquía.



En lo que sigue, la película se configura como un documental sobre la fabricación del pan, introduciendo a este propósito imágenes como las de la levadura vista al microscopio o las de unos trozos de pan que, tras el cocido, se diría salidos de un cuadro de Zurbarán. Luego, al hilo del proceso de hibridación en el trigo, las imágenes, obtenidas muchas de ellas con cámaras de un gran poder de resolución, detallan un proceso de fecundación artificial cuya finalidad es, así lo dicta el narrador, obtener “trigos mejor adaptados a

los climas y terrenos de España y que Dios nos dé buena cosecha”. Otra vez, como en los documentales primeros, la voz narradora apela a la “buena” cosecha, ahora obra de Dios. Posteriormente, no faltan referencias a la cosechadora y a los trabajos en la era, entre las que destaca, por la belleza plástica de las imágenes, la llegada al almiar de los sabaneros con la paja.

Más adelante, dice el narrador: “Pero la mayor parte del trigo de España se recolecta a mano – unas imágenes muy bellas muestran a los segadores en línea, segando rítmicamente [F9]–, no faltando quien los anime con alguna canción de siega de Castilla”. Al



fondo visual de cielo nublado sobre el que se recortan los cuerpos de los segadores, se añade así el fondo sonoro de la canción, en unas imágenes en las que vemos luego a los mismos segadores amontonando y cargando las gavillas en el carro, los planos cercanos combinándose con planos de conjunto. Prosigue el narrador: “Hay alegría en el campo cuando se levanta la mies y se la ve acercando a la casa. Llevan las carretas esperanzas trocadas en realidades y es el momento de engendrarse esperanzas nuevas para el año próximo” – carretas repletas de gavillas tiradas por los bueyes protagonizan ahora las imágenes–. “Una semilla mejor aumentaría la próxima cosecha; una labor más profunda aumentaría la producción. El Instituto Nacional del Trigo facilita semillas aclimatadas y facilita el laboreo”. A las imágenes de los carros, mientras son descargados por los hombres, le siguen otras de la era, con el niño en el trillo: “Y es tan bonita la trilla. Se ven en las eras trillos primitivos y modernos que recogen la mies de la parva y la sueltan trillada. Y el chico del rulo, feliz, lleva el compás de la canción que le brota del alma... y hay en la parva alegría, y hay vida y hay canción. Nadie puede estar ocioso en la era porque hay trabajo para todos. Para el pequeñín; para el artista,

que sabe echar el trigo al aire para limpiarlo –bellísimas imágenes de los agricultores aventando el trigo [F10] ilustran en este punto la palabra–; y el cultivador que produce trigo, hace labor patriótica, ayuda a sus hermanos y tiene la gloria de producir trigo; trigo –en este instante comienza a sonar música religiosa– que es de todo cuanto en el universo existe, lo único que se puede convertir en el propio cuerpo de nuestro Salvador”. Las imágenes de la custodia con la Sagrada Forma en manos del sacerdote cierran este fragmento que, por su notable interés audiovisual, hemos transcrito en su integridad.



Como antes se ha dicho, las imágenes de esta última parte constituyen por sí mismas, en una nueva operación de puesta en abismo, un excelente documental sobre las distintas labores de la siega, así el corte con el haz de las espigas, la recolección de las gavillas, el transporte en los carros, la trilla y el aventamiento de la mies; imágenes a las que el cine había sido ya sensible, el soviético, sobre todo, pero también el español, en películas dirigidas como *Nobleza baturra* (Florián Rey, 1935), filme cuyo arranque ha sido sin duda referente iconográfico para este documental del marqués.

Finalmente, la voz emocionada del narrador alude en el cierre del filme a cómo el cultivador de trigo, además de generar alegría, hace patria, sin duda porque contribuye a conseguir esa independencia reivindicada al principio, y religión, pues posibilita, con su producción, la materialización del cuerpo del Salvador. Los conceptos de Patria y Dios, de España y Cristo, nombrado ahora como Nuestro Salvador, son aunados una vez más, tal como pregonaba el catecismo franquista, en estas palabras que ponen punto final a *Trigo en España*.

Referencias bibliográficas

- Camarero, F. (2010): *Catálogo de documentales cinematográficos agrarios (1895-1981)*: Madrid: Ministerio de Medio Ambiente y Medio Rural y Marino.
- Collantes de Terán, M.J. (2009): “Las medidas de protección a la familia en el primer franquismo: el subsidio familiar”, en VV AA, *Estudios jurídicos sobre el franquismo. La familia ideal y otras cuestiones* (Coord., J.A. Alejandro García). Madrid: Dykinson.
- Fandiño, R.G. (2006): “El transmisor cotidiano. Miedos, esperanzas, frustraciones y confusión en los rumores de una pequeña ciudad de provincias durante el primer franquismo”, en VV AA, *Propaganda y medios de comunicación en el primer franquismo (1936-1959)* (Coord. J.M. Delgado Idarreta). Logroño: Universidad de la Rioja.
- Herrero, H. (2002): “Por la educación hacia la revolución: la contribución de la educación física a la construcción del imaginario social del franquismo”. *Revista Internacional de Medicina y Ciencias de la Actividad Física y el Deporte*, vol. 2, nº 4, pp. 21-36.
- Lagarma, J. (1943): “El cine como medio de divulgación ganadera”. *Ganadería* 4, pp. 49-57.
- Marqués de Villa-Alcázar (1944): “Cinematografía agrícola, forestal y ganadera”, en VV AA, *Conferencias pronunciadas en la emisión Radio Agrícola*. Madrid: Ministerio de Agricultura.
- Monterde, J.E. (2007): “Entrevista a José Luis Guerin”, en VV AA, *Al otro lado de la ficción. Trece documentalistas españoles contemporáneos* (Eds., J. Cerdán y C. Torreiro). Madrid: Cátedra.

- Moscardó, J. (1941): “El poder educativo del deporte”. *Revista Nacional de Educación* 1, enero, pp. 21-23.
- Muñoz, M.J. (2009): “Único destino: perfecta mujer casada”, en VV AA, *Estudios jurídicos sobre el franquismo. La familia ideal y otras cuestiones* (Coord., J.A. Alejandro García). Madrid: Dykinson.
- Pastor, M.I. (1984): *La educación femenina en la posguerra (1939-1945). El caso de Mallorca*. Madrid: Ministerio de Cultura. Instituto de la Mujer.
- Pino, M. (2007): “Los inicios de la Administración central franquista”. *Anuario de Historia del Derecho Español* 77, pp. 379-391.
- Rodríguez Tranche, R. y Sánchez-Biosca, V. (2005): *No-Do: el tiempo y la memoria*. Madrid: Cátedra.
- Zagalaz, M.L. (2001): “La educación física durante el franquismo. La Sección Femenina”. *Apunts Educación Física y Deportes* 65, pp. 6-16.

Mirar el paisaje para hacerlo productivo

Agustín Gómez Gómez, Universidad de Málaga

Perfil en  ⁴ *Orcid* y en  ⁵ *Google Académico*.

3.1. Introducción

LA EXTENSA obra cinematográfica de Jesús Francisco González de la Riva (1886-1967) –marqués de Villa Alcázar tal y como firmaba su trabajo cinematográfico–, sobre el mundo agrícola, ganadero y forestal permite adentrarnos en los aspectos propios del mundo rural, pero también en otros tan variados como los históricos, sociológicos, económicos, educativos, etnográficos, antropológicos, estéticos, cinematográficos y un largo etcétera del periodo comprendido entre 1934 y 1967, época en la que realizó más de 70 documentales científicos para el Ministerio de Agricultura. Esto es fruto de un espíritu de la época en el que en España se trabajaba entre la precariedad y la necesidad de recomponer las estructuras básicas después una cruenta guerra civil, y entre la propaganda y el afianzamiento de los principios básicos de la ideología que se había impuesto sobre la II República. En el 36, la gran mayoría de los artistas e intelectuales estaban de parte de la sociedad democrática y aquellos que no fueron eliminados físicamente o se exiliaron o tuvieron que abandonar su actividad. A diferencia de otros fascismos, el español no consiguió crear una base artística y cultura sólida. La

⁴ <http://orcid.org/0000-0002-1736-0630>

⁵ <http://scholar.google.es/citations?user=V-drarYAAAAJ&hl=en&authuser=1>

Falange fue lo más conspicuo, pero sus principios básicos eran una amalgama de ideas y formas que no terminaron de cuajar como proyecto cultural. En cualquier caso, las actividades artísticas fueron cubriéndose con aquellos que despuntaban o con otros que habiéndose involucrado con el franquismo, o sorteándolo como podían, iban construyendo las estructuras necesarias para dar cobertura a las necesidades del país.

Este es el contexto en el que va a trabajar el marqués de Villa Alcázar. La precariedad de las estructuras económicas y la necesidad de poner en marcha una mayor productividad hicieron posible que aunara el campo, a partir de su conocimiento como ingeniero agrónomo, y el cine, práctica que ya había iniciado en la República, en una obra documental que tenía como propósito inicial el de enseñar a los agricultores, que en su mayoría eran analfabetos y con unas técnicas de producción obsoletas, cómo obtener un mejor aprovechamiento de sus recursos, lo que redundaría en una mejora de la economía española. Es importante no perder de vista esta idea, pues algunos de los principios que sobrevuelan los documentales del marqués de Villa Alcázar parecen estar más centrados en la idea de mejorar a España antes que optimizar la vida de los campesinos. De hecho en muy pocas ocasiones, más bien excepcionales, hay un detenimiento en la vida rural y las costumbres culturales y económicas de sus habitantes, que queda siempre subsumida por la rentabilidad de su trabajo, mejor dicho del producto de su trabajo.

El hecho de que sus documentales se desarrollen en el campo y, principalmente, para los campesinos, nos proporciona una visión del espacio rural en el que lo prioritario es la transformación de la naturaleza. Esa mirada le sitúa a mitad de camino entre las categorías de lo rústico y lo campestre –lo que evoca las costumbres de los campesinos, un campo habitado, cultivado, apacible, armónico y agradable, en el sentido de que se trata de una naturaleza amansada por el hombre–, pero sobre todo prima una visión productiva. Sea porque su obra se sitúa fundamentalmente en el franquismo –ideología que hace suya–, que puso un especial interés en la construcción de una concepción de lo rural como esencia de las virtudes españolas; sea porque la situación económica de posguerra implicaba la necesidad de un mayor aprovechamiento de las tierras; o

sea por convicción profesional como ingeniero agrónomo, de lo que no hay duda es de que su particular concepción de la tierra es la de sacar un máximo aprovechamiento dentro de la racionalidad agropecuaria, y por lo tanto en una necesaria intervención sobre la naturaleza.

Al igual que antes del siglo XIX, cuando el paisaje pictórico se hacía no al aire libre sino en el estudio, y por tanto no se representaba tal cual era sino como debería ser (López-Manzanares, 2013: 13), lo que daba lugar a una necesaria idealización, el marqués aún saliendo al exterior filma muy condicionado por planteamientos previos de laboratorio (más ideológicos y productivos que científicos) lo que le aporta una mirada estrabica respecto al paisaje.

La idea de cómo el hombre debe intervenir en el paisaje es relevante porque nos sitúa sobre un planteamiento estético. Debemos recordar que el estudio de la naturaleza en el arte se ha realizado a partir del vínculo entre el ser humano y el espacio físico, y por tanto cómo se altera la naturaleza y cómo los individuos se relacionan con ella. En las categorías estéticas se encuentran en un extremo aquellos paisajes que se refieren a la naturaleza en estado “natural”, el llamado paisaje agreste, y aquellos que contenían un aspecto desolador, el denominado salvaje. En la construcción del paisaje por parte del marqués, estos dos estadios no existen o en todo caso se puede aproximar a ellos para una transformación hacia lo rural o agreste. En el caso de lo salvaje podemos contemplarlo desde lo desértico o árido. En no pocas ocasiones el paisaje es mostrado como un territorio en el que la acción inadecuada del hombre lo ha llevado a una transformación tan radical que ha perdido su masa forestal o su productividad hasta dejarlo como un territorio baldío, yermo y sin vida. En el documental *Cómo evitar la erosión* (1954) del marqués de Villa Alcázar se ejemplifica esa idea de un paisaje agreste que las acciones inadecuadas han dejado desértico y como se debe actuar para recuperarlo como espacio productivo. Ante estos paisajes el planteamiento es convertirlos en terrenos de aprovechamiento, es decir, en paisajes rústicos o campestres.

Desde el punto de vista cinematográfico una de las cuestiones más reseñable es que la mirada del realizador se sitúa del lado del

paisano, es decir, que la contemplación del paisaje está casi ausente, no es ni prioritaria ni apenas manifiesta, es un lugar de trabajo. Como señala Kenneth Clark en *El arte del paisaje* (1971: 15), “los labradores son la única clase de la comunidad que no siente entusiasmo por la hermosura de la naturaleza”, principalmente porque es su espacio de labor. Esta posición, que es en la que parece colocarse Villa-Alcázar, hace que todo quede condicionado por un principio didáctico y que el recorrido sea desde fuera hacia dentro, en un movimiento centrípeta que parte de la naturaleza en su visión más amplia hasta llegar a lo más concreto, en ocasiones a espacios microscópicos. Podríamos decir que le interesa más el árbol que el bosque. En sus documentales el paisaje es la construcción de un fondo sobre el que se sitúa la figura humana. Esto conduce a un entorno rural en el que se interviene para un mayor aprovechamiento, es decir, es una naturaleza dominada o a la que hay que dominar.

Si en las teorías del paisaje se parte casi siempre de la oposición entre intervención humana y no intervención, o grado de intervención, el marqués de Villa Alcázar anula todo principio teórico para situarse directamente en el paisaje transformado y para transformarlo en un medio económico. Todo queda reducido a una mediación para obtener un rendimiento o para que no cause mayores problemas al medio, especialmente en lo concerniente a la desertización y en la manera de minimizar las lluvias torrenciales.

El paisaje que muestran los documentales del marqués de Villa Alcázar están profundamente transformados. Se puede decir sin ningún riesgo a equivocarse que es precisamente esa transformación lo que le interesa. No olvidemos que se trata de obras didácticas dirigidas a los campesinos que él denominaba “charlas cinematográficas”. Desde ahí encontramos dos direcciones muy marcadas. Una es la propia materialidad del paisaje, especialmente centrada en los tipos de cultivos, ganadería, reforestación, producción, transformación y distribución de productos rurales. Esto, entre otras cosas, implica una visión del paisaje profundamente intervenida y por tanto en su relación con el hombre es el menos “natural” y al mismo tiempo la más cultural. Una segunda son los valores que aporta ese paisaje. En los documentales del marqués estos están profundamente ideologizados, pero no nos referimos a las

apostillas que inserta para ensalzar la España del franquismo, sino el modo en el que se apropia del paisaje para convertirlo en un espacio conformado por valores que representan una cotidianidad y un estado natural de las cosas. Se trata de un modo en el que las imágenes son más bien un contrapunto a los comentarios, que es donde recae el peso de la narración, y de la manera en la que se apropia de la construcción social de ese paisaje.

3.2. Paisajes transformados

De cómo se visualiza el paisaje y cómo lo inserta en sus filmes hemos considerado dieciséis películas que se centran en lo arbóreo y forestal⁶. En todas ellas hay una temática que permite una observación de la naturaleza abierta y explícita, aunque nos centraremos en *Bosques maderables* de 1956 y *Madera en España* de 1945 por constituir dos ejemplos de su mirada hacia la naturaleza.

Uno de los aspectos más relevantes de estos dos documentales, y lo podemos extrapolar a buena parte de otros del marqués, es la falta de concreción del territorio. Es paradójico que cuando se habla del espacio, lo que falta precisamente es saber dónde estamos, dónde suceden los hechos y quiénes son los protagonistas en esos paisajes.

Bosques maderables (1956) es un documental de una duración de 9'50" que trata sobre la forma de producir madera en los bosques españoles en comparación a como lo hacen en California (EE.UU.). El guión, dirección, cámara, montaje y locución están hechos por el

⁶ Los 16 documentales que hemos tenido en cuenta son Repoblación forestal (1942), Madera en España (1945), Naranjos, limones y pomelos (1945), Olivos de España (1946), Dátiles y palmas (1947), Pinos de encargo (1948), Jardines (1950), Las dos cenicientas (1951), ¡Sí, tenemos bananas! (1951), Fertilidad (1953), Se vence al desierto (1954), Riego seco (1954), Bosques maderables (1956), Cómo evitar la erosión (1962), Vida nueva en campos viejos (1965) y Con las máquinas, ¡Precaución! (1966). En todos ellos de una u otra manera, centrándose más o menos en el tema arbóreo y forestal, el paisaje está presente y nos proporcionan un considerable número de datos para el análisis del paisaje.

marqués. Como en otras muchas ocasiones, la localización de los bosques españoles aparece sin identificar.

El documental comienza con unos títulos de crédito que indican que se trata de una charla cinematográfica, y vienen ilustrados con dibujos de la tala de árboles y su posterior fragmentación para su mejor transporte y explotación, en una forma de sintetizar parte de lo que veremos luego en la película.

Para hacer su presentación, el marqués indica que una de las bases de la civilización se ha basado en el uso y explotación de la madera. Con este material se hicieron algunas de las herramientas y utensilios imprescindibles en nuestra cultura: “vigas, barcos, puertas, muebles, vehículos, todo se hacía con madera y mucho se sigue haciendo”, nos dice. Este comentario, que comienza con la imagen de un carpintero cepillando una pieza de madera, da paso a dos hombres que en un bosque van talando un roble con hachas, hasta que vemos como se desploma, como van quitando las ramas hasta dejar solo el tronco y una vez afeitado como lo trocean con sierras manuales para poder transportarlo. El traslado se hace dejándolo caer por una pendiente y desde allí varios hombres lo amontonan. En este momento el marqués de Villa-Alcázar introduce una de sus apostillas. La imagen del tronco empujado por media docena de hombres muestra en su corte transversal una gran galería lo que es aprovechado para indicar que determinadas enfermedades de los árboles son fácilmente evitables, y con un pequeño coste se hubiese producido un árbol mucho mayor y por tanto de más rentabilidad:

“Este tronco y otros muchos muestran el daño hecho por plagas que no fueron combatidas a su tiempo. Una peseta de insecticida hubiera aumentado el valor de este árbol en 10.000 pesetas”.

Ya se ha introducido el trabajo forestal como actividad comercial y desde ese momento el documental irá poco a poco incidiendo más en la productividad que en otros valores. De forma inmediata añade: “Y a fuerza de fuerza y entre muchos el tronco se acerca poco a poco al camión”.

Esta manera de trabajar en España, a la que ha dedicado poco más de dos minutos, da paso al modo en el que lo hacen los americanos en los bosques vírgenes de California. La principal diferencia es la mecanización, que produce una mayor rentabilidad porque en California vemos que con enormes sierras mecánicas un gran árbol es talado “sin esfuerzo, con muy poca mano de obra y en unos veinte minutos se derriban hoy árboles gigantescos cuyo corte con hachas sería larga duración”, nos dice la voz del marqués. Los americanos trabajan de una manera mucho más mecanizada y rentable. El proceso sigue con los cortes transversales por un solo hombre en dos minutos y dejando una largura de unos siete metros que requieren para su transporte de una mecanización con tractores de oruga que los llevan hasta un lugar en el que con un sistema complejo de cables con poleas son movidos por potentes motores que desplazan los troncos hasta los camiones que los llevarán a las serrerías.

Recordamos que con anterioridad hemos visto que en España se cortaban los árboles con hacha y sierras de mano, lo que ahondaba en el *a fuerza de fuerza y entre muchos*, que hace que la distancia entre el modelo americano y el español sea enorme. Sin embargo el marqués carga excesivamente las tintas sobre la falta de mecanización. Para esas fechas las sierras mecánicas ya estaban introducidas en España. Si su invención data de 1920, en los cuarenta ya se usaban con una cierta normalidad. De hecho en su documental *Madera de España* de 1945 del que luego nos ocuparemos, ya indica que el corte se hace con sierras con motor de gasolina.



F 1 y 2. Diferencia entre el transporte de los troncos en España y en California. *Bosques maderables* del marqués de Villa Alcázar

El planteamiento del marqués entra de lleno en los planes de repoblación forestal que comenzaron a realizarse a partir de la ley de repoblación forestal de 1867 y que con posterioridad ha tenido muchas disposiciones legislativas. Si España había sido pobre en masa boscosa y deficiente en producción forestal, la situación después de la Guerra Civil debió empeorar las cosas. Hasta 1940 no se formuló en España una política forestal dinámica. La política de autarquía del primer franquismo con la total paralización del comercio exterior hizo que las importaciones de madera, que en 1936 eran de 600.000 metros cúbicos, cesaron prácticamente, y la Administración Forestal tuvo que hacer frente a demandas cada vez mayores con los recursos de los montes nacionales, ya empobrecidos. Para evitar que la situación se agravara aún más, en 1941 se aprobó la ley por la que se creaba un nuevo Organismo, el Patrimonio Forestal del Estado, con el fin de restablecer, conservar e incrementar tales recursos. Posteriormente, en 1951 se promulgó otra ley sobre repoblación forestal y ordenamiento de cultivos agrícolas. Y un años después una disposición para la libre iniciativa privada para la repoblación forestal. El principal propósito era establecer una sólida reserva forestal capaz de proporcionar un volumen constante de madera industrial; combatir la erosión; y crear una economía forestal “campesina” que, íntimamente unida al cultivo agrícola, tuviera por objeto proveer a las necesidades del país (FAO, 1958).

Bajo estas premisas se mueve el documental del marqués de Villa-Alcázar, que aun centrado en fase final del proceso, el de la tala y llegada a las serrerías, todo invita a una modernización de lo que tiene que ver con la repoblación forestal. No extraña por eso que una vez vista la manera de trabajar en los EE.UU. nos lleve a lo que llama el principio, un vivero en el que se plantan cinco árboles por cada uno derribado, pero añade que en España se plantan muchos más de cinco por cada uno, y que serán “una riqueza para la patria”.

Desde el punto de vista del contenido *Bosques maderables* apenas si aporta una información sobre la producción y resultados de las políticas de repoblación forestal y como el sistema en España es deficiente en cuanto a su mecanización. Todo reside en una llamada de atención sobre la necesidad de modernizar las técnicas de tala y transporte para hacer más rentable la madera.

Pero si nos detenemos en la forma en la que se visualiza el paisaje lo primero que llama la atención es que el paisaje de los bosques es poco relevante, más aún, los bosques casi no se ven, y cuando lo hacen es para poner de manifiesto la intervención humana sobre él. Los planos generales, que podrían dar una dimensión del paisaje y su riqueza, son sustituidos por planos medios o primeros planos en los que se ve la intervención del ser humano. Incluso al final, cuando nos situamos en el vivero el paisaje es un fondo lejano que actúa como postal. También los movimientos de cámara minimizan el paisaje, con rápidas panorámicas en barrido que no permiten, no ya una contemplación del paisaje, sino ni siquiera una visualización de esos espacios, pues todo se construye en aras de trasladarnos a la intervención que es verdaderamente el foco de interés.

La exposición, en su afán didáctico, suele ser casi siempre la misma. Mientras se plantea el problema o tipo de intervención, las imágenes se asocian a esa narración, normalmente en primeros planos para que se vea el tipo de acción que se ejecuta, y cuando se hace planos generales éstos sirven para comprobar el resultado de la actuación, incluso en ocasiones con movimientos de cámara en arco. Pero a diferencia de lo que suele ser habitual en este tipo de rotación de la cámara, casi carece de valor descriptivo, en ocasiones porque son movimientos muy rápidos que no dejan que se visualice el paisaje hasta que se para de golpe, y entonces mantiene la cámara fija, o porque todo está en aras de un resultado que es a donde nos quiere llevar, y donde finalmente coloca la cámara. Esto empobrece la visión panorámica, que el espectador tiene que reconstruir más que contemplar. El propio marqués en 1942, en un pequeño decálogo sobre cómo hacer cine documental, expresaba que estas películas no debían

“adoptar la variedad que pudiera llamarse de despacho, manivela o panorama, en la que generalmente por falta de compenetración entre el director técnico y el operador aparecen panoramas que nos enseñan a gran distancia campos en los que no se ve detalle alguno” (Camarero y García, 2010: XIX).

Efectivamente, en sus descripciones visuales y orales, la narración se detiene en detalles que le alejan del paisaje. De esta manera la

materialidad del paisaje es la de su transformación, su intervención y, sobre todo, la selección de aquello que es rentable. En *Bosques maderables* ni vemos bosques, ni sabemos en dónde se están cortando, ni cuándo se plantaron esos árboles, ni qué tipo de árboles son, ni quién es su propietario, ni quiénes son los leñadores y taladores. Solo sabemos que hay que mejorar la maquinaria y que en España se estaba haciendo una política adecuada. Incluso cuando se refiere al bosque americano indica que se trata del bosque virgen de California. Es decir, que además del donde sabemos que son árboles no plantados para su tala, sino que estaban allí y se aprovecha esa riqueza para explotarla. Tenemos en todo caso una concreción de la que carecemos en los ejemplos españoles, pero la mirada hacia ese paisaje es la misma, la del aprovechamiento económico y su transformación.

3.3. Paisajes apropiados

Como hemos señalado anteriormente, un segundo planteamiento que encontramos en los documentales del marqués son los valores ideológicos que con la apropiación del paisaje construye. Como señala Joan Nogué el paisaje también hay que entenderlo como una mirada, como una manera de ver y de interpretar el espacio. “Las miradas sobre el paisaje –nos dice– reflejan una determinada forma de organizar y experimentar el orden visual de los objetos geográficos del territorio. Así, el paisaje contribuye a naturalizar y normalizar las relaciones sociales y el orden territorial establecido” (2007: 12). El modo expositivo en el que organiza sus documentales (voz exterior al mundo representado llena de autoridad –la llamada voz de Dios–, sin pluralidad de voces o miradas, todo subordinado a la argumentación, y empleo de una retórica persuasiva que le permite establecer juicios fundados) permite que esos “paisajes manufacturados se presenten de una manera natural y lógica, pasando a incorporarlos a su imaginario y a consumirlos, defenderlos y legitimarlos” (Nogué, 2007:12). Legitimarlos es la palabra adecuada para observar cómo el paisaje es una construcción en la que están inscritos unos individuos con unos usos y costumbres, dentro de un territorio y con unos comportamientos concretos.

Para observar este proceder hemos considerado su película *Madera en España* de 1945. Se trata de un documental de 17’17” de

duración con tres partes diferenciadas. La primera es la justificación de los árboles como una industria, la segunda el transporte por el río desde las montañas hasta el ferrocarril y la tercera la política de repoblación. Exceptuando en la tercera parte, en donde se menciona la ferrería del Pobal en Muskiz (Bizkaia), la ría de Vigo, la ría de Arosa (Pontevedra) y un lugar indeterminado de los Pirineos, desconocemos a que espacios y territorios corresponde las imágenes. La segunda parte es la más relevante y la que más duración tiene. Es muy llamativo que el tratamiento de este apartado carezca de una concreción geográfica porque el transporte de la madera era diferente según el área geográfica española.

En los títulos de crédito, que duran algo menos de un minuto, mientras se nos proporcionan los datos técnicos (Charla cinematográfica sobre Madera de España. Película del patrimonio forestal del Estado. Realizada por el Ministerio de Agricultura. Asesor técnico Luis Ceballos, Fernández de Córdoba, ingeniero de Montes. Concepción, realización, charla, fotografía y locutor, marqués de Villa-Alcázar, ingeniero agrónomo. Dibujos animados y gráficos Félix Sancho Favraud. Sexteto musical maestro Leoz. Laboratorio Madrid Film. Sistema sonoro español, Laffón Selgas), van apareciendo diferentes fragmentos de lo que vamos a ver en el documental, que equivalen a algunas de las partes más significativas. Es una síntesis que adelanta el contenido de lo que vamos a ver, más como ilustración que como significación.

En casi todos sus documentales, el método expositivo está cargado de constantes apostillas a otros temas o a una presentación que recurre a comparaciones que están normalmente alejadas de lo que vamos a ver, pero que el marqués termina relacionando como si de una fábula se tratase. En el caso de *Madera en España*, comienza con un plano casi fijo con una bandeja de frutas adornadas con candelabros y jarras que parece un bodegón pictórico del barroco. El comentario es que “No se cultiva la fruta para que se pudra en el suelo, sino por su sabor, su belleza y su aroma”. Inmediatamente hace un comentario sobre el cultivo del arroz y su cosecha y luego la recolección del trigo “para que prospere el pueblecito que lo sembró”, es decir, que son ejemplos que van en la misma dirección economicista. Todo ello le sirve para comenzar su excursión sobre los árboles, que también son un cultivo. Nos indica cuándo es el

momento de recoger esa cosecha y cómo se debe cuidar. Para ello habla del “engorde” del tronco evitando que junto al árbol crezcan “sus hijos”. Esta explicación la acompaña de una animación con la suma del tronco de los arbolitos frente a lo que en un año crece el árbol viejo.

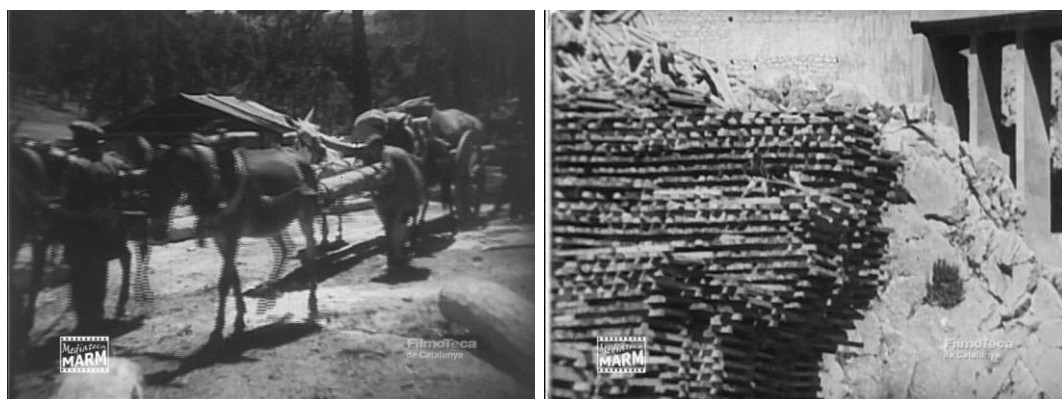
De esta manera comienza el proceso de tala, eliminación de las ramas con las que se hacen leña y selección de “los troncos rectos y sanos” que se llevan a la serrería donde se cortan en tamaños manejables con sierras de gasolina. De aquí salta a una explicación sobre el uso de esa madera. Es un interesante comentario que introduce cual es el destino final de la madera, los raíles del tren. Pero no se contenta con decirlo sino que además lo muestra. Para ello nos indica que las traviesas de los raíles del tren deben sustituirse para evitar descarrilamientos, y nos pone un primer plano de un tren que pasa por un raíl sobre unas viejas traviesas, y posteriormente un tren que ha descarrilado [F 3, 4 y 5]. Llama la atención que todo el destino de esa madera la vincule a las traviesas del tren, cuando en realidad esa era solo una de las muchas utilizaciones que tenía. Incluso al final, cuando vemos que termina el transporte de la madera en un tren, vuelve a incidir en su uso para el ferrocarril. Esta insistencia posiblemente se deba a la idea de industrialización a la que estaba ligado el ferrocarril. O dicho de otra manera, buena parte del discurso de la madera en España estaba condicionado por la industrialización y todo lo relativo al desarrollo forestal era subsidiario de esta idea.



