

# La construcción plástica de la imagen femenina en las películas del marqués de Villa Alcázar. De 1943 a 1945 \*

The plastic making of the female image in the marquis of Villa Alcazar films.  
From 1943 to 1945

Ana Melendo Cruz

Universidad de Córdoba  
aalmecria@uco.es

Recibido el 27 de abril de 2016  
Aceptado el 28 de febrero de 2017  
BIBLID [1134-6396(2017)24:2; 477-508]

## RESUMEN

Con la obra filmica del marqués de Villa Alcázar se consolida una de las etapas más fructíferas de la producción documental cinematográfica en el Ministerio de Agricultura y una de las más fecundas en relación al documental rural en España. Algunos estudios previos han demostrado que en estos documentales sobresalen las marcas de un tejido ideológico a la vez que unas características plásticas cuyo estudio supone un paso más en la reconstrucción de la historia del documental en nuestro país. Este trabajo quiere ocuparse de esta cuestión, como también y principalmente, de la construcción de la imagen de la mujer rural en la obra de este cineasta durante los primeros años de la autarquía.

**Palabras clave:** Cine. Autarquía. Documental. Marqués de Villa Alcázar. Mujer rural.

## ABSTRACT

The film Marqués de Villa Alcázar consolidates one of the most productive periods of the cinematographic documentary production in the Ministerio de Agricultura and one of the most fruitful in relation to the rural documentary in Spain. Some previous studies have demonstrated that in those documentaries stand out marks of the ideological fabric as well as plastic characteristics which study means a further step in the reconstruction of our Country's documental history. This work aims to

\* Este trabajo ha sido realizado en el marco del proyecto de investigación *La obra del Marqués de Villa-Alcázar (1934-1966): Un eslabón necesario en la historia del documental cinematográfico en España* del Programa Estatal de Fomento de la Investigación Científica y Técnica de Excelencia del Ministerio de Economía y Competitividad (referencia HAR2013-44310-P). Fecha: 2013-2016.

deal with this issue, while at the same time and principally with the construction of the rural women image in this cinematographer work during the first years of the autarchy.

**Key words:** Cinema. Autarchy. Documentary. Marquis of Villa Alcazar. Rural woman.

## SUMARIO

1.—Introducción. 2.—La mujer rural en el contexto político y económico del Nuevo Régimen. 3.—Mujer, doctrina, cine. 3.2.—*El trigo en España* (1943): Una nueva estirpe de... 3.3.—*Tabaco en España* (1944): Costumbre, vicio, moda... 3.4.—*Algodón en España* (1944): ¡Cultivado por buenos españoles! 3.5.—*Naranjas, limones y pomelos* (1945): Tengo una muñeca vestida de azul... 4.—Conclusiones. 5.—Referencias bibliográficas.

### 1.—Introducción

Nacido en Cádiz en 1885, Jesús Francisco González de la Riva y Vidiela, marqués de Villa Alcázar, realizó sus estudios de Ingeniero Agrónomo en la Universidad Politécnica de Madrid. Con él se consolida una de las etapas más fructíferas de la producción documental cinematográfica en el Ministerio de Agricultura y una de las más fecundas en relación al documental rural en España. Su interés por el cine como medio de expresión, pero también como género de divulgación y formativo, queda más que patente en su larga producción cinematográfica que comienza en época republicana y finaliza en 1966, un año antes de su muerte. Sus conocimientos técnicos en dirección, guión, locución, fotografía, música y animación, junto con sus estudios sobre el medio agrario, hacen posible que el cineasta pueda aunar dos de sus grandes pasiones: el medio rural y el cinematógrafo.

El 9 de febrero de 1933 es la fecha en la que Jesús Francisco González de la Riva es nombrado Jefe de Sección de Publicidad y Publicaciones del Instituto de Reforma Agraria de la Segunda República. A partir de este momento, el marqués de Villa Alcázar inicia su magnífica labor de producción documental, no sin pasar por momentos delicados que le obligan a dejar nuestro país durante algunos periodos de tiempo en los años 1936 y 1937. En todo caso, el 4 de septiembre de 1937 la Junta Técnica del Estado (Comisión de Agricultura) lo destina al Servicio Provincial de Reforma Agraria de Salamanca, y desde 1940 emprende una de las labores más significativas de la producción cinematográfica adscrita al Ministerio de Agricultura, todo ello desde el servicio de cinematografía del Ministerio —que él mismo solicitó— a través de la Sección de Publicaciones, prensa y propaganda.

La obra del marqués de Villa Alcázar ha sido objeto de algunos trabajos previos en los que se da a conocer la carga ideológica que invade la filmografía de este autor polifacético (Gómez-Tarín/Parejo, 2013). Es por esto por lo que se considera oportuno comenzar este estudio recordando, como muy bien señala Eduardo Rodríguez Merchán que, 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” (Rodríguez, 2013: 10). De esto se deduce que más allá de que los documentales del marqués puedan ser adscritos a una tradición de “documental etnográfico”, en estas “charlas cinematográficas” sobresalen las “marcas” de un tejido ideológico que, sin intención explícita, nos ayudan a comprender cuál es la situación de la mujer rural durante los primeros años de la autarquía, tema del que quiere ocuparse este trabajo; y más aún, de cómo esta se construye desde el punto de vista plástico. Y todo ello porque, aunque en verdad estas obras documentales no van dirigidas de manera explícita a las mujeres, lo cierto es que están repletas de presencias femeninas que hacen posible y plausible hablar de la obra de Gonzáles de la Riva como un valioso instrumento para la reconstrucción de la memoria histórica.

Así, teniendo en cuenta estos rasgos estilísticos, a la vez que ideológicos, que definen el “sistema estético” (Zunzunegui, 2001: 152) de este cineasta, se puede entender que nos hallamos ante una “nueva marca” en el ámbito del documental, adscrita a la figura del marqués de Villa Alcázar, cuyas tonalidades se irán desgranando a partir del análisis de algunos de los títulos que se han considerado de mayor interés en relación con el tema y el período señalado, a saber, *Jérez-Xérez-Sherry* (1943), *Trigo en España* (1943), *Tabaco en España* (1944), *Algodón en España* (1944), y *Naranjas, limones y pomelos* (1945).

Con la intención última de alcanzar los objetivos marcados, se parte de un presupuesto metodológico planteado ya por Jacques Aumont y Michel Marie al considerar cualquier film como:

Una obra artística autónoma, susceptible de engendrar un texto (análisis textual) que ancla sus significaciones sobre estructuras narrativas (análisis narratológico), sobre aspectos visuales y sonoros (análisis icónico) y produce un efecto particular sobre el espectador (análisis psicoanalítico). Esta obra debe ser igualmente observada en el seno de la historia de las formas, los estilos y su evolución (Aumont/Marie, 1988: 8).

En este sentido se entiende, que los documentales objeto de estudio se presentan como espacios textuales complejos capaces de suministrar una serie de datos que van más allá del contexto histórico o la biografía del autor. Por tanto, es posible abordar un estudio de la historia de la obra del marqués de Villa Alcázar, deteniéndose en la escritura, la ordenación y la sistematización de los elementos que determinan las formas filmicas de sus documentales, para así esclarecer el tipo de discurso y la evolución, si la hubiera, que esta obra moviliza.

En esa “forma de decir” de los films a los que se atiende, se considerará, el entramado de intertextualidades o “polifonía” textual en términos de Bajtín<sup>1</sup> por

1. El término intertextualidad deriva de la noción bakhtiniana de dialogismo, definida por su autor como “la relación necesaria de cualquier expresión con otras expresiones”. (Bakhtin, 1981: 37).

lo fructífero de la labor, más allá de la intencionalidad o no del autor (Rifatterre, 1979). Desde esta perspectiva, el estudio comparado de todos estos universos ficcionales, arrojan luz sobre la génesis del discurso filmico que determina la obra del marqués de Villa Alcázar. Con esta premisa, se hace necesario el análisis de este ramillete de películas a través del cual se da cuenta, sin olvidar los datos históricos que proporcionan, de los recursos específicamente cinematográficos a los que González de la Riva recurre, y de los significantes y significados que brotan de la relación entre ellos para construir una imagen de la mujer que termina siendo concluyente en los films objeto de estudio<sup>2</sup>. Por todo ello, y como cabría esperar si se quiere abordar con eficacia el propósito fijado, se hace necesario dibujar el marco histórico y económico en el que se desenvuelven las mujeres del medio rural en estos años.

