

Las charlas cinematográficas del Marqués de Villa-Alcázar: documental científico e ideología en el primer franquismo

Pedro Poyato Sánchez. Universidad de Córdoba. pedro.poyato@uco.es

Resumen

Como es bien sabido, el cinematógrafo se convirtió durante el franquismo –el primero, sobre todo- en un medio de propaganda ideológica: en efecto, las imágenes de la mayoría de las películas de los años cuarenta, estructuradas básicamente en torno a temáticas históricas o religiosas, abundaban en ideas como la gloriosa historia de una España grande, de un Imperio plagado de héroes, y de una España católica por esencia. Pero –y esto es ya menos conocido- este ideario *caló* también en otros cines en principio menos propicios para ello, como el documental científico. Tal fue el caso de los cortometrajes dirigidos por el Marqués de Villa-Alcázar. Concebidos a modo de charlas cinematográficas sobre temas agrícolas, ganaderos, forestales y de colonización, las imágenes de los documentales del Marqués se caracterizan, además de por una sorprendente riqueza formal, por inculcar valores como la religión y la moral cristiana, la familia y la educación, valores que están en el corazón de la ideología del primer franquismo.

El objetivo de este trabajo es el estudio de un ramillete de estos documentales agrarios ideados, escritos y dirigidos por el Marqués de Villa-Alcázar con el fin de identificar en ellos estas componentes, pedagógica agropecuaria, estética e ideológica. Así, a través del análisis de las imágenes de filmes como *Charla cinematográfica sobre la siembra/ Semillas* (1934-1941), *Charla cinematográfica sobre abonos/ Abonos* (1934-1941), *Jerez-Xérès-Sherry* (1943) y *Trigo en España* (1943), comprobaremos 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 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 documentales realizados en tiempos de la República, *Charla cinematográfica sobre la siembra* y *charla cinematográfica sobre abonos*, se potenciaría considerablemente en los dos siguientes, *Jerez-Xérès-Sherry* y *Trigo en España*, realizados ya durante el primer franquismo, en los años cuarenta.

Palabras clave

Cine, Marqués de Villa-Alcázar, Documental científico, Ideología, Primer franquismo.

1. Introducción

Tras ser nombrado Jefe de Sección de Publicidad y Publicaciones del Instituto de Reforma Agraria de la Segunda República, en 1933, Francisco González de la Riva y Vidiella, 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 sufrió, con el inicio de la Guerra Civil, un parón hasta que en 1940, el Ministerio de Agricultura crea, a instancias del propio marqués, un servicio de cinematografía que es adscrito a la Sección de Publicaciones, Prensa y Propaganda. Con su incorporación a este servicio, el marqués continuaría ya ininterrumpidamente 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», expresión que inscribe 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, en lo que se refiere 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 si 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, si tenemos en cuenta lo antes apuntado, bien podría venir referido 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 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, con el estudio 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 de coartada en muchos casos para el filtrado de la ideología en el tejido documental.

Finalmente, por lo que se refiere a la producción de los documentales, decía 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 es una película extraordinariamente cuidada, con imágenes cuya riqueza plástica demuestra que el marqués 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 le fue realizada por José Enrique Monterde (2007: 126), a propósito de su concepción sobre el documental, caracterizaba bien a realizadores cinematográficos como el marqués:

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 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. Charla cinematográfica sobre la siembra Semillas (1934-1941)

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*, título original del filme, no apareciendo el de *Semillas*, que sería el asignado a la versión de 1941. 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 introduce 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 es ahora 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, palabras 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, pues, en el documental una componente destinada al enaltecimiento de la familia y su fecundidad, en lo que podemos considerar un precedente de la dimensión ideológica que, con el franquismo¹, estallará en los documentales del marqués realizados a partir de los cuarenta.

¹ 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».

3. *Charla cinematográfica sobre abonos/ Abonos (1934-1941)*

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*, título original del filme, y no *Abonos*, que sería el asignado a esta versión de 1941. «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». El resultado es un filme de una gran riqueza visual donde el conocimiento sobre los abonos y sus modos de empleo se conjuga con una componente ideológica ahora más trabajada que en el documental anterior.

Un plano cercano de flores 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, el documental introduce un nuevo motivo comparativo, en este caso la formación de una buena madre, cuyas imágenes, olvidándose del motivo principal que estructura el documental, 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 mozueta, 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 por ella requerido 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 M^a 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, el documental introduce en sus imágenes la práctica deportiva como medio preferente para llegar a ser una buena madre. En suma: *Abonos* introduce un discurso fuertemente ideologizado sobre la mujer.

Vamos constatando así cómo, a la vez que información sobre los abonos o las semillas, estos documentales 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 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 del documental, 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 esquiladas”.

No cabe duda de que la comparación resulta en este caso 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... Más allá de su enseñanza moral, interesa de esta historia la incorporación de elementos preñados de españolidad como es 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, 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 un 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.

4. Jerez-Xérès-Sherry (1943)

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 el 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 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 caballerescas 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 fílmico 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-Xérèz-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 aquí al No-Do, allí donde el narrador 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 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 microscopio, en unas imágenes que finalmente son superpuestas en un solo plano generando así una atractiva imagen de trazo abstracto. 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, 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»

El documental 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 siguiente del Marqués de Villa-Alcázar.

5. *Trigo en España* (1943)

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 por ello 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 aventan...”, 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 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 la 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 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 bellísimas muestran a los segadores en línea, segando rítmicamente-, 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 engendrar 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 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 por Florián Rey como *La Dolores* (1940) o *Nobleza baturra* (1935), filme éste 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 al documental.

Bibliografía

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. (1993): “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.

*Este trabajo es parte del Proyecto de Investigación “La reconstrucción de las políticas agrarias, ganaderas y forestales a través de la producción documental del Ministerio de Agricultura (1914-1975)”, incorporado al Programa de Estudios 2012 del Ministerio de Agricultura con el código 00017.2012.