F 3, 4 y 5. Necesidad del mantenimiento de las traviesas de las vías del tren. *Madera en España* del marqués de Villa Alcázar

Hasta aquí llegaría la primera parte del documental que se ha centrado, como en tantas otras ocasiones, en la utilidad de la masa forestal. La segunda parte continúa con el proceso de acarreo de la madera con las caballerizas que la depositan junto a un río donde se

forman apiladeros de hasta 60.000 troncos en cada una de las orillas [F 6 y 7].



F 6 y 7. Acarreo y apiladero. *Madera en España* del marqués de Villa Alcázar

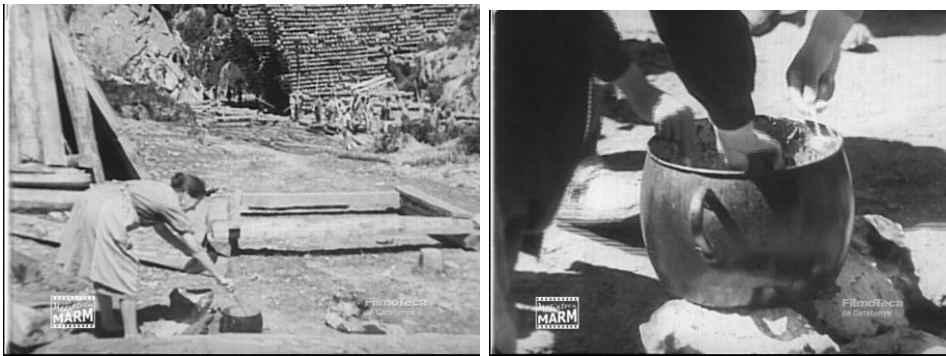
Aquí comienza la parte más espectacular de este documental, el modo en el que se transporta esa madera por el río. Desde gran altura vemos cómo tiran los troncos al río y cómo en éste se ha formado un canal con las propias traviesas sobre las que se sitúan operarios (gancheros) que van empujando los troncos. En su alocución, el marqués nos dice que cuando ya han pasado todas se va desmontando desde la parte superior ese entramado de madera para seguir el mismo curso del río. Cuando lo accidentado del terreno hace que haya saltos de agua, igualmente con las propias traviesas se hacen canales por el que puedan discurrir sin dificultad, lanzadero de traviesas lo llama Villa-Alcázar [F 8-16].





F 8-16. Transporte por el río de la madera. *Madera en España* del marqués de Villa-Alcázar.

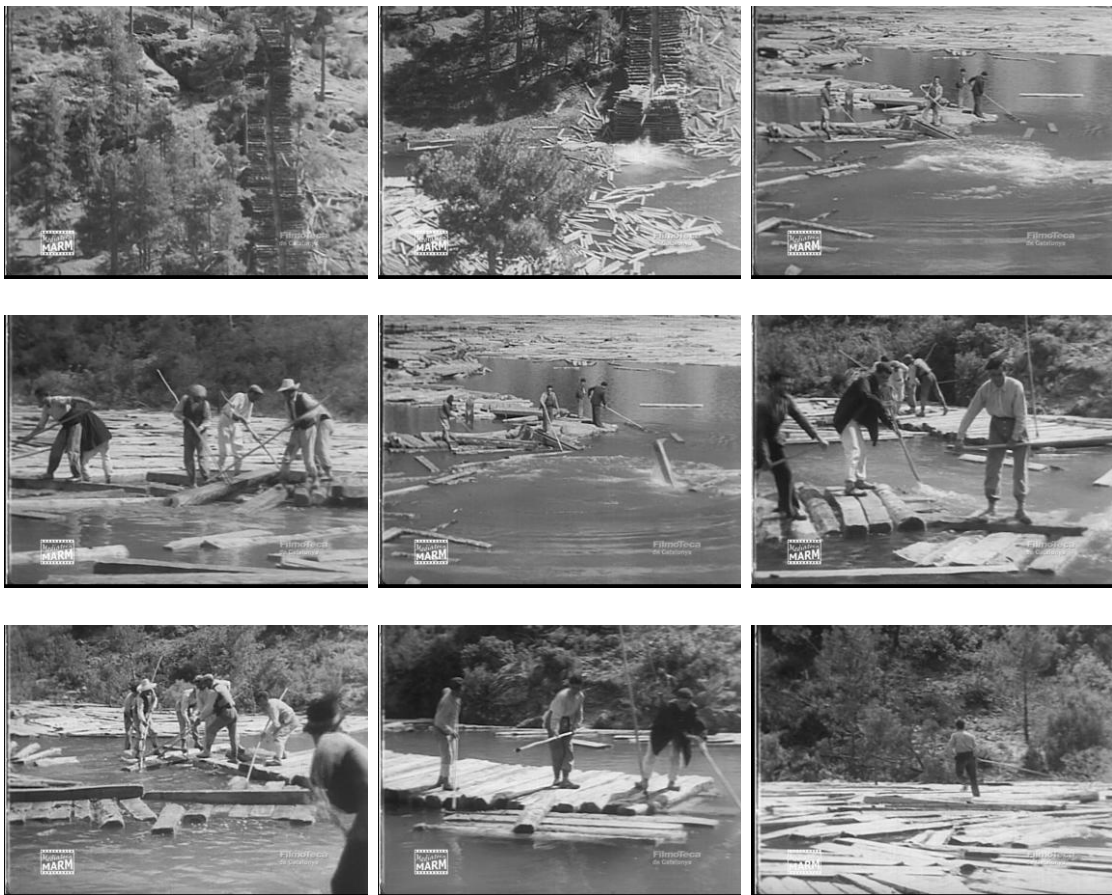
Llegado este momento el marqués hace otro de sus comentarios ajenos a la temática que trata. En esta ocasión se refiere al descanso para que puedan comer los operarios. El método que siguen es el de “cucharada y paso atrás”, que consiste en ir cogiendo cucharadas de un guiso en un puchero y echarse hacia atrás para que otro compañero pueda introducir su cuchara y así tener siempre despejado el puchero [F 17 y 18]. La mujer que prepara la comida es la única que aparece en el documental.



F 17 y 18. Descanso para comer y método de cuchara y paso atrás. *Madera en España* del marqués de Villa Alcázar.

El documental vuelve al transporte de la madera, pero ahora se nos explica el método seguido en aquellos lugares en donde falta agua pero sobran pendientes. Para ello se aprovecha el desnivel para hacer igualmente lanzaderas por las que bajan los troncos hasta el agua del río. Ahora nos propone otro sistema de transporte, el de las almadías (también llamadas navatas o rais), que consiste en la construcción de balsas de gran escuadría con los propios troncos, “hacer reos o remolques de sirga” lo define Villa Alcázar [F 19-27]. De esta manera en las zonas de ríos más abiertos, donde los gancheros no podían llegar se empleaba este sistema. El marqués ha mezclado dos sistemas

que corresponden a dos zonas geográficas diferentes. El sistema de piezas sueltas que hemos visto al principio se hacía en los ríos ibéricos y béticos debido al escaso caudal y a lo accidentado del terreno, mientras que en los ríos pirenaicos (especialmente en Navarra, Huesca y Lleida) se hacía por almadías (Piqueras y Sanchís, 2001:133). En el documental se omite la diferencia del sistema según la zona geográfica, y todo parece pertenecer a un mismo proceso y por tanto río. Esto hace que la narración no se fragmente y se espectacularice aún más el transporte de la madera por los ríos.



F 19-27. Descenso en seco y recogida de la madera para formar almadías.
Madera en España del marqués de Villa Alcázar.

Esta parte del documental es posiblemente la primera que se filmó sobre este medio de transportar la madera. Es un tema que ha interesado posteriormente. José Luis Sanpedro en *El río que nos lleva* (1961) describió a los gancheros del Tajo, novela que fue adaptada al cine por Antonio del Real en 1989 con el mismo título. Se han hecho también varios documentales, el último *Los pastores del bosque flotante*, dirigido por Salvador Castillejos y José Carlos Díaz en 2007.

Después de recorrer 100 km llegan a una zona donde se hace una presa con las propias vigas que dejan pasar el agua, pero no la madera. Desde ahí se sacan con animales, carros y camiones que las llevan hasta los vagones del ferrocarril [F 28-30].



F 28, 29 y 30. Presa para contener el descenso de la madera y recogida de la madera para llevarla al ferrocarril. *Madera en España* del marqués de Villa Alcázar.

Para terminar, en la tercera parte del documental, incide en la plantación de nuevos árboles para el futuro a partir de dos modelos: con terreno comprado por el estado, que repuebla por su cuenta, y con convenios entre la administración y ayuntamientos rurales, unos proporcionando los terrenos y el Estado los árboles. Para ejemplificar este proceso recurre a la animación con dibujos y gráficos que van mostrando la enorme contribución del Estado en la reforestación entre 1940 y 1943 [F 31-33].



Para contribuir en esta argumentación arguye que se están plantando miles de árboles y proporciona imágenes de un vivero en el que vemos los pequeños árboles (eucaliptus y pinos), estos en macetas ya más grandes y luego con varios años y metros de altura. Con ellos – nos dice Villa Alcázar– se repoblarán la ferrería del Pobal en Muskiz (Bizkaia) [F 34], la ría de Vigo [F 35], la ría de Arosa (Pontevedra) [F 36] y los Pirineos [F 37]. Este dato es importante porque, como antes hemos señalado, normalmente omite la espacialidad geográfica,

aunque al tratarse de planos muy generales no hay ninguna elemento geográfico que sirva como referente.



F 35, 36, 37 y 38. Ilustraciones con la política de forestación y paisaje de los montes de Muskiz (Bizkaia), ría de Vigo (Pontevedra), Arosa (Pontevedra) y Pirineos. Madera en España del marqués de Villa Alcázar.

3.4. Un mapa sin lugares

Dentro de la amplia producción del marqués de Villa Alcázar, los 16 documentales sobre forestación, cultivos arbóreos y de repoblación que muestran un entorno natural de manera explícita, nos proporcionan una forma de visualizar el paisaje y cómo se construye un discurso en torno a él.

Su manera de construir el documental es siempre la misma. Una presentación-justificación del tema, normalmente con comparaciones que demuestran el interés del tema; una segunda parte con el desarrollo del tema; y una tercera con una exaltación sobre los logros en materia forestal. El modo persuasivo con el que conduce la narración hace que las imágenes sean un contrapunto a los comentarios, que es donde recae verdaderamente el peso de los documentales, incluso los pequeños comentarios, “toques humorísticos que hagan sonreír” los llamaba el marqués (1944: 384),

son una manera de apropiación social de ese paisaje. Es decir, que hay tanto de información-educación como de lección del presente.

Uno de los aspectos más relevantes de estos dos documentales, y lo podemos extrapolar a buena parte de otros del marqués, es la falta de concreción del territorio. Es paradójico que cuando se habla del espacio, lo que falta precisamente es saber dónde estamos, dónde suceden los hechos. Esto mismo aplicado al tiempo era algo muy frecuente en la propaganda franquista. Marie-Aline Barrachina se refería a esta circunstancia en el tratamiento de la historia:

“No se trata (...) de una concepción lineal del tiempo, ni mucho menos; tampoco de una concepción cíclica; se trata de una especie de negación pura y simplemente del paso del tiempo, de una percepción casi simultánea de acontecimientos clasificados no según la cronología, sino de acuerdo con una escala maniquea de valores, una suerte de cuarta dimensión que remite a la noción de eternidad” (Barrachina, 1998: 181; Sánchez, 2001: 289).

En un sentido parecido pero aplicado al espacio, hay una construcción de ese paisaje como algo perenne, cuyo único cambio es el de la mejora de la productividad. De esta manera, el territorio es invisible, es como construir un mapa sin lugares. Pero esta invisibilidad no se hace desde lo misterioso o desconocido, ni siquiera desde lo extraordinario, sino desde una cartografía de la cotidianidad en la que el individuo no está, no tiene protagonismo. ¿Quiénes son los gancheros, de dónde vienen, cuál es su régimen de trabajo? Son preguntas que no se han llegado a formular y por tanto no se llega a esperar sus respuestas.

No hay una mirada interna humana. Las personas están para que se complete un proceso de producción. El marqués de Villa Alcázar se coloca in situ, pero construye un paisaje in visu. Alain Roger plantea una diferencia entre la naturaleza in situ, directa, e in visu, a través de la mirada. La primera es aquella en la que nos podemos encontrar y la segunda es cultural porque pertenece a una manera de enfrentarse a ese paisaje. Con la analogía del cuerpo desvestido, la diferencia entre la desnudez y el desnudo, Roger plantea la diferencia entre País y Paisaje. El primero presenta una

indiferencia estética, mientras que el paisaje corresponde a una escena elegida o creada. El país sería el territorio y todo lo que contiene, no represente, es; mientras que el paisaje sería la mirada sobre ese territorio (Roger, 2007: 30-35). En el caso del marqués hay una pretensión realista, la que se dirige a lo in situ, y simultáneamente otra que lo hace in visu. Sus comentarios están llenos de elocuencia y nos va situando en unos espacios creados donde tienen lugar una serie de hechos, de trabajos. Da igual que no sepamos donde estamos, porque estamos en el país. Pero al mismo tiempo el marqués reconstruye, o construye, un territorio para mostrarnos una enseñanza. Da igual que mezcle territorios o formas de transporte de lugares diferentes porque todo desemboca en un único discurso. A partir de ahí es cuando comprobamos que la mirada del marqués no tiene nada que ver con lo in situ, sino con su peculiar mirada, su manera de construir y contarnos como ve el paisaje. Esta doble articulación de la naturaleza –in visu/in situ, paisaje/país– se puede definir como representación, por tanto cultural, y al mismo tiempo otra como entorno. Georg Simmel se refiere al concepto de paisaje no como un detalle o la suma de varios detalles (lo que él llama materia), ni siquiera un elemento particular o la suma de varios elementos, sino percibir una nueva unidad al abarcar un campo visual amplio. Es la mirada del hombre la que lo convierte en singular y de esa particularidad nace el paisaje (2013: 7-9). En este proceso, que parte de la naturaleza o materia y llega al paisaje, la mirada del marqués rara vez traspasa esa primera fase, no porque carezca de cualidades estéticas, sino porque sus intereses van por otros caminos que le impide ver más allá de esa utilizad. Dicho de otra manera, los árboles le impiden ver el bosque. En las dos obras analizadas del marqués de Villa Alcázar encontramos un paisaje cinematográfico que describe y un país que se convierte en paisaje, pero su peculiar forma de contarnos las cosas apenas deja espacio para la recreación.

Referencias bibliográficas

Barrachina, Marie-Aline (1998): *Propagande et culture dans l'Espagne franquiste 1939-45*. Grenoble: Ellug.

- Camarero Rioja, Fernando y García Bartolomé, Juan Manuel (2010): “La contribución del Ministerio de Agricultura al género documental cinematográfico”, en Camarero Rioja, Fernando, *Catálogo de documentales cinematográficos agrarios 1895-1981*. Madrid: Ministerio de Medio Ambiente y Medio Rural y Marino.
- Clark, Kenneth (1971): *El arte del paisaje*. Barcelona: Seix Barral.
- FAO, Secretariado de la. Depósito de documentos (1958): “El programa español de repoblación forestal”, en *Revista internacional de silvicultura e industrias forestales*, vol, 12, nº1, disponible en <http://www.fao.org/docrep/x5386s/x5386s00.htm>
- Gómez Gómez, Agustín, “La construcción social del paisaje en la obra del marqués de Villa Alcázar”, en *Comunicación, control y resistencias*, Actas del IV Congreso Internacional Latina de Comunicación Social, La Laguna (Tenerife), 2012.
- López-Manzanares, Juan Ángel (2013): “Al aire libre”, en *Impresionismo y aire libre. De Corot a Van Gogh*, Madrid: Museo Thyssen-Bornemisza, pp. 13-33.
- Marqués de Villa-Alcázar (1944): “Cinematografía agrícola, forestal y ganadera”, en VV.AA., *Conferencias pronunciadas en la emisión Radio Agrícola*. Madrid: Ministerio de Agricultura.
- Nogué, Joan (2007): “El paisaje como constructo social”, en Joan Nogué (ed.) *La construcción social del paisaje*. Madrid: Biblioteca Nueva, pp.11-24.
- Piqueras Haba, Juan y Sanchís Deusa, Carme (2001): “El transporte fluvial de madera en España. Geografía histórica”, en *Cuadernos de Geografía*, 69/70, pp. 127-162.
- Roger, Alain (2007): *Breve tratado del paisaje*. Madrid: Biblioteca Nueva.
- Sánchez-Biosca, Vicente (2007): “No-Do: el tiempo, la memoria, la historia, el mito”, en Tranche, R. y Sánchez-Biosca, V., *No-Do. El tiempo y la memoria*. Madrid: Cátedra/Filmoteca Española, pp. 239-582.
- Simmel, Georg (2013): *Filosofía del paisaje*. Madrid, Casimiro Libros.

Catequesis y vitaminas a pie de barbecho: la mujer en las primeras “charlas cinematográficas” del marqués de Villa Alcázar

Ana Melendo, Universidad de Córdoba

Perfil en  [Orcid](https://orcid.org/0000-0001-8985-6830)⁷

ADENTRARNOS en el estudio de la producción cinematográfica documental de Jesús Francisco González de la Riva y Vidiella, marqués de Villa Alcázar, realizada para el Ministerio de Agricultura en la Sección de Publicaciones, Prensa y Propaganda, significa sumergirnos en un mundo mucho más complejo de lo que a priori podría parecer. Y es que, más allá de la clarividencia que el propio marqués evidencia sobre la importancia de la cinematografía como género divulgativo y formativo, y de las dotes de este hombre en relación al género cinematográfico –aspecto que no queremos dejar pasar por alto en este trabajo– como demuestran sus conocimientos técnicos de dirección, guión, música, locución, fotografía y animación, la obra del marqués se revela como fuente inestimable precisamente por su escaso valor documental en relación con la actualidad del medio rural en los años que la comprenden.

En esas “charlas cinematográficas” que según él solo pretenden “ser una obra de divulgación que atraiga la atención del campo, que entretenga y quizás enseñe algo” sobresalen las marcas de una

⁷ <http://orcid.org/0000-0001-8985-6830>

ideología impuesta por el franquismo, no solo en las imágenes, sino también en las palabras de la única voz narradora con la que cuentan estos documentales: la voz del marqués de Villa Alcázar, una voz que filtra determinados aspectos de la vida cotidiana y que se convierte, junto con las imágenes mostradas en los mismos, en el lugar más fértil para recuperar nuestra memoria colectiva.

Esta componente ideológica y el posicionamiento político del marqués se ponen de manifiesto por él mismo cuando refiriéndose a las primeras películas que componen su producción cinematográfica declara lo siguiente en una entrevista realizada en 1943 por J. Lagarma:

“Las primeras películas hechas bajo mi dirección fueron “*El barbecho*”, “*Abonos*” y “*semillas*”, realizadas antes de nuestra guerra de liberación. El año 1940 expuse al Subsecretario de Agricultura y a la Junta Asesora de Publicaciones y Propaganda de dicho Ministerio la idea de impulsar la realización de películas educativas, cortas y sonoras, que considero como el mejor medio de divulgación para enseñar y aconsejar a quienes viven por entero en el medio rural y entre quienes hay, desgraciadamente, un elevado tanto por ciento de analfabetismo. Más eficaz que la lectura de un folleto, por muy sencilla que sea la forma de expresión que en él se emplee, es la proyección de unos metros de película, porque así el hombre de campo ve y oye al mismo tiempo lo que le interesa aprender” (J. Lagarma, 1943: 50-52).

En la línea de lo que venimos apuntando hemos de destacar entonces de estas declaraciones dos ideas básicas: la expresión “nuestra guerra de liberación” mediante la cual el posicionamiento ideológico del marqués queda más que claro, y el carácter que él le otorga a estos documentales como medio de divulgación para “enseñar y aconsejar”, carácter con una carga propagandística importante si tenemos en cuenta que esta obra cinematográfica va dirigida a una población fácilmente maleable por su innegable índice de analfabetismo. Hecho que corrobora González de la Riva en la misma entrevista al afirmar que:

“En ellas lo primero es la «charla» que encierra la lección que cada película lleva, porque el Ministerio no hace películas como «espectáculo», sino como «enseñanza»” (J. Lagarma, 1943: 50-52).

De todo lo anteriormente expuesto cabe deducir que poco importa el centro sobre el que gira el contenido temático de estos documentales y de otros muchos que, adscritos a los ideales políticos del régimen, se realizan durante el período de la autarquía, de los cuales cabe destacar la importancia que entre todos ellos adquiere el Archivo No-Do. Lo destacable en este sentido es que cualquier material cinematográfico era susceptible de ser utilizado como un medio lo suficientemente eficaz para ir minando el subconsciente colectivo en *pro* de la ideología marcada por el régimen.

Es nuestro propósito, en este primer acercamiento a la obra del marqués de Villa Alcázar, desentrañar esas marcas que subyacen en esta obra documental en relación al papel que ocupa la mujer en sus películas. Para ello nos vamos a centrar en el análisis de los cuatro primeros documentales de los setenta que componen la obra cinematográfica del autor, algunos de ellos realizados todavía durante el período republicano. Sin embargo queremos hacer constar que ese acercamiento de índole histórica y casi antropológica con respecto a la obra del marqués, no impedirá que nos aproximemos a ella desde el objetivo básico de indagar en las *formas de hacer* que dicha realización cinematográfica encierra. Y todo ello porque, más allá de ese posicionamiento ideológico del autor y del contenido temático que cala la superficie de estas imágenes cinematográficas, se vislumbra en ellas la riqueza plástica y artística realizada y supervisada en todo momento por un hombre cuyo bagaje cultural se pone de manifiesto a través de la belleza formal que emerge de la superficie porosa de cada uno de estos cortometrajes.

Teniendo en cuenta entonces que nuestro objetivo fundamental como decimos, es profundizar en el papel que ocupa la mujer en las películas del marqués, se hace necesaria una aproximación al contexto histórico en el que se inscribe el sexo femenino durante el período que nuestro estudio pretende abordar. Veámoslo pues en lo que sigue.

4.1. Contexto social, cultural y político

El grupo de películas en las que vamos a depositar nuestra atención comprende el período situado entre 1934 y 1941, lo que nos lleva a detenernos en la situación vivida por la mujer española durante los últimos años de la II República y los primeros de la autarquía, no sin antes explicar que, aunque el 9 de febrero de 1933 el marqués de Villa Alcázar es nombrado Jefe de Sección de Publicidad y Publicaciones del Instituto de Reforma Agraria de la Segunda República, donde inicia su labor de producción documental cinematográfica, en Noviembre de 1936 es detenido por la policía por pertenecer a la movilización de las Juventudes de Acción Propagandística de la CEDA, hecho que le llevará a abandonar el país por miedo a represiones más fuertes hasta que en 1937 es destinado al Servicio Provincial de Reforma Agraria de Salamanca, y de allí, en 1940, una vez superado el conflicto bélico, a la Sección de Publicaciones, Prensa y Propaganda en el Ministerio donde desarrolló de manera muy significativa la obra que aquí nos ocupa.

Comencemos entonces por atender a la trayectoria que las mujeres españolas corrieron durante la década de los 30, es decir, los últimos años de la II República y los primeros años de los 40 o inicio del franquismo. Como muy bien señala José Manuel Díez Fuentes:

“Con la II República (1931-36/39), las mujeres consiguen, al menos teóricamente, sus aspiraciones más elementales; durante la Guerra Civil se registra una radicalización de las posiciones de las mujeres en el territorio leal a la República, mientras que en la zona sublevada se inicia la marea antirreformista. De nuevo, en 1939, con la extensión del régimen franquista a todo el Estado, se restaura el ideal tradicional de la mujer, con una férrea vigencia hasta principios de los años 60, momento en que empieza a ser cuestionado” (J. M. Díez Fuentes, 1995: 24).

A pesar de que en estos años la influencia política de la mujer empieza a ser directa, y que un gran número de ellas irrumpen en la universidad⁸, Lourdes Benería destaca el despertar de la conciencia

⁸ Ver el cuadro estadístico publicado por el director de la revista *La Enseñanza* en la Condesa de Campo Alange, *La mujer en España. Cien años de su historia*, Madrid, Ediciones Aguilar, 1964, p. 227.

con respecto a la opresión de la mujer en la II República anotando que:

“El mayor grado de militancia se desarrolló entre las mujeres de la clase obrera, lo cual no es en absoluto sorprendente puesto que en aquellos momentos no había demasiado espacio para un movimiento de mujeres de clase media” (L. Benería, 1997: 11).

Pero lo que sin lugar a dudas resulta de gran interés es la labor realizada en estos años por las distintas organizaciones femeninas en el ámbito de la formación de la mujer, de manera que se instruye a la población femenina en numerosos oficios con el fin de que puedan incorporarse a la producción remunerada a través de cursos especiales. No se trata ya de plantearse si la mujer puede o no trabajar sino que, como señala la Condesa de Campo Alange:

“La novedad consiste también en que la necesidad de trabajo ha ganado una capa superior en la sociedad y no se trata ya de criaturas miserables o semibestiales, de muchachitas sensibles, con cierta educación, hijas de modestos empleados, huérfanas de militares, etc. Es la mujer parásito, que no puede o no quiere seguir viviendo en ese régimen” (Condesa de Campo Alange, 1964: 269).

Pero todos estos logros se ven truncados por la llegada al poder del régimen franquista mediante el cual, y desde el primer período del mismo, se reafirman las actitudes patriarcales, profundamente enraizadas en las tradiciones y leyes españolas y que afectan negativamente al trabajo de la mujer y sus logros, no solo en la época que nos ocupa, sino en años muy posteriores, reafirmando como dice Lourdes Benería:

“La posición de inferioridad de la mujer en lo que respecta a su lucha por la independencia económica (...) Una afirmación básica de que el principal papel de la mujer en la sociedad es el de esposa y madre” (L. Benería, 1997: 56).

Solo hay que atender para confirmarlo a las declaraciones realizadas por Pilar Primo de Rivera en *Medina*, Revista de la Sección Femenina, en enero de 1942, donde afirma que:

“Las mujeres nunca descubren nada; les falta, desde luego, el talento creador, reservado por Dios para inteligencias varoniles; nosotras no podemos hacer nada más que interpretar, mejor o peor, lo que los hombres nos dan hecho” (L. Otero, 2004: 11).

Existe desde el principio un interés por la formación de la mujer dirigido a un aspecto muy concreto como así lo explica M^a Teresa Gallardo Méndez:

“El objetivo al que concurrían todos los medios era el de formar a la mujer para que su reclusión en la casa resultara eficaz y provechosa. Capacitarla para infundir valor al marido, disciplina a los hijos, para lo rezos, e incluso para practicar gimnasia sueca en el camino de la cocina al dormitorio” (T. Gallardo Méndez, 1983: 78).

Para ello, y sobre todo en el ámbito rural, juega un papel fundamental la Sección Femenina que, según anota José Manuel Díez Fuentes:

“Recibe el «encargo» oficial de «movilizar» y «formar» política y socialmente a todas las mujeres españolas, en todas sus edades –niña, joven y adulta– y campos de actuación –trabajo, cultura, deportes, educación,...– como «misión» exclusiva; de esta forma se convierte en la única organización oficial femenina del Régimen” (J. M. Díez Fuentes, 1995: 35).

Efectivamente, las palabras de Pilar Primo de Rivera dirigiéndose a los primeros Consejos Provinciales de las Secciones Femeninas de toda España, dejan claro, como vemos en el texto que a continuación reproducimos, el objetivo de dicha organización, encaminado sobre todo a la educación de la mujer en el ámbito rural. Así lo explica ella misma:

“Os tenéis que dar cuenta de lo importante que es vuestra misión; los pueblos son las ruedas que mueven el carro de la organización, porque por muchos proyectos que hagamos en la Nacional y por mucha fe que tengamos arriba, si los pueblos no funcionan, no habremos conseguido absolutamente nada. Cada una tenéis en vuestro pueblo la base de nuestra organización, que es la familia, la parroquia donde aprendéis el Evangelio, el Municipio y el Sindicato, y alrededor de esto se tiene que

desenvolver la vida de la Falange. Tenéis vosotras en vuestras manos la mejor parte de España: la gente campesina (...) Queremos que se encariñen con la tierra que es suya, con la casa que es suya y que será de sus hijos, con el ambiente limpio y despejado del campo” (L. Otero, 2004: 196).

Y así, después de estas palabras de Pilar Primo de Rivera, y con estas breves anotaciones sobre la situación social cultural y política de la mujer española en los años que nos ocupan, solo nos queda adentrarnos ya en el análisis desde este punto de vista, del material propiamente cinematográfico proporcionado por el marqués de Villa Alcázar, para constatar la pregnancia en el mismo de estos reflejos del mundo y la realidad social en el que se inscribe la ya citada obra documentalista.

4.2. Reflejos del papel de la mujer en la España rural durante los años 1934-1941

Hemos visto con anterioridad cómo la educación de la mujer fue fundamental en estos primeros años del franquismo. Tal y como explica Pablo Rabasco:

“Fue una preocupación urgente para el nuevo régimen, especialmente para asegurar una moral y una serie de cuestiones sanitarias que depositadas en las mujeres salvaguardaban ciertos principios religiosos y morales básicos (...) Habría que recordar que en el artículo 11 de la citada Ley de 17 de Julio de 1945 de Formación Primaria se dice textualmente: «...la educación primaria femenina preparará especialmente para la vida del hogar, artesanía e industria doméstica»” (P. Rabasco, 2010).

Pues bien, en la serie de documentales a los que atendemos, aunque si bien es verdad que no van dirigidos específicamente a la educación femenina, podemos apreciar cómo desde el comienzo, incluso en los que se inscriben en la época republicana, hay un interés especial por borrar el protagonismo destacado de la mujer en dicho período, dejando paso a un modelo social patriarcal y militarizado, sustentado en valores que representan la esencia de la masculinidad y

el paternalismo, en un contexto rural en el que según los ya apuntados valores del régimen, dice Rabasco:

“La población rural se encontraba fuera de la moralidad, la religión e incluso la higiene, se pierde ese baluarte tangible que sustenta el espíritu tradicionalista y que a partir de ahora hay que reconstruir. Es en ese contexto cuando surge la figura paternalista que no ha olvidado lo que en su día fue ese mundo rural y los valores que en él estaban depositados” (P. Rabasco, 2010).

En este sentido, juega un papel fundamental en los films que nos proponemos analizar el narrador, es decir, la propia voz del marqués de Villa Alcázar, quien conduce la atención del espectador a través de imágenes que se constituyen en paradigmas de lo anteriormente expuesto. Veámoslo en lo que sigue.