## 2.—*La mujer rural en el contexto político y económico del Nuevo Régimen*

Finalizada la Guerra Civil, la gran empresa del Nuevo Régimen era la regeneración total de una nación nueva forjada en la lucha contra el mal (Casanova, 2015: 54). Se trata de reconstruir la patria a partir de la disolución de unos ideales que provienen de un período, el republicano, que se encarga de atacar las esencias tradicionales sobre las que se sustentan los presupuestos políticos de este periodo dictatorial. Así lo expresa el Profesor Julian Casanova:

En realidad, ese objetivo de redimir a España era el común denominador de las fuerzas políticas y sociales que se sumaron a esa “gran empresa”, identificada más por lo que querían destruir —la República, el liberalismo, el comunismo— que por un acuerdo sobre la definición del nuevo régimen (Casanova, 2015: 45).

“Poniendo a Dios por testigo y en el nombre de éste”, se inicia la tarea de recuperar una España Imperial que tiene como fundamento la construcción simbólica de la dictadura, basada, fundamentalmente, en una imagen idealizada de Franco como militar, salvador y redentor, transmitida a través de los numerosos bustos, estatuas, fotografías e imágenes en movimiento que se difunden por todo el país<sup>3</sup>.

La restauración del Nuevo Régimen trae consigo, desde el comienzo, la sistemática represión de las mujeres y, por consiguiente, la abolición de los derechos igualitarios y de ciudadanía que se registran en el régimen democrático de la Segunda República.

2. Como hemos comentado más arriba, habremos de determinar en estudios posteriores si es así en la totalidad de la obra de este cineasta.

3. Para obtener unos datos precisos del contexto histórico, político y económico durante la dictadura franquista, nos hemos basado en: (Payne, 1987) (Payne, 1997) (Tussel, 1996) (Riquer, 2010).

Escribe la profesora Mary Nash en su ensayo *Vencidas, represaliadas y resistentes* que:

El régimen franquista se fundó en un rígido sistema de género que marcó la subalternidad de las mujeres mediante un nuevo orden jurídico que sostenía una jerarquía de privilegio masculino (...) La ordenación de la nueva sociedad se fundamentó en el nacional-catolicismo, mientras la remodelación de la feminidad franquista se inspiraba en la Contrarreforma (Nash, 2015: 191-194).

No se descubre nada nuevo al explicar cómo el franquismo, sujeto a modelos reaccionarios con un fuerte componente religioso, encuentra en la subordinación de la mujer uno de sus pilares más férreos a la hora de configurar su política ideológica, económica y social. Estos mecanismos, convenientemente actualizados y utilizados, provocan una serie de desigualdades, como venimos diciendo, sistemáticas y estructurales entre mujeres y hombres, que se hacen patentes incluso en épocas 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” (Benería, 1997: 56).

Tanto se insiste en esta idea, que esa labor intensiva en cuanto a la política de género del régimen franquista, se ve refrendada por la creación de una legislación específica para la mujer. De esta forma, y con “ellas recluidas en el ámbito doméstico”, se pone fin a los avances alcanzados en la Segunda República en los que se reconoce a la mujer como ciudadana con capacidad para decidir de manera autónoma. Ya en el periodo bélico, desde 1936, en la zona nacional, se trabaja por anular toda la legislación republicana encaminada a afirmar la igualdad jurídica entre los sexos. Esta es sustituida por otra discriminatoria que trae consecuencias como la supresión de la coeducación en septiembre de 1936.

Precisamente, esa jerarquía de la que habla Nash se fundamenta, entre otros aspectos, en la desigualdad educativa entre hombres y mujeres sustentada por la Ley de Enseñanza Primaria de 1945 que permanece en vigor hasta 1970, y en la que se detallan los principios de separación de sexos y feminización de la enseñanza.

Las mujeres carecen de derechos políticos y civiles, y la legislación propicia que las jóvenes destierren, en su mayoría, la posibilidad de continuar sus estudios y de cualquier actividad vinculada al ámbito público quedando relegadas en un principio al hogar paterno, y más tarde al suyo propio bajo el yugo del varón. Nash nos recuerda al hablar de la estigmatización de las antifascistas que:

[...] La retórica de la dictadura recuperó arcaicos arquetipos femeninos como *Reina del hogar* y *Perfecta casada* en sus esfuerzos para normalizar una nueva mujer franquista conforme al mandato de una feminidad de obligada y abnegada dedicación al hogar y a la familia, al servicio de la purificación y nacionalización de España (Nash, 2015: 192).

Sin embargo, sobre todo en los años cuarenta y debido a la situación provocada por la Guerra Civil, son muchas las mujeres que encabezan sus hogares, de tal forma que se ven obligadas a desarrollar trabajos irregulares para alimentar a sus familias. Así las amas de casa hacen compatible el trabajo doméstico con otros, que en el ámbito rural están ligados, fundamentalmente, al campo y a las Granjas Escuelas. José Antonio Pérez señala que, “Lejos de “proteger” el trabajo femenino, la legislación franquista expulsó a las mujeres del mercado de trabajo regular y las relegó a las actividades domésticas o al empleo sumergido, vinculado de un modo u otro a estas últimas” (Pérez, 2004:127).

En la línea de lo antes apuntado y centrándonos ya en el ámbito de lo agrario, se hace necesario apuntar que, una vez concluida la Guerra Civil española, el gobierno franquista se propone una política encaminada a exaltar y glorificar los valores del mundo rural con el fin de acabar con el despoblamiento de estas zonas de España. Sin embargo, la introspección que supone el régimen político y económico en esos primeros años de la autarquía, no hace otra cosa que condenar a la miseria y al hambre a todo el campesinado. Esta situación resulta especialmente dura para las mujeres liberadas por el Estado de las fábricas y los trabajos prestigiosos y productivos que, lejos del discurso oficial, trabajan a miles en el campo diariamente<sup>4</sup>. Sobre la participación del trabajo de las mujeres en el medio rural, así como el papel jugado por la Sección Femenina, las Cátedras Ambulantes y las Granjas Escuelas, existen diversos trabajos que arrojan luz a lo apuntado más arriba<sup>5</sup>.

Traemos a colación estas ideas porque, además de andamiaje previo que nos va a resultar imprescindible para recordar el funcionamiento político y social en la España de la autarquía, son pertinentes para el estudio de los documentales que nos ocupan.

### 3.—*Mujer, doctrina, cine*

Esos estudios anteriormente señalados, sin lugar a dudas, se hacen necesarios para desentrañar las claves de la visión y la misión que el marqués de Villa Alcázar quiere transmitir a través de sus “charlas cinematográficas” tal y como se verá a

4. Aunque en 1940 en el sector agrícola los hombres constituían el 94,5% estos datos no significaban que la mujer no realizase trabajos agrícolas, ya que cada 100 mujeres que trabajaban en el campo, 70 lo hacían en concepto de ayuda familiar, sin cobrar salario alguno, por lo que no figuraban en ningún tipo de censo. Consultar en: *La mujer durante el franquismo*, [online, consultado el 3/1/2017] <http://www.vallenajerilla.com/berceo/garciacarcel/lamujerduranteelfranquismo.htm#EDUCACIONGENERO>

5. Para la elaboración de este apartado nos hemos basado en: Gallego, 1983; Richmond, 2004; Gómez, 2000: 195-202; Nielfa, 2003; Morales, 2010; Sescún, 2011; Ramos/ Rabazas, 2007: 221-256.

continuación, misión que, de modo involuntario, se trunca por la precariedad en su distribución y exhibición, de tal forma que, en principio quedan relegadas a ciertas capitales de provincia como Bilbao, aunque algunas de ellas se proyectan en Madrid durante más de quince semanas. Él mismo se refiere así a este hecho:

Lo ideal sería que además de la difusión que hoy alcanzan se hiciese una edición de “paso estrecho” de cada una de las películas, para su proyección en aparatos sonoros de aficionado, de 16 milímetros, y que no hubiese en España, colegio, escuela ni casino de pueblo que no dispusiese de uno de estos aparatos de proyección (Lagarma, 1943: 52).

En este sentido, resulta relevante observar cómo el marqués aprovecha sabiamente todo medio publicitario, ofreciendo información importante acerca de la distribución y posterior exhibición de su obra. Por eso, en una conferencia emitida por la Radio Agrícola, el cineasta aborda el tema planteando lo siguiente:

Casi todos los aparatos de proyección de España pertenecen a los cinematógrafos públicos; por tanto, nuestras películas solo podrían proyectarse en gran escala si las hacíamos suficientemente amenas e interesantes, para que los exhibidores las utilizasen como espectáculo digno de su clientela. Pero la misión del ministerio de agricultura no es la de crear espectáculos [...] <sup>6</sup>.