4.2.1. Charla sobre siembra (1934-1941)

En este documental, del que según Fernando Camarero existen dos montajes, uno de 1934 y el otro de 1941 (F. Camero, 2010: 28), resulta cuanto menos curioso que, tras unos títulos de crédito acaparados por la figura masculina, la primera imagen elegida por el marqués para comenzar con la número uno de sus “charlas cinematográficas” sea la de una mujer joven que, dibujada sobre un fondo neutro prepara la tierra de una maceta para que sea fecunda y la semilla, una vez enterrada en ella, pueda germinar. Es evidente desde el comienzo del film que la mujer funciona en él como metáfora de la fecundidad. Es el lugar en el que habrá de crecer la semilla, una semilla que, dotada de cierto carácter antropomórfico por la propia voz del narrador, se presenta ante el espectador en el plano siguiente con el mismo tratamiento cinematográfico que se le concedía a la joven, es decir, mediante un fondo neutro especialmente iluminado y en el centro de la composición, una semilla que, según el narrador, habrá de alimentarse de unos buenos pechos de los que habrá de chupar hasta que logre afianzarse a la tierra, es decir, a la mujer, a la madre nutricia. Y es que “no existe ninguna justificación para que, sin motivo serio, pueda ser atropellado el derecho que todo hijo tiene a la leche de su madre” (L. Otero, 2004: 105).

Se potencian desde el comienzo los valores bucólicos vinculados a la mujer y a la vida rural, “ya que el campo era matriz de la salud, la raza y la fecundidad” (M^a T. Gallardo, 1983: 119); unos valores que como bien señala M^a Teresa Gallardo son heredados del nazismo y su culto a la madre campesina que pretendía igualar retóricamente a la mujer y al hombre, resaltando el valor del mismo en el campo de batalla y la resistencia y el paciente sufrimiento de la mujer para preservar la extinción de su pueblo (M^a T. Gallardo, 1983: 119).

Por eso, el segundo momento en el que aparece la mujer en el film lo hace preparando una papilla [F1] pues, según la voz narradora, “las plantitas como las criaturas solo toman su comida en forma de papilla (...)”. Sin embargo, al hablar del aire que las plantas necesitan para respirar y compararlo igualmente con el mismo acto que las personas llevan a cabo, el cineasta elige como ilustración a un chico joven y fuerte que es presentado en la pantalla mediante un ligero contrapicado que da cuenta de un pecho henchido y rebosante de salud [F2].



En cambio, a este plano le sigue otro, esta vez picado, que muestra a una vieja al lado del fuego [F3], el fuego como fuente de energía imprescindible en la vida de la semilla y también en la vida del hombre, y de la cual carece una mujer en su senilidad, y sin embargo, “así era ella, la madre viejecita, la que sacaba fuerzas de donde no las había, para cuidar y mimar al mozuelo que llegaba extenuado (...) Él sentía la fuerza que emanaba de la madre y ella sentía, con lágrimas en los ojos, la valentía de los hijos de España” (L. Otero, 2004: 103).

Las características de la semilla joven y fresca, por el contrario, se ven ilustradas por una espléndida madre con su bebé en brazos cuya figura se recorta sobre un fondo desenfocado. Vida que da vida puesto que “la mujer es la que transmite la continuidad



a las cosas, la que prepara al nuevo ser para el futuro” (L. Otero, 2004: 105). Eso sí, la semilla ha de ser de buena calidad, igual que la chica que se muestra en el siguiente de los planos mediante un contrapicado. A ella le corresponde la continuidad de una buena raza puesto que “de tal palo, tal astilla”, y así es puesto de manifiesto en estas imágenes que mediante un encadenado vinculan a la madre con su descendencia.

No obstante, como se aprecia en el siguiente plano, es el hombre el encargado de apartar sus semillas de las malas compañeras, tanto en el campo como en su hogar, por eso aparece la figura de un padre separando a su hijo de malas compañías para que cumpla asistiendo al colegio. Y es que “los derechos y los deberes del padre son educar, y esto quiere decir sustentar, enseñar, defender, dirigir, corregir y mandar” (L. Otero, 2004: 108). En este sentido, subyace la idea en este plano de que es el hombre el que debe recibir una educación, puesto que ha de ser él quien realice fuera de casa un trabajo remunerado, mientras que el destino final de toda mujer es casarse y trabajar en el ámbito doméstico.

La debilidad y la enfermedad de una semilla también se nos presenta en forma de mujer: una adolescente enferma aparentemente sana a la que hay que tratar para que pueda ser “sembrada” y ofrecer una buena cosecha, “pariendo –en palabras del marqués– en las mejores condiciones una nueva planta”.

El documental termina con una moraleja refiriéndose a las recomendaciones dirigidas en el film a los labradores con el fin de

obtener una buena cosecha, cerrando con un plano en el que se da cuenta de una casa rural mientras la voz narradora hace referencia al hogar campesino, ese al que la mujer se ve confinada, por mucho que los métodos para inculcarles valores tradicionales y llevar a cabo este plan sean modernos tanto en la organización como en las actividades llevadas a cabo a tal efecto en las Escuelas Hogar de la época (A. Paz y C. Coronado 2005: 139-140).

4.2.2. Charla sobre abonos (1934-1941)

De este segundo documental, como del anterior, existen dos montajes que coinciden en la mayoría de las escenas, el primero de 1934 y el segundo de 1941 (F. Camarero, 2010: 28), y al igual que en el otro, se vuelve a insistir en el papel de la mujer como madre y esposa cuya misión es salvaguardar su hogar.

En este caso, a través del proceso alimenticio de las plantas, el cineasta pone de manifiesto cómo lo mismo que para el desarrollo de los vegetales son indispensables nitrógeno, fosfórico y potasa, para formar una buena madre hacen falta: “tiempo, para que la criatura se convierta en niña, chica, en mozuela, en mocita y en mujer; bondad, para resistir los sinsabores y las penas de la vida y guiar bien a sus hijos; y laboriosidad, para mantener en orden su hogar y sacarlo así adelante”.

De las imágenes que el marqués utiliza para ilustrar estas ideas llaman la atención algunos de los planos en los que podemos hallar concomitancias con documentales como el No-Do o fotografías publicadas en las revistas de la Sección Femenina. Nos estamos refiriendo a esa parte de la secuencia en la que algunas “mozuelas” aparecen en la pantalla practicando baloncesto [F4]. Y es que dentro de esa formación que había de recibir la mujer como educadora



inicial en la vida del niño y con la finalidad de obtener la fuerza y la salud necesarias para criar hombres fuertes para el Estado, se imponía la obligación de impartir al sexo femenino la educación física. Así, desde la Sección Femenina se manifiesta el interés por “un estudiado método de gimnasia educativa que prepara sanas, fuertes, alegres y limpias a las futuras madres españolas” (L. Otero, 2004: 135) [F5], madres, que, como se muestra en el último de los planos que componen la secuencia, organizan todo lo necesario para que sus hijos asistan al colegio, atienden a su esposo y se centran en sus labores, respondiendo así a las necesidad que el Estado quiere para madres de “sus hombres de porvenir”.



La película pone de manifiesto algunos de los oficios destinados a la mujer y que nuevamente se ven adscritos al entorno del hogar contrastando con otros a los que nunca podría acceder y que se vinculan al ámbito masculino. Es el caso de la cocinera, quien hace posible que esos alimentos que ha comprado previamente y que son mostrados en la pantalla a través de planos detalle, se conviertan en comestibles. La cocinera comparable a la materia orgánica de la tierra que da lugar a un campo productivo; y las ollas, las sartenes y los pucheros, utensilios propios de la cocina, mostrados de nuevo en

plano detalle, equiparables a los tubos de ensayo del laboratorio químico al que habrá de acudir el labrador si quiere descubrir con qué componentes cuenta la tierra y cuáles son necesarios para que produzca una buena cosecha, tubos de ensayo que son mostrados igualmente en los siguientes planos. La presencia masculina se impone en ellos, y con ella la idea de una formación a la que la mujer no tenía acceso, posiblemente esa que perfila la Ley de 1949 en la que se incluía “un bachillerato técnico con un año de carácter formativo general y cuatro años de especialización profesional. Las especializaciones impartidas eran: agrícola y ganadera, industrial, minera, marítima y «profesiones femeninas»” (M. De Puelles Benítez, 1999: 313), de manera que, al igual que en la vida real de aquellos años, también podemos observar en este documental cómo se delimita el ámbito de trabajo de la mujer en relación al del hombre. Y todo ello porque como señala M^a Teresa Gallardo, “existía –por parte del Estado Español, y así se refleja en las imágenes del marqués– el deseo de apegar a la mujer «a la labor diaria, al hijo, a la cocina, al ajuar, a la huerta...» Para que la mujer encontrara allí «toda su vida», y el hombre «todo su descanso»” (M^a T. Gallardo, 1983: 127).

Por último, y como colofón final, en similitud a ese campesino que labra y no abona gastando así todos los ahorros de la tierra, el cineasta introduce una serie de imágenes en las que el derroche encarna en la mujer, una mujer que contrasta con esa otra que representaba la bondad y la cohesión del hogar. En un marco comparable al utilizado ya por cineastas españoles como Florián Rey en *La aldea maldita* (1930) y que en su basta cultura cinematográfica el marqués conocería, D. Jesús Francisco González de la Riva muestra a una serie de mujeres fatales que son capaces de arruinar a aquellos hombres que por diversión dilapidan su riqueza [F6]. Llama la atención cómo el cineasta opta en esta secuencia por suprimir unos instantes la voz del narrador dejando paso a la música y el alborozo del lugar donde



estas mujeres agotan la hacienda de aquellos que en lugar de “abonar” empobrecen la tierra, subrayando así el carácter poco recomendable de estos antros de perdición para una “mujer de bien”.

4.2.3. *El barbecho* (1934-1941)

Aunque existen documentos que confirman la existencia de una película anterior, de este documental solo se conserva el montaje de 1941 (F. Camarero, 2010: 30). En el mismo, que comienza hablando de barbecho y de cómo la tierra puede morir de hambre y de sed si no se la trata de manera oportuna, se pone de manifiesto desde el comienzo la importancia de la familia⁹ y los roles que han de ocupar los distintos miembros de la misma. Así, podemos observar a una madre que alimenta a su pequeño mientras su marido come; y a la hija mayor de ambos que acerca al cabeza de familia una bota de vino para que este aplaque la sed. Un plano recoge a la niña dentro del encuadre observando a su padre con admiración mientras él bebe de la bota [F7], en un momento –mudo en este caso– que podríamos asemejar a aquel en el que en la película *Raza* (José Luis Sáenz de Heredia, 1941) el padre explica a sus tres hijos los deberes de los hombres y las mujeres de bien.



⁹ Recordemos que la célula principal de la sociedad en el régimen franquista era la familia.

No será hasta bien avanzado el film cuando la figura femenina aparezca de nuevo en escena, esta vez en una secuencia donde se pone de manifiesto el sentido del humor con el que el cineasta aborda ciertas cuestiones y que está muy presente también en toda



su obra. Así, en una secuencia que bien podríamos comparar con el sainete cinematográfico del que son paradigmáticas películas como *Don Quintín el amargao* (Luis Marquina, 1935) si no fuera porque el diálogo es sustituido por la voz del narrador, una señora mayor es mostrada como defensora de su hogar y sobre todo, de su honor, un tema recurrente también en el cine español de la época y de la sociedad española. De esta forma, una mala hierba que se mete en casa de la señora con la intención, no solo de robar el mejor vino y la mejor comida, sino de apoderarse de lo máspreciado: la honra de su hija, saldrá maltrecha tras el intento, porque la mujer, que sabe cuidar su hacienda, sabrá guardar, al igual que la tierra bien tratada, la “humedad” –o lo que es lo mismo: a su hija– de su casa, así se muestra en la película a través de un cerrojo que en plano detalle aparece en la pantalla cerrándose hasta que una buena “cosecha”, es decir, un buen hombre, sea capaz de darle lo que la joven necesita. En este sentido llama la atención un plano en el que una sombra procedente del fuera de campo se imprime en la pared mostrando el amor de los dos jóvenes mientras la madre, en primer término de la composición, los mira con absoluta satisfacción [F8]. Solo queda evidenciar el resultado del trabajo bien hecho y esto aparece representado en la pantalla mediante un trigal lleno de espigas en su máximo esplendor entre las que emergen la figura de los dos jóvenes y la buena cosecha surgida de su amor y su honor: un pequeño que representa “la prosperidad y la felicidad que –según el narrador– merecen los campesinos españoles”.

4.2.4. *Seda en España (1941)*

Este documental es especialmente interesante porque se pone de manifiesto en relación a la mujer el proyecto llevado a cabo por el Estado de la creación de granjas escuelas rurales basado en elevar, mediante un suplemento, los ingresos de las familias campesinas. Tal y como explica M^a Teresa Gallardo:

“Aquel suplemento de los ingresos campesinos podía ser proporcionado por las industrias agropecuarias, a base de familiar y casera, de pequeña industria, a cargo de la mujer, siguiendo el padre en su profesión y oficio. En dichas industrias encontrarán ocupación las hijas del labrador evitando la estancia en fábricas y talleres de convivencia mixta y ocupará los ocios del ama de casa, sin abandonar su hogar. Además ello serviría para fijar al hombre a la tierra evitándole sentir tentación por las ciudades (...)” (M^a T. Gallardo, 1983: 127).

Fue tan importante este para Falange que incluso se proyectó en los cines una película elaborada por la Sección Femenina sobre las Granjas Escuelas. Según la revista *Medina*:

“Esta película dará a conocer al público un día de la vida de las camaradas de Falange en uno de los cursillos que en la Granja Escuela Hermanas Chabas viene organizando las Hermandad de la Ciudad y el campo (...) La S. F. espera poder llevar adelante su acción hasta que exista en todos los pueblos españoles una Granja Escuela que sirva, no solo de enseñanza, sino que permita la implantación de industrias familiares y caseras, en toda casa de labor, y que estas Granjas sean centros recolectores de los productos elaborados, poniendo en comunicación a productores y consumidores (campo y ciudad) (...) Todos ellos por la aportación de la mujer en la vida de trabajo sin abandonar su hogar, bajo la sombra protectora de la casa familiar, al amparo del campanario de la aldea” (L. Otero, 2004: 209).

Llama nuestra atención el año en que fue publicada esta noticia en la revista *Medina*, porque coincide con el año de realización del documental que nos ocupa, más si tenemos en cuenta la defensa que en el mismo se lleva a cabo de estos presupuestos de partida que

observamos en la noticia publicada por la Sección Femenina y a los que atenderemos a continuación, no sin antes recordar que, según el catálogo de Documentales Agrarios realizado por Fernando Camarero, existen otras dos películas anteriores a la del marqués de Villa Alcázar cuyo tema central es la producción de seda, ambos, *La morera* y *El gusano de seda*, realizados en 1925 por D. Felipe González Marín y en los que se muestran imágenes de la implicación de la mujer en estas labores (F. Camarero, 2010: 8-9).

Esto nos hace pensar en la existencia de una tradición que el Régimen aprovecha, desde el punto de vista económico y político, no solo en el caso de la sericultura, sino en cunicultura, producción mielera, etc. M^a Teresa Gallardo anota al respecto cómo:

“Se citó el caso de Italia, donde se había conseguido lo mismo gracias al apoyo de Mussolini (...) Se pensó que la Granja Escuela funcionara como centro recolector, cobrando un tanto por ciento de las transacciones. Y solo la jefe de la Granja sería remunerada por su trabajo” (M^a. T. Gallardo, 1983: 208).

De esta tradición se nos habla muy particularmente en el caso de la seda en el momento en que el film proporciona imágenes de ceremonias religiosas que representan la advocación de este gremio. Por ejemplo “la bendición de la semilla en la Ermita de Sta. Catalina del Monte, en la huerta de Murcia; y la Hermandad de los sederos, cuya existencia se remonta al S. XVI, que tradicionalmente hace la ofrenda a su titular, el Cristo del Prendimiento (...)”.

Pero volviendo al tema que nos ocupa, aunque en la película en ningún momento se menciona la Granja Escuela, se evidencian las marcas de la misma en el momento en que la primera de las mujeres que transitan este metraje aparece en la pantalla. La imagen de una mujer que en el propio dormitorio, es decir, en su hogar, se encarga de acondicionar a los gusanos de seda, contrasta con la del sabio Pascal asociado al laboratorio en el que unos hombres investigan y elaboran los mecanismos necesarios para que no se produzcan epidemias que puedan erradicar esta prometedora industria española, así como con otras que aparecerán después en las que son los hombres los que se sitúan detrás de los microscopios para determinar si las mariposas están enfermas.

En cambio, las mujeres que se van sucediendo en la pantalla, elaboran un trabajo manual desde la propia casa y al margen de sus obligaciones hogareñas “entreteniéndose” así en atender las distintas fases de este proceso. Así hasta llegar a un lugar más específico donde operaria y obrera se encargan de separar los hilos de seda del capullo una vez hervidos. Al respecto dice la voz del narrador mientras observamos unas manos femeninas en primer término de la composición especialmente iluminadas, tersas y suaves como la propia seda [F9): “A veces se rompe una hebra. Pero manos agilísimas se encargan de reparar la avería en muy pocos segundos”. Aún así se deja claro que lo que estas mujeres hacen es un trabajo de preparación previo para que las madejas de seda que de allí se obtienen puedan ser utilizadas por la industria sedera.



Las manos anteriores entran en relación con otras igualmente bellas y habilidosas que, en plano detalle y a través de varios encadenados que van acortando la escala de los planos, son mostradas reparando la rotura de uno de los objetos que pueden ser fabricados a partir de los hilos extraídos de los capullos: las medias de seda, un elemento asociado a la mujer que subraya la feminidad de la misma [F10).

Por último se insiste en las posibilidades de la seda y en la necesidad de su elaboración para satisfacer la demanda de determinadas industrias españolas, instando a la gente campesina y laboriosa a que aprovechen dicha oportunidad. Pueden contribuir al empeño plantando más moreras.

“Lo demás –según la voz del narrador– puede hacerse sin esfuerzo apenas y sin gastar en jornales. Los chicos de la casa recogen la hoja para el día en un rato de juego; el padre lleva la carga a su casa al volver del trabajo; la madre

se ocupa de tener a los gusanos limpios y bien alimentados (...) Y es costumbre tradicional en la región murciana separar del importe de la seda lo preciso para saldar las cuentas pendientes, y dar el sobrante a la hija moza para emplearlo en sus galas de boda (...) Y el cultivador que produce seda, no solo beneficia a su familia que puede vivir mejor con los ingresos de la seda, sino que hace labor patriótica ayudando a poner en marcha fábricas paradas, a proporcionar trabajo a obreros españoles, a aumentar la riqueza nacional y a que, en un producto más, España se baste a sí misma”.

Es así, con estas últimas palabras expresadas en el documental como se detallan explícitamente algunas de las ideas desarrolladas más arriba en relación a la mujer y su labor como profesional no remunerada en industrias caseras a través de la creación de las ya citadas Granjas Escuelas. Todo ello ilustrado por una sucesión de imágenes que dan cuenta, a través de un montaje que, por medio del corte ensambla imágenes procedentes del mundo de la máquina y sus ritmos acelerados, que contrastan con otras que muestran el ambiente apaciguado y tranquilo procedente del ámbito rural, dos mundos antagónicos y complementarios a la vez.

Referencias bibliograficas

- Benería, L. (1977): *Mujer, economía y matriarcado durante la España franquista*, Barcelona, Anagrama.
- Camarero, F. (2010): *Catálogo de documentales cinematográficos agrarios (1895/1981)*, Madrid, Centro de Publicaciones del Ministerio de Medio Ambiente y Medio Rural y Marino.
- Condesa de Campo Alange. (1964): *La mujer en España. Cien años de su historia*, Madrid, Ediciones Aguilar.
- De Puelles Benítez, M. (1999): *Educación e Ideología en la España contemporánea*, Madrid, Editorial Tecnos, 1999.
- Díez Fuentes, J. M. (1995): “República y primer franquismo: la mujer española entre el esplendor y la miseria, 1930-1950”. *Alternativas. Cuadernos de Trabajo Social*. N° 3.

- Gallardo Méndez, M^a T. (1983): *Mujer, falange y franquismo*, Madrid, Taurus.
- García Sanz, B. (2004): *La mujer rural ante el reto de la modernización*, Madrid, Instituto de la Mujer.
- Lagarma, J., (1943): “El cine como medio de divulgación ganadera”, *Ganadería*, n^o 4, p.p. 50-52.
- Morales, S., y Rueda Marín, M. (1948): “La Sección Femenina y el INC, la Cátedra Francisco Franco”. *Colonización*, n^o 8, p. 1319.
- Otero, L. (2004): *La Sección Femenina*, Madrid, Edaf.
- Paz, M^a A. y Coronado, C. (2005): “Mujer y formación profesional durante el franquismo No-Do, 1943-1975”, *Pandora: revue d'etudes hispaniques*, N^o 5, p. p. 133-145.
- Rabasco, P. (2010): “La educación en los poblados del Instituto Nacional de Colonización: técnica, moral y género. La Cátedra Francisco Franco”, *Revista Bibliográfica de Geografía y Ciencias Sociales*, Universidad de Barcelona, n^o 880, <http://www.ub.es/geocrit/b3w-880.htm>



Alimentación sana en la obra cinematográfica del marqués de Villa Alcázar*

Fernando Camarero Rioja, doctor en Veterinaria

UNA GRAN AFICIÓN a la fotografía, que arranca de su juventud, llevó al marqués de Villa Alcázar (Cádiz, 1885 – Madrid, 1967) a dedicarse profesionalmente a la cinematografía. Después de finalizar la carrera de ingeniero agrónomo en 1918, se trasladó a California, donde se hizo cargo de la administración de las empresas de su pariente Gregorio del Amo y ejerció como agrónomo agregado a la Embajada española de forma altruista.

En 1932, tras las Olimpiadas de Los Ángeles, decidió regresar e instalarse definitivamente en España. Se incorporó al Instituto de Reforma Agraria, donde hacia 1934 comenzó a realizar documentales agrarios. Debe tenerse en cuenta que cuando inició esta etapa de su vida estaba cerca de cumplir 50 años. Sus primeras “charlas cinematográficas” trataron sobre el barbecho, abonos y la siembra. Recientemente se ha localizado *Los junteros de Extremadura* rodada en mayo de 1936.

* Este texto se inscribe en el marco del Proyecto de I+D+I que lleva por título *Cine educativo y científico en España, Argentina y Uruguay (1895 – 1957)*. Referencia: HAR 2010 – 17094 y del que es investigadora principal la doctora Alicia Alted Vigil, UNED.

Tras la Guerra Civil planteó en el Ministerio de Agricultura la creación de un Servicio de Cinematografía, con la pretensión de realizar “películas educativas, cortas y sonoras”, que consideraba “como el mejor medio de divulgación para enseñar y aconsejar a quienes viven por entero en el medio rural y entre quienes hay, desgraciadamente, un elevado tanto por ciento de analfabetismo”. Sus “charlas cinematográficas” iban a ser “una obra de divulgación que atraiga la atención del campo, que entretenga y que quizá enseñe algo”.

Siempre dotó a sus películas de carácter educativo y divulgativo. El propio marqués expresó en una conferencia radiofónica el objetivo de sus películas al hablar de *El barbecho* (1934): explicar las labores del campo “en lenguaje sencillo, y utilizando símbolos, comparaciones y experimentos de laboratorio fáciles de comprender, y mediante dibujos animados, en los que no faltan toques humorísticos que hagan sonreír mientras se aprende la lección”.

Los documentales rodados durante la República, una vez modificados los títulos de crédito, junto con otros de nueva realización, fueron proyectados en la sesión inaugural del Servicio de Cinematografía del Ministerio de Agricultura el 16 de enero de 1942.

En los cerca de 70 cortometrajes que realizó, trató de casi todas las temáticas posibles. Quizá se echa en falta más información sobre la cría y producción porcina, carne, pescado, legumbres y café. Por el contrario, las frutas protagonizaron numerosas películas, especialmente las naranjas. Esta preocupación venía de lejos, ya que durante su estancia en California, publicó numerosos artículos en el diario *Abc* entre 1926 y 1931, acerca de la agricultura estadounidense y la comercialización de los productos hortofrutícolas, y su aplicación en España. Varios documentales fueron rodados total o parcialmente en Estados Unidos.

A partir de 1959 incorporó el color a sus producciones. Las tres primeras fueron *Flores*, *El Jerez* y *Nuestras naranjas*. Su restauración digital ha dejado al descubierto unas luminosas imágenes dignas de los cuadros de Joaquín Sorolla.



Fotograma de *El Jerez* (1959)

Desde 1961 el formato de los documentales recuerda al No-Do, sobre todo los que hacen referencia a los pueblos de colonización. Además, ya no es el locutor, sino que confía en profesionales como Ángel Baltanás o Matías Prats. Pero a diferencia del noticiero, la vida no es tan de color rosa, sino que se tratan temas como el fraude alimentario, la transmisión de enfermedades por el consumo de alimentos o los riesgos de la producción agraria, promoviendo la contratación de seguros para el campo.

Se mantuvo en activo hasta poco antes de su fallecimiento en 1967, ya que el año anterior el Ministerio de Agricultura le encargó el rodaje de tres películas, que llegó a terminar (Lagarma, 1943; Villa Alcázar, 1944: 383-387; Camarero, 2010: XVI-XIX; MARM, 2010).

Este artículo tratará sobre la aportación cinematográfica del marqués de Villa Alcázar a la divulgación de la alimentación sana y la gastronomía. Aunque no dedicó ningún documental específico a a esta temática, sí que hizo referencia en muchos de ellos.

Se apreciará como la locución estaba muy bien planificada, ya que las escenas se comprenden perfectamente sin ver las imágenes, únicamente leyendo el texto.

Se ha dividido en cinco apartados: instruir mediante la alimentación, producción y elaboración, valor nutritivo e higiene y conservación de los alimentos y defensa del consumidor.

5.1. Instruir mediante la alimentación

Tres de las mejores películas ¹⁰ del marqués de Villa Alcázar tratan sobre el mismo tema, el abonado de los campos de cultivo. Y en las tres se emplea la alimentación humana para explicar las necesidades de la tierra.

El barbecho y *Abonos* fueron producidas por el Instituto de Reforma Agraria hacia 1934 y montadas nuevamente en el Servicio de Cinematografía del Ministerio de Agricultura en 1941. *Barbechar y abonar* se rodó en color y se estrenó en 1961.

En el primer documental, para que la gente pudiera entender como se esquilma la tierra, utilizó un “manejo de chorizos” que “día tras día” se iban echando al “puchero”. Más tarde explicaba que “no solo mata el hambre, sino también la sed” al igual que “falta agua y vino en esta mesa, donde vemos tantas cosas buenas para comer que Antonio no puede tragar, porque tiene seco el gástrico”. Y proseguía, “como las plantitas no tienen mano, ni dientes, ni muelas en las raíces”, y “solo pueden nutrirse” como el bebé de Antonio, “con papilla, con alimentos disueltos en agua”.



Fotograma de *El barbecho* (1934), “chorizos” que “día tras día” se iban echando al puchero.

¹⁰ A juicio del autor.

En el segundo, empleaba comparaciones didácticas para hacer comprensible el abonado: “esta cocinera trae de la compra azúcar, plátanos, perejil, arroz, pero necesita algo más para preparar la comida. Por de pronto le hace falta una buena lumbre para guisar lo que está crudo, para hacer comestibles los alimentos. En la cocina de la tierra lo que hace que la planta pueda hacer comestibles los elementos del suelo, es la materia orgánica”.

Y continuaba, “pero además de lumbre, necesitamos para guisar ollas, sartenes y pucheros. Las raíces necesitan también su puchero especial donde se mezclen y se combinen los alimentos unos con otros. Ese puchero de las raíces es la cal del suelo y en un suelo sin cal las raíces no pueden preparar la comida de las plantas. Un suelo rico en nitrógeno, fosfórico y potasa, y además en cal y en materia orgánica, es como una cocina con buena despensa y suficientes cacerolas. Las raíces que son excelentes cocineras podrán preparar en él buena y abundante comida”.

También resulta muy interesante la cómica explicación sobre el barbecho y el abonado que aportó en 1961: “A los bilbaínos les gustan las angulas. Los mallorquines disfrutan con sus maravillosas cocas. En cambio los catalanes suelen preferir sus mongetes [alubias] con butifarra. / Las plantas también tienen sus alimentos predilectos y sus raíces eligen en la tierra lo necesario para crear el sabor de las fresas, o de los melocotones, y también la fragancia de las flores, sabores y aromas muy distintos entre sí, pero producidos todos ellos con elementos extraídos de la tierra y del aire. / Si llega a un parador de carretera un autobús lleno de bilbaínos, lo más probable es que se agoten las angulas que haya en el parador. Si en el autobús siguiente viniesen catalanes, estos encontrarían las butifarras precisas para satisfacer su apetito. Pero si trajese más bilbaínos, estos no podrían quedar satisfechos porque los que llegaron antes agotaron las angulas, y si quedaron algunas serían escasas. Solo proporcionarían unas raciones insignificantes, insuficientes para un apetito normal. No es que en el parador falten en absoluto las angulas, que las hay dentro de unas latas, pero el abrelatas no aparece y no hay medio de abrirlas. La tierra es como una despensa llena de latas que hay que abrir para utilizarlas, y de otros alimentos que están más a mano”.

En la misma película propuso otra comparación para entender la importancia de los abonos: “cada planta solo puede nutrirse con su alimento especial. Es como si un niño no pudiese comer más que tortillitas hechas con un huevo, al que se añade exactamente un gramo de sal, y para cuajarla se hecha en la sartén una cucharada de aceite cuidadosamente medida. Si hay abundancia de huevos, de aceite y de sal, el niño comerá muchas tortillitas y crecerá rápidamente, y cuando sea hombre producirá mucho. Pero aunque la despensa esté bien provista de huevos y de aceite, si solo dispone la cocinera de un gramo de sal, no podrá hacer nada más que una tortillita, el niño estará débil y si llega a hacerse hombre producirá poco. De nada serviría comprar más huevos o más aceite, lo que hay que comprar es más sal”.