En todo caso, no es hasta 1955, cuando el Ministerio de Agricultura adquiere más de 2000 proyectores de 16 milímetros, unos con cargo al presupuesto y otros provenientes de los Estados Unidos, a partir de los Acuerdos de Defensa Mutua y Ayuda Económica de 1953, con los que poder garantizar la difusión de los documentales de Gonzalo de la Riva y otros producidos por el propio Ministerio.

Para ir encauzando el tema, hemos de decir que si hay un rasgo que define estos documentales es su carácter atemporal, con un discurso que se aleja del afán de contemporaneidad y que recalca en esos presupuestos ideales adscritos al régimen autoritario de Franco. Por eso, se podría decir que las obras realizadas en la década de los cuarenta podían seguir proyectándose en los cincuenta y sesenta sin riesgo de parecer desfasadas o trasnochadas, característica por cierto, que no resulta sospechosa al referirnos a los noticieros oficiales en los regímenes totalitarios, llámense NO-DO, LUCE o UFA, y a la prensa de propaganda especializada. Todo ello se verá en lo que sigue.

6. Conferencia del Marqués de Villa Alcázar, recogida en: “Cinematografía Agrícola, Forestal y Ganadera”, Emisión Radio Agrícola. Ministerio de Agricultura, 1944: 383.

### 3.1.—*Jerez-Xérèz-Sherry* (1943): el músculo del hombre y la belleza de la mujer

Con la intención de mostrar la elaboración de los vinos que se producen en Jerez, este documental comienza con la imagen de unos campesinos recolectando la uva. Los títulos de crédito se impresionan sobre una serie de planos encadenados que propician que el hombre y la vid se conviertan en protagonistas hasta el momento en el que un mapa de España muestra geográficamente la región de Jerez. Desde el punto de vista plástico, cabe señalar, como así lo ha hecho Pedro Poyato, que “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)” (Poyato, 2013:47).

De esta forma lo expresa el propio marqués:

[...] Pero hace falta el pulso del artista; hace falta su vista en el pincel para conseguir ese algo que caracteriza la obra de arte. Como hace falta la inteligencia del cavador y 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.

Esa inteligencia a la que se refiere Gonzalo de la Riva en relación al género masculino es fomentada durante los años de la dictadura a través de la educación que, como muy bien muestran las imágenes que siguen, en las que el espectador puede apreciar a un grupo de niños que acuden apresurados al colegio, se diferencia oportunamente de la que reciben las chicas. Mientras que “ellos” han de aguzar los sentidos y dominar los músculos, siempre bajo la disciplina y el amor de Dios, hasta sufrir la transformación que se les pide en honor a la Madre Patria, a “ellas” se les asigna una labor mecánica para la cual no es necesario el uso de la inteligencia. Sirva como ejemplo la imagen de la joven que se encarga de lacrar y sellar las botellas (fig. 1).

Más aún, aunque como dice la voz del narrador hay máquinas que realizan a la perfección y de manera económica la labor del etiquetado, “los cosecheros de Jerez prefieren conservar a sus obreras, algunas de las cuales son viudas de antiguos operarios que no quedan desamparadas”. La mujer, por tanto, está siendo identificada con la máquina puesto que puede ser sustituida por esta, y este hecho queda constatado no solo a través de la voz del narrador, que así lo explicita, sino mediante unas imágenes que dan cuenta de la tarea rutinaria y mecánica que realizan “las unas y las otras”.

Llama la atención cómo el documental obvia la labor pionera de un número considerable de mujeres que, tras fallecer sus maridos, y asesoradas generalmente por su capataz, se ocupan de la gerencia de algunas de las bodegas de más renombre de Jerez. Tal es el caso de Teresa Reizo, viuda de Francisco Román Mendoza, que en 1817 fue una de las primeras. Le siguieron a principios del XIX otras viudas,



Fig. 1.—*Jerez-Xérex- Sherry* (Marqués de Villa Alcázar, 1943): el lacrado.

como la de Vitoria e Hijos o la de Richard Sheild y, más adelante, las sanluqueñas Josefa Colom, viuda de Eduardo Hidalgo, y Aurora Ambrosy Lacave, que dirigió las bodegas Pedro Romero entre los años 1911 y 1921. En todo este periplo adquiere especial importancia la aventura empresarial de dos mujeres: Pilar Aranda, que se hace cargo del negocio después de que su esposo, Prudencio Villaescusa Gil muriera en la Guerra Civil Española; y Pilar Plá, quien, aunque toma las riendas del negocio en los años 70, es conocida como “la dama del Sherry”.

Mención aparte merecen los tres planos en los que se muestra igual número de jóvenes idealizadas<sup>7</sup> precedidas de unas manos femeninas tersas y suaves que funcionan como metáforas de los tres jugos que se producen en la zona: amontillado, fino y manzanilla (fig. 2). Estos rostros se recortan sobre fondos neutros y desenfocados que representan la belleza, la distinción y la travesura. Pedro Poyato ha calificado esta secuencia de planos de “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

7. El marqués de Villa-Alcázar contaba con modelos de la época para realizar sus películas.



Fig. 2.—*Jerez-Xérex- Sherry* (Marqués de Villa Alcázar, 1943): la distinción.

caso el vino” (Poyato, 2013:51), rostros “amables”, por cierto, antagonistas de esos otros, de los de las mujeres campesinas que, junto a sus pequeños aparecen en los comienzos del film en un ultimísimo plano, cargando en los cansados lomos de las *bestias* las canastas repletas de uvas.

### 3.2.—*El trigo en España* (1943): Una nueva estirpe de...

Como en el caso anterior y desde un punto de vista esencialmente etnográfico, este documental pretende aconsejar a los campesinos sobre el rendimiento óptimo del cultivo del trigo. A pesar de ello, la belleza y la construcción plástica que impregnan las primeras imágenes que lo componen, corroboran la idea, así se verá, de que más allá del mensaje desarrollado por la voz narradora referido a España como país autosuficiente en cuanto a la producción de trigo, subyace la virtud y la “forma de hacer” de unas imágenes creadas con intencionalidad artística. Solo hay que detenerse en esos planos a contraluz en cuyo interior aparece un campesino aventando mientras se suceden los títulos de crédito en la pantalla; o en los planos

detalle de algunos trigales cuyas espigas son cortadas por la hoces y unas manos expertas; o más aún, en otros en los que, tanto la figura animal como la humana, aparecen troceadas para subrayar así la importancia de la trilla.

Con posterioridad a estos trabajos realizados en el campo, la película, tal y como explica Pedro Poyato, “se muestra como un documental sobre la fabricación del pan” (Poyato, 2013:54), documental que funciona como prólogo de lo que está por venir. A partir de un plano contrapicado en el que se da cuenta de unas hermosas espigas, la voz del narrador diferencia entre los distintos tipos de trigo recordando las ventajas e inconvenientes propios de cada uno. Con posterioridad la voz *over* señala lo siguiente:

El Instituto de Investigaciones Agronómicas, está creando nuevos trigos en los que se reúnan las buenas cualidades de los trigos mejores. Esto se consigue trabajando con la flor del trigo ¡Qué bonita es, y que pocos la conocen! Ahora la vemos en su espiga, a la derecha de la fotografía. Las operaciones de hibridación, se hacen en el campo, teniendo a las plantas madres en un jaulón, por los pájaros, y con las espigas encapuchadas para evitar cruces espontáneos. Es trabajo que requiere mucha paciencia y dedos muy ágiles, capaces de manipular objetos muy pequeños como los sacos de polen de la flor del trigo [...] Si sembramos la cosecha de un grado producido por esta fecundación, obtendremos trigos muy diferentes, como esta serie de espigas, nietas todas ellas de un mismo grano de trigo. Por selección se escogen los trigos más productores y mejor adaptados a los climas y terrenos de España ¡Y que Dios nos dé buena cosecha!

Este mensaje, aparentemente inofensivo, cobra otro cariz cuando se complementa con las sucesivas imágenes sobre las que se apoya. Y es que, mediante la parábola<sup>8</sup> —que utiliza habitualmente el cineasta en su filmografía— la mujer es comparada con una flor bellísima, de tal manera que, al igual que aquella es la responsable última de la fructificación, la mujer, igualmente bella —así aparece en las imágenes— ha de convertirse en una buena madre que, convenientemente fecundada produzca el beneficio deseado. Recordemos que en la época en la que se inscribe el film, como muy bien señala Nash, “las mujeres quedaron politizadas a través de un destino común determinado por su capacidad reproductora. Con una maternidad impuesta, en la posguerra, fueron secuestradas por el interés del estado en promover el “Cuerpo reproductor” femenino como salvador de la patria y la españolidad (Nash, 2015: 203)”.