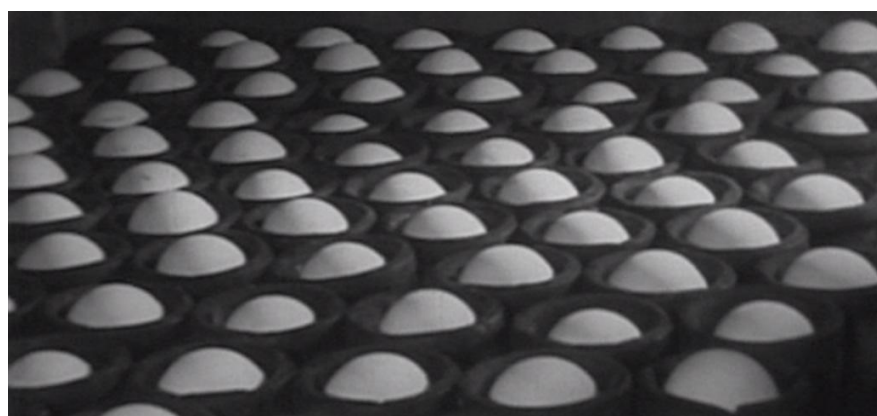
En *Concentración parcelaria*, rodada en 1955, realizó una inteligente, graciosa y un tanto machista escena, protagonizada por un queso, una chica y ratones. Así explicaba la necesidad de reorganizar las fincas: “¡Qué tema más feo y qué chica más guapa! A algunos oyentes no les interesará la concentración, pero sí les interesará la chica. Y los muy comilones quizás les interese aún más un queso, a su elección. La chiquita por de pronto no tiene desperdicio. El queso sí lo tiene. La corteza, que aunque también es queso, está seca y no se come, se tira. En asuntos queseros conviene, por tanto, que haya mucho queso y poca corteza. Porque además, los enemigos del queso le atacan por la corteza como tratan de hacer esos ratoncillos tan graciosos, tan monines, tan voraces y tan dañinos, no solo por lo que se llevan sino sobre todo por lo que destruyen. Este queso se conserva muy bien enterito, pero donde se hace un corte, el corte se reseca, se forma corteza, se forma desperdicio. Y si la jovencita se entusiasma con ese cuchillazo y convierte el queso en trocitos chiquititos, la catástrofe. Mientras más pedacitos más superficie que se seque, más corteza, más desperdicios. Pero allá va, todo hecho trocitos que tardarán muy poco en secarse y convertirse en corteza, en desperdicio. Por cierto, que recuerdan las pequeñas fincas de muchos labradores españoles, finquitas de poca tierra y mucha linde, de poca cosecha y mucha corteza”.

5.2.1. Producción y elaboración de alimentos

En las películas del marqués de Villa Alcázar se hace referencia a la producción de leche y lácteos, aceite de oliva, huevos, miel, pescado y carne de ternera, cerdo y cordero, así como a la elaboración de pan.

En *Industrias lácteas* (1945) mostraba la elaboración de la mantequilla, a la que siempre denomina manteca, y el queso.

En esta película introduce varios “toques humorísticos” como “este señor podría parecer el perfumista de Popea preparándole su baño de leche de burra, pero lo que está haciendo realmente es echar el cuajo y el colorante para convertir 3.500 litros de leche en queso”, o “para convertir el suero en longanizas y en jamones se emplean unos animalitos que lo esperan impacientes y se lo comen con [verdadera pasión]”, o bien “se aprieta a los futuros quesos hasta que hayan sudado el suero y hayan adquirido el aspecto de un regimiento de señores calvos esperando a que les salga el pelo. Pero a estas bolas de caseína no les hace falta que les salga el pelo, lo que tiene que salirles es una corteza. Un baño de agua y sal los deja acorazados con corteza en poco tiempo. Y entonces se los va colocando en estanterías para que maduren, adquieran el aroma y el bouquet propios y se les formen los ojos con los que quizá lloren por su triste sino de ser felices”.



Fotograma de *Industrias lácteas* (1945), “regimiento de señores calvos”.

También se añadían comentarios promocionando la calidad de los “quesos, que en nada tienen que envidiar a los extranjeros”.

En varias ocasiones se refirió al aguado de la leche, “todos sabemos por desgracia, que fácil es que le echen agua a la leche. Más

difícil es quitarle el agua natural que tiene”. Este dato lo utilizaba para explicar la elaboración de la leche en polvo y condensada con “máquinas que trabajan tan automáticamente, que las operarias que las atienden pueden charlar de moda”. Otro de sus comentarios machistas sirvió para tratar del etiquetado, “resulta más ornamental emplear a una chica guapa, aunque puede hacerse mecánicamente. Las etiquetas están en el centro y al rodar por encima las latas se encuentran con un vestido nuevo”.

Sobre la elaboración de productos lácteos volvió a tratar dieciséis años después en *Centrales lecheras* (1961), esta vez en color.

La producción de aceite de oliva, desde la recolección de las aceitunas hasta su envasado, se mostraba en *Aceite de oliva* (1950) y *Oro líquido* (1965). En la primera definía al olivo como “el árbol de Navidad de los españoles”. En la segunda analizaba los puntos críticos en la extracción del aceite en los que podía adquirir mal sabor, como al almacenar la aceituna en el troje en almazaras de poca capacidad o durante el prensado con capachos.

Finalizaba con las habituales alabanzas a los productos nacionales, “horas y horas entran botellas vacías y salen llenas de oro líquido, de aceite de oliva, el mejor aceite comestible para el mercado español y para el mercado mundial”.

No dedicó ningún documental específico a la producción de carne, aunque sí aportó algunos comentarios:

1. “Se han conseguido también en el reino animal verdaderas maravillas. Este toro para carne necesita pocas manipulaciones para convertirlo en latas de carne de Chicago”¹¹.
2. “Por la misma razón que degenera la ganadería vacuna, degenera la porcina. Este animal es una vergüenza. Y este otro, de lomo afilado y convexo, no tiene donde formar los sabrosos y valiosos lomos. Afortunadamente, el estado español está formando magníficas piaras de ejemplares de buenas razas, de

¹¹ *Pinos de encargo* 1948.

poco hueso y de mucha carne, de crecimiento rápido y que necesitan poco alimento para producir carne, grasa y jamón”.¹²



Fotograma de *Henos, piensos y cerdos* (1956), “este animal es una vergüenza”.

3. “El Instituto Nacional de Colonización está haciendo experiencias de aclimatación y mejoramiento de ganado vacuno en varias zonas españolas. Y estas reses Santa Gertrudis, procedentes del estado de Texas, han sido ya instaladas en las Marismas en lotes de raza pura y mezcladas con ganado retinto andaluz para su cruce y darle precocidad. El retinto andaluz tiene la ventaja de estar aclimatado, pero le falta precocidad, le sobra nervio, y por lo tanto su carne no es ni lo abundante, ni lo tierna que la carne de razas seleccionadas para el consumo. Aquí vemos mezcladas un lote de Santa Gertrudis y retinto y ya hay ejemplares cruzados que aparentemente son un éxito. El tiempo dirá”...¹³.

4. “Y esos corderos que no conocen el hambre, ni han endurecido su musculatura andando, tienen carne que se paga a buen precio”¹⁴.

Asímismo rodó películas sobre la producción de huevos, truchas, salmones y miel, “España es país de frutales y entre ellos debiera

¹² *Henos, piensos y cerdos* 1956.

¹³ *Una colonización en marcha: El Viar y el Bajo Guadalquivir* 1961.

¹⁴ *Ovejas estabuladas* 1965.

haber muchas más colmenas de las que hay actualmente. Hoy son un buen negocio y la miel endulza la vida”¹⁵.



Fotograma de *Abejas y colmenas* (1948), “la miel endulza la vida”.

En la primera parte de *Trigo en España* (1944) se mostraba la elaboración de un alimento esencial como el pan, pero de forma industrial.

Más adelante se preguntaba, ¿sabemos todos lo que es el pan? Y durante casi dos minutos convirtió la película en una clase de ciencias:

“La levadura del pan que aquí vemos al microscopio, convierte parte del almidón del trigo en gas carbónico, lo mismo que la levadura de la cerveza produce ese mismo gas, que es el que forma la espuma de la cerveza. Esto podemos comprobarlo fácilmente metiendo masa de pan en un globo de goma, al que se le coloca un tapón hermético y se vacía completo de aire. Filmándolo en movimiento muy acelerado, podemos ver en diez segundos, lo que realmente tarda más de una hora en ocurrir. El gas producido por la levadura y el almidón hincha el globo, y en el pan ocurre lo mismo. Si lavamos un poco de masa con un chorrito de agua, el almidón se va... [breve corte de sonido] ...y queda una sustancia que se forma en el amasado

¹⁵ *A mí... ¡fritos!* 1953, *Truchas y salmones* 1957, *Abejas y colmenas* 1948.

llamada gluten. Al amasar el pan, no se quita el almidón, que queda con la levadura dentro del gluten. El gluten es parecido al caucho, es muy elástico y puede estirarse mucho sin romperse. Por eso, cuando se forma el gluten elástico, se forman muchos globitos que crecen más al cocerse y forman los ojos de la miga del pan, la cual es como una espuma solidificada que rodeada de la corteza constituye el pan. Con movimiento muy acelerado vemos la fermentación de dos masas diferentes. La de la izquierda tiene más y mejor gluten, por eso sube más, porque no se escapa el gas de los globitos y hace más cantidad de pan”.

5.2.2. Salsas y condimentos

Entre las salsas y condimentos destacan las referencias a la mayonesa elaborada a máquina.

“Sin aceite de oliva la cocina española produciría sabores totalmente diferentes. La españolísima salsa mahonesa no existiría y sería una pena, ¡con lo bien que sabe y lo fácilmente que la hace este aparato en un minuto!”¹⁶.

“Y si no hubiese huevos no habría salsa mahonesa. Esta máquina la hace en quince segundos”¹⁷.

“Salsa mayonesa, tan fácil de hacer hoy. Aceite de oliva, un huevo y condimentos, medio minuto de motor en marcha, más aceite... Solo falta sacarla del vaso, cosa fácil, pero... cuidado, algún diablillo puede venir a curiosear y... la encuentra excelente”¹⁸.

Asimismo hizo alusión a la elaboración del pimentón. “el primer paso es secar” el pimiento. “Es muy corriente hacerlo al sol, pero hay ya varias instalaciones de deshidratación en hornos”. Posteriormente se muele y está “el producto listo para el mercado”¹⁹.

¹⁶ *Aceite de oliva* 1950.

¹⁷ *A mí... ¡fritos!* 1953.

¹⁸ *Oro líquido* 1965.

¹⁹ *Panorama frutal de España* 1966

5.2.3. Frutas y zumos

Numerosas películas están dedicadas a la fruta. De esta forma se dieron a conocer las beneficiosas cualidades de los cítricos, dátiles, plátanos, nueces y aguacates. Además, el marqués de Villa Alcázar realizó en su último documental un repaso de la producción hortofrutícola por toda la geografía española.

En *Naranjas, limones y pomelos* (1945) trató sobre las naranjas y los “limones de España”, que en “lejanas tierras” son “exprimidos a mano o con exprimidores eléctricos, y su zumo, limpio, rebosando aromas producidos por el sol de España, se convierten en la bebida universal y refrescante como un baño, la limonada”. También se refirió a los pomelos, cuyo “amargor lo neutraliza un poco de azúcar”.

Además hizo publicidad: “Y que en países donde las flores y las esencias de España parecen algo fantástico, puedan saborear naranjas de nuestro suelo y adornar sus mesas con nuestros pomelos, todo gracias a los sabores encerrados en esas celdillas casi transparentes que forman la pulpa de las naranjas, los limones y los pomelos, en cuya producción va España a la cabeza del resto del mundo”.

En *Caricias a las naranjas* (1947) señalaba que “la naranja, cuando hace más falta, desaparece por completo”, debido a que era en otoño e invierno cuando se recolectaba y en verano cuando la gente quería disponer en abundancia de refrescos como la naranjada.

En *Las dos cenicientas* (1951) se promocionaba el cultivo de aguacates y nueces, “gracias a esos nogales que en España son cenicientas en espera de un príncipe, y que en California son princesas, cuyo fruto, empujado por la propaganda de las grandes cooperativas nueceras llega a todas partes y se consume durante todo el año en confitería, en el hogar, en panadería, y siempre ¡sin gusanitos!”.

Otras películas sobre la producción de fruta son *Dátiles y palmas* (1947), *¡Sí!, ¡tenemos bananas!* (1951), *Naranjas* (1955) y *Nuestras naranjas* (1959).

En *Panorama frutal de España* (1966) volvía a promocionar su país: “Europa necesita mucha fruta, y de todas las naciones europeas

es España la más indicada para producirla, porque su variedad de climas anticipa y alarga las épocas de madurez de sus frutos, que por la bondad de sus sabores y aromas se exportan a todo el mundo”. Realizaba un repaso de los productos españoles que consumían en Alemania, naranja de mesa e industrial, Inglaterra, naranja agria y dulce, conservas de pimientos y de tomates o Francia, productos de huerta, encurtidos “y, principalmente y en grandes cantidades, esos maravillosos espárragos españoles que se pueden comer sin desperdicio alguno”.



Fotogramas de *Panorama frutal de España* (1966), “maravillosos espárragos españoles que se pueden comer sin desperdicio alguno”, “se echa de menos que nuestro pintor de la luz Sorolla, no hubiese captado escenas como estas”.

Al pie de Sierra Nevada se producían cañas de azúcar, avellanas en Tarragona, peras en Lérida, donde se recolectaban “con exquisito cuidado para no dañar la fruta”. En otros lugares se cultivaban melocotones, albaricoques, naranjas, almendras, limones, “menos delicados que la naranja”, tomates y pimientos y sus conservas, melones, guisantes, fresas, que se congelaban para la exportación y la recolección se hacía “naturalmente, lenta y manual, lo que encarece la fruta”.

En cuanto a la uva, afirmaba que se cultivaba en toda España para la producción de vinos, considerando al “rey de todos ellos” al de Jerez. La uva más conocida en el exterior era la de “Ohanez, de la región de Almería y Murcia, que se produce en parrales de los que cuelgan sus racimos y en la época de la vendimia se echa de menos que nuestro pintor de la luz Sorolla, no hubiese captado escenas como estas”. También se mostraban la uva moscatel y las pasas.

Finalmente daba un repaso a la producción de manzanas y sidra en Asturias, presentando diferentes variedades de la fruta como la Reineta Caravia, Villaroja, Carapanón, Deliciosa Roja y Deliciosa Dorada.

5.2.4. Dulces y postres

Entre los dulces y postres que aparecen en los documentales están los churros, el merengue y la confitería elaborada con dátiles, plátanos y naranjas.

- “En cuanto al aceite comestible ¿cómo tendríamos churros si no hubiera aceite de oliva?”.
- “También tenemos los popularísimos churros, conocidos en toda España, saboreados por los mayores y por los pequeñuelos, que a veces usan las dos manos”²⁰.

“A estos dos ciudadanos les parece que la mejor aplicación del huevo es convertirlos en merengue. Pero a este trío les gustan

²⁰ Las citas corresponden a *Aceite de oliva* 1950 y *Oro líquido* 1965, respectivamente.

mucho más convertidos en sabroso pastel de cumpleaños. ¡Qué horror! Miremos a otra parte, pero está tan rico”.²¹

- Se presentan bloques de casi medio kilo elaborados con los dátiles menos selectos, a modo de barras de turrón. “En esta mesa parece que preparan croquetas. Son dátiles cubiertos con coco rallado, rellenos de crema fondant y de otras varias golosinas. Aquí rellenan otros con cerezas confitadas y almendras. Y con un verdadero muestrario de confitería datilera preparan unas cajas muy vistosas que se venden en todas las poblaciones de Estados Unidos. Cajas, cestas, frascos, el repertorio es infinito y los motivos ornamentales de tono español”.

- “Una preparación aún más sencilla es cortarlos en rebanadas y añadirles nata. Van maravillosamente en compañía de un helado. Pero la mayor parte de los plátanos se comen así”.



Fotograma de *¡Sí!, ¡tenemos bananas!* (1951), “pero la mayor parte de los plátanos se comen así”.

²¹ *A mí... ¡fritos!* 1953.

- “En confitería se emplea mucho la naranja. La combinación de una tarta con naranja es deliciosa. Cáscara de naranja escarchada es una golosina. Gelatina de naranja fresca y nata, deliciosa, bonita y fácil de hacer”²².

5.2.5. Gastronomía

Entre los platos que se muestran en estas películas están los elaborados con huevos, tomates o aguacates, y el arroz a la cubana, angulas, cocas y mongetes con butifarra.

El marqués de Villa Alcázar dejó bien claro que prefería los huevos fritos: “¿Y qué vamos a descubrir sobre aprovechamiento del huevo? El más elemental de todos es el huevo pasado por agua, pero lo raro es que esté exactamente en su punto. Siempre suele salir un poquito blando o un poquito duro. A esta jovencita le gustan a la plancha con unas lonchitas de tocino. No tiene mal gusto. Tampoco lo tienen malo los huevos con tocino. Y es que a todos nos gustan los huevos, pero a cada cual le gustan más en su plato favorito, y a mí... ¡fritos!”²³.

Afirmaba que con los tomates producidos en Canarias se podían servir durante el invierno europeo “una sabrosa ensalada” y un plato con salsa mahonesa, “corriente” en aquellos tiempos, “pero cosa imposible hace cincuenta años”. También consideraba que “incluso el ama de casa de zonas frías de España” podía preparar los “tradicionales huevos fritos con tomate, que se toman ahora todo el año”²⁴.

Una opción para merendar en Estados Unidos era el aguacate: “la señora de la casa los prepara en un dos por tres. Un poco de aceite y vinagre y ya está”. En 1961 existía una incipiente producción nacional que se mostraba en la película: “estos son aguacates españoles, tan buenos y sabrosos como los de California. Un poquito de sal, nada más, y está ¡riquísimo! Un chorrillo de aceite y vinagre.

²² Citas correspondientes a *Dátiles y palmas* 1947, *¡Sí!, ¡tenemos bananas!* 1951, *Nuestras naranjas* 1959, respectivamente.

²³ *A mí... ¡fritos!* 1953.

²⁴ *Tomates de invierno* 1953.

¡no les gustaría probarlo!”. También se proponían otras combinaciones: “Aquí hay trocitos de aguacate y de tomate ¡algo exquisito! Pues la combinación con gajos de naranja, además de bonita, es deliciosa. ¿No caen ustedes en la tentación?”. Finalizaba describiendo un “plato fuerte”: “aguacates, apio, lechuga, tomates y langostinos. Combinación de sabores para resucitar a un muerto. ¡Pruébenlo! ¡Pruébenlo!”²⁵.

Los plátanos, “españoles” por su puesto, se podían utilizar de muchas maneras, “fritos están exquisitos, y si se les añade arroz y huevos fritos, resulta un plato de huevos a la cubana digno de reyes”²⁶.

En *Barbechar y abonar* (1961) mostraba y elogiaba tres típicos platos de la gastronomía, como las cocas, “obra maestra del arte culinario”, mongetes [alubias] con butifarra, “el que las prueba las saborea” y angulas, de “gusto exquisito”. Como curiosidad, en la película se puede ver una lata de “angulas en aceite puro de oliva”.



Fotogramas de *Barbechar y abonar* (1961), angulas, cocas, mongetes con butifarra y una lata de angulas en aceite de oliva.

²⁵ *Las dos cenicientas* 1951.

²⁶ *¡Sí!, ¡tenemos bananas!* 1951.

5.2.6. Vinos y aperitivos

Se dedica un apartado a los vinos y aperitivos por las numerosas referencias existentes en las películas del marqués de Villa Alcázar.

En *Jerez – Xerés – Sherry* (1943) defendió su importancia frente a los cocktails, “cuyos fuertes licores adormecen el paladar”. Mucho mejor era prepararlo “con un buen vino de la región jerezana”, para que pudiera “apreciar buenos manjares”. Así, “con el pescado frito el vino fino hace pareja. Un pescado asado pide más bien un amontillado viejo. Y el marisco y la langosta forman una verdadera armonía de sabores con la manzanilla. Una salsa para langostinos cuya receta pida vino blanco hágase recordando que en la desembocadura del Guadalquivir se pescan, quizá, los mejores langostinos del mundo. Y allí mismo se cría el vino especial para esa salsa, la manzanilla. Y para otros guisos, en lugar de vino blanco úsese Jerez legítimo, cualquier tipo jerezano dará al guiso un sello de alta cocina”.

En *El Jerez* (1959) se mostraba la elaboración del vino, desde la vendimia hasta quitar las impurezas que lo vuelven turbio. El mosto, que “no es aun Jerez, ni siquiera es vino”, debe fermentar en alguna de las bodegas de Jerez de la Frontera, Puerto de Santa María o Sanlúcar de Barrameda, “únicas en que se desarrollan las levaduras que dan al Jerez algunos de sus caracteres, y que tienen derecho a usar la denominación Jerez – Xerés – Sherry”.

Entre los aperitivos se hacía referencia a las patatas, ya que “gracias al aceite de oliva podemos disfrutar de la sabrosa y clásica tortilla de patatas que hoy ocupa lugar preferente entre los aperitivos” [Muestra una mesa con frutos secos, tortilla y bebidas].²⁷ Tampoco “hay el menor peligro de que falten” en España, “ni de que tengamos que tomar la cerveza sin sus fieles acompañantes, las patatas fritas”.²⁸

La aceituna de mesa se envasaba “en barriles o en botellas, empleándose en esta faena un derroche de habilidad y de paciencia. Una a una, con un palito se van colocando en su sitio. Y allí estarán, hasta que en un bar del extranjero, salga de su encierro de cristal ese

²⁷ *Oro líquido* 1965.

²⁸ *El escarabajo de la patata* 1945.

fuego de España, sin el cual uno de los cócteles más conocidos pierde su característica y se convierte en una mezcla vulgar”.²⁹

En *Aceituna de verdeo* (1955) indicaba que “por muy bien clasificadas” que estuvieran las olivas, “no hay quien las coma si no se les da antes un bañito de sosa y si no pasan un par de meses en agua salada con los bocones”. Respecto a su consumo como aperitivo, señalaba que “las aceitunas verdes tienen un íntimo amigo, el pimiento. Se asan... se quita el rabo y las semillas... después de lavarlos se salan... Y aquí la aceituna pierde su hueso... Las aceitunas se rellenan con trocitos de pimiento asado”. Al final afirmaba que “la aceituna verde española es el ingrediente que convierte una mezcla de licores en un martini o... en dos martinis. Y como hay quienes sueñan con el martini triple, hay para ellos aceitunas a la medida, pero estas dosis, ¡no se las recomendamos a nadie!”.



Fotograma de *Aceituna de verdeo* (1955), “estas dosis, ¡no se las recomendamos a nadie!”.

En otras películas trataba sobre el pomelo, “los grandes sibaritas lo prefieren en un vasito rodeado de hielo con un chorrillo de kirsch. El resultado es precioso de aspecto, refrescante y delicioso de sabor”.³⁰ Y también de “unos tarros de dátiles en aguardiente” que se

²⁹ *Olivos de España* 1946.

³⁰ *Naranjas, limones y pomelos* 1945.

preparaban en Estados Unidos. “Son deliciosos. Los colocan como nuestras aceitunas verdes y rellenan el frasco con brandy”.³¹

5.3. Valor nutritivo de los alimentos

En la obra del marqués de Villa Alcázar existen numerosas referencias al valor nutritivo de los alimentos y a los beneficios, sobre todo para la infancia, de consumir productos lácteos y fruta fresca.

En 1945 afirmaba que “la leche se produce donde hay prados y forrajes y no hay consumidores. Y hay que llevarla a las grandes ciudades donde las gentes viven aglomeradas, con vida activa que consume energía que hay que reponer con proteínas, calorías, vitaminas, calcio y otros elementos en que la leche abunda y en que abundan los productos industriales derivados”.³²

En 1961 se refería a la leche como “el alimento principal de la infancia. Un litro de leche tiene tanto calcio asimilable como ocho kilos de naranjas y su valor alimenticio equivale al de tres kilos de tomates, o de 250 gramos de jamón, o de nueve huevos de gallina, o 600 gramos de carne de vaca, o kilo y medio de manzanas. Y nuestra infancia tiene derecho a recibir leche pura de vacas que viven en establos limpios y bien alimentadas”.

Intentó fomentar el consumo de los productos lácteos, “indispensables para sostener el vigor de la raza”. Estos eran los datos que aportaba: “los franceses consumen 80 litros de leche al año por persona, los ingleses cerca del doble, 147, los norteamericanos 175 y los noruegos 223. Pero los campeones de consumo son los finlandeses con 251. En nuestra patria nos contentamos con 57 litros, pero debemos consumir más y mejor leche y nunca leche antihigiénica ni aguada”. Terminaba solicitando a “las amas de casa” su cooperación “con las centrales lecheras para la buena salud de las generaciones que nos siguen”.³³

³¹ *Dátiles y palmas* 1947.

³² *Industrias lácteas* 1945.

³³ *Centrales lecheras* 1961.

Proporcionó varias frases sobre la importancia de la fruta en la dieta:

- “No se cultiva la fruta para que se pudra en el suelo, sino por su sabor, su belleza y su aroma”³⁴.

- “Eso haría posible que pudiésemos disponer todos los días del año de jugo de naranja, que todos los médicos recomiendan por sus vitaminas como magnífica bebida para los pequeñuelos, y proporcionaría salud y nuevos mercados para los españoles del porvenir”³⁵.

- “Todos conocemos la naranja con sus celdillas repletas de un líquido con una proporción tan perfecta de acidez, dulzor y aroma, que pese a la propaganda de bebidas industriales, el jugo puro de naranja y la naranjada siguen siendo primeras figuras como bebidas refrescantes. Además de la bondad del fruto, son tan bonitos los naranjos”....

- “Y así, como fruta perfecta o en forma de jugo concentrado, salen de España miles de toneladas de naranjas producidas por los hombres, el suelo y el sol de nuestra patria, con rumbo a países donde el sabor de la fruta española evoca nuestros paisajes de luz y nuestro ambiente de alegría. Y las vitaminas de nuestras naranjas llevan salud y alegría a los niños de muchos países donde no se pueden producir”³⁶.

- “Los naranjales españoles son tan bonitos y huelen también cuando están en flor... Además, producen naranjas deliciosas con esa proporción perfecta de acidez y de dulzor y, sobre todo, con abundancia de vitaminas tan necesarias para la salud”.

- “Afortunadamente, cuando los naranjos producen son generosos. La cosecha está madura y ya está en el árbol cubierto de azahar que dará la cosecha siguiente. Son preciosas las flores de azahar que las abejas utilizan como materia prima para hacer una miel cuyo sabor es insuperable. Y mientras liban las abejas, fecundan las flores, que se convierten en poco tiempo en

³⁴ *Madera de España* 1945.

³⁵ *Caricias a las naranjas* 1947.

³⁶ Estas dos citas pertenecen a *Naranjas* 1955.

naranjitas verdes que con unos meses de sol adquirirán volumen, color, dulzor, aroma, vitaminas y tantos otros elementos que hacen de la naranja la reina de las frutas”.

- “¡Y qué bonitas son las naranjas! Con esas celdillas repletas de un jugo que rebosa sabor, aroma y vitalidad. Es, desde luego, la bebida predilecta de los niños, que la saborean a las pocas semanas de nacer y los hace fuertes. Más adelante, un vaso de jugo de naranja es para ellos un placer y una alegría. Hay criaturas que beben el jugo de naranja siguiendo las normas de una buena educación, pero también hay modales especiales para ciertas ocasiones. Cuando un señor tiene mucha prisa puede utilizar la lengua. Pero sea comida como fruta o bebida como jugo, la naranja es fuente de salud y de alegría para los pequeños. Y mantener esa salud y esa alegría debe ser la mayor preocupación de nuestra vida, porque la salud, la risa y la felicidad son inseparables y queremos que nuestros hijos sean felices”³⁷.

- Los estadounidenses, “como merienda agradable, nutritiva y fácil de preparar acuden al aguacate”³⁸.



Fotograma de *Nuestras naranjas* (1959)

5.4. Higiene y conservación de los alimentos

En sus películas el marqués de Villa Alcázar dedicó atención a la higiene y conservación de los alimentos. En una de las primeras planteaba el dilema de elegir entre desechar alimentos en mal estado o pasar hambre. Así, en *Los yunteros de Extremadura* (1936) mostraba como cuatro familias que vivían en la misma casa, “son felices porque tienen para comer un cerdo muerto de la rabia que encontró la madre en un campo vecino, arrostrando el peligro de infección por el placer de dejar saciada, por una vez, el hambre atrasada de sus hijos”.

³⁷ Las tres citas pertenecen a *Nuestras naranjas* 1959.

³⁸ *Las dos cenicientas* 1951.

En *Industrias lácteas* (1945) se preocupó primero por la higiene de los envases. Recomendaba el lavado exterior de las botellas de leche y que fueran “cuidadosamente” esterilizadas. Pero era “más importante aún que estén limpias por dentro”, esto es, que lleven a las casas leche obtenida de “vacas sanas”.

Asimismo, daba a conocer los peligros de la falta de limpieza con explicaciones impactantes. Durante el ordeño era “preciso que los estercoleros estén lejos, porque en ellos se crían las moscas en grandes cantidades, y las moscas acuden como moscas a donde haya leche y a los cacharros de ordeño. Y con su repugnante trompa carnosa y húmeda, van dejando microbios en donde toque. Y con sus patas cubiertas de pelos acarrearán gérmenes de todas clases. Hemos hecho pasar una mosca por la gelatina de una caja pequeña. Las huellas quedaron tan infectadas que hay colonias ocho horas después. Al día siguiente han crecido las colonias, y ya la infección llega a ser total. Millones de microbios de la pata de una mosca. Y es que los microbios se reproducen a enorme velocidad. Cada uno de ellos se alarga y formando una membrana interior, se divide en dos, y cada uno de estos dos repite poco después el mismo proceso, pudiendo duplicarse la población de bacterias cada pocos minutos”.

También trató sobre la prevención de enfermedades y sus beneficios: “¿Y no es una pena que por faltar un poco de limpieza se estropee tanta leche en verano y enfermen tantas personas que no enfermarían si se lavase parte de las vacas antes del ordeño? ...Y como no puede evitarse que alguna mosca se meta en el establo o que caiga algún pelo sucio en la leche, es muy necesario colarla y filtrarla, no solamente para evitar que se estropee tanta leche, sino porque debemos velar por la salud de los niños de España, que disfruten de leche sana, aunque no usen servilleta, que dispongan de una leche que sea fuente de salud, que es el requisito indispensable para que se mantenga la sonrisa de los niños españoles. Los niños sanos son niños alegres, niños que se ríen y esa risa es lo más serio que tenemos en España”.

En *Bonita y pintada* (1961) tuvo en cuenta una de las mayores amenazas sanitarias del siglo XX, la tuberculosis, transmisible por el consumo de leche contaminada. Según las gráficas, esta enfermedad provocaba la pérdida de “328.000 millones de pesetas sin contar las

vidas humanas”. El documental concluía con la siguiente frase, “suprimir el ganado enfermo, buena alimentación, aire, sol y limpieza, aseguran leche sana al consumidor y ganancias al ganadero”.

En *Centrales lecheras* (1961) mostraba el proceso de higienización y envasado de la leche y volvía a insistir: “nuestra infancia tiene derecho a recibir leche pura de vacas que viven en establos limpios y bien alimentadas. Leche manejada higiénicamente”.

En una escena daba cuenta de “sorpresas desagradables” como la que recibió una “jovencita cuando se le ocurrió mirar al fondo del vaso con leche corriente”. Explicaba en las centrales pasaba por “depuradoras centrífugas que le quitan cualquier impureza sólida que pueda tener”. Se muestran los residuos “que había en 50.000 litros de leche”.



Fotograma de *Centrales lecheras* (1961), residuos “que había en 50.000 litros de leche”.

Incidía de nuevo en la limpieza de los envases: “la leche se lleva a los clientes en botellas y aunque las devuelven limpias, se las somete a un intenso lavado y desinfección para más seguridad”.

Para terminar trataba sobre la pasteurización, “en algunas centrales han instalado puestos de venta al público con cámara frigorífica y limpieza perfecta. En otras, tienen puestos ambulantes y

la leche que sale de las centrales es sana, pura y limpia, sin microbios patógenos porque todos quedan destruidos”. Y la esterilización, “aquí se embotella leche endulzada y con aromas y sabores agradables, deleite de la gente menuda. Los botellines se colocan en la torre de esterilización y suben lentamente sometidos a tan alta temperatura que quedan destruidos cuantos gérmenes pueda haber”. Estos productos se conservan “muchos meses en perfecto estado sin refrigeración, manteniéndolos en lugar poco iluminado”.

También se refirió a la higiene de los plátanos: “antes de embarcar se somete la expedición a una rígida inspección de unas cuantas piñas de cada lote. Se comprueba la madurez, el empaquetado, la calidad, el estado sanitario y el peso”.³⁹

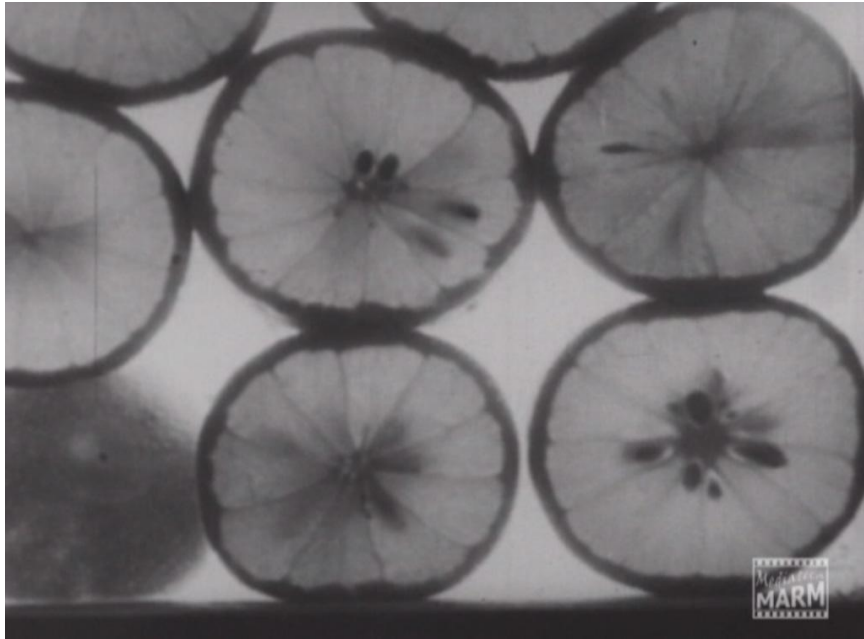
En las películas sobre la recogida de las frutas hacía especial hincapié en que debía hacerse “con verdadero mimo y no dejarlas caer desde la mano al cesto, porque cada golpe que recibe una naranja es como una llave que abre la puerta a la infección de la podredumbre”. A continuación explicaba las causas, “la piel de los agrios tiene unas celdillas llenas de un líquido protector que los golpes expulsan. Y donde se golpea una naranja no tarda en aparecer la llaga de la podredumbre”. En vez de amontonarlas, recomendaba almacenarlas en cajas, para que los fondos de las superiores protegieran los de las inferiores. Complementaba la locución con una imagen de las naranjas apiladas tomada con rayos X.

Veinte años después reiteraba que la recolección de naranjas debía “hacerse con verdadero cuidado, porque cada golpe abre las puertas a la podredumbre”⁴⁰.

En una época en la que no se utilizaban todavía los frigoríficos en España, el marqués de Villa Alcázar ya trató en 1946 y 1954 de la conservación de los alimentos mediante el frío, tal y como era usual en Estados Unidos.

³⁹ *¡Sí!, ¡tenemos bananas!* 1951.

⁴⁰ *Naranjas, limones y pomelos* 1945, *Panorama frutal de España* 1966.



Fotograma de *Naranjas, limones y pomelos* (1945), naranjas deformadas por el peso vistas con rayos X.

En *Caricias a las naranjas* (1946) hacía referencia a que en California era “corriente” refrigerar un cargamento de naranjas antes de “cuatro horas” tras su recolección. El transporte se realizaba en cámaras a las que cada cierto tiempo se añadían bloques de hielo para su conservación.

En *Agricultura y refrigeración* (1954) afirmaba: “en España decimos que entre col y col, lechuga. En California es entre lechuga y lechuga, hielo. Y es precisamente en la abundancia de hielo y en la mecanización industrial, en lo que está basada la colosal exportación de lechugas..., donde una hora después de arrancada la planta está esta rodeada de hielo y no le falta refrigeración hasta que llegue a su destino”.

Cabe recordar que Horacio Valcárcel realizó para No-Do en 1967, *El frío en la alimentación*, sobre la conservación y distribución de alimentos con garantía sanitaria. Cinco años después, Antonio Mercero filmó *Hábitos de compra* para el Instituto Nacional de Consumo, donde enseñaba a utilizar el frigorífico doméstico para que rindiera la máxima utilidad.

Una curiosa escena se puede observar en *Barbechar y abonar* (1961). Se afirma que las latas de conserva se “oxidarían, se les formarían agujeros por los que saldría gota a gota su contenido”, si se sometieran a la acción directa del sol o de la helada. Es precisamente lo que muestran las imágenes.



Fotograma *Barbechar y abonar* (1961), “se les formarían agujeros por los que saldría gota a gota su contenido”.

5.5. Defensa del consumidor

En las películas del marqués se recogieron aspectos relacionados con la defensa del consumidor, explicando incluso fraudes como la venta de leche aguada.

- “Y para la protección de los cosecheros y los consumidores, el estado español ha establecido el precinto de garantía de la denominación de origen. Precinto que llevan todas las botellas de verdadero vino de región jerezana y solamente las de esa región”. *Jerez – Xerés – Sherry* (1943).
- “Y antes de embarcar el fruto, se le somete a una rigurosa inspección por los servicios del Estado, que solo autorizan la exportación de fruta excelente, que llena todas las exigencias que garantizan el buen crédito de nuestro mercado, y protegen los intereses del comprador”. *Tomates de invierno* (1953).
- “Todas estas vacas comen lo mismo y la leche que producen no puede clasificarse como cara y barata porque es toda igual. Y

si el comercio vende leche cara y leche barata es porque la barata es leche aguada. Por el precio de un litro de leche barata, solo nos venden esta cantidad de leche pura. Si con una varita mágica separamos el agua que le añadieron a la leche para abaratarla, veremos que contiene menos leche que la pura que compramos por el mismo precio. La leche barata resulta ser más cara”. *Centrales lecheras* (1961).

– A las botellas de aceite de oliva “conviene ponerles un tapón o mejor aun un tapón precinto, y esta parte de la máquina lo hace a la perfección. Unos molinillos atornillan la cápsula metálica y la entallan convirtiéndola en precinto seguro. La máquina coloca una etiqueta a cada botella, que además de adornarla, le da la garantía que corresponde al prestigio del fabricante”. *Oro líquido* (1965).

Referencias bibliográficas

- Camarero Rioja, F. (2010): *Catálogo de documentales cinematográficos agrarios 1895–1981*, Madrid, MARM, 2010, págs. XVI–XIX.
- Lagarma, J. (1943): “El cine como medio de divulgación ganadera”, en *Ganadería*, nº4, 1943, pp. 50–52.
- MARM (2011): Ministerio de Medio Ambiente y Medio Rural y Marino, *Obra cinematográfica del marqués de Villa Alcázar (1934–1966)*, Madrid, MARM, 2011.
- Villa Alcázar, Marqués de (1944): “Cinematografía agrícola, forestal y ganadera”, en VV AA, *Conferencias pronunciadas en la emisión Radio Agrícola*, Madrid, Ministerio de Agricultura, pp. 383–387.

La animación al servicio de la didáctica

Carmen Rodríguez Fuentes, Universidad de Málaga

6.1. Introducción

EL CINE en sus inicios se acerca al espectador como una ventana al mundo, muestra estampas gráficas de la vida cotidiana, y desde el primer momento se crean noticiarios cinematográficos. Entre estas dos vías bien delimitadas – entretenimiento e información– surge una nueva opción, nos referimos a la educación. Es nuestro objetivo estudiar esta tercera vía, la de transmitir conocimiento de la mano del cine. Será un arma que utilicen principalmente las instituciones para llegar a un espectador determinado.

El dominio del lenguaje audiovisual por parte de una minoría – creadores cinematográficos– les facilita una posición privilegiada frente al espectador, que se ve abordado por un medio desconocido y subyugante. El cineasta Sergei Eisenstein, con su obra (1923-1940), es una figura clave en el proceso de ideologización del cine. El primer lugar donde oficialmente se reconoce la importancia del cine como un arte instrumental de difusión, de formación y de integración territorial es la Unión Soviética. Pero muy pronto surgen también las propuestas para utilizar el cine como método de instrucción del pueblo, tanto para la alfabetización de niños como de adultos.

El cine educativo no dejó de extenderse por todo el mundo, especialmente en Alemania, Austria, Italia, Francia, Inglaterra, Estados Unidos y Rusia (Delgado, 1988: 18-30).

Al finalizar la Primera Guerra Mundial, se buscó la cooperación internacional entre diferentes países, y de ahí fueron surgiendo varias organizaciones con fines culturales, como la creación en Italia del IICE (Instituto Internacional de Cinematografía Educativa). El gobierno italiano de Mussolini estimaba al cine como el mejor medio de comunicación para transmitir conocimiento y hacerle frente al analfabetismo. El ideario fascista vio en el cine una posible función educadora que contribuía a la plasmación de sus premisas, y la idea de la creación del sentimiento de solidaridad entre los pueblos (Álvarez, 2002: 48). En 1924 el gobierno italiano crea la Unión Cinematográfica Educativa, y el 5 de noviembre de 1928 el Instituto Internacional del Cine Educativo en Roma; y además, la edición de la Revista Internacional del Cinema Educativo, cuya publicación se extendió entre 1929 y 1934 en cinco idiomas –alemán, francés, español, inglés e italiano–. El Instituto Internacional de Cinematografía Educativa respondió a una preocupación internacional que compartían los 32 países y las 12 asociaciones internacionales que en 1926 asistieron al Congreso Internacional del Cine en París, el cual fue convocado por la Comisión Internacional de Cooperación Intelectual. Todo ello desemboca en el primer Congreso Internacional de Cinematografía de Enseñanza y Educación, organizado en 1934. Entre las conclusiones a las que llegan, destacamos la instauración del cine como medio para la instrucción de los pueblos, y su influencia en el desarrollo formativo del individuo. Siguiendo las pautas del IICE⁴¹, se reconoció la integración del cine a la enseñanza y la superioridad de este medio de comunicación, con respecto a otros métodos didácticos en la divulgación educativa. Se decidió favorecer la producción, la difusión y el intercambio entre los diversos países de películas educativas, y la creación de una cinemateca internacional con su respectivo catálogo de películas educativas. En cuanto al cine documental, los temas que trataron fueron sanidad, higiene, alcoholismo, técnicas agrícolas y seguridad industrial.

⁴¹ Para mayor detalle se pueden consultar: Los estudios de Historia Moderna y Contemporánea de México con el título de “México y el Instituto Internacional de Cinematografía Educativa, 1927-1937” (México, IIH-UNAM, 2008, n. 36, julio-diciembre, pp. 221-259).

El Instituto Internacional de Cinematografía Educativa difundiría sus actividades a través de una publicación, la Revista Internacional de Cinema Educativo, que aparece hasta 1934 en diferentes idiomas –alemán, francés, español, inglés e italiano–.

El IICE se reflejó en España en el Congreso Hispanoamericano de Cinematografía celebrado en octubre de 1931⁴². En dicho congreso hubo lugar para hablar del cine educativo, como es el caso de la ponencia “Cine cultural y educativo” del historiador de cine Luis Gómez Mesa, y se resaltó la fundación del Instituto de Cinematografía de la Universidad de Santiago de Chile, basado en los principios de la “Escuela Activa”.

El 8 de marzo de 1933 se constituye el comité español del Instituto Internacional de Cinematográfica Educativa, (ICE), siendo elegida como presidenta de dicha institución D^a María Martínez Sierra, y entre sus vocales destacamos a Carmen Conde, porque publicará en la Revista Internacional de Cine Educativo los siguientes artículos: “Del cinema para niños a la película de educación nacional y al acercamiento de los pueblos”, “El cinematógrafo educativo en las misiones pedagógicas de España” y “Hechos, opiniones y comentarios”. En sendos artículos reflexiona sobre la educación y el valor del cine como instrumento pedagógico.

Podemos concretar que durante las primeras tres décadas del siglo XX el cine educativo mostraba tres vías diferentes para consolidarse. La primera consistía en organizar sesiones pensadas para niños, el problema es que no era decisión de los docentes la elección de la película, luego no existía una coordinación entre la escuela y la sala de exhibición. Sin embargo, a pesar de ello, se fomentó mucho por resultar muy económico. Para evitar esta desconexión entre la sala y el aula, en grandes ciudades como París o La Haya, se concentraron las exhibiciones en un cinematógrafo central para todas las escuelas de la zona; claro que esto suponía otro inconveniente, como era el traslado de todo el alumnado, de diferentes edades, a un mismo lugar para ver el mismo material. Con el problema añadido de tener que adaptar el mismo film a distintos

⁴² Promovido desde 1928 por Fernando Viola, con la protección del gobierno de Primo de Rivera.

cursos escolares. Por último, la opción más interesante, pero más costosa, que consistía en organizar la proyección en la misma escuela, con la ventaja de poder organizar las sesiones dependiendo de la edad del alumno y de la materia escolar que en ese momento se iba tratar.

Gracias a los avances tecnológicos del cine –sonido, animación, color, etc.– y el pasar del tiempo, podemos hablar de infinitas posibilidades de dicho medio de comunicación, al servicio de la educación. Este curioso invento que se creó para reproducir el movimiento, se ha convertido en un espectáculo de masas, en una gran industria y en un vehículo de formación de opinión. Por todo ello, es elegido como el mejor medio para vehicular conocimiento y formación. Esto no pasó desapercibido para los pedagogos, que reconocen el enorme valor educativo del cinematógrafo, especialmente por su carácter intuitivo y realista, por su poder motivador cara a los alumnos, y por la inmensa variedad de posibilidades de aplicación que ofrecía, tanto dentro de la escuela como fuera de ella. Es decir, el cine se configuró, casi desde sus orígenes, como un poderoso medio de educación de masas, sobre el cual debía recaer la acción intencional del Estado o de los organismos del poder institucional, para reconducir sus posibilidades educativas hacia el desarrollo de la cultura popular. Sin duda, el cine se concebía como un recurso pedagógico; a modo de ejemplo, ya en 1918 en España se promulga una real Orden en la que se defiende el valor del cine como instrumento didáctico⁴³.

Distinguimos que en el cine, siendo un instrumento de transmisión del conocimiento, la comunicación se realiza por medios de tres niveles: El primer nivel es el de los sistemas perceptivos –vista y oído–, se accede a la información por medio de los estímulos más primarios, de una forma inmediata. El segundo nivel se refiere a los lenguajes asociados a los sistemas perceptivos –imagen, sonido fonético y musical, ruidos y señales–, que nos remiten a los referentes culturales. Por último, el tercer nivel, se refiere al subconsciente. En este nivel, por medio del manejo de la luz, la música, los movimientos de cámara, etc., se logra transmitir al espectador sensaciones y

⁴³ Real Orden de 11 de abril de 1918. Boletín Oficial, del 14 mayo de 1918.

emociones. Porque la disposición de los encuadres, los movimientos de cámara, la elección del espacio escénico, el manejo de la música y el movimiento de los actores, entre otros, son elementos que el espectador medio no percibe conscientemente, pero son los que combinados logran que las películas nos transmitan determinadas sensaciones y emociones. Consecuentemente, nos puede provocar cambios y avances en el contexto educativo.

El carácter formativo de una película lo confiere su argumento, pero sobre todo la intencionalidad del docente que lo utiliza para promover la reflexión y el estudio. Según de la Torre, catedrático de Didáctica e Innovación Educativa (Universitat de Barcelona), el cine formativo es: “la emisión y recepción intencional de películas portadoras de valores culturales, humanos, técnico-científicos o artísticos, con la finalidad de mejorar el conocimiento, las estrategias o las actitudes y opiniones de los espectadores” (De la Torre, 1997: 68).

Entendemos que estas palabras resultan coincidentes con la opinión del marqués de Villa Alcázar ya que, desde la realización de su primer documental, se inclina por un cine eminentemente educativo, con el claro objetivo de formar a una población rural desconocedora de los avances agrícolas y ganaderos. El 9 de febrero de 1933 Francisco González de la Riva y Vidiella –marqués de Villa Alcázar– es nombrado Jefe de Sección de Publicidad y Publicaciones del Instituto de Reforma Agraria de la II República, donde inicia su producción documental cinematográfica.

En nuestro estudio nos detenemos en las propuestas didácticas que plantea con estas pequeñas películas –en cuanto a minutaje–. Desea trasladar las enseñanzas necesarias para el desarrollo de cultivos, reforestación, ganadería, etc. Están dirigidas a una población eminentemente rural, dependiente sobre todo del sector primario, para el desarrollo de su economía. Es el contexto ideal para poner en juego estos sencillos y didácticos documentales realizados por el marqués de Villa Alcázar.

6.2. Contexto en el que trabaja el marqués

Desde abril de 1931 en España se había instaurado la república, lo que permitió que se desarrollara un programa de gran ambición transformadora y reformista, sobre todo la labor que desde el gobierno se quiere trasladar al medio rural. Uno de los más ambiciosos proyectos es la reforma agraria que, a estas alturas, ya se había abordado en casi todos los países europeos. Se buscaba un nuevo reparto de la tierra, y mejores condiciones para los asalariados agrícolas. La sociedad española de los años treinta no había experimentado la revolución industrial, 45,5% de la población activa se ocupaba en la agricultura. Otro proyecto de envergadura era la alfabetización de la población, entre un 30% y un 50% de la población española era analfabeta, las cifras más altas coincidían con la población rural.

A pesar de su voluntad modernizadora, los gobiernos republicanos demostraron poquísima sensibilidad hacia el cine (Gubern, 2005:124). No hacen mucho por la protección del cine español, aunque sí se puede afirmar que existía una preocupación didáctica por comunicar el conocimiento agrícola y ganadero.

La recepción de un mensaje no solo depende de la intención del emisor y las características del mensaje, sino también de la capacidad y formación que tenga el receptor. En nuestro caso, nos encontramos con un receptor-espectador que debe comprender e interpretar una información compleja, para el bajo nivel de formación que tienen estos agricultores, ganaderos, etc. Estos hombres rurales son espectadores doblemente analfabetos –no saben leer ni escribir, y desconocen el lenguaje audiovisual–. Son espectadores pasivos, dispuestos a consumir lo que les llegue a la retina y al oído. De ahí que se buscan los modos más didácticos posibles, para lograr que el cine tenga un efecto formativo. También es importante que el espectador sea consciente de que la película es un producto cuidadosamente planificado, porque la apariencia de realidad se construye mediante ciertas convenciones invisibles para el espectador, como es el caso de la animación en las películas que vamos a estudiar. No hay duda de que el cine interpretado como estrategia didáctica posee un carácter complejo que nosotros intentaremos descifrar.

El marqués de Villa Alcázar trabaja de un modo precario, como un cineasta de los inicios del cinematógrafo, más cerca de creadores como Méliès o Segundo de Chomón que como los creadores coetáneos de su tiempo. Como ocurre con los pioneros del cine, de su mano dependen las diferentes fases de la creación del producto cinematográfico. Él se encarga del guión, fotografía, realización, animación, montaje e incluso de la locución del documental. Curiosamente, en décadas posteriores trabaja siguiendo los mismos hábitos. Encontramos una referencia en palabras de Bardem, sobre la manera de trabajar del marqués de Villa Alcázar:



“En 1946 tuvo conocimiento de la existencia de un departamento de cine en el Ministerio de Agricultura y vio la posibilidad de unir sus estudios y su futuro trabajo con su auténtica vocación. Se ofreció para colaborar en la realización de películas técnicas y fue asignado al departamento que dirigía el marqués de Villa-Alcázar, un entusiasta del cine que lo controlaba absolutamente todo... aprendí a manejar un proyector, embobinar y rebobinar y llegué con él (el marqués de Villa-Alcázar) hasta cortar y montar el negativo. Me acuerdo que salí con él una vez al campo... nada más que para llevarle la cámara y el trípode...; bueno, eso también es experiencia” (García y Olea, 1964: 26).

Esta manera de trabajar es la que realiza a lo largo de toda su obra, aún cuando las circunstancias contextuales han cambiando, estamos hablando de que el grueso de su obra se extiende durante tres décadas. Debido a que la obra se extiende en el tiempo e incorpora nuevos avances técnicos, como por ejemplo la incorporación del color, hemos decidido clasificar toda la obra en tres fases, delimitadas por los pequeños cambios que apreciamos en los documentales.

La primera fase abarcaría desde el primer documental de 1934 hasta el de 1949, *Aceites industriales*. En esta etapa existe un mayor interés por la animación como medio de dar a conocer nuevos conocimientos, y se aprecia la clara conciencia de dirigirse a un espectador de muy baja formación. De los veintiun documentales rodados en esta etapa, en todos ellos menos en seis, aparece expresamente la denominación de “Charla cinematográfica” que transmite cercanía hacia el receptor. El documental se estructura como una clase en el aula, haciendo la pantalla las veces de encerado, o acercándose a los mapas escolares, para indicar o solventar distintas cuestiones.

La segunda fase contiene desde el documental *España se prepara* de 1949 hasta el último realizado en blanco y negro, *Conservación de suelos*, que es de 1959. En esta etapa comienza el interés por mostrar la importancia de la mecanización del campo. En estos documentales se aprecia que se han realizado pensando en un espectador agricultor, pero ya con cierta formación, como si fueran alumnos de segundo grado, mientras que en la etapa anterior parecía dirigirse a niños de párvulos, o directamente analfabetos. En esta fase, algunos documentales, en total ocho, no son definidos como “Charla cinematográfica”, lo que indica un carácter menos cercano.

La tercera y última fase se inscribe desde el primer documental en color de 1959, *El Jerez*, hasta el último realizado en 1966, *Panorama frutal de España*. En esta etapa, aún siendo documentales educativos, son films dirigidos a personas del ámbito rural, pero con formación y ya en un contexto mecanizado. Además, en muchas ocasiones, se hacen alusiones a los avances obtenidos en el mundo rural español, con una clara intención propagandística.

A lo largo de las tres etapas vemos cómo la contextualización va cambiando. El proyecto de los documentales educativos nacen en la etapa republicana –sólo se realizan tres documentales–. Después de un paréntesis de tres años, debido a la guerra civil, continúa durante la primera posguerra. En los años cuarenta el campo sufre un gran atraso. Son años de miseria y autarquía. Después de tres años sin cultivar la tierra, le seguirá un periodo de sequía –durante 1942 hasta 1944 se dan malas cosechas–. Y el campesinado realmente está falto de esa formación, que el marqués de Villa Alcázar quiere propagar.

La segunda etapa que hemos señalado coincide con los inicios de la mecanización rural, con la consecuente migración del campo a la ciudad. Es también el inicio de la plantación de nuevos cultivos y la incorporación de avances tecnológicos.

En la tercera etapa, los documentales repiten temas de etapas anteriores, con la incorporación de algunas novedades. Por lo pronto, tan sólo en los dos primeros documentales utiliza el término “Charla cinematográfica” y, por una vez, es sustituida por el término “Conferencia cinematográfica”. En el resto de los documentales desaparecen por completo estos términos. Los años sesenta en España son paradigma del desarrollismo, con la inauguración de grandes presas, modernas centrales lecheras y la fundación de pueblos armoniosos. Son momentos de la vanagloria por los logros alcanzados.

6.3. Documentales educativos realizados por el marqués de Villa Alcázar

Estudiamos los documentales par-tiendo de las tres etapas en las que hemos delimitado, anteriormente, la obra del marqués de Villa Alcázar.

En la primera etapa, nos llama especialmente la atención la utilización del trucaje, con sencillos efectos especiales, para llegar a un espectador con una baja formación.



El cine es, entre otras muchas cosas, industria, espectáculo, negocio, evasión, y también puede considerarse como un medio formativo. Posee un indiscutible poder de atracción, motivación y fascinación. Frente al cine se sitúa el individuo, que a cualquier edad y en cualquier lugar puede aprender, puede cambiar, para modelar su propio crecimiento, su persona, su evolución. El cine es información y también puede ser formación. Con estos documentales educativos se pretende ayudar a convertir la información en formación, mediante el desarrollo de diversas potencialidades, entre las que destacamos la observación reflexiva, la

compresión, la imagen y los efectos visuales. Su objetivo es principalmente didáctico, donde no sólo se hace referencia al hecho de enseñar conocimientos sobre agricultura, sino también se refieren al destinatario del mensaje –receptor–, porque también tratan de formarle. Esta serie de documentales son encargados al marqués de Villa Alcázar, quien diseña unas sencillas películas donde destaca un elaborado guión didáctico, que supone elaborar tres tipos de guiones diferentes: 1. El guión literario, esquemáticamente se expresa aquello que se quiere comunicar. 2. El guión didáctico, que muestra el contenido totalmente desarrollado. 3. El guión técnico que, además de las indicaciones habituales, debe de incluir en paralelo un guión icónico –aparecerán todos los gráficos, figuras, animación, etc.–. En estos documentales, será fundamental la etapa de la postproducción cuando se añadan los gráficos, animaciones, rótulos, efectos de sonido, músicas, etc., que se van a insertar en la secuencia definitiva.

El cine llega directamente a lo emocional. El cine es un medio caliente, de alta definición, con más información y menos participación por parte del espectador (McLugan, 1996: 43-52). Exactamente son los condicionantes con los que juegan estos documentales para poder ser lo más efectivos posible. La puesta en escena de estos documentales, objeto de nuestro estudio, está al servicio de la didáctica del audiovisual. Por medio de la comparación se da a conocer aquello que está bien y lo que no.

De entre todos los elementos que construyen la puesta en escena nos centraremos en la animación, en la creatividad e imaginación del creador de los efectos especiales. Ellos son un aporte muy importante para la naturaleza estilística del film, ya que el trucaje aplicado es la herramienta que utiliza el marqués de Villa Alcázar para expresar su sensibilidad artística.

El trucaje es una modificación de la imagen, para obtener otra imagen distinta y no correspondiente con la realidad. Es un concepto que proviene de los pioneros del cinematógrafo francés y que, con el desarrollo de la industria cinematográfica anglosajona, ha sido sustituido por el término efectos especiales.

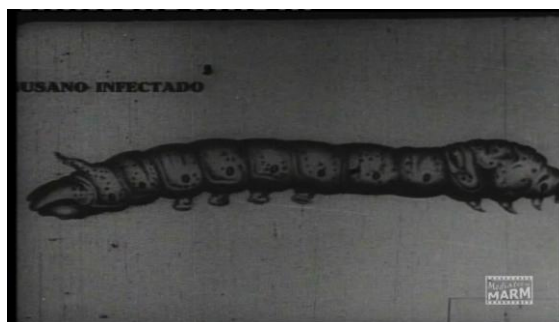
Christian Metz distingue dos tipos de trucajes, los Profílmicos, que consisten en trucos realizados antes del rodaje, y los

Cinematográficos, los realizados durante el rodaje y en el laboratorio. Fue necesaria la estabilización del lenguaje audiovisual para que algunos trucajes dejaran de serlo.

Nosotros estudiaremos aquellos trucajes que aparecen en los documentales educativos realizados a lo largo de toda la obra del marqués.

Distinguimos:

1. Los efectos mecánicos, que ocurren frente a la cámara, y suponen una transformación del decorado, como efectos naturales, maquetas, etc. Por efecto lluvia. Y en el documental *Charla cinematográfica sobre abono*, se cierra



el encuadre en un decorado que, a modo de poster, muestra el interior de una vaca, y un puntero –imagen real– irá señalando los diferentes órganos de ésta. Este mismo efecto lo utiliza con el interior de un gusano en el documental *Seda en España*. Esta utilización de la maqueta como disección, lo aplica también con el suelo, para el estudio de raíces, erosión, germinación, etc. Así, en *Repoblación forestal*, muestra una maqueta para explicar cómo se comporta un torrente sobre una ladera, a la que le incorpora unos muretes para que frenen el agua que anteriormente ha deslizado por ella. De esta manera, demuestra que los muretes funcionan como verdaderos diques, que frenan la desertización. Del mismo estilo es la maqueta que realiza en *Naranjas, limones y pomelos*. En este caso se construye una terraza para colocar naranjos.



El marqués de Villa Alcázar no sólo se vale de la imagen real para transmitir sus conocimientos, sino que recurre a las ilustraciones

escolares en imagen fija como base fundamental de sus “Charlas cinematográficas”, sobre todo en esta primera etapa. Son ejemplo de ello: *Seda en España* –mapa de la cría del gusano de seda, e ilustración fija de Pasteur–; *Jerez-Xerez-Sherry* –mapa geográfico de España–.

Otra manera de actuar ante la cámara es intervenir activamente sobre una ilustración, como ocurre en *Algodón de España* –sobre un mapa infantil van cayendo bolas de algodón, con un hilo que marca las diferentes regiones donde se produce el algodón–. Este mismo efecto lo



suma con otro efecto aplicado en la cámara o laboratorio, como en *Jerez-Xerez-Sherry* –una ilustración infantil sobre la provincia de Cádiz se rasga físicamente, para que aparezca un racimo de uvas y de ahí, aplica el efecto encadenado, para transformar cada uva en una copa de vino–; *Tabaco en España* –destaca los diferentes lugares donde se produce tabaco con una pequeña humareda que sale de unos puntos señalados en un mapa. A este efecto le incorpora la cámara marcha atrás–; y en *Caricias de las naranjas* –sobre una ilustración, se mueven los pajaritos. Le suma el encadenado a imagen real–.

Curiosamente, ante la cámara realiza una técnica propia de la fotografía fija, como es el fotomontaje. Una vez realizada la nueva composición, la filma e incorpora al documental. Es el caso de *Jerez-Xerez-Sherry*.

2. Los efectos ópticos, que se realizan tanto en la misma cámara con la que se rueda, como en el laboratorio. Un ejemplo es la sobreimpresión –se expone la película dos veces antes de ser revelada–, y es la base del fundido encadenado. Lo utiliza para los títulos de crédito en trece documentales de esta primera etapa. Estos rótulos los impresiona sobre imagen real en quince ocasiones y seis sobre ilustraciones. También realiza la sobreimpresión en *Aceites industriales*, donde sobreimpresiona una pastilla de jabón sobre imagen real. Además, utiliza el fundido encadenado como signo de puntuación en *Olivos de España* –cuando encadena una imagen real con una ilustración–. En *Charla cinematográfica sobre la siembra*, recoge el

crecimiento de una semilla por medio de un plano detalle, con lente de aumento y fundido encadenado. Igualmente, en *Lana de España*, explica cómo enrollar el vellón por el mismo método.