8. Así se refiere el autor al uso de las misma en su obra: “El cine aplicado a la divulgación agraria”, *Revista española de Pedagogía*, 1951: “Pensamos además que, como elemento docente, podríamos emplear el que nos enseñó a usar el Maestro de maestros en sus predicaciones, recogidas en los Evangelios. Esto es, la parábola. Y no sé que fuera de España se haya empleado jamás la parábola, desde el punto de vista cinematográfico, en la forma que van ustedes a ver ahora en la película *El barbecho*”.

Por eso, de ese espléndido plano detalle de la citada flor, se pasa a otro general en el que se ven, en el fondo de la composición, a unas jóvenes que, “debajo de un jaulón” —así se refiere la voz *over* a las plantas/madres, y así aparecen fotografiadas estas mujeres, al resguardo de un cobertizo—, se las reserva de las malas compañías (los pájaros) para que no se produzcan “cruces” que no sean lo suficientemente buenos para la Madre Patria (fig. 3).

Mas adelante, la última parte del documental, la más bella en cuanto a las imágenes que muestra, se centra en el proceso de recolección del trigo, deteniéndose en labores como la siega o la trilla a las que el narrador se refiere de manera emotiva. La secuencia, además, establece una serie de diálogos con otros textos en los que merece la pena detenerse por el interés que despiertan desde el punto de vista cinematográfico. Y es que el documental del marqués de Villa Alcázar podemos emparentarlo en este sentido con películas como *Nobleza baturra* (Florián Rey, 1935)<sup>9</sup>, realizada algunos años antes, y *Women of Ryazan* (Dame Olga Préobragenski, 1927), de la que beben ambas.



Fig. 3.—*Trigo en España* (Marqués de Villa Alcázar, 1943): plantas madres en un jaulón.

9. Película, por cierto, que contaba con el dudoso honor de ser la película española favorita de Hitler.

Los tres films están vinculados desde el punto de vista plástico mediante aquellos planos en los que, a modo de documental, se puede observar el proceso de la siega, la recolección, el aventeo y la trilla del trigo. En el caso de *Nobleza baturra*, este procedimiento se ve acompañado por cánticos originarios de Aragón, que amenizan estas labores; el marqués, por su parte, sitúa al espectador en Castilla de tal forma que, como dice la propia voz narradora, las canciones que se entonan son oriundas de este lugar de la geografía española; en tanto que, en la película de Préobragenski, se oyen cánticos propios de la siega y la recolección del trigo en Rusia.

No obstante, el factor decisivo y diferenciador radica en la manera en la que el montaje permite generar distintos mensajes en cada uno de los films. Es cierto que en los tres el paisaje tiene un peso específico en las historia y que los elementos locales y rurales se subrayan de forma significativa. Pero, mientras que en la película de Préobragenski sobresale la descripción de unos conflictos sentimentales terribles que no conocen fronteras, universales por tanto dentro de la impredecible naturaleza humana, más allá incluso de la crítica brutal existente hacia el patriarcado<sup>10</sup>, en las otras dos, predomina el deseo evidente de crear un discurso político encaminado a resaltar los valores del imperio.

En la película rusa, esa realidad casi documental es troceada a través del montaje intercalando planos detalle y contrapicados en los que la siega y la recolección dejan paso a los pies, las manos, y como no, a los rostros, unas veces amables y otras no tanto, que dignifican a los protagonistas (fig. 4).

Por su parte, en el film de Florián Rey, es Imperio Argentina quien, en medio de esas imágenes documentalistas, se inserta como un elemento discursivo que nos permite diferenciar la realidad de la ficción. Su voz sobresale entre la de los coros de mujeres que la acompañan mientras, enérgica y altiva, recorre la era subida a la trilla (fig. 5).

A su vez, en el caso de *El trigo en España*, la figura de Imperio Argentina es sustituida por la de unos niños al frente de la trilla que el autor no tiene empacho en mostrar, mientras la voz *over* se pronuncia al respecto de la siguiente forma:

[...] Y el chico del rulo, feliz, lleva el compás de la canción que le brota del alma, y el del removedor, en competencia, le adelanta, y hay en la parva alegría, y hay vida, y hay canciones. Nadie puede estar ocioso en la era, porque hay trabajo para todos: para el pequeñín que puede sujetar una yunta de mulas mientras se limpia el trigo, y para el artista, que sabe echar el trigo al aire para limpiarlo [...] (fig. 6).

10. A pesar de que Préobragenski está considerada como una de las primeras cineastas feministas de la historia de la industria cinematográfica, el film está libre de cualquier propaganda política ya que la autora expuso su historia con total libertad y sin ningún riesgo de imposiciones o insinuaciones comunistas que pudieran limitar el interés original de la misma.



Fig. 4.—*Women of Ryazan* (Olga Préobragenski 1927): la espigadora.



Fig. 5.—*Nobleza baturra* (Florián Rey, 1935): cantando y trillando.



Fig. 6.—*Trigo en España* (Marqués de Villa Alcázar, 1943): el chico del rulo.

Como si de algo legítimo e incluso entrañable se tratara, el narrador alaba la intervención de los pequeños en las duras labores agrícolas. Esto es así, porque los niños del sector agrario también forman parte de ese grupo de damnificados de la época que venimos estudiando. Y es que, tras ese objetivo totalizador que trata de impedir cualquier atisbo de independencia de la mujer, tras esa voluntad de restringir el trabajo femenino, también se esconde la posibilidad de una mano de obra más barata todavía: la de los niños. Así, el 27 de diciembre de 1938 se aprueba una orden sobre “Trabajo de la mujer y del niño”, que en realidad solo trata de las limitaciones que se impondrían al trabajo femenino, y en 1944, se establece la ley de la “media capacidad” como manera de resolver —se dice— “el problema de los menores, la mujer casada y el incapaz mental”.

La película termina poniendo el acento sobre otro de los poderes fácticos que dominan la sociedad del momento: la iglesia, aspecto este que también puede reconocerse en el film de Florián Rey y de lo que prescinde el de Préobragenski, por mucho que la religión ortodoxa esté presente a la hora de unir a los dos protagonistas en matrimonio en un momento anterior de la historia. Es así como, en el final de *El trigo en España* un fundido encadenado vincula el trabajo en el campo y la cosecha del trigo a la imagen de un Crucificado que termina presidiendo la escena

en segundo término de la composición, mientras que la voz del narrador transforma el trigo en el “cuerpo de nuestro Salvador” mediante la figura del sacerdote. Hemos de recordar en este sentido que Franco intenta garantizar la “recristianización” de España, acabando, entre otras cosas, con el “feminismo moderno”. Esto tiene lugar especialmente después de 1945, cuando el catolicismo y el anticomunismo se convierten, en la carta de presentación internacional del dictador. Así lo recoge Julián Casanova en su ensayo: *La dictadura que salió de la Guerra*:

La propaganda de la dictadura comenzó a presentar a Franco como un estadista neutral e imparcial que había sabido librar a España de aquel desastre [la II Guerra Mundial]. Había que desprenderse de las apariencias fascistas y resaltar la base católica, la identificación esencial entre el catolicismo y tradición española. Lo que había en España era una “democracia orgánica” y católica (Casanova, 2015: 73).

Este final hemos de relacionarlo, de nuevo, con el desenlace de *Nobleza baturra* en el que la protagonista implora el perdón de la Virgen del Pilar mientras que la cámara, mediante un encadenado, aúna este momento con otro en el que se da cuenta de las labores de recolección del trigo en la era mientras que Imperio Argentina entona: “Cuando vuelva de la siega”.

### 3.3.—*Tabaco en España* (1944): Costumbre, vicio, moda...

De todos es bien conocido, que el cigarrillo es en el cine negro clásico elemento de caracterización de ciertos personajes tan importante como otros. Los héroes que ejercen de tipos duros, como Humphrey Bogart, hacen sus apariciones en la pantalla acompañados por el humo que desprenden sus cigarrillos, y frente a una muerte segura, es frecuente darles un minuto para que unas caladas les ayuden a enfrentar su destino. Pero el tabaco también está ligado a la mujer fatal y al villano. Y si además la chica se encuentra sola fumando en un bar, el camino hacia la perdición ya es inevitable.