También son efectos ópticos los fundidos de cierre –la imagen se va oscureciendo hasta quedar totalmente negra–, y lo utiliza para terminar el documental *El barbecho*.

En la cortinilla, una franja se desplaza arrastrando una imagen nueva a la vez que va desapareciendo la anterior. Para la transición entre los títulos de crédito utiliza la cortinilla en siete ocasiones. En el resto del documental lo utiliza muy puntualmente: Encontramos una cortinilla vertical en *Charla cinematográfica sobre abono*. En *Jerez-Xérez-Sherry* un globo terráqueo gira sobre sí mismo –encadenando– y pasa por corte a un mapa de España; y de ahí, por cortinilla circular, cierra el plano centrándose en la provincia de Cádiz. Por último, en *Pinos de encargo*, utiliza la cortinilla como signo de puntuación, para mostrar diferentes tipos de rosas.

3. Otro tipo de efectos son los que realizan las tomas de forma distinta, por ejemplo, con la utilización de un caché –máscara negra–, o desenfoco de una parte del cuadro para destacar otra. Lo utiliza en *Charla cinematográfica sobre siembra*, para destacar la semilla situada en el surco de la tierra.

4. Utilización de diferentes tipos de lente en beneficio del plano detalle. El uso de lentes de aumento nos permite ver imágenes tomadas de forma microscópica: *Seda en España* –ilustración de un gusano–; *Jerez-Xérez-Sherry* –levadura de diferentes tipos de vino–; *Lana de España* –la lana a través del microscopio–; *Industrias lácteas* –detalles de las patas de una mosca–; *Pinos de encargo* –detalle de la germinación del pino–; *Abejas y colmenas* –cabeza de una abeja–.



Planos detalles que facilitan la comprensión de la tarea que se realiza: *Jerez-Xérez-Sherry* –calendario indicando pocos días de lluvia, detalle de la temperatura de un termómetro, o detalle del velo del

vino en la solera transparente–; *Trigo en España* –detalle de cómo se pesa la masa para hacer pan, detalle de la flor del trigo, detalle de la fecundación del trigo–; *Tabaco en España* –detalle de las semillas del tabaco, detalle del modo de liar los puros–; *Algodón de España* –detalle de bala de algodón, de cómo se siembra, de la planta y sus calidades–; *Madera de España* –detalle del anillo del árbol–; *Industrias lácteas* –detalle de la maquinaria que realiza mantequilla–; *El escarabajo de la patata* –detalle del escarabajo y de la larva de éste–; *Naranjas, limones y pomelos* –detalles de la naranja a contraluz y de insectos en el naranjo–; *Olivos de España* –detalle de la mosca que daña a la aceituna y de cómo podar el olivo–; *Caricias de las naranjas* –detalle del deterioro que ha sufrido la naranja–; *Abejas y colmenas* –detalle de una colmena–; *Aceites industriales* –detalle del funcionamiento de distintas máquinas–.

También el uso de lentes de focal variable –zoom– para simular movimiento: *Jerez-Xerez-Sherry* –una interrogación se acerca a la cámara para plantear una pregunta.

5. Efectos en el laboratorio, actualmente propios de la posproducción de vídeo, como las incrustaciones: *Algodón de España* –sobre una ilustración que se va creando sobre la marcha, se abre una ventana, donde se ve en imagen real a los operarios del algodón–. Intervención sobre el negativo: *Trigo en España* –sobre la imagen fotográfica se añade una línea blanca para mostrar distintas profundidades de la tierra–.

6. Los efectos de montaje, las técnicas de hacer aparecer y desaparecer los objetos –lo vemos en *Charla cinematográfica sobre abono*–, o cambiarse unos por otros parando la cámara, lo cual data de los orígenes del cine⁴⁴. Nos referimos a lo que ha venido a llamarse paso

⁴⁴ El paso de manivela es una técnica de animación que consiste en aparentar el movimiento de objetos estáticos por medio de una serie de imágenes fijas sucesivas. Será el punto de partida para el desarrollo de la animación cinematográfica. La animación es el arte de darle vida a objetos inanimados. Méliès, al igual que los hermanos Lumière, recogía escenas cotidianas en las calles de París, y fue por casualidad que descubrió el truco – exclusivo a partir de ese momento en su estilo cinematográfico–.

En una ocasión, mientras rodaba en la plaza de la opera, la manivela se atascó y aunque dejó de avanzar la película se siguió imprimiendo la imagen. Una vez resuelto el atasco Méliès siguió trabajando, pero en el momento de la

de manivela, que si bien Méliès en contadas ocasiones pone la técnica al servicio del relato cinematográfico, será todo lo contrario en el caso de Segundo de Chomón⁴⁵, quien utilizará la técnica siempre como recurso narrativo.

La técnica de paso de manivela supone la base para la animación. De los diferentes tipos de trucaje que utiliza el marqués de Villa Alcázar, éste es del que se vale con más profusión y calidad. La animación la utiliza con imagen real, sobre todo para mostrar el paso del tiempo de forma rápida. Esta modalidad la encontramos en: *Charla cinematográfica sobre siembra*, se emplea en la recreación de la hinchazón y crecimiento de una semilla –animación de imagen real–. Crecimiento de tallos –animación de imagen real–. *Seda en España*, recrea cómo una mariposa sale del capullo –aceleración del tiempo–, y muestra cómo se arregla un punto suelto de una media de seda –ralentiza el tiempo–. *Repoblación forestal* –se recrea el movimiento de granitos de arena–; *Trigo de España* –filma en movimiento acelerado cómo se hincha un globo–; *Tabaco en España* –filma la máquina de emboquillar a cámara lenta, para que se vea con detalle cómo trabaja la máquina–; *Caricias de las naranjas* –naranjas reales se trasladan por un mapa de España–; *Esparto de España* –filma a cámara lenta cómo se trenza el esparto–.

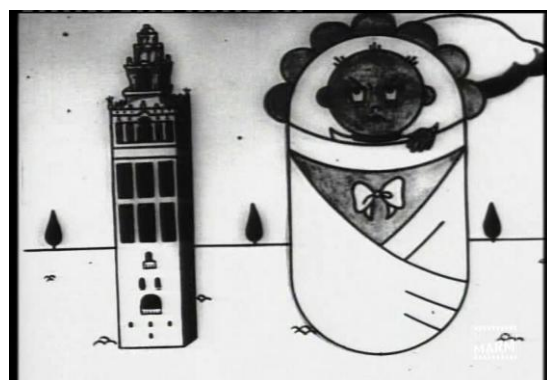
Pero donde se recrea aún más, obteniendo muy buenos resultados, es cuando parte de la ilustración para crear el dibujo animado. Lo vemos en: *El barbecho*, la animación es sobre una ilustración o dibujo de un campo, bajo los efectos de la lluvia y el sol.

proyección pudo ver con sorpresa que donde había un hombre ahora había una mujer.

⁴⁵ Visionario de los efectos especiales y del cine fantástico, empezó a experimentar en los más variados campos, desde el color hasta la fotografía, pasando por el trucaje y el revelado. Realizador e inventor, utilizó el sistema del paso de manivela para mover objetos inanimados y dibujos que él mismo realizaba. Para perfeccionar la técnica, construyó un tomavistas con el nombre de cámara 16, que rueda imagen por imagen, para posteriormente proyectarlas de forma continuada. Es el primero en combinar maquetas con imagen real. Además, utiliza la sobreimpresión, fundidos, travelling en interiores, etc. En 1905 realiza *El eclipse de sol* -resume en un minuto de película un eclipse-. En 1908 dirigió *El hotel eléctrico*, su obra de animación de objetos reales más lograda.



Seda en España –un bebé crece hasta obtener el tamaño de una torre–; *Repoblación forestal* –una flecha se mueve a modo de cursor–; *Trigo de España* –una porción de un pan se traslada hasta colocarse dentro del pan formado un todo, y una miga de



pan crece para mostrar sus hoyuelos–; *Tabaco en España* –se multiplican plantas de tabaco y una bala de tabaco va creciendo progresivamente–; *Algodón de España* –un gráfico por animación muestra el aumento de producción según los años, un gato intenta cazar a un pájaro enjaulado, una bruja que vuela–; *Madera de España* –troncos de árboles que se trasladan y transforman, gráfico de repoblación en movimiento, un paisaje rural recibe elementos móviles como árboles–; *Industrias lácteas* –simulación del crecimiento de las bacterias–; *El escarabajo de la patata* –una calavera se transforma en un escarabajo, en un mapa se extiende una mancha indicando el avance del escarabajo–; *Esparto de España* –gráfico en movimiento para enseñar la cantidad de productos que se generan gracias al esparto, gráfico móvil con diferentes tipos de esparto y su utilidad–; *Pinos de encargo* –animación de un corte de un tronco de pino, animación del crecimiento de los pinos–; *Abejas y colmenas* –rótulos móviles para comparar la producción de miel en las colmenas antiguas de corcho, y las actuales modernas, e ilustración móvil de la mandíbula de una abeja–.

Después de este estudio en profundidad, podemos afirmar que la animación es la herramienta más utilizada por el marqués de Villa-Alcázar para transmitir su formación de la forma más didáctica. Este

afán por hacer llegar conocimiento al espectador le hace recurrir a la voz en off, que él mismo locuta y con toques de humor llega al espectador. Además hace partícipe a su receptor cuando en la locución explica cómo y por qué se toman las imágenes, sin excluir los motivos técnicos.

De calidad y eminentemente didácticos, vistos con los ojos de hoy en día, estos documentales no dejan de ser de una ingenuidad sofocante; pero, por otra parte, indiscutiblemente interesantes como documentos audiovisuales propios de su tiempo.

En la segunda etapa, los títulos de crédito cambian con respecto a la etapa anterior, ahora es menos habitual que se sobrepresionen los rótulos sobre imagen real –sólo en tres documentales– y toma más fuerza la ilustración –en ocho ocasiones–, e incluso los fondos oscuros –trece ocasiones–. La transición entre los rótulos pueden ser de tres tipos: por corte –seis–, cortinillas –ocho– y encadenadas –diez–.

Los efectos utilizados en esta segunda etapa son:

1. Los efectos mecánicos como las maquetas –reproducciones a escala de decorados reales–, son utilizadas en menor medida que la etapa anterior, aunque son del mismo estilo, y se utilizan con fines similares. *Fertilidad* –agua que corre por una ladera y raíces de una planta–; *Riego seco* –cómo actúa la tierra negra–; *Naranjas* –construyendo bancales–; *Conservación de suelos* –maqueta con demostración de la erosión del suelo, modos de labrar las laderas–.

En este periodo la ilustración fija deja de tener tanta relevancia y su uso queda relegado principalmente a los títulos de crédito. Tan sólo en una ocasión aparece dentro del documental una ilustración fija, *Conservación de suelos* –mapa con las redes de carreteras, ferrocarril–.

2. Los efectos ópticos. Es frecuente la utilización de los encadenados, éstos se consiguen haciendo primero un fundido y luego se abre, superponiendo ambos procesos, con lo que la segunda imagen se va sobrepresionando al mismo tiempo que la primera va desapareciendo. Lo realiza entre ilustración e imagen real: *España se prepara*, *Fertilidad*. Y entre dos ilustraciones: *Jardines*.

Las cortinillas⁴⁶ toman ahora más importancia en los títulos de crédito, sin embargo, no aparecen en el resto del documental.

3. Utilización de diferentes tipos de lente para resaltar el plano detalle: *Fertilidad* –una gota cae sobre la tierra desnuda–; *Agricultura y refrigeración* –detalles de la empaquetadora de frutas, e imagen microscópica de las sales de la fruta–; *Naranjas* –detalles de las larvas–.

4. Los efectos de montaje permiten dar vida a objetos al manipular el tiempo, acelerándolo o ralentizándolo. *Fertilidad* –a cámara rápida el agua de entre las rocas se convierte en hielo, construcción de dunas, caída de gotas a cámara lenta para apreciar el efecto de la erosión, avance del agua–.

La animación con ilustraciones se da en: *Jardines* –creación de un jardín–; *Aceite de oliva* –movimiento de barcos cargados de aceite–; *Tomates de invierno* –caen de un plato de tomates otros productos que se pueden obtener de las ganancias de los tomates–; *Fertilidad* –unas estrellas giran hasta convertirse en el planeta tierra, carbono puro que se traslada a la raíz de un árbol, las raíces se nutren–; *Se vence al desierto* –barco que se traslada, creación de una duna–; *Riego seco* –el rocío de una planta cae sobre la tierra–; *Aceituna de verdeo* –se quita hueso a una aceituna y relleno de aceituna–; *Concentración parcelaria* –parcelación de terrenos–.

En esta etapa el marqués de Villa Alcázar trabaja el documental sin apenas colaboradores, prácticamente podemos decir que se ocupa él sólo de todas las fases de producción del documental ya que, en tan sólo una ocasión, participa A. L. Padial en la creación de los gráficos. En la primera etapa, para la creación de los gráficos y dibujos animados, se ayuda, en algunos documentales, de Félix Sánchez Favraud.

En la tercera etapa, realiza veintiun documentales a todo color, de los cuales uno –*Pedrisco*–, incorpora la animación en el título del documental. En el resto, predominan los títulos de crédito en

⁴⁶ Una nueva imagen aparece desplazando a aquella que está presente en pantalla, eliminándola gradualmente hasta que la nueva imagen ocupa todo el cuadro.

ilustraciones que, en doce ocasiones, se encadenan entre ellos; en cinco, la transición es por corte, y en dos casos es por cortinilla.

Los efectos utilizados en esta etapa son los siguientes:

1. Los efectos mecánicos como las maquetas, *Pedrisco* – consecuencias del pedrisco en el campo–; *Cómo evitar la erosión* – resultados de la lluvia en surcos a nivel–; *Con las máquinas de precaución* –cómo colocar un tractor con respecto a los surcos–.

En cuanto a las ilustraciones fijas, en todos los documentales de esta etapa la palabra fin se incorpora a una ilustración del escudo español. Además, hay que sumar las siguientes ilustraciones: *Centrales lecheras* –gérmenes de la leche, gráficos de países indicando la leche que consumen–; *Huella de España en California* –ilustraciones antiguas del oeste americano–; *Bonita y pintada* –bacilo de la tuberculosis, gráfico de las zonas ganaderas de España–; *Cómo evitar la erosión* – ilustración de un árbol con grandes raíces–; *Producimos nuestro algodón* – gráfico con las cifras de producción de algodón–; *Antes y después* – parcelaciones y proporciones entre éstas–; *Ovejas estabuladas* – calendario–.

2. Utilización de diferentes tipos de lente para resaltar el plano detalle: *Nociones elementales sobre el motor de explosión* –con planos detalle se explica el funcionamiento del motor–.

3. Otro tipo de efectos son los que realizan las tomas de forma distinta, por ejemplo, con la utilización de un caché –máscara negra–, *Bonita y pintada* –la mitad de la pantalla con imagen real y la otra mitad con los títulos de crédito sobre fondo negro–.

4. Los efectos de montaje, cámaras rápidas y animación con ilustraciones. Al acelerar la velocidad de filmación se consiguen registrar procesos que se desarrollan a lo largo del tiempo en pocos segundos: *Cómo evitar la erosión* –a cámara rápida se ve cómo se posa la arena en unas probetas–.

Como en etapas anteriores, la animación con ilustraciones es el efecto más utilizado. Ejemplo de ello: *Pedrisco* –rayo y pedrisco en acción–; *Huella de España en California* –un barco cruza el Atlántico desde España a América, desarrollo del Camino Real, unión entre las

misiones españolas y gráfico de la reconquista–; *Bonita y pintada* – mapas distinguiendo zonas ganaderas de vacuno–; *Cómo se cuida el motor de explosión* –pieza de motor en movimiento y una flecha a modo de cursor–; *Nociones elementales sobre el motor de explosión* –animación de explosión–; *Producimos nuestro algodón* –peinado del algodón–; *Antes y después* –las diferentes partes de un plato se unen hasta formar el plato completo–; *Oro líquido* –movimiento de las partículas de aceite, prensado del aceite y funcionamiento de la malla de prensado–; *Ovejas estabuladas* –gráfico sobre el cordero estabulado y el de pastoreo, calendario móvil–; *Con las máquinas, precaución* –ilustración con animación de cómo se usa el tractor–.

En esta etapa, la locución deja de ser realizada por el marqués de Villa Alcázar y, a partir de 1961, Concepción Celaya participa en algunos documentales, ayudando en la creación de los gráficos y el montaje.

6.4. Conexiones con el cine primitivo de Segundo de Chomón

Los efectos especiales tienen una naturaleza científica, que comprende el entendimiento de cómo nuestro sistema sensorial y nuestro cerebro captan el mundo que nos rodea. Esto quiere decir que debemos usar diversas técnicas que engañen a nuestros sentidos. Así, el principio básico para la existencia del cine es el de la persistencia retiniana. La persistencia es el tiempo que tarda el cerebro en eliminar la información que le llega de la retina.

Otro principio es el del movimiento de los objetos, este fenómeno consiste en el desplazamiento continuo de objetos en el espacio con respecto a un punto de referencia. Este principio nos da pie a definir la animación como el arte de dar vida a objetos inanimados. Para lograr este objetivo se utiliza el movimiento, y este movimiento, para que resulte verosímil, debe de lograr un alto realismo. La base de la animación la encontramos en la técnica del paso de manivela, descubierta por casualidad por el cineasta Méliès.

El cinematógrafo, desde el primer momento, mostró lo increíble, nos trasladó en el tiempo y el espacio. La magia del invento

estribaba en hacer auténtico aquello que ni siquiera existía. Para conseguirlo se vale de todo tipo de trucos.

Los primeros efectos que se incorporan a la cinematografía provienen del espectáculo teatral y las técnicas de la linterna mágica – desarrolladas por George Albert Smith y Robert W. Paul–. Otros cineastas, como Méliès o Segundo de Chomón, basan su cine en la puesta de escena del trucaje.

La técnica de paso de manivela consiste en registrar fotograma a fotograma los objetos inanimados. Es decir, se realizan fotografías de los objetos o modelos mientras están inmóviles. La proyección consecutiva de esas imágenes estáticas da como resultado un movimiento que, obviamente, no existió durante el registro.

Esta técnica fue desarrollada, con muy buenos resultados, por parte de Segundo de Chomón⁴⁷, cineasta español con el que podemos trazar una línea que conecte con la obra del marqués de Villa Alcázar. Afirmamos esto porque al estudiar los documentales educativos del marqués de Villa Alcázar, comprobamos que es común en ambos cineastas, para conseguir sus objetivos visuales, la utilización de los mismos tipos de efectos. Entre ellos distinguimos la animación de imagen real, animación de ilustraciones, uso de maquetas con imagen real, superimpresiones, fundidos, etc.

Resulta curioso señalar cómo cuando el marqués comienza a trabajar, los trucos ya tenían mucha importancia para el cine comercial, hasta el punto de que todos los estudios de Hollywood tenían un departamento dedicado exclusivamente a los efectos especiales. Pero el marqués de Villa Alcázar conecta con la manera de hacer artesana de los pioneros del cine, como es el caso de Segundo de Chomón.

⁴⁷ Consigue una sorprendente obra de animación de imagen real con su film *El hotel eléctrico* (1908), y también fue el primer cineasta español que combina maquetas con imagen real, ejemplo de ello es *Choque de trenes* (1902).

6.5. Conclusiones

El cine se configuró, casi desde sus orígenes, como un poderoso medio de educación de masas, sobre el cual debía recaer la acción intencional del Estado o de los organismos del poder institucional, para reconducir sus posibilidades educativas hacia el desarrollo de la cultura popular. Desde el Instituto Internacional de Cinematografía Educativa (IICE) se reconoció la integración del cine a la enseñanza, así como la superioridad de este medio de comunicación con respecto a otros métodos didácticos en la divulgación educativa.

Desde la realización de su primer documental, el marqués de Villa Alcázar se inclina por un cine eminentemente educativo, con el claro objetivo de formar a una población rural desconocedora de los avances agrícolas y ganaderos.

El marqués de Villa Alcázar trabaja de un modo precario, como un cineasta de los inicios del cinematógrafo, más cerca de creadores como Méliès o Segundo de Chomón que como los creadores coetáneos de su tiempo. Sigue los pasos del realizador aragonés, volcando en la animación todo su espíritu creativo. Al igual que él, utiliza efectos mecánicos –muchos de ellos provienen del espectáculo teatral y del ilusionismo–; efectos ópticos sencillos, como fundidos a negro, cerrando el diafragma progresivamente al tiempo que se realiza la toma; registros de cámara realizados de distinta manera a la habitual –utilización de caché–; efectos de montaje, como el paso de manivela, base para la creación de la animación de objetos inertes, ilustraciones, etc.

El marqués no sólo tenía interés por dar a conocer los principios fundamentales para cultivar mejor la tierra y cuidar al ganado, sino por incorporar la mecanización y la tecnología más puntera al mundo rural, de ahí sus documentales dedicados especialmente a enseñar los progresos de California. O por otra parte, lo habitual de incorporar las cadenas de envasado y trabajo de los robots en sus documentales, al igual que el canal televisivo actual Discovery Max⁴⁸.

⁴⁸ Dentro de la programación del canal televisivo Discovery Max, es habitual encontrar documentales en los que se explica cómo funcionan las cadenas de




La calidad didáctica de los documentales realizados por el marqués de Villa Alcázar es comparable a documentales que podemos ver hoy en día en los canales televisivos, pongo por caso la serie de documentales sobre ciencia “El universo de Stephen Hawkins”. Son documentales que quieren llegar a un espectador desconocedor de conceptos complejos sobre la existencia humana. En esta serie se utilizan similares herramientas –comparaciones con actividades cotidianas– para explicar un concepto científico, de la misma manera que lo utilizaba el marqués de Villa Alcázar en sus artesanales documentales educativos.

Referencias bibliográficas

- Álvarez, N. (2002): *Cine y educación en la España de las primeras décadas del siglo XX. Tres concepciones del cine educativo*. Madrid: Etimenda.
- De la Torre, S. (1997): *Cine formativo. Una estrategia innovadora para los docentes*. Barcelona: Editorial Octaedro.
- Delgado Criado, B. (1988): “Notes per a la historia del cinema didàctic anterior a 1936”, en Caparrós Lera, J.M., Carner-Ribalta, J. y Delgado, B. *El cinema educatiu i la seva incidència a Catalunya (Dels orígens a 1939)*, Barcelona, PPU, pp.18-30.
- García de Dueñas, Jesús y Olea, Pedro (1964): “Bardem 64: Confesiones a las cinco de la tarde” *Nuestro Cine*, mayo, p. 26.
- Gubern, R. (1996): *Del bisonte a la realidad virtual. La escena y el laberinto*. Barcelona: Anagrama.
- Gubern, R. (2005): *Historia del cine español*. Madrid: Cátedra.
- McLugan, M. (1996): *Comprender los medios de comunicación. Las extensiones del ser humano*. Barcelona: Editorial Paidós.
- Sánchez Vidal, A. (1992): *El cine de Segundo de Chomón*. Aragón: Caja de Ahorros de la Inmaculada.

montaje, por ejemplo, la construcción de un coche.

La ganadería en la obra cinematográfica del marqués de Villa Alcázar

Evangelina Rodero Serrano *Perfil en  Orcid*⁴⁹ y Fernando Camarero Rioja. Con la colaboración de María del Carmen García Moreno⁵⁰; Elizabeth Moya González *Perfil en  Orcid*⁵¹ y Antonio Rodero Franganillo *Perfil en  Orcid*⁵²

7.1. Introducción

EN LOS aproximadamente 70 documentales realizados por el marqués de Villa Alcázar están representadas todas las temáticas posibles relacionadas con la agricultura, el medio ambiente y el mundo rural, como la ganadería. Estas películas intentan explicar de forma pedagógica y atractiva las producciones y los cuidados higiénicos de los animales de granja.

Los temas monográficos que se tratan son los relacionados con la industria textil en *Seda en España* (1941) y *Lana de España* (1943), la producción de leche en *Industrias lácteas* (1945), *Vacas y pastos* (1956),

⁴⁹ Departamento de Producción Animal. Universidad de Córdoba (pa1rose@uco.es), <http://orcid.org/0000-0002-4315-4291>

⁵⁰ Consejería de Agricultura, Pesca y Medio Ambiente de la Junta de Andalucía.

⁵¹ Hisbeytar. Asociación Española de estudiantes de Historia de la Veterinaria. <http://orcid.org/0000-0003-0967-8267>

⁵² Asociación Andaluza de Historia de la Veterinaria, <http://orcid.org/0000-0002-5050-9759>

Bonita y pintada (1961) y *Centrales lecheras* (1961), miel en *Abejas y colmenas* (1948), huevos en *A mí... ¡fritos!* (1953) y carne en *Ovejas estabuladas* (1965).

Curiosamente los dos primeros los dedica a producciones antiquísimas y no alimentarias, como la seda y la lana.

Otros temas que aparecen en la películas, aunque no como protagonistas, son los animales de trabajo en *Los yunteros de Extremadura* (1936), la producción de pescado en *Truchas y salmones* (1957), y carne en *Henos, piensos y cerdos* (1956) y *Una colonización en marcha: El Vilar y el Bajo Guadalquivir* (1961). En *El campo de Badajoz se transforma* (1961) se da una visión general de la ganadería en una zona de colonización.

Para sus películas, el marqués de Villa Alcázar contó como asesores con algunos de los técnicos más prestigiosos de la época: los ingenieros agrónomos Felipe González Marín en *Seda en España* (1941), Arturo del Río en *Industrias lácteas* (1945), que repite junto con Santiago Matallana en *Centrales lecheras* (1961) y César Fernández Quintanilla en *Henos, piensos y cerdos* y *Vacas y pastos* (1956), los veterinarios Carlos Luis de Cuenca en *Lana de España* (1943) y Francisco Polo Jover en *Bonita y Pintada* (1961) y los apicultores Narciso Liñán, Conde de Doña Marina, María Estremera y Javier Cabezas en *Abejas y colmenas* (1948).

7.2. *Los yunteros de Extremadura, 1936*

Se rodó en mayo de 1936 y ha sido identificada recientemente. Se conserva en el archivo cinematográfico de Krasnogorsk, en Rusia, y se desconoce cómo llegó hasta allá.

En los títulos de crédito se puede leer que es una “película de divulgación” con “guión, dirección, fotografía y montaje del Instituto de Reforma Agraria”.

En las imágenes se observan sobre todo burros y mulos, algunos caballos y bueyes. El marqués se lamenta de la situación de los asnos: “filosóficamente aguardan a que termine el rato de descanso, muy rendidos a veces hasta para comer. Y vuelta a la faena, tirando de ese arado... A veces la yunta labra entre encinas, en tierras con pendiente,

y el concienzudo esfuerzo del pobre burro, poco puede contra la dureza de la tierra”.

7.1. *Seda en España, 1941*

Este documental de 1941 refleja una de las peculiaridades de la época, la importancia que se intentaba dar a la producción propia de materias primas esenciales como trigo, leche, lana o seda. España debía abastecerse a sí misma.

El asesoramiento técnico corrió a cargo del ingeniero agrónomo Felipe González Marín. Fue director de la Estación Superior de Sericultura de La Alberca en Murcia entre 1923 y 1956, siendo conocido como “el apóstol de la seda” (González, 2001: 225). Al poco tiempo de acceder a la dirección rodó varias películas para auxiliar en la enseñanza, de las que se han restaurado *El gusano de seda* (1925) y *La morera* (1925). También escribió la monografía *La crianza del gusano de seda y el cultivo de la morera* (1942).

Todavía hoy se conservan en Murcia dos tradiciones centenarias de las que se da cuenta en la película. Una es la bendición de la simiente del gusano de seda en la ermita de Santa Catalina del Monte de Murcia, muy próxima a la Estación de Sericultura de La Alberca.

La otra es la colocación de unos gusanos en el paso del Cristo del Prendimiento, que “van hilando sus capullos durante la procesión del Viernes Santo”. Como se puede leer en el estandarte pertenece a la “Real e Ilustre Cofradía del Santísimo Cristo del Perdón, Hermandad Sedera, año 1600”. Hoy tiene su sede canónica en la iglesia de San Antolín de Murcia y desfila cada Lunes Santo.

Según Diego Avilés, presidente de la Cofradía a la que pertenece la Hermandad del Prendimiento, parece que hay un error, puesto que la procesión se celebraba en Jueves Santo en la época del rodaje.

El actual paso del Prendimiento es obra de José Sánchez Lozano, realizado en 1947 y restaurado en 2002 por Javier Bernal Casanova. Se trata de una reconstrucción del que tallara Nicolás de Bussy en el siglo XVII, “perdido durante la Guerra Civil”. No se ha podido determinar cual es la figura que aparece en la película. Aunque el montaje es de

1941, las imágenes pudieron rodarse años antes y se añadieron para la ocasión.

Según indica la locución, la producción de seda en España llegó a alcanzar las 12.500 toneladas de capullos un siglo atrás, principalmente en el área mediterránea, pero también en Aragón, ambas Castillas y las islas de Mallorca y Tenerife.

La “competencia extranjera” y una enfermedad hicieron casi desaparecer la industria. Aunque no se nombra la pebrina, esta infección es fácilmente identificable con la descripción que se realiza: “causada por unos gérmenes que parecen granitos de arroz cuando se ven al microscopio”.

Se alaba la figura de Pasteur, “el más católico y el más sabio de los sabios de Francia”, que consiguió en 1865 “dominar por completo la epidemia”, y supuso su primer éxito en la lucha contra las enfermedades de los animales. Posteriormente obtuvo las vacunas contra el cólera aviar (1880), el carbunco bacteridiano (1881), el mal rojo del cerdo (1882) y la rabia (1885).

En el documental se da a conocer la forma de realizar la toma de muestras y los análisis microscópicos de los insectos, “para poder tener la seguridad de que no está la terrible epidemia que solo se transmite en los huevos de las mariposas enfermas”.

Una vez solucionado el problema de la pebrina, y con “la inteligente regulación” del “mercado interior” del nuevo régimen, sería “imposible la ruinoso competencia extranjera”. Ante esta situación, nada se oponía al “floreCIMIENTO” de la industria sedera.

A continuación, se describe en el documental el ciclo vital de la mariposa en sus distintas fases de la metamorfosis, así como su alimentación, reproducción y formación de la seda. Se aportan algunos datos curiosos: los gusanos “necesitan gran limpieza” para la cría, aumentan de “volumen 9.000 veces en 40 días” y el hilo de seda “tiene 1.300 metros de largo o 26.000 veces la longitud del gusano que lo hace”.

Asimismo se muestra, tanto por métodos tradicionales como modernos, la obtención de las madejas de seda a partir del capullo, la

confección de telas para hacer brocados y damascos, y la elaboración de medias.