Si hacemos esta breve introducción es porque interesa ver cómo influye este ambiente humeante de Hollywood en el documental del marqués que ahora nos ocupa. Es evidente, que el principal propósito del cineasta y por ende del Ministerio de Agricultura, es fomentar el cultivo del tabaco y el consumo del mismo en España, y para ello se destaca la gran variedad y calidad que aportan los campos españoles al respecto. Intenta convencer al público de los beneficios económicos que genera este producto, y no duda en vincular a la industria cinematográfica con estos, precisamente a través de la figura de una actriz que posa frente a una cámara. Pero lo que interesa poner de manifiesto aquí es la forma plástica a través de la cual el autor da a conocer este y otros mensajes cuya intencionalidad no resulta tan obvia.

A tal fin, conviene tener en cuenta que el año en el que se realiza *Tabaco en España* queda comprendido en esa época en la que el blanco y negro de las pantallas cinematográficas adquiere un “aroma” peculiar al que el autor de este documental no es ajeno. Por eso, grandes bocanadas de humo se anticipan a unos títulos de crédito que anuncian ya, a la manera clásica, lo que está por llegar. Tras esta secuencia de apertura y sin solución de continuidad, la primera imagen de la película irrumpe bruscamente en la pantalla acompañada sincrónicamente por la voz del narrador (fig. 7). Un fondo en negro sobre el que aparece un encendedor, una caja de tabaco, un cenicero y una mano masculina que deja caer la ceniza de un cigarro encendido sobre el citado objeto configuran la escenografía de este plano, mientras la voz contundente del narrador explica lo siguiente: “Tabaco: costumbre, vicio o moda ello es, que desde que España lo trajo de América, las volutas de su humo, han acompañado los dorados sueños de los hombres [...]”.

Valga decir al respecto que el texto cinematográfico converge con algunos otros publicitarios de los años 30, paradójicamente vinculados a la vanguardia fotográfica de nuestro país, como aquel de Català Pic, “Un papel para cada gusto”, en los que, igualmente, una mano masculina sostiene ese cigarrillo humeante asociado de nuevo a lo masculino y en los que, igualmente, se obvia la posibilidad de la imagen

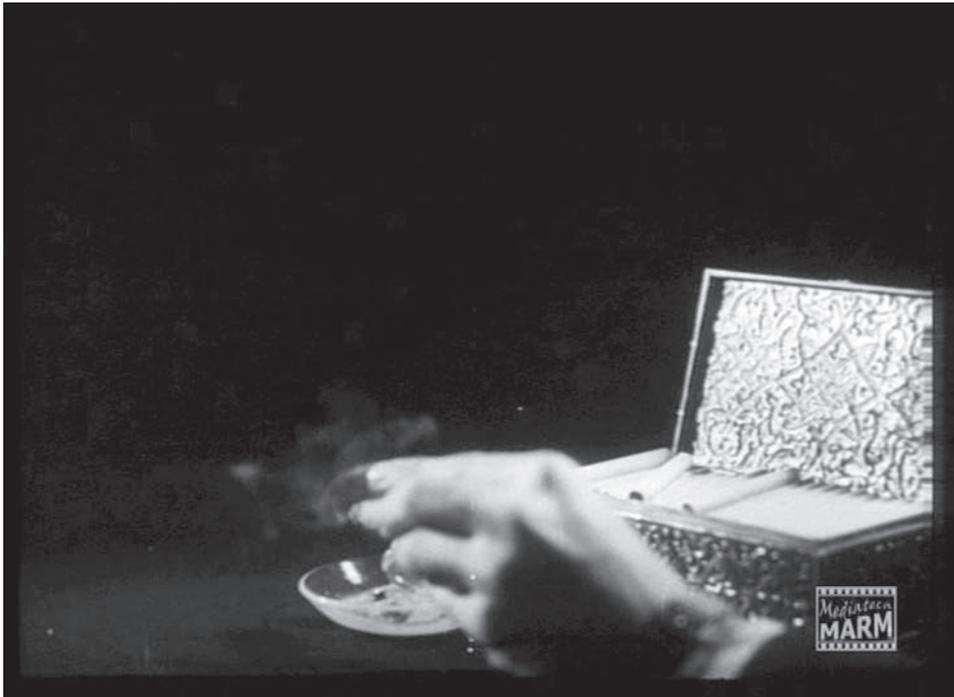


Fig. 7.—*Tabaco en España* (Marqués de Villa Alcázar, 1944): volutas de humo.

de la mujer como fumadora, una imagen cuya existencia en esta y otras épocas muy posteriores se ve relegada de forma constante a la fotografía erótica (Amos y Haglund, 2000). Y es que, como muy bien señala María Luisa Jiménez Rodrigo:

El que una mujer fumara suponía una grave infracción a las normas sociales sobre cómo debe ser y comportarse una mujer decente. Y las que vulneraban estas normas solían ir acompañadas del escándalo. El consumo de tabaco en las sociedades occidentales ha sido codificado, hasta hace relativamente pocas décadas, como una práctica propia de hombres —manifestación e instrumento vehiculizador de la masculinidad hegemónica— estando socialmente censurada a la generalidad de las mujeres [...] Fumar significaba un paso más en la conquista femenina y feminista de prácticas y espacios ocupados por varones [...] En España, la adopción del consumo de cigarrillos por parte de las mujeres tuvo lugar con cierto retraso respecto a los países pioneros en la *tabaquización* femenina [...] desde una perspectiva histórica se pueden identificar dos momentos clave en el proceso de apropiación del cigarrillo por parte de las mujeres en nuestro país. Primero, durante los años treinta, coincidiendo con los avances sociales y políticos de la II República. Y a finales de los años sesenta y setenta, cuando se produce una cierta apertura a la modernidad en los últimos años del franquismo y, sobre todo, durante la transición hacia la democracia<sup>11</sup>.

Por todo ello no es de extrañar que, cuando por fin aparece la imagen de la mujer, no lo haga como fumadora activa. Por el contrario, un encadenado deja paso a una figura femenina de cabellos dorados que, aunque adscrita al formato adoptado por la fotografía y el cine para ofrecer a la mujer como objeto de deseo (fig. 8), debido a la actitud de la chica y las palabras del propio narrador, la mujer sensual y arrebatadora se transforma en una insulsa que encarna a la mujer amada, hija virtuosa o novia paciente, y que encaja con “la mojigatería y el fuerte control social sobre las mujeres en aras a la preservación de su pureza y el honor de los varones” (Nash, 2015: 197).

Esta atmósfera, literalmente asfixiante para la mujer, que presenta el documental, contrasta con el tratamiento que se le da a la figura masculina, consumidor por excelencia de tan apreciado bien: el tabaco, que ayuda al hombre en su época de estudiante “en la lucha con el sueño y con el teorema rebelde”. Así se muestra en la pantalla a través de la figura de un joven que saborea un cigarrillo en medio de una atmósfera intelectual, mientras amuebla su cabeza. Resulta relevante esta afirmación subrayada por las imágenes, puesto que la educación secundaria femenina y la masculina en el período autárquico distaban mucho de parecerse. Mientras que:

11. María Luisa Jiménez Rodrigo: “Entre humos y espejos de igualdad: mujeres, tabaco y nuevas formas de discriminación”. [Online, consultado 7/1/2017] <http://wzar.unizar.es/siem/articulos/Premios/Entre%20humos%20y%20espejos%20de.pdf>



Fig. 8.—*Tabaco en España* (Marqués de Villa Alcázar, 1944): el dorado sueño de los hombres

La educación secundaria masculina estaba sólidamente subordinada a la superación del examen de acceso a la universidad, [...] la educación secundaria femenina, por el contrario, no incluía materias claves para la superación de este examen como podían ser el latín, el griego o las matemáticas (Canales, 2012).

Dicho esto y volviendo al documental en cuestión, se puede observar cómo, la voz *over* continúa diciendo: “pero también es buen compañero cuando sacamos los pies del plato calmando nuestros nervios cuando perdemos”. Se refiere a “ellos”, que son mostrados en la pantalla a través de unas manos masculinas que sobre un tapete de juego aparecen derrochando y manejando un preciado bien, el dinero, del que son los únicos gobernadores. Recuérdese que, “el esposo era el administrador de los bienes de la sociedad conyugal, así como el representante de su mujer” (Ruiz, 2006: 2-3).

De esas imágenes que bien podrían adscribirse a cualquier película hollywoodiense de los años cuarenta, pasamos a otras en las que se incorporan otro tipo de mujeres, las agrícolas, quienes, recogiendo las hojas del tabaco que se producen en España, al igual que los mozuelos:

Pueden [según el narrador] hacer con poco esfuerzo labores como: el des-hunte y el deshijado [...] Alegría, animación, canciones y algunas veces un grupo de chicas guapas, es el fondo de la faena del deshojado y el enmanillado que se hace a tabaco cuando sale del secadero [...] Formado el fardo, solo precisa que unos dedos ágiles [los de una chica] que le den unas puntadas.