También se afirma que la seda es “indispensable para la fabricación de paracaídas, hoy tan necesarios en un ejército moderno y que deben poderse hacer sin depender de países extranjeros”. Además se produce la hijuela, un hilo transparente “cuya resistencia es similar a la de un alambre de acero”, y es “buscada por los pescadores para sujetar el anzuelo, porque con su perfecta transparencia los peces no pueden verla”.

En la última parte se afirma que “hay una gran riqueza en la cría del gusano de seda, esperando gente inteligente y laboriosa que la quiera aprovechar”.

La producción era muy limitada por la escasa cosecha y el marqués proponía como solución “plantar más moreras” que sirvieran de alimento a los gusanos.

Otro curioso dato que aporta es que en aquella época “gracias a un privilegio especial que alcanza a los que crían gusanos de seda, el hijo mozo tiene derecho a un mes de licencia, para ayudar en las faenas de la cría”.

Para una familia resultaba muy sencillo producir 150 kilos de capullo, que se convertían en 1.500 pesetas, “con las cuales pagan los gusanos por los cuidados que reciben”. Además, en la región murciana era costumbre tradicional “dar el sobrante a la hija moza para emplearlo en sus galas de boda”.

Cultivar la seda no solo beneficiaba a las familias, sino que se hacía “labor patriótica” y se conseguía que en un producto más, “España se baste a sí misma”.

7.2. *Lana de España, 1943*

En los títulos de crédito se puede leer la filosofía del cine del marqués de Villa Alcázar: “la película solo pretende ser una obra de divulgación que atraiga la atención del campo, que entretenga y quizás enseñe algo”.

El guión técnico corrió a cargo de Carlos Luis de Cuenca, catedrático de la Facultad de Veterinaria de Madrid. Fue publicado en 1986 con el título de *Merinos de España* (Cuenca, 1986: 379-388; Cuenca, 1942; Cuenca 1944). Presenta grandes diferencias con el que se rodó realmente. Por ejemplo, en la película se omite la escena dedicada a la trashumancia y se incluye la que explica la calidad de la lana. El final parece original del marqués.

Recordando su colaboración en *Lana de España*, en el libro jubilar de Cuenca se incluye el siguiente elogio del marqués:

“Cámara, escenarios, música de fondo, montaje, todo lo dirigía él por sí mismo; era un placer colaborar con él. Ignoro dónde habrán ido a parar estos preciosos documentales de un artista posiblemente sin carnet, que exaltaban al mismo tiempo a un campo que fue y a un campo cuyo futuro se adivinaba. Recuerdo muchos días pasados en busca de planos, de exteriores, de ganaderías merinas de pro en los campos de España. Vaya a él mi recuerdo y mi admiración”.

La película fue rodada en la finca “Doña Catalina”, propiedad de Miguel Granda Losada, y situada en Trujillo, provincia de Cáceres. Esta ganadería fue el origen de una de las estirpes mejores y más antiguas de la raza Merina (Sánchez Belda, 1979: 293-362). Aún hoy continúan los rebaños trashumando entre Extremadura y Babia (León).

En la película se explica porqué “España, que en tantas cosas va siempre a la cabeza, es la nación en que se ha creado la oveja merina, la oveja productora de la mejor lana del mundo, la raza que hoy desfila en Australia, en América del Sur y del Norte y en todos los países que producen lana en grandes cantidades”. Pero “por desgracia se ha ido quedando rezagada”, aunque todavía quedan buenas cabañas, con ejemplares selectos “por la finura y el rizo de su lana, que les cubre el cuerpo entero”.

También se ensalzan las telas de lana, con la que se hace “ropa que no pierde fácilmente su forma y de gran duración”.

Se muestran el esquila a mano y a máquina, con el que las ovejas sufren menos, y las malas artes de la operación, como el repaso con la tijera o la inclusión de “puntas, barreduras y piedrecitas para

aumentar el peso” del vellón. Asimismo se trata sobre la clasificación y el lavado de la lana y la elaboración de telas.

Curiosamente, la utilización de un microtomo para observar al microscopio la calidad de la lana, aparato ideado por Carlos Luis de Cuenca, se muestra en la película y no está presente en el guión técnico:

“Metamos un mechón en este microtomo y después de apretarlo vamos a cortarlo con una hoja muy afilada. Empujando un poquito por el otro lado, se hace que asome algo de lana y se le pone encima una gota de colodión, que es como un barniz que se seca enseguida y forma una laminilla transparente a la cual separamos del aparato, y en ella tendremos aprisionado un corte de las fibras que metimos en el microtomo que podemos ver al microscopio.

“Esta es lana mala, los pelos huecos, muertos, hacen que no sirva más que para hacer piel.

“Esta es lana merina corriente, de ovejas que han pasado hambre, frío y calor, pero cuando las ovejas merinas reciben cuidados y mimos, dan esta maravilla de lana fina, igualita, que puede hilarse tan fino que de un kilo salgan cien kilómetros de hilo”.

Las escenas de interés veterinario concuerdan con las del guión técnico. El marcado de las ovejas se realiza normalmente cuando se ha retirado la lana. La operación parece dolorosa porque recuerda a las marcas a fuego, pero se hace con “pintura indeleble, que no tenga brea, ni nada que dañe a la lana de la próxima cosecha”.

Se cree indispensable proporcionar al rebaño un baño antiséptico con el que evitar la sarna, “que tanta lana estropea todos los años en España, afectando también la salud”.

Las ovejas “son, en general, fuertes y sanas”, pero deben prevenirse las enfermedades aislando a los animales afectados “de estrongilos”. Muestra una oveja “flaca, macilenta, con el hocico brillante, síntoma característico de que tiene los bronquios atacados por unos parásitos que les quitan toda vitalidad y difícilmente se eliminan”.

Recomienda evitar “que coman en pastos encharcados, en los que se infectan con otro parásito del hígado”, en referencia a la *Fasciola hepatica*, que provoca la distomatosis o papo de las ovejas.

El marqués incluye en la película varias advertencias sobre el interés del bienestar del ganado lanar y su incidencia en mejores producciones:

1. “Merecen las ovejas más cuidados de los que suelen recibir”.
2. “Se recomienda elaborar heno para que las ovejas no pasen hambre en otoño e invierno”.
3. “Resisten bien el calor, pero en los días de sol fuerte, el ganado sufre mucho y pasan una buena parte del día sin comer, y por lo tanto estropeando su lana, apelotonadas bajo cualquier sombra que encuentren. Bien vale la pena tenerles preparados algunos sombrajos”.
4. “Conviene protegerlas contra el frío, para que utilicen en producir mejor lana, las calorías que tienen que perder luchando con la intemperie. Un refugio puede hacerse por poco dinero”.
5. “Bien merecen los pobres animales que tanto hacen por nosotros, cuidados y atenciones que cuestan muy poco después de todo y que ellos nos pagan con largueza, en más cantidad y en mejor calidad de lana”.

En las últimas escenas el marqués se vuelve poético:

6. “Con los merinos de España va un tesoro sentimental que debemos tener muy presente”.
7. “Pocos espectáculos habrá más bonitos que un rebaño iluminado por la luz baja del atardecer, acompañado por el ruido del menudo pisar del ganado y el balar de algún rezagado”.
8. “Evocan los merinos tantas tradiciones netamente españolas... la bendición de la comida por el rabadán descubierta la cabeza, esperando disciplinados los pastores antes de meter cuchara en la cazuela a que meta el rabadán la suya, empezando entonces un animado rigodón en el que todos avanzan y retroceden a coger cucharadas, mientras los perros esperan pacientemente su turno”.

9. Así como en el guión técnico se dedican varias escenas, en la película solo hay una mención a “la antiquísima institución de La Mesta, origen de nuestras cañadas, por las que aun hoy todos los años van los rebaños en busca de pastos”.

10. Finaliza el documental con una estrofa de la canción “Ya se van los pastores para Extremadura, ya se queda la tierra triste y oscura”.

El guión técnico de Carlos Luis de Cuenca se titula *Merinos de España*. Se divide en diez escenas: introducción, La Mesta, veterinaria, alimentación, transporte y refugio, esquila a mano y a máquina, manipulación de los vellones, clasificación y cardado de la lana y elaboración de telas, trajes, mantas, fieltros y sombreros.

Estas son algunas aportaciones que no se tuvieron en cuenta en el rodaje de *Lana de España*:

11. “Las ovejas nos dan su abrigo en forma de lanas suavísimas, nos dan su leche, su carne y el abono de nuestros campos y con ellos la sensación de unirnos en la tradición con nuestros antepasados”.

12. El texto de la escena de la Mesta se reproduce a continuación por el interés de la información que contiene:

“La organización de nuestra ganadería lanar tiene su origen en el resurgir estatal durante la Edad Media; antes de ello, en la vida pastoril de la época romana, célebre por sus vellones largos y sedosos, de un color rojizo, ya era notoria la producción lanar ibérica. Sea de origen romano o árabe el nombre de merino, lo cierto es que durante el azaroso período de las guerras entre árabes e hispanos era de importancia capital la posesión de bienes semovientes que, como la ganadería, podían ser trasladados de lugar en las invasiones o algaradas. En la Baja Edad Media se iniciaron las asambleas o reuniones de pastores, probablemente para repartir pastos o para distribuir las ovejas descarriadas, y surgió el nombre de “mesta” para designar a estas reuniones, que nada tenían aún que ver con el ganado trashumante.

“La trashumancia fue el carácter dominante de la organización pastoril española, siendo las “cañadas” los caminos especiales

para el tránsito de los ganados, trozos de baldíos lindantes con tierras cultivadas, pero cuya denominación se extendió luego a los caminos tomados por las ovejas al emigrar desde las altas tierras castellanas a los “extremos” o dehesas y valles meridionales, en donde invernaba.

“Las cañadas reales fueron, en principio, tres grandes sistemas de comunicación pecuaria: la Occidental o leonesa, la Central o segoviana y la Oriental o manchega.

“La leonesa atravesaba Zamora, Salamanca y Béjar, continuando hasta los ricos pastos extremeños e internándose en Portugal.

“La segoviana iba desde Logroño a Burgos, Segovia y Ávila, con otra rama en Talavera, Guadalupe y Almadén.

“La manchega bajaba desde las alturas de Cuenca hacia la Mancha, parte alta de la cuenca del Guadalquivir y llanuras murcianas.

“La ganadería lanar ha influido en la fisonomía geopolítica actual de España. Es curioso que las líneas de trashumancia coinciden con ciertas tendencias de los núcleos regionales durante la Reconquista, época en que los Estados de la meseta eran esencialmente ganaderos”.

“Las ovejas sudan la lana, impregnándola de suarda, la grasa característica de este rebaño, de la cual se obtiene la lanolina”.

Este dato es sorprendente: “Los progresos modernos han hecho adoptar a las ovejas un medio de locomoción más rápido, el ferrocarril, que disminuye el tiempo de duración del viaje y evita a las ovejas muchos peligros y bajas... en algunas ocasiones, pues en otras si la aglomeración dentro del vagón es grande pueden sucumbir algunas”.

También finaliza de forma poética, alabando la labor de los pastores: “Pero nada podría realizarse sin la cuantiosa herencia que nos dejaron nuestros antepasados, sin las caminatas al sol por las cañadas y en las dehesas en busca del pasto, sin las lluvias que fertilizan nuestros campos, sin las largas noches pasadas en las majadas durante el invierno, sin la vida ejemplar de estos hombres que conocen

las heladas de las noches estrelladas y que viven junto a sus ovejas cuidándolas y protegiéndolas”.

7.3. Industrias lácteas, 1945

Cuenta con el asesoramiento técnico del ingeniero agrónomo Arturo del Río. La primera parte del documental trata del proceso de transformación de la leche desde la granja hasta la mesa. Describe con detalle la elaboración de quesos, mantequilla, leche en polvo y condensada.

Los envases que se observan son de Leche SAM (Sociedad Agrícola Montañesa), producidos en la fábrica de Renedo de Piélagos (Cantabria), por lo que puede considerarse una de las localizaciones del rodaje.

La segunda parte de la película trata sobre las medidas higiénicas a tener en cuenta en los establos y el ordeño para evitar la contaminación bacteriana.

Se informa sobre las condiciones que tenían que reunir los alojamientos de los animales, tanto para la entrada de alimentos, como para la evacuación del estiércol. Debía almacenarse lejos de los establos para que las moscas no contaminaran la leche.

Otra preocupación era el habitual fraude por aguado de la leche.

También se hace mención al interés del bienestar animal, es importante que las vacas “estén limpias por dentro”, que la leche proceda de animales “felices, que disfruten de buenos pastos y de sombras frescas”, “descartando implacablemente a las enfermas, vacas que se alojen en baterías amplias, altas de techo, en las que las vacas tengan luz y dispongan de un gran volumen de aire y algún dispositivo para que no ensucien sus rabos al echarse, para que no contaminen la leche al sacudirse con ellos”.

En esta época estaba vigente el Reglamento de Epizootias publicado en la *Gaceta de Madrid* el 3 de octubre de 1933. La nueva Ley de Epizootias no se aprobó hasta 1952.

7.4. *Abejas y colmenas, 1948*

El marqués de Villa Alcázar justifica que “una película corta no puede desarrollar el tema de la apicultura en su totalidad. Nuestro propósito se limita a despertar interés mostrando algunos de sus aspectos.

Merece la pena destacar la labor de divulgación de la apicultura llevada a cabo por los asesores científicos, Narciso Liñán y el matrimonio María Estremera y Javier Cabezas.

Narciso Liñán, conde de Doña Marina, dirigió la revista *La Colmena* entre 1922 y 1936. Era el propietario de la Escuela de Apicultura situada en la finca Mendicoechea, en Miraflores de la Sierra (Madrid), arrasada durante la Guerra Civil. En las *Hojas divulgadoras* del Ministerio de Agricultura publicó una serie de artículos bajo el título de “Nociones elementales de apicultura” entre 1934 y 1935.⁵³

María Estremera escribió *Apicultura movilista* (1943), *Calendario del apicultor* (1944) y junto a su marido, Javier Cabezas,⁵⁴ *Cartilla del Colmenero / Apicultura práctica* (1951).

En la película se detalla todo el proceso de la cría de las abejas, desde la polinización, favorecida por el color, olor, la forma y el néctar de las flores, a la anatomía y la reproducción de estos insectos, la producción de reinas y otros aspectos de su biología.

Se informa de la trashumancia y de las maneras de injertar, hacer realeras, castrar la colmena, uso del desabejador y la extracción de la miel mediante el desoperculado.

⁵³ Más tarde escribió en *Hojas Divulgadoras*, “Recuperemos la riqueza agrícola”, (septiembre 1941), reproducción del artículo de *ABC* de 24 de noviembre de 1940, “Colmenas por doce veinte” (mayo 1942) y “Apicultura de... 'paso atrás'” (julio y septiembre 1943).

⁵⁴ *Calendario del apicultor* tuvo una segunda edición en 1950 y *Cartilla del colmenero* tres más en 1961, 1966 y 1971. Las publicaciones de Javier Cabezas en *Hojas Divulgadoras* son “Varios casos de curación de loque” (diciembre 1946), “Alimentación sólida en primavera: prevención de micosis de las abejas” (noviembre 1947), “Emplazamiento de colmenares” (septiembre 1951), “Degeneración de nuestras abejas” (agosto 1952) y “Colmenas plurirrinas” (febrero 1954).

Se muestran los diferentes tipos de colmenas y se compara la producción conseguida con las movilistas, más modernas e higiénicas, y las antiguas de corcho: 80 kg. frente a 7 kg. con el mismo gasto. Se describe también, aunque sin nombrarla, la “colmena automática” Rovira, “de invención española”. Tuvo su momento álgido antes de la Guerra Civil. Al salir la miel de los alveolos se acumulaba en un depósito, y “con unos mandos que parecen de una radio” a modo de grifo, se extrae la miel de la colmena al abrirlo.

En lo que se refiere a la sanidad de las colmenas, únicamente hace referencia a la presencia de la polilla, sin citar las enfermedades que mayores daños causan, loque, varroasis y nosemosis.

Las colmenas “hoy son un buen negocio y la miel endulza la vida”.

7.5. *A mí... ¡fritos!*, 1953

Esta película trata sobre avicultura. Una de las localizaciones es la finca Torre Marimón situada en Caldes de Montbui (Barcelona). En la actualidad acoge varias secciones del IRTA, Instituto de Investigación Agroalimentaria de Cataluña.

Entendía el autor que con poco dinero se podían mejorar las condiciones de vida de las gallinas, lo que redundaría en una mayor puesta de huevos.

En cuanto a los aspectos sanitarios, se limita a afirmar que los gallineros deben ser “lo bastante grandes para que sean económicos por caberles bastantes gallinas, pero no demasiado, no sea que una epidemia acabe con la explotación”. El interior de los alojamientos tenía que ser “fresco en verano y limpio todo el año”, las aves “lo agradecen y ponen más”.

Los gallos deben ser criados por separado, ya que “la ausencia hace crecer el amor”. En la película se pueden ver ejemplares pertenecientes a razas autóctonas, hoy día muchas en peligro de extinción.

Todavía no se habían introducido en España los híbridos comerciales de empresas extranjeras que llegarían a copar toda la producción avícola.

Con tanto o más detalle de lo que se hace con las gallinas, se trata la cría y explotación de patos y gansos. No se entiende bien el motivo, ya que ni entonces ni ahora estas especies han jugado un papel relevante en la avicultura española.

Probablemente, de los documentales del marqués sobre ganadería, sea el más anticuado debido a los grandes avances de la avicultura y la genética animal.

Es de destacar la presencia de Salvador Castelló Carreras (1863 - 1950), fundador de la Real Escuela de Avicultura de Arenys de Mar en 1896. Fue “uno de los primeros avicultores españoles, y es mucho lo que la avicultura nacional le debe”. En el momento en que se editó la cinta ya había fallecido.

Se reconoce el importante papel que jugaban las Escuelas de Avicultura “con gran ventaja para la economía nacional, que durante muchos años ha importado huevos en grandes cantidades”.

Concluye refiriéndose a los distintos aprovechamientos culinarios del huevo: pasado por agua, convertido en merengue, en mayonesa, a la plancha y, sobre todo, ¡fritos!

7.6. *Henos, piensos y cerdos, 1956*

Fue rodada en Galicia y el asesoramiento técnico corrió a cargo de César Fernández Quintanilla, al igual que *Vacas y pastos*. Este ingeniero agrónomo firmó varias *Hojas divulgadoras* sobre alimentación y cría del ganado vacuno (Fernández, 1950; 1950a; 1953; 1958; 1958a; 1960; 1961).

Refleja algunos de los cambios experimentados en el campo español durante los años posteriores a la guerra.

Se trata extensamente la producción de heno y ensilado, desde la habitual siega con guadaña hasta su elaboración mecánica.

Como curiosidad, muestra la forma de tratar el tojo, un arbusto espinoso, para emplearlo en la alimentación de las vacas, “que prefieren a otros muchos alimentos”. Incluso se observa su procesado mecánico. “Aquí vemos el producto final, y las vacas lo encuentran delicioso”.

La parte dedicada a los cerdos es un añadido de dos minutos, que no tiene relación con el resto de la película. El marqués no dedicó ningún documental específico a la importante ganadería porcina.

Denuncia la degeneración de la especie, exhibiendo animales a los que califica de ser “una vergüenza” por sus características morfológicas poco aptas para la producción cárnica. Uno de ellos “no tiene dónde formar los sabrosos y valiosos lomos”.

Al mismo tiempo, alaba la labor del Estado que estaba formando piaras puras de magníficos ejemplares de buena raza, de poco hueso, mucha carne, de crecimiento rápido y pocas necesidades. Estas afirmaciones las apoya con imágenes de animales que considera excelentes.

7.7. *Vacas y pastos, 1956*

Al igual que el anterior documental, fue filmado en Galicia con el asesoramiento del ingeniero César Fernández Quintanilla.

Muestra como mejorar “el ganado, para que rinda más”, y “los pastos, para que alimenten mayor número de cabezas”.

Lamenta la degeneración del ganado vacuno por la escasez de alimentos, mala conformación de las vacas, que “no tienen las dimensiones necesarias para producir buenas terneras porque no tienen sitio donde se puedan desarrollar”, y porque “los labradores venden los chotos mejores y dejan para padrear los que no quiere el carnicero”.

Se pueden ver animales de la raza Rubia Gallega e imágenes del matadero de Coruña con “magníficos ejemplares que debieran emplearse para mejorar las razas del país”.

A continuación muestra los “sementales magníficos” de razas extranjeras del Estado distribuidos por toda la geografía gallega, a los que se facilitan los mejores cuidados.

Cuando hacía poco que se había introducido la inseminación artificial, informa de la posibilidad de implantarla y de las mejoras que producía en la morfología de las vacas y el incremento en la producción y calidad de la leche.

Trata también sobre la identificación y el control lechero, mostrando como se realizan los análisis y el tratamiento de datos.

Por otra parte, es de destacar como empezaba a desarrollarse en España una política que apostaba por la utilización de razas foráneas mejoradas y no por la conservación de las autóctonas.

Llama la atención que se fomentara la mejora de la raza Rubia Gallega para la producción lechera como animal de doble aptitud y no exclusivamente para la producción de carne como ha ido ocurriendo con el tiempo, dando lugar a que se convierta en una de la razas autóctonas españolas más cotizadas por sus cualidades cárnicas.

Recomienda la mejora del ganado lanar con imágenes de ejemplares de raza Texel, “sean vacas o sean ovejas, para que produzcan mucho tienen que comer mucho y para ello hace falta mejorar los pastos y aumentar en mucho su producción”.

Finalmente se muestra la selección de semillas para la producción de pastos y forrajes para el ganado.

7.8. *Truchas y salmones, 1957*

Se ocupa principalmente de la producción de peces para la práctica deportiva de la pesca. Aporta algunos datos de la biología y la reproducción de los salmones, y como ayudarlos en la remonta fluvial mediante la construcción de escalas.

Centra su atención en la del Monasterio de Piedra, que producía enormes cantidades de truchas para su suelta y reposición en los ríos. Muestra el proceso de obtención de huevos, la inseminación artificial y el engorde de alevines.

Como en otras películas del marqués de Villa Alcázar, establece una comparación con una gran piscifactoría de California, de la que destaca su amplitud y eficiencia.

Existe en Infiesto (Asturias) una piscifactoría más pequeña, pero “tan eficaz como la americana y mucho más bonita, ya que al proyectarla se pensó en arte y en belleza, y además en truchas que se crían fuertes y en abundancia”.

Finalmente trata sobre tipos de cañas, carretes y anzuelos, así como del deporte de la pesca.

7.9. *Bonita y pintada*, 1961

Desde 1959 las películas del marqués de Villa Alcázar se realizan en color.

Este documental contó con el asesoramiento del veterinario Francisco Polo Jover, que en esa época era el Secretario Técnico de la Dirección General de Ganadería. También presidió la Asociación Española de Ciencia Avícola (AECA), integrada en la World Poultry Science Association (WPSA) entre 1961 y 1972.

La primera Ley de Epizootias entró en vigor el 18 de diciembre de 1914.⁵⁵ Curiosamente en el texto no aparece ese nombre, sino Ley relativa a medidas sanitarias para “evitar la aparición, propagación y difusión de las enfermedades infectocontagiosas y parasitarias que atacan a los animales domésticos”.

España se encuentra entre los países fundadores de la Oficina Internacional de Epizootias (OIE), hoy Organización Mundial de Sanidad Animal. El Acuerdo Internacional tuvo lugar en París el 24 de enero de 1924 y fue ratificado por España el 11 de febrero de 1927. La OIE celebró su primera Sesión General el 8 de marzo de ese año.

Por España asistió a todas estas reuniones y asambleas el Embajador en Francia, José María Quiñones de León.

⁵⁵ *Gaceta de Madrid*, 19 diciembre 1914, pp. 535–537.

La normativa nacional adaptada a los acuerdos internacionales fue aprobada mediante real decreto – ley en marzo de 1929, así como el Reglamento para su ejecución.⁵⁶ Fue reformado cuatro años después.⁵⁷

Hasta diciembre de 1952 no se publicó en el *BOE* una nueva Ley de Epizootias. El Reglamento es de 1955.⁵⁸

Dos años después se dispuso el desarrollo por el Ministerio de Agricultura, a través de la Dirección General de Ganadería, de una campaña de lucha contra la tuberculosis bovina en las provincias de Santander y Vizcaya, y de brucelosis caprina en la de Sevilla.

La indemnización por sacrificio obligatorio, alcanzaría como máximo, el 85% del valor del animal vivo, y en cualquier caso se descontaría el importe de las partes aprovechables de la res al ser sacrificadas.

Así se explica este dato en la película:

“¿Pierde el ganadero el valor de las reses sacrificadas? Vamos a verlo. ¡Eh! No tire usted esa leche. Voy a enseñarle algo. Eche aquí lo que iba a tirar. 10 centímetros cúbicos solamente. Pero dos ordeños al día dan veinte. En un mes más de medio litro. Y en un año más de 30 pesetas que es lo que cuesta el canon de higiene pecuaria, el cual quedaría pagado teniendo un poco de cuidado al escurrir las vasijas. Gracias a ese canon de higiene pecuaria que solo les cuesta treinta pesetas al año, el estado reembolsa a los ganaderos el 85% de lo que pierden por el sacrificio de sus reses infectadas, probablemente viejas. Y con ese dinero pueden acudir al mercado de ganados, elegir vacas jóvenes

⁵⁶ “Real Decreto – Ley de Epizootias de 1 marzo 1929”, en *Gaceta de Madrid*, 2 marzo 1929, pp. 1636–1638, “Reglamento de Epizootias”, en *Gaceta de Madrid*, 20 marzo 1929, pp. 2097–2119.

⁵⁷ “Orden aprobando el Reglamento de Epizootias”, en *Gaceta de Madrid*, 3 octubre 1933, pp. 43–61. El Reglamento de Epizootias era complementario de la Ley de 2 diciembre 1931 creando la Dirección general de Ganadería e Industrias Pecuarias, y del Decreto de Bases de 7 diciembre 1931.

⁵⁸ “Ley de Epizootias de 20 diciembre 1952, en *BOE*, 23 diciembre 1952, pp. 6309–6312. “Decreto de 4 febrero 1955 por el que se aprueba el Reglamento de Epizootias”, en *BOE*, 25 marzo 1955, pp. 1926–1956.

garantizadas por la inspección veterinaria, cerrar el trato y pagar a tocateja. Frecuentemente salen ganando”.

Las imágenes del trato se rodaron en el antiguo mercado de ganados al aire libre de Torrelavega (Cantabria). El nuevo y cubierto se construyó en 1973, habiéndose celebrado en el mes de junio el 40 aniversario de su inauguración.

Un nuevo decreto de 1957 dispuso la realización de nuevas campañas contra la tuberculosis bovina en las provincias de Granada y Asturias. Al año siguiente, se estableció un plan nacional de lucha contra esta enfermedad y la brucelosis caprina. Desde 1958 las campañas se extendieron a todo el territorio nacional.⁵⁹

Estos son los antecedentes históricos de este documental sobre la implantación de las campañas de saneamiento ganadero en España. La acción se sitúa en Cantabria, Vizcaya y Asturias, las provincias donde se pusieron en marcha.

Comienza la película con el nacimiento de dos terneras, Bonita y Pintada. Una fue a vivir a un “establo modelo” y otra a una cuadra sin luz ni prado donde pastar.

La inspección veterinaria era la encargada de realizar la prueba de la tuberculinización o “intradermorreacción tuberculínica”.

Así se describe la operación:

“Después de cortar el pelo de una pequeña zona, se mide el grueso de la piel en la parte pelada, y se anota esta medida. A continuación inyectan a Bonita una dosis de tuberculina. Y ahora tendrá que sufrir un poquito pero que hembra no aguanta un dolorcillo, a cambio de que le pongan unos pendientes en las orejas. En estos pendientes van grabados el número de la inspección, la región y la fecha. Y estos datos, así como el grueso de la piel antes de la inyección se anotan cuidadosamente. Tres días más tarde miden la piel en el mismo sitio, y como no hay

⁵⁹ “Decreto de 17 abril 1954”, en *BOE*, 31 abril 1954, pp. 8595–8596. “Decreto de 5 abril 1957”, en *BOE* 18 abril 1957, pp. 143. “Decreto de 23 diciembre 1957”, en *BOE* 10 febrero 1958, p. 208.

inflamación, Bonita, rebosando salud vuelve al prado a disfrutar del sol.

“Naturalmente, cuando los inspectores veterinarios después de la inyección, miden el grueso de la piel de Pintada, encuentran inflamación. Estos pendientes son su sentencia de muerte”.

Más adelante, se puede ver de una manera gráfica como debido a la tuberculosis se pierde la quinta parte de la producción de carne y la de leche queda mermada en la sexta parte. La cuantía de las pérdidas económicas asciende, sin contar las humanas, a 328 millones de pesetas anuales, 180 en carne, 78 en piel y cueros y 70 en leche.

Se informa que la carne de reses enfermas era apta para el consumo, ya que el peligro de contagio se minimiza con la cocción. La verdadera responsable de la transmisión de la zoonosis era la leche. En *Bonita y Pintada* solo se habla de la necesidad de analizarla en el laboratorio para la detección de patógenos.

A continuación, se anima de una manera entusiasta a participar en las campañas de saneamiento ganadero:

“¿Se puede vencer en esta lucha? ¡Sí! Hay que empezar por sacrificar todas las reses contaminadas para suprimir los focos de infección, y después mantener el ganado con buena alimentación, dándole alojamiento limpio, ventilado y con mucha luz. Además, se trata de ayudar al ganadero a higienizar sus establos mediante la cooperación de otros organismos”.

Se resaltan algunas medidas de la “enérgica lucha contra la tuberculosis bovina”, como la construcción de instalaciones para la enseñanza de buenas prácticas ganaderas y diseminación de razas seleccionadas, y laboratorios para la realización de análisis químicos y microbiológicos de la leche. En los mercados de ganado se ejercería estricta vigilancia para evitar contagios y se exigiría la desinfección de los camiones de transporte. También se promovieron los sanatorios para tuberculosos y la prevención de la enfermedad en los niños mediante programas de vacunación. Aparecen vistas del preventorio infantil de Guadarrama.

7.10. *Centrales lecheras, 1961*

Este documental se rodó en color en 1961 con la colaboración del Comité Nacional Lechero y el asesoramiento técnico de los ingenieros agrónomos Antonio del Río, que ya había intervenido en *Industrias lácteas* (1945), y Santiago Matallana. autor de “Centrales lecheras”, publicado en *Hojas divulgadoras* en febrero 1958 (Matallana, 1946; 1947; 1948; 1960).

En este folleto se informa que se encuentran funcionando instalaciones de este tipo en Gerona, Badajoz, Bilbao, Pamplona y Las Palmas. En fecha próxima se inaugurarán, junto con otra en Bilbao y una más en Pamplona, las centrales de Valladolid, San Sebastián Granada y las de Zaragoza. Están en vías de construcción las de Madrid, Tortosa, Vigo Santa Cruz de Tenerife y Córdoba.