Nótese cómo en todo momento las palabras del narrador asocian la labor desempeñada por la mujer con el poco esfuerzo y la distracción, y cómo, por el contrario, la dureza del trabajo recae sobre el agricultor.

Más adelante, el documental se centra en el prensado, liado, emboquillado y empaquetado del tabaco a través de unas máquinas semiautomáticas que, poco a poco, van sustituyendo a unas obreras veteranas de las que se destaca, nuevamente, la destreza, la rapidez y la agilidad. Lo que no deja entrever el film es que muchas de estas mujeres encabezaron un movimiento, el de las cigarreras, que se convirtió en un referente para las líderes del feminismo en España.

#### 2.4.—*Algodón en España* (1944): ¡Cultivado por buenos españoles!

Al igual que en otras ocasiones, los títulos de crédito de esta cinta se van impresionando sobre imágenes que, con posterioridad, volverán a aparecer en el film, algunas de ellas dedicadas a las mujeres. Algo lógico, por otra parte, si se tiene en cuenta la incuestionable labor realizada por el sexo femenino en la recolección del algodón, por mucho que la voz del narrador subraye en los minutos finales de este documental que “ya hay, a pocos pasos magníficos campos de algodón, modernísimas hilaturas que utilizan como materia prima algodón de los campos de España, cultivado por buenos españoles que contribuyen a la riqueza y al progreso de su país”.

Sin embargo, antes de entrar en materia, esto es, antes de introducir al espectador en el cultivo y la posterior elaboración del hilo de algodón, el autor no tiene empacho en intercalar cuatro planos que ponen de manifiesto, desde el comienzo mismo, su postura ideológica y su inconmensurable labor propagandística a favor del régimen franquista; pero también su amor y su deseo porque el público entienda la importancia del cinematógrafo como medio de divulgación y de expresión artística. Tal y como el propio González de la Riva señala, aunque refiriéndose a la elaboración de otra de sus “charlas cinematográficas”: *Jerez-Xerés-Sherry*, “[...] el 99 y medio por 100 del público no aprecia semejantes matices; pero muchas veces, sin apreciarlo y sin darse cuenta del porqué el hecho es que les hace efecto [...]” (Camarero, 2014: 81).

Con esa intención, la película arranca con un plano en el que una joven y bella enfermera envuelve a un bebé en un paño de algodón (fig. 9).

La imagen cumple la función de transmisora de unos valores que el régimen impone a través de la Sección Femenina. Y es que, por una parte, Pilar Primo de



Fig. 9.—*Algodón en España* (Marqués de Villa Alcázar, 1944): el pañal de algodón.

Rivera, creadora de dicha Sección, defiende que “Las mujeres nunca descubren nada; les falta desde luego el talento creador, reservado por Dios para inteligencias varoniles [...]” (cit. en Otero, 1988: 152), por eso son alejadas de los puestos de decisión y confinadas —las que corren mejor suerte— a los hospitales y escuelas fundamentalmente (Almansa, 2005: 4). Por otra parte, ese cuidado amoroso de la joven con respecto al bebé, remite al precepto fundacional de la Sección Femenina que, en boca de nuevo de Pilar Primo de Rivera se traduce en que:

La misión natural asignada por Dios a la mujer es la maternidad, a este fin natural hemos de subordinar cuanto haya y cuanto nosotras queramos hacer por ella [...] El fin natural exige que la mujer tenga un organismo apto para su función y una manera especial de reaccionar psicológicamente (cit. en Lafuente, 2003: 161).

Bien es verdad que el marqués, con la imagen propuesta, se aleja de las cualidades físicas que deben caracterizar a la “mujer enfermera” según el doctor Vallejo, primer profesor de psiquiatría de la Universidad española (desde 1947 hasta 1959):

En el caso de la profesión de enfermera, preferimos mujeres de figura pícnica, caracterizada por el dominio de los diámetros transversales sobre los verticales:

en su tipo más extremo, la mujer regordeta [...] En el último extremo, no hace falta que la enfermera sea bella, si posee una robusta salud y cualidades afectivas simpáticas” (Sinfonía retaguardista, 1938. Cit. en Otero, 1998: 70).

Pero esta distancia propuesta por el cineasta a tenor de la imagen de la mujer enfermera no debe resultar extraña puesto que, como se viene observando a lo largo de los documentales analizados, el cineasta no duda en poblar su obra de “bellos ejemplares femeninos” que hacen las delicias de aquellos que las contemplan, hasta tal punto que, algunos de sus trabajos se vieron mutilados por la censura por esta causa. Tal es el caso de la primera versión de *Charla cinematográfica sobre la siembra* (1934), idéntica, como muy bien señala Fernando Camarero a la *Charla cinematográfica sobre las semillas* de 1941 (Camarero, 2014: 52), salvo porque en la segunda cinta, la imagen sensual del torso semidesnudo y labios entreabiertos de una joven, es sustituida por la de un chico de pecho hinchado que distorsiona por completo el mensaje original de la cinta, por mucho que ambas, mediante el uso de la parábola, se refieran a cómo ha de respirar la tierra antes de poder sembrar en ella.

El segundo de los planos con los que abre el film resulta igualmente revelador en cuanto al mensaje que se quiere trasladar al espectador, más aún si se atiende a las palabras del narrador: “De algodón eran las velas que llevaron la civilización y los ideales de España al mundo entero”. La pantalla se llena con la imagen de un buque insignia con las velas desplegadas que navega en mar abierto. Una imagen que ha de ponerse en relación con la protagonizada por “La Corbeta” en aras de garantizar la coherencia de este estudio. Este es el nombre que recibe en la película *Raza* (Saenz de Heredia, 1941) el barco que ha de devolver a tierra al Comandante Machuca después de luchar contra los enemigos de la Madre Patria<sup>12</sup>, barcos que cobran un protagonismo fundamental desde los mismos títulos de crédito que se van impresionando sobre estampas, y que muestran aquellos galeones que paseaban triunfantes los colores de las banderas de los territorios de España. El protagonismo de “La Corbeta” se ve reforzado con las palabras de Isabel, esposa sumisa y madre abnegada en dicha cinta, cuando dice refiriéndose a la nave: “¡Que hermosa viene! ¡Cuánto habrá luchado!”.

Con el tercero de los planos y en un gesto metalingüístico, el marqués aprovecha, como en otras ocasiones, para hablar del cine y de la importancia del algodón en relación a este medio de expresión artística, de tal forma que se refiere a la importancia de este producto a la hora de fabricar el celuloide y la pantalla en la que, luego, se proyectará la película que está siendo desenrollada por un operador.

12. Hemos de recordar que el guión de *Raza* fue elaborado por Franco, amante, al igual que el Marqués, del cinematógrafo.

Finalmente, el cuarto y último plano que configura el prólogo del film entra en relación directa con el segundo de ellos, puesto que mediante el estallido de una mina en pleno mar abierto, cineasta y narrador —que encarnan en la persona del marqués— explican la importancia que adquiere el algodón en el proceso de fabricación de estos objetos bélicos que protegen nuestras costas.

Con posterioridad son varias las escenas que protagonizan las mujeres en el film objeto de estudio, sobre todo cuando la cámara describe el momento de la recolección del algodón. La voz *over*, entonces, como se ha comprobado en otras ocasiones, pone el acento en la mujer simplemente como “ayudante”. De tal forma que, más que destacar la importancia de la labor femenina en el ámbito de la recolección y el esfuerzo que ello conlleva, este trabajo termina convirtiéndose, según él, en un motivo de fiesta y alegría que más bien podría parecerse a una de las romerías típicas en los ambientes rurales, asociadas a la peregrinación y al jolgorio. Insistiendo en este ambiente jovial el narrador se expresa así:

[...] hay empleo para chicos y mujeres, ayudando la abuelita y hasta echa una mano el chiquitín de la casa” [...] Un cuadro de alegría, de vida, de animación y de color es la recolección del algodón, generalmente bajo un sol que hace resaltar la blancura del algodón en el saco en que se mete y en el campo, de donde lo van acercando las mujeres y las chicas, ¡muy guapas algunas!, que van cogiendo las cápsulas con las manos y las van reuniendo en un barreño o en un canasto. Entre los grupos de cogedoras, se cambian bromas y canciones, y los grupos no suelen ser tan numerosos, pero como las chicas vieron una cámara cinematográfica, no había medio de alejarlas [...] No falta presumida que se adorne el pelo y aún la boca con una cápsula de algodón.

Llama la atención la manera en que estas mujeres aparecen acicaladas para realizar tan dura labor, ya sea el escardado del trigo o la recolección del algodón, unas labores que se realizaban en los meses de verano, y en las que lo habitual era que se tapan los brazos y el rostro para que el sol y el aire no curtiera su piel (fig. 10).

A pesar de lo impropio de la labor, tendrán que pasar algunos años hasta que en la década de los sesenta, el Servicio de Extensión Agrícola del Ministerio de Economía, cree un cuerpo denominado: Ayudantes Femeninos de Economía Doméstica<sup>13</sup>, formado a través de La Escuela de Instructoras Rurales de la Sección Femenina. Este grupo de señoras se encargan de formar a la mujer agrícola en aspectos como el manejo más óptimo de los recursos en su hogar, a pesar de que, tal y como podemos leer en el *Boletín Informativo de Extensión Agrícola*, en

13. Nótese que hasta en la selección de palabras que configuran tal título, se obvia el género. De este modo la lengua pone de manifiesto ese claro empeño de invisibilizar a la mujer.



Fig. 10.—Castromonte (Valladolid) (1950): Mujeres escardando trigo. Metáfora de la invisibilidad de la mujer.

España —por aquel entonces— son más de un millón de mujeres las que trabajan en los medios rurales.

En este sentido, merece la pena detenerse en dos de los documentales pertenecientes al archivo NO-DO por las semejanzas y también algunas sutiles diferencias que pueden plantear con respecto a la cinta que se está tratando. El primero de ellos fue realizado un año antes que el film del marqués: *Agricultura. El cultivo del algodón en los territorios del Este, ocupados por Alemania* de 27 de diciembre de 1943 (n.º 52B); y el segundo tres años después: *Agricultura. El cultivo del Algodón en el campo de Cartagena* de 27 de octubre de 1947 (n.º 251A). Las fechas en que se realizan los tres, junto con la “forma de hacer” que se observa en cada uno

de ellos, nos lleva a plantear la posibilidad de un trasvase de ideas presente en la construcción de las imágenes que los configuran.

Si se atiende al primero de ellos, realizado en plena contienda mundial, se observa cómo, en apenas tres minutos y medio de duración, se condensan todas las ideas que el marqués desarrolla con más detenimiento un año después. Así, se evidencia la importancia de este cultivo en los distintos países y la incuestionable presencia de la mujer en el ámbito de la recolección. Sin embargo, el documental de NO-DO diferencia, mediante la voz *over* y a través de primeros planos en los que se destacan sus características físicas, dos tipos de mujeres: por un lado, a la mujer aria, que en el Instituto de Investigación Especializado analiza las plantas del algodón, inspecciona las fibras y estudia las mejores condiciones para la elaboración del hilo; y por otra parte, a la oriunda de los países ocupados del Este de Europa que aborda las duras faenas agrícolas. La voz del narrador pronunciando las siguientes palabras, “mediante cruces continuos de plantas distintas, se produce otra resistente y fértil, muy apropiada para estos territorios”, coincide con una batería de planos en los que se va mostrando: la flor del algodón; a las recolectoras acometiendo su trabajo, ayudadas algunas por sus pequeños, de manera muy similar a cómo aparecen representadas en la película de González de la Riva; planos detalle de las ágiles manos de estas; y por último, el rostro de una de ellas que denota los rasgos específicos de su raza. Se construye por tanto, un discurso metafórico y engañoso, con una base biológica importante, mediante el cual se proyectan las diferencias congénitas entre el hombre y la mujer, quien se constituye en “templo de raza”, destacándose así, aparentemente, la superioridad de esta por sus virtudes físicas vinculadas a la maternidad.

El segundo de estos documentales, por su parte, plantea un inconveniente grave a la hora de establecer su correcta lectura ya que el archivo audio de medio minuto dedicado al cultivo del algodón en Cartagena, está dañado o se ha perdido. Sin embargo, se considera que las imágenes que aparecen en el mismo son esclarecedoras en el tema señalado por cómo la mujer aparece representada. En primer lugar se atiende al plano de arranque del documental (fig. 11). La sección *Agricultura* es anunciada a modo de cartel publicitario cuyo centro es ocupado por el diseño de un ambiente rural elaborado a través de unas líneas esquemáticas que sitúan al espectador.

Pero lo que sin lugar a dudas llama la atención es el dibujo en la parte izquierda del encuadre, de una joven agricultora que, entre sus manos, sostiene una valija de paja, convirtiéndose, aunque aparezca desplazada, en la incuestionable protagonista de esta imagen fija. Resulta paradójica esta entradilla si tenemos en cuenta la invisibilidad de la mujer en el ámbito laboral rural, y a la vez no ha de extrañar puesto que este anuncio cumple ejemplarmente con su función, el documental opta por otorgar el protagonismo absoluto a la mujer en los planos que siguen, protagonismo que también era evidente en las dos cintas anteriores.



Fig. 11.—*El cultivo del Algodón en el campo de Cartagena* NO-DO de 27 de octubre de 1947 (nº 251A): sección de Agricultura.

Y es que, veintinueve segundos son suficientes para que la cámara se recree ante todo en la belleza y la jovialidad de unas jóvenes que el montaje asocia, otra vez aquí, con la igualmente hermosa flor del algodón. Los planos generales en los que se muestran los campos salpicados de brotes blancos, anuncian la comparativa entre unas y otras, y a su vez, van dejando paso a distintos contrapicados en los que se subraya la alegría y la virginidad de ambas. Esta idea se ve refrendada por un plano subjetivo en el que el film da cuenta de cómo una de estas mujeres-madres observa pletórica a una niña que aparece desempeñando la misma labor que sus mayores; y es que, aunque como ya se ha visto, los niños también son protagonistas en la película del marqués y en el NO-DO del año cuarenta y tres, en esta ocasión el film se recrea plásticamente en la infante mediante un contrapicado que resalta la belleza, la dulzura, pero también la agilidad de aquella que en estos instantes representa a las futuras madres de la Nación<sup>14</sup>.

14. Consultar: “De niñas a amas de casa: formación de las niñas durante el periodo franquista a través de los cuadernos de rotación”. *Revista de Ciencias de la Educación: Órgano del Instituto Calasanz de Ciencias de la Educación* (Parra, 2012: 451).

### 3.5.—*Naranjas, limones y pomelos* (1945): Tengo una muñeca vestida de azul...

El último de los documentales con el que se va a cerrar este estudio se revela con algunas diferencias importantes con respecto al tema que se ha venido tratando. Y es que, se podría decir, que de los diez minutos de duración del film, ocho de ellos se constituyen en unas imágenes etnográficas impecables que dan cuenta de la excepcional labor que se realiza en los campos de España con respecto al cultivo y la recolección de los frutos que dan título a esta *charla cinematográfica*. Igualmente, pone el acento en la maquinaria que se utiliza y en los métodos más eficaces para combatir las plagas que, en no pocas ocasiones, dañan gravemente los campos de frutas españoles.

Eso sí, desde el comienzo, el pronombre personal en tercera persona del plural “ellos”, sobresale sin disimulo sobre cualquier otra palabra de las que pronuncia la voz *over* diciendo así:

Hombres de España han sabido aprovechar el clima y el suelo español para crear las magníficas fincas que producen: naranjas, limones y pomelos. Donde la naturaleza tenía pinos, ellos han llevado agua, ideas y trabajo, mucho trabajo, y han creado riqueza, una enorme riqueza que se distribuye entre muchas manos [...].

De nuevo el marqués insiste en proponer argumentos que apuestan por la desigualdad en comunión con una ideología en la que, según las consideraciones más que atinadas de Mary Nash, “la masculinidad fue definida desde la figura del “Productor” que sustituía en el discurso franquista el lenguaje de clase de obrero y trabajador. Sin embargo, seguía como sostén único de la economía familiar” (Nash, 2015: 208). Así queda reflejado en el *Fuero del Trabajo* en el que se explicita que: “El derecho de trabajar es consecuencia del deber impuesto al hombre por Dios, para el cumplimiento de sus fines individuales y la prosperidad y grandeza de la Patria” (Fuero del Trabajo, I. 3)”.

Por eso, en medio de este predominio del buen hacer masculino, son contadas las ocasiones en las que aparece la mujer, y cuando lo hace no introduce cambios novedosos con respecto a los films anteriores: manos de expertas obreras que seleccionan los frutos, o jóvenes guapas que se encargan de colocarlos correctamente en las cajas para que, impecables todos ellos, alcancen su destino.