Curiosamente la central lechera de la que da cuenta de sus planos e instalaciones es la de Vitoria. La construcción se inició en 1958 pero la inauguración no se realizó hasta 1964.

En la película se pueden ver las centrales lecheras en funcionamiento de San Sebastián, Badajoz, dos en Pamplona, Valladolid, dos en Bilbao, aunque solo aparece una en imágenes, y Granada, con instalación independiente para la leche de cabra. Se informa de que hay también en Zaragoza y Las Palmas.

Ya en los comienzos de los cuarenta se vislumbraba la necesidad de las centrales lecheras. Por ejemplo, la Escuela de Veterinaria de Córdoba, en los años 1942 y 1943, construyó una en sus nuevas instalaciones y poco después creó una cooperativa lechera (Rodero: 47-48).

El Estado era consciente de la importancia de la higiene de la leche, por lo que llevó a efecto una campaña de creación de centrales lecheras. Las primeras disposiciones sobre centrales lecheras en España se dictaron en 1952⁶⁰.

⁶⁰ “Decreto de 18 abril 1952 sobre creación de centrales lecheras en municipios mayores de 25.000 habitantes”, en *BOE*, 27 mayo 1952, pp. 2362–2365. “Orden de 31 julio 1952 aprobando el Reglamento de centrales lecheras”, en *BOE*, 12 agosto 1952, pp. 3762–3767.

Se expone detenidamente el funcionamiento de estas factorías y se resaltan las medidas higiénicas que se aplicaban, desde la llegada de la leche, la pasteurización, el embotellado y la distribución.

Al inicio de la película, el marqués afronta el fraude del aguado, no solo desde el punto de vista nutritivo, sino que también desde el económico.

7.11. *Una colonización en marcha: El Viar y el Bajo Guadalquivir, 1961*

En una breve escena de esta película se trata de las experiencias de aclimatación y mejoramiento del ganado vacuno realizadas por el Instituto Nacional de Colonización. Reses de la raza Santa Gertrudis, procedentes del estado de Texas, fueron instaladas en las marismas para su cruce con ganado retinto andaluz que “tiene la ventaja de estar aclimatado, pero le falta precocidad, le sobra nervio y por lo tanto su carne no es ni lo abundante ni lo tierna, que la carne de razas seleccionadas para el consumo... El tiempo dirá”....

El experimento resultó fallido. En la Facultad de Veterinaria de Córdoba se conservan fotografías de aquellos animales con numerosas afecciones derivadas de su falta de adaptación al medio.

También se hace mención de la introducción de la raza Hereford y del centro destinado a la mejora del ganado vacuno de leche que el Instituto Nacional de Colonización poseía en la comarca. Se muestran algunos sementales que “han nacido en España y reúnen las condiciones que se han creído más indicadas para el tipo de ganado de los colonos”.

7.12. *El campo de Badajoz se transforma, 1961*

En unas escenas de esta película se documenta el cultivo de la alfalfa y su transformación en una planta deshidratadora en alimento para el ganado, que reforzado “con vitaminas hace felices a las vacas”.

Se muestran las reses que emplean para el trabajo en algunos pueblos y las yeguas utilizadas para las faenas ligeras en Valdivia.

También se informa que “la mayor parte del ganado vacuno de esta zona es ganado de leche, lo que ha originado el florecimiento de una gran industria”. Los “familiares de los colonos” transportaban la leche hasta la CLAP: Central Lechera Agropecuaria Pacense.

Asimismo se creó una escuela de capataces agrícolas y “un centro de reproductores con animales de buena raza, bien adaptada a la región”. Se observan caballos, una cerda ibérica con lechones, sementales Hereford, “pacíficos, de mucha y buena carne”, y otros de raza Santa Gertrudis, “cruce con cebú, que resiste clima caliente y seco”.

Finalmente se hace referencia a los gallineros con “excelentes ponedoras, criadas en magníficas condiciones higiénicas”.

7.13. Ovejas estabuladas, 1965

Es el último documental que sobre ganadería rodó el marqués de Villa Alcázar. Se muestran las instalaciones o **apriscos** del ganado ovino de forma detallada, en una época que la política ganadera oficial se inclinaba por potenciar los sistemas intensivos y abandonar los extensivos.

Incluso dos décadas después no faltan críticas a la trashumancia de los rebaños, “y al trashumar las merinas las pobres ovejas tienen que recorrer muchos kilómetros y en eso gastan buena parte de las calorías de lo que han comido. Y cuando agotadas por el cansancio llegan rendidas al manantial, con alimento reseco en el estómago, beberán más de lo que les conviene, con grave riesgo de hinchazón que tantas bajas produce en los rebaños”. Son opiniones muy distintas a las que el marqués defendía en *Lana de España* (1943).

De acuerdo con los datos aportados en el documental, las ovejas dedicadas al pastoreo están pobremente alimentadas y paren al año una sola cría flaca y débil. Las estabuladas lo hacen dos veces, pudiendo alcanzar tres descendientes al año, que pesan 500 gramos más al nacer y 7,5 kilos más al destete, que se producía a los 70 días. En la actualidad, este tipo de corderos se viene destetando más temprano, a los 55 días.

La estabulación implica el alojamiento en apriscos adecuados. Se muestran unos baratos de madera con corrales que permiten resguardar del frío y el calor a unas 600 ovejas; si bien tienen como inconveniente la posible presencia de parásitos o insectos en sus paredes y el peligro de incendiarse. Aparecen otros contruidos en hormigón, con todo tipo de artificios para un buen alojamiento y alimentación de 1.500 animales.

Con claridad gráfica expone el ciclo vital de las ovejas estabuladas y la comparación de los pesos de los corderos procedentes de uno u otro sistema de cría: “y esos corderos que no conocen el hambre, ni han endurecido su musculatura andando, tienen carne que se paga a buen precio”.

Referencias bibliográficas

- Cabezas, Javier (1946): Varios casos de curación de Loque. En Hojas Divulgadoras, diciembre.
- Cabezas, Javier (1947): Alimentación sólida en primavera: prevención de micosis de las abejas. En Hojas Divulgadoras, noviembre.
- Cabezas, Javier (1951): Emplazamiento de colmenares. En Hojas Divulgadoras, septiembre.
- Cabezas, Javier (1952): Degeneración de nuestras abejas. En Hojas Divulgadoras, agosto.
- Cabezas, Javier (1954): Colmenas plurirrinas. En Hojas Divulgadoras, febrero.
- Cuenca, C. L. (1944): Instrucciones para dar mayor valor a las lanas mejorando el esquila. En Hojas Divulgadoras, marzo.
- Cuenca, C. L. (1944a): Los defectos de las lanas españolas. En Hojas Divulgadoras, noviembre.
- Cuenca, C.L. y Marqués de Villa Alcázar (1986) “Merinos de España”, en Libro Jubilar en honor del profesor Dr. Carlos Luis de Cuenca ofrecido por sus amigos y colaboradores, Madrid, 1985 – 1986: 379–388.
- Fernández Quintanilla, César (1950): Cría de terneros. En Hojas Divulgadoras, enero.
- Fernández Quintanilla, César (1950): Pastoreo intensivo de los prados. En Hojas Divulgadoras, octubre.

- Fernández Quintanilla, César (1953): Fertilización de las praderas. En Hojas Divulgadoras, enero.
- Fernández Quintanilla, César (1958): Alimentación de la vaca lechera. En Hojas Divulgadoras, julio.
- Fernández Quintanilla, César (1958a): Elección de vacas lecheras por el tipo. En Hojas Divulgadoras, febrero.
- Fernández Quintanilla, César (1960): Destete, cría y cebo de terneros. En Hojas Divulgadoras, enero.
- Fernández Quintanilla, César (1961): Praderas artificiales en el norte de España. En Hojas Divulgadoras, julio.
- González Marín, Felipe C. (2001): La estación sericícola de Murcia 1892 – 1976, Murcia, Consejería de Agricultura, Agua y Medio Ambiente: 225.
- Liñán, Narciso (1941): Recuperemos la riqueza agrícola. En Hojas Divulgadoras, septiembre.
- Liñán, Narciso (1942): Apicultura de... 'paso atrás'. En Hojas Divulgadoras, julio y septiembre 1943).
- Liñán, Narciso (1942a): Colmenas por doce veinte. En Hojas Divulgadoras mayo.
- Matallana Ventura, Santiago (1946): Producción lechera higiénica: cántaros depósitos y otros recipientes. En Hojas Divulgadoras, febrero.
- Matallana Ventura, Santiago (1947): Conservación racional de la leche. En Hojas Divulgadoras, abril
- Matallana Ventura, Santiago (1948): Tratamiento de la leche en el hogar. En Hojas Divulgadoras, mayo.
- Matallana Ventura, Santiago (1960): El yogurt, alimento de gran valor higiénico. En Hojas Divulgadoras, marzo.
- Rodero Franganillo, A. y Santiago Laguna, D. (2012): La Facultad de Veterinaria y el origen de la Universidad de Córdoba. Servicio de Publicaciones de la Universidad de Córdoba: 47-48.
- Sánchez Belda, A. y Sánchez Trujillano, M.C. (1979): Razas ovinas españolas. El Merino Español. Ed. Ministerio de Agricultura.

Los autores

(orden alfabético)

Fernando Camarero Rioja es doctor en Veterinaria y ha realizado los siguientes montajes audiovisuales: *Documentales cinematográficos agrarios 1895 – 1981* (DVD, 2011, coordinación García Bartolomé, J.M., Mediateca del MARM); *Guillermo Fernández Zúñiga, hombre de cine, hombre de ciencia* (DVD, 2010, coordinación Sánchez Verdasco, R., ASEIC, Madrid); “La excursión escolar a Marruecos de 1934. Legado cinematográfico de la Escuela de Veterinaria de Córdoba (España)”, en *XVI Congreso Nacional y VII Iberoamericano de Historia de la Veterinaria*, Córdoba (España), 30 septiembre - 2 octubre 2010; “Implantación intracerebral de electrodos en el toro de lidia a partir de documentos históricos científicos y cinematográficos”, en *XV Congreso Nacional y VI Hispanoamericano de Historia de la Veterinaria*, Toledo, 13 – 14 noviembre 2009; “Historia del cine documental veterinario” (DVD, 2009, *Real Academia de Ciencias Veterinarias*, Madrid); “History of veterinary film”, en *XXXVIII International Congress of the World Association for the History of Veterinary Medicine*, Engelberg (Suiza), 11 – 13 septiembre 2008; “El cine de Eugenio Tutor Larrosa”, en *Homenaje de la ASEIC a Eugenio Tutor Larrosa*, Zaragoza, 17 junio 2008. Asimismo, ha publicado: *Catálogo de documentales cinematográficos agrarios 1895 – 1981* (2010, MARM, Madrid). Por último, ha realizado la catalogación y documentación de las películas sobre agricultura, ganadería, pesca, alimentación y medio ambiente para el MARM, 2009 – 2010; y ha colaborado en la investigación y docencia de la asignatura “Historia de la Veterinaria de la Facultad de Veterinaria” de la Universidad Complutense de Madrid, desarrollando diversos aspectos sobre “imagen de la profesión veterinaria y fuentes audiovisuales en la historiografía veterinaria”, en el curso 2006 – 2007.



María del Carmen García Moreno es Veterinaria del Cuerpo Superior Facultativo de la Junta de Andalucía. Experta universitaria en “Cooperación Internacional y Desarrollo Territorial” por la Université Abdelmalek Essaadi, Universidad Internacional de Andalucía, ARRABT. AECI. AN^MAR. Junta de Andalucía (2009); en “Aplicación de la Nueva Política Agraria Comunitaria, el Desarrollo Rural y el Asesoramiento a Explotaciones Agrarias” por la Universidad Internacional de Andalucía, Sede Antonio Machado (2006); en “Gestión de Cooperativas Agrarias” por la Universidad Internacional de Andalucía, sede Antonio Machado (1999). Ha coordinado varios proyectos técnicos y de desarrollo del sector agropecuario en zonas rurales. Cabría destacar el *Proyecto Programa Piloto Integral de la Calidad de Vacuno Extensivo del Litoral de la Janda, Vejer de la Frontera* (2006); el de *Mejoramiento de los Sistemas de Producción Pecuaria promovidos por mujeres en el ámbito del Desarrollo Rural*, en la región de Chiapas (México) (AECID, 2008). La creación del *Centro de Gestión Integral de la Sanidad Animal y Protección del Medio Ambiente*, del Grupo de Desarrollo Rural “Sierra de Cazorla” (PRODER de Andalucía, 2006). *La Puesta en Marcha y Asesoramiento de la Granja Piloto Experimental del Caprino Lechero para la inserción Laboral de personas con discapacidad*, en Pozo Alcón (Proyecto de la Unión Europea HORIZON IDEM, 2000). Ha sido ganadora del 1º premio en el Concurso de fotografía de la Sociedad Española de Ovino y Caprinotecnia, en los años 2007 y 2008.



Agustín Gómez Gómez es profesor titular en Comunicación audiovisual y publicidad en la Universidad de Málaga. Su actividad investigadora está centrada en la relación ente cine y pintura (ha coordinado tres cursos de *Cine y arte* organizados por la Fundación Picasso de Málaga) y cine rural. Sobre esta última temática viene participando desde 2006 en los cursos de Dos Torres (Córdoba) y Cinemascampo (Málaga) y en el grupo de investigación “La reconstrucción de las políticas agrarias, ganaderas y forestales a través de la producción documental cinematográfica del Ministerio de Agricultura (1914-1975)”. Sobre

cine rural ha coordinado con Pedro Poyato los libros *Profundidad de campo. Más de un siglo de cine rural en España* (2010) y *Campo y contracampo en el documental rural en España* (2013). Además ha publicado trabajos sobre el cine de Pedro Almodóvar (“La dimensión rural en el cine urbano de Pedro Almodovar”; “El modelo de televisión en Pedro Almodóvar. Cine vs. Televisión”; “Entre el collage y el bricolaje. Una cierta mirada hacia *El desprecio* de Godard en *Los abrazos rotos* de Almodóvar”), Wim Wenders, Manoel de Oliveira, Gutiérrez Aragón, Carlos Saura, entre otros directores. Es codirector de la revista *Fotocinema. Revista científica de cine y fotografía*.



Ana Melendo Cruz es Licenciada en Historia del Arte y Doctora europea en Historia del Arte por la Universidad de Córdoba. En la actualidad es profesora Contratada Doctora del Departamento de Historia del Arte, Arqueología y Música de la Universidad de Córdoba. Entre otras publicaciones destacan *Antonioni: Un compromiso ético y estético*, Fimoteca de Andalucía, Córdoba, 2010; *Paisaje industrial y Neurosis en “El desierto rojo” (1964)*, Córdoba, El granado, 2011; “Futurismo: Realidad en el cine utopía en la realidad”, *Annali Online Lettere: Revista di Linguistica, Letteratura, Cinema y Teatro*. Università degli studi di Ferrara, 2010; “¿Está dirigido el Arte Nuevo a una minoría especialmente dotada? El caso de Michelangelo Antonioni”, *Fotocinema. Revista científica de cine y fotografía.*, 2010; “La locura seduce al arte”, *Ámbitos. Revista de estudios de ciencias sociales y humanidades.*, Asociación de Estudios de Ciencias Sociales y Humanidades, nº 24, 2010; “El universo plástico y sensorial de *La mano* (Wong Kar Wai, 2004)”, *Fonseca Journal of Communication.*, Universidad de Salamanca, 2012.



Manuel Morales Muñoz es catedrático de Historia Contemporánea en la Universidad de Málaga y con anterioridad fue Profesor Agregado y Catedrático en las Universidades de París VIII y Tours, respectivamente, así como miembro de la Sección Científica de la Escuela de Altos Estudios Hispánicos e Ibéricos de Madrid (Casa de Velázquez). Es autor de una veintena de libros y casi un centenar de trabajos publicados en

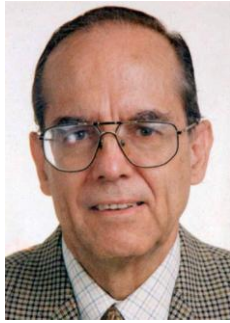
revistas científicas de ámbito nacional e internacional, contándose entre sus últimas publicaciones *Diccionario biográfico de Parlamentarios de Andalucía (1810-1869)*. Sevilla, 2010 (en colaboración); "Rituales, símbolos y valores en el anarquismo español, 1870-1910", en *Cultura y política del anarquismo en España e Iberoamérica*. México, 2012; "Le républicain imaginaire. Symboles et pratiques sociales en Espagne", en *La République en Méditerranée. Diffusions, espaces et cultures républicaines en France, Italie et Espagne (XVIIIe-XXe siècles)*. París, 2012, y *La primera en el peligro de la libertad. Málaga, poder político y poder económico, 1808-1868*. Málaga, 2013.

Elizabeth Moya González. Estudiante de Veterinaria en la Universidad de Córdoba. Presidenta de la Asociación Nacional de Estudiantes de Historia de la Veterinaria. Ha participado en cinco congresos nacionales e internacionales de Historia de la Veterinaria. Premio a la mejor comunicación novel en los Congresos Nacional e Iberoamericano de Historia de la Veterinaria de 2008, 2009 y 2010. Secretaria del Comité Organizador del XVI Congreso Nacional y VII Iberoamericano de Historia de la Veterinaria.



Pedro Poyato Sánchez es profesor Titular de Universidad y director del Máster en Cinematografía por la Universidad de Córdoba.

Ha publicado los siguientes libros: *Introducción a la teoría y análisis de la imagen fo-cinema-tográfica* (Granada, Grupo Editorial Universitario, 2006); *Todo sobre mi madre*, Pedro Almodóvar (1999) (Valencia / Barcelona, Nau Llibres / Octaedro, 2007); *Las imágenes cinematográficas de Luis Buñuel*, 2ª edición corregida y ampliada (Valladolid, Caja España, 2008); *El sistema estético de Luis Buñuel* (Bilbao, Universidad del País Vasco, 2011). Y ha coordinado: *El realismo y sus formas en el cine rural español* (Córdoba, Diputación de Córdoba, 2008); *El cine rural y sus vínculos con la ciudad, la literatura y la pintura* (Córdoba, Diputación de Córdoba, 2010); *Profundidad de campo* (Girona, Luces de Gálipo, 2010); y *Campo y contracampo en el documental rural en España* (Málaga, Diputación de Málaga, 2013), estos dos últimos junto con Agustín Gómez.



Antonio Rodero Franganillo es doctor en Veterinaria. Catedrático Emérito por la Universidad de Córdoba y Presidente de la Asociación Andaluza de Historia de la Veterinaria. Vicerrector de la Universidad de Córdoba en 1980-1982 y 1994 -1998. Investigador Científico del C.S.I.C. 1972-1975. Ha sido Director del Instituto de Zootecnia del C.S.I.C. 1992-1996. Presidente de la Sociedad Española para la Conservación de los Recursos Genéticos Animales entre 1997 y 2001. Representante Español en la F.A.O. para la conservación de los recursos genéticos animales. Desde 1995 a 2001. Obtuvo la Medalla del Merito Agrícola en 1980, y a Medalla Militar por Méritos Científicos en 1985. Fue Vicepresidente la Sociedad española de Zooetnologos entre 2001-2005. Director Académico de la Titulación de Desarrollo Rural de la Universidad de Córdoba. 1994-2000. Es autor o coautor de más de 150 publicaciones entre libros, capítulos de libros o artículos científicos.



Evangelina Rodero Serrano es doctora en Veterinaria, profesora Titular del Departamento de Producción Animal de la Universidad de Córdoba. Especialista en Zooetnología, es autora de distintos trabajos científicos relacionados con aspectos de las políticas agrarias como el Desarrollo Rural y la Ganadería. Ha participado en la elaboración de documentos de trabajo (*líneas directrices para los países, protocolos de funcionamiento, Planes de gestión*) de la política mundial (FAO) y ministerial (MMARM) para la conservación y mejora de las razas autóctonas ganaderas. Ha sido miembro del Comité Nacional de Razas de Ganado del Ministerio (2004-2008). Coordinó la obra *Patrimonio Ganadero Andaluz* editada en 2008 por la Consejería de Agricultura y Pesca de la Junta de Andalucía. Responsable principal de distintos proyectos de investigación referidos a los *Planes de conservación de razas de ganado de las distintas especies (RZ2001/0027-00, MEC-INIA 2002-2005 y RZ2004-00013-00-00, MEC-INIA 2005-2008)*. Estos proyectos dieron lugar a cuatro tesis doctorales realizadas bajo la dirección de la Dra. Rodero entre los años 2001 y 2007. En la actualidad, es coordinadora de un proyecto de

Cooperación con Marruecos (AECID) sobre la *Conservación de Razas como Base del Desarrollo Rural (D0318/10)*.



Carmen Rodríguez Fuentes es doctora en Ciencias de la Información por la Universidad Complutense de Madrid. Actualmente ejerce como profesora de Comunicación en la Facultad de Ciencias de la Comunicación de la Universidad de Málaga. Sus investigaciones se centran en el cine, especialmente el realizado en España. Ha publicado *Las actrices en el cine español de los cuarenta* y *Los papeles de la mujer en el cine de los cuarenta*. Además, participa en publicaciones de obras conjuntas como *Dramaturgias de la imagen y códigos audiovisuales*, *Laberinto Visual*, *Solos ante la cámara*, e *Interactividad digital: Nuevas estrategias en educación y comunicación*.

Un *Cuaderno* prologado por:



Eduardo Rodríguez Merchan (Madrid, 1953) es catedrático de la Universidad Complutense de Madrid. Imparte diversas materias como Historia del Cine Español e Historia de la Fotografía. Ha sido vicedecano y secretario de la Facultad de Ciencias de la Información (1993-97) y vicerrector de Extensión Cultural, Deportes y Publicaciones de la Universidad Complutense (1997-1999 y 2001-2004). Ha sido profesor invitado en distintas universidades españolas y extranjeras: entre ellas Salzburgo, Buenos Aires, Nacional de La Plata y Paris III. Sorbonne Nouvelle, donde en 2011 ha sido también investigador invitado. Ha ejercido como crítico de cine durante 25 años en diversas publicaciones: *La Calle*, *Manhattan*, *Mayo*, *Guía del Ocio*, *Cinerama* y *Diario 16*; y ha sido comentarista cinematográfico en la emisora *Onda Madrid* y en la revista *Comunidad Escolar*. También fue Jefe de Prensa de la Semana Internacional de Cine de Valladolid y delegado en Madrid del Festival de Cine Español de Málaga. Ha actuado como Jurado en varios festivales internacionales, entre ellos el de La Habana (Cuba). Durante los años ochenta ejerce como Asesor Ejecutivo de los Ministros de Educación y Ciencia, Javier Solana y José María Maravall.

Es miembro de la Academia de Artes y Ciencias Cinematográficas de España desde 1992. Es autor de una docena de libros sobre cine e historia y más de un centenar de artículos monográficos sobre cine y fotografía en revistas académicas. Ha dirigido diecisiete Tesis Doctorales sobre Comunicación Audiovisual y más de 20 DEA'S y Tesinas. Es codirector del reciente *Diccionario de Cine Iberoamericano*, que ha editado en diez tomos de mil páginas la Sociedad General de Autores y Editores de España (SGAE/Fundación Autor) en 2012.

Y coordinado por:



Francisco Javier Gómez Tarín es Doctor en Comunicación Audiovisual por la Universitat de València (Premio extraordinario de licenciatura y de doctorado). Ha publicado en la colección de Nau Llibres y Octaedro “Guías para ver y analizar”... monografías sobre *Arrebato* (2001), *A bout de souffle* (2006) y *Deseando amar* (2012). Su tesis doctoral, *Lo ausente como discurso: elipsis y fuera de campo en el texto cinematográfico*, está editada en dos CD-Roms por el Servicio de Publicaciones de la Universidad de Valencia (2003).

Ha publicado los libros *Más allá de las sombras: Lo ausente en el discurso fílmico desde los orígenes al declive del clasicismo (1895-1949)* y *Discursos de la ausencia: elipsis y fuera de campo en el texto fílmico* (2006), *Wong Kar-wai* (2008), *El guión audiovisual y el trabajo del guionista. Teoría, técnica y creatividad* (2009), *El análisis de textos audiovisuales. Significación y Sentido* (2010), y *Elementos de Narrativa Audiovisual. Expresión y Narración* (2011). Como co-editor ha coordinado los volúmenes *El análisis de la imagen fotográfica* (2005), *Metodologías de análisis del film* y *Saberes para compartir – Partilhar Saberes – Estudos de comunicação: Análisis y retos tecnológicos* (2007), *Temperatura crítica: el cine español de los 60 y las rupturas de la modernidad* (2008), *El productor y la producción en la industria cinematográfica* y *Tendencias del periodismo audiovisual en la era del espectáculo* (2009), *Teoría y Técnica de los medios audiovisuales: tendencias del periodismo audiovisual en la era del espectáculo* (2009), *Olas rotas. El cine español de los sesenta y las rupturas de la modernidad* (2009), y *Saberes para compartir – Partilhar Saberes – Volumen 2 / volumen 2* (2010).

Ha participado en diversos libros colectivos, entre los que destacan *Historias sin argumento. El cine de Pere Portabella*, *Once miradas sobre la crisis y el cine español*, *Bienvenido Mister Marshall... 50 años después*, *Presencia de la mujer hispana en las letras, las ciencias y las artes*, *El cine a codazos: Juan Antonio Bardem*, *Yaiza Borges: aventura y utopía*, *El cine y las pasiones del alma*, *La atalaya en la tormenta: el cine de Luis García Berlanga*, *Nouvelle Vague: una revolución tranquila*, *Nuevos temas de comunicación*, *Eines per a la producció de vídeo documental*, *Teoría y técnica de la producción audiovisual*, *Puntos de vista. Una mirada poliédrica a la historia del cine*, *Cine y Géneros Pictóricos*, *El extraño viaje*, *Meios de comunicação e cidadania*, *Análisis del cine contemporáneo: estrategias estéticas, narrativas y de puesta en escena* o *El cine en Canarias (Una revisión crítica)*. Además cuenta con numerosos artículos en revistas y actas de congresos nacionales e internacionales.

Con amplia experiencia en guión, montaje y dirección de audiovisuales, es miembro fundador de los colectivos cinematográficos ACIC y YAIZA BORGES. Actualmente es Profesor Titular de *Narrativa Audiovisual* y *Teoría y técnica del guión* en la Universitat Jaume I de Castellón, ha sido Vicedecano Director de la Titulación de Comunicación Audiovisual, y también es director de la revista *Archivos de la Filmoteca*.



Nekane Parejo es Profesora Titular del Departamento de Comunicación Audiovisual de la Universidad de Málaga con un sexenio de investigación. Su labor investigadora está centrada en la historia y análisis de la fotografía y el cine.

Directora de la revista *Fotocinema. Revista científica de cine y fotografía*. www.revistafotocinema.com. Autora de los libros *El fotógrafo en el cine. Re [presentaciones]* (2011), *Yo fotográfico* (2009), *Miradas en el campus* (2007) y *Fotografía y muerte. Representación gráfica de los atentados de ETA, 1968-1997* (2004). Ha elaborado más de 10 capítulos para libros colectivos entre los que destaca su última aportación “Getting Closer: Photography, Death, and Terrorist Violence and the Basque Country” editado por la Universidad de Reno y la UPV. Ha publicado una decena de artículos en revistas científicas como *Zer*, *Comunicar* y *Ámbitos Internacional*, entre otras; el último, “La memoria fotográfica en *Memento*”. Revisora de *Revista Latina de Comunicación Social*.

Colección Cuadernos Artesanos de Comunicación - Últimos libros publicados

- [] **28º** - *El periodista sabe proponer infografías*
VV.AA. | ISBN – 13: 978-84-940111-6-0 | Precio social: 5 €
- [] **29º** - *La Sociedad de los Ideantes. Repensando los conceptos de Opinión y Esfera Pública y las teorías democráticas relacionadas con el fenómeno comunicativo ciudadano*
Martín Oller Alonso y Daniel Barredo Ibáñez | ISBN – 13: 978-84-940111-7-7 | Precio social: 3,85 €
- [] **30º** - *Comunicación, controversias e incertidumbres frente al consenso científico acerca del Cambio Climático*
José Luis Piñuel Raigada *et al* | ISBN – 13: 978-84-15698-01-2 |
Precio social: 6,65 €
- [] **31º** - *¿“Guerra de los diarios” o “rencillas de escuela”? Crónica de una polémica en la prensa uruguaya de 1840*
Luis Marcelo Martino | ISBN – 13: 978-84-939795-1-5
| Precio social: 5,55 €
- [] **32º** - *Comunicación, control y resistencias*
VV.AA. | ISBN – 13: 978-84-15698-08-1 | Precio social (con CD de actas): 6,90 €
- [] **33º** - *Periodismo político en España: concepciones, tensiones y elecciones*
Andreu Casero-Ripollés (Editor) | ISBN – 13: 978-84-15698-09-8
| Precio social: 7,25 €
- [] **34º** - *Evaluación de la implantación del EEES en los estudios de comunicación*
Carmen Marta-Lazo y Nerea Vadillo-Bengoia | ISBN – 13: 978-84-15698-11-1 | Precio social: 7,60 €
- [] **35º** - *Las culturas periodísticas intermedias. Estudios comparativos internacionales en periodismo*

Martín Oller-Alonso y Daniel Barredo-Ibáñez | ISBN – 13:
978-84-15698-10-4 | Precio social: 4,40 €

- [] **36°** - *Comunicación política y seguridad pública en México*
José A. Meyer Rodríguez y Gabriel Miranda Trejo
(Coordinadores) | ISBN – 13: 978-84-15698-02-9
| Precio social: 4,40 €

- [] **37°** - *La vida, el pensamiento y la obra del escritor y periodista, Ryszard
Kapuściński (1932-2007)*
Sarah V. Platt, Ph.D | ISBN – 13: 978-84-15698-13-5
| Precio social: 11,70 €

- [] **38°** - *Concentración y pluralismo en los medios de comunicación españoles*
José Vicente García Santamaría (Coord.) | ISBN – 13: 978-84-
15698-18-0 | Precio social: 8,10 €

- [] **39°** - *Discussões sobre a nova ecologia dos meios*
Denis Renó | ISBN – 13: 978-84-15698-24-1
| Precio social: 5,60 €

- [] **40°** - *El análisis de textos audiovisuales: construcción teórica y análisis
aplicado*
Nekane Parejo y Francisco Javier Gómez-Tarín (editores)
| ISBN – 13: 978-84-15698-26-5 | Precio social: 8,30 €

- [] **41°** - *Periodismo social: la voz del tercer sector*
Araceli Álvarez Díaz | ISBN – 13: 978-84-15698-25-8
| Precio social: 5,50 €

- [] **42°** - *Videjuegos y cultura visual*
Javier Marzal Felici y Emilio Saéz Soro
| ISBN – 13: 978-84-15698-32-6 | Precio social: 8,20 €

Distribuye: F. Drago. Andocopias S.L. c/ La Hornera, 41.
La Laguna. Tenerife - Teléfono: 922 250 554 |
fotocopiasdrago@telefonica.net