Sin embargo, y cuando parece que la película toca su fin, las imágenes y el narrador, sin ninguna reserva, se ponen al servicio del poder como herramienta propagandística que “aviva el fuego” del totalitarismo como enseguida se verá.

La voz *over* explica cómo una parte de los ingresos generados en el exterior a través del comercio de estos frutos se dedica, por medio del Sindicato Vertical de Frutos y Productos Hortícolas, a proporcionar descanso, instrucción y recreo, a infinidad de chicas y niños de las zonas productoras. La idea que se desarrolla

aquí en tan solo dos minutos es tan importante que da un giro inesperado a lo que hasta entonces había venido siendo el planteamiento etnográfico que predomina en el documental. Y es que, las imágenes cinematográficas se ponen al servicio de una de las Instituciones más importantes del franquismo: La Organización Sindical Española (OSE). Dicha Organización contó, como explica Silvia López Gallegos, “con sus propios medios de comunicación para dar a conocer sus actividades, difundir el nuevo modelo de organización laboral y atraer a sus filas nuevos adeptos” (López, 2003: 159). En este sentido, el cine y en concreto los documentales cinematográficos, funcionan como plataformas muy valoradas por el Servicio de Prensa y Propaganda creado en 1940, que cuenta entre sus funciones con la de: “Asesorar a los Organismos sindicales en toda cuestión de ediciones, publicaciones, documentales cinematográficos y cualquier otro medios de difusión o publicidad, docente o de propaganda”<sup>15</sup>.

Está claro que el documental se inscribe en una fecha crucial en el proceso de institucionalización y consolidación del Sindicato Vertical. La fecha en que se realiza es 1945, y solo cuatro años antes, en 1941, se produce un cambio de orientación en este organismo constituyéndose el “corporativismo” en el principio regulador de una serie de agrupaciones sometidas al servicio del Estado. Pero ¿qué papel juega la mujer en este orden de cosas en la cinta que objeto de estudio?

Pues bien, como viene siendo habitual en la filmografía del marqués correspondiente a estos primeros años de la autarquía, la mujer se convierte en el vehículo perfecto para canalizar los valores que preconiza falange. De una manera aparentemente ingenua y dulcificada, se da a conocer la interesante labor que, también desde el punto de vista social, el Sindicato Vertical viene desarrollando. Para ello, González de la Riva juega con la imagen plástica de una “mujer tipo” que tiene su origen en el seno de la Sección Femenina, una mujer cuya uniformidad la constituye en signo y símbolo de un discurso al que se adscribe el marqués de Villa Alcázar.

Efectivamente, las imágenes abogan por la segregación grupal mostrando una serie de jóvenes que son instruidas en la recuperación del estereotipo femenino más tradicional. Sin reparar en lo ofensivo de la cuestión, el marqués colabora con el esfuerzo del Nuevo Régimen por construir una realidad homogénea de la mujer ideal, por mucho que “fueran múltiples las fisuras que controvertían el discurso y las prácticas del régimen dictatorial” (Nash, 2015: 197). Se ofrece de ellas una estampa recatada y cristiana, por eso aparecen rezando, tal y como explica la voz *off*. Esta imagen pudorosa, hace también referencia al vestido y a la forma misma de estar en el mundo. En este sentido, se puede observar cómo en lugar de destacar las individualidades, se juega con una homogeneidad iconográfica desde el punto

15. Orden de Servicio núm.71, Reglamento del Servicio de Prensa y Propaganda Sindical, Madrid, 9 de marzo de 1944, Capítulo I, Art. 2.º, *Boletín de Información de la DNS*, n.º 46, Año V, enero 1945: 844-847.

de vista del atuendo. Incluso cuando en momentos concretos de la secuencia se aíslan los rostros de algunas de estas “felices muchachas”, la presencia de algún complemento común, como el sombrero, termina por igualarlas.

La cámara se adentra en estas jornadas vacacionales a modo de *voyeur*, mientras que el narrador filtra la información atendiendo a los principios fundamentales de la prensa de propaganda oficial del Movimiento. Así, se las observa rezando, desayunando y, como no, practicando gimnasia (fig. 12).

Y es que las mujeres debían reconquistar el hogar contribuyendo así a la reconstrucción física y moral del país, por eso se busca para ellas la salud física y mental, para hacer madres fuertes que den hijos robustos para la Madre Patria, de manera que el componente lúdico del deporte es orillado. Un par de planos en los que las chicas aparecen realizando sus ejercicios, son suficientes para dar cuenta de la alineación, pero también de la alienación, que es subrayada por dos encuadres más en los que las jóvenes juegan, rozando la mojigatería, ataviadas con unos vestiditos idénticos que hacen las veces de bañadores.

Sin más dilación el cineasta, con estas últimas figuras, se aleja del ambiente rural utilizando la segregación femenina, fundamentalmente a través de su imagen



Fig. 12.—*Naranjas, limones y pomelos* (Marqués de Villa Alcázar, 1945): gimnasia en la playa.

plástica, como retrato oficial de la *Nueva Mujer* del *Nuevo Régimen*, atractiva, pero privada de erotismo por su valor moral, católico y maternal, que sirvió, sobre todo, para decorar la fachada de la dictadura.

### 3.—*Conclusiones*

Los resultados de esta investigación podrían quedar explicados desde la afirmación última en la que se entiende que, aunque en verdad los documentales objeto de estudio no van dirigidos de manera explícita a las mujeres, lo cierto es que están repletos de imágenes femeninas que se constituyen en piezas claves para entender algunos de los mecanismos de artificio que pone en juego la obra del marqués de Villa Alcázar y, a través de ellos, las particulares circunstancias históricas que vivió España después de la Guerra Civil, principalmente, asociadas a la mujer rural. Esa concurrencia visual de lo femenino, como se ha comprobado, no hace otra cosa que ahondar en las características plásticas e ideológicas que propaga la prensa especializada en aras de construir unos pilares básicos que definen la imagen de “lo femenino”, moviéndose en el ámbito de lo transfronterizo si el mensaje así lo requiere.

Así, como se ha visto, uno de los artificios más interesantes y de mayor calado en el discurso filmico que pone en juego el marqués de Villa Alcázar es el uso de la parábola. Esta figura literaria, convenientemente adaptada y desplazada al ámbito cinematográfico, permite al cineasta comparar un relato figurado o simbólico con el tema explícito que se está tratando, de tal manera que se genera una doble alocución que desempeña por un lado, una labor didáctica, y por otro, una función doctrinal encaminada a glorificar los valores del régimen franquista. Hemos comprobado en diferentes momentos de esta investigación cómo, desde un punto de vista etnográfico, determinadas labores o productos agrícolas se convierten en el elemento central mediante el cual se resaltan los valores del campo español y los productos nacionales, a la vez que se usan como pretexto que permite ofrecer una imagen de la mujer, al menos en el periodo que aquí se trata, asociada a unos patrones ideológicos y decimonónicos de esposas sumisas, sometidas a la autoridad del varón; unos modelos de comportamiento que, como dice Sara Ramos Zamora, “difundidos por la prensa femenina influyeron notablemente en la configuración del sistema de relaciones de género construido y legitimado durante el periodo franquista” (Ramos, 2014: 142). Esa comunión entre lo explícito y lo simbólico cristaliza en la construcción de unas imágenes que, acompañadas en todo momento por la voz *over*; se concretizan, como hemos demostrado, en expresiones como: “Cuerpo reproductor”, refiriéndonos a la mujer, frente a la de “Productor” del varón; “Reina del hogar”; “Nueva Mujer” o “Perfecta casada”. De tal manera que dichas estampas, que terminan impregnando el imaginario colectivo, participan, sin otra opción alternativa, en la construcción de la identidad social de la mujer rural en España durante el período autárquico.

Pero conviene señalar que, ese discurso que brota de las esencias mismas de los documentales del marqués de Villa Alcázar, no sería posible sin el uso de un lenguaje desde el punto de vista plástico que, mediante el empleo de intertextos y de otros elementos filmicos provenientes del cine clásico o las vanguardias cinematográficas, es capaz de anclar al espectador de la época en una realidad que le resulta próxima y fácil de comprender.

#### 4.—Referencias bibliográficas

- AMOS, Amanda y HAGLUND, Margaretha (2000): “Fron Social Taboo to Torch o Freedom: the Marketing of Cigarettes to Women”. *Tabacco Control* 9:3-8.
- ALMANSA, Pilar (2005): “La formación enfermera desde la Sección Femenina”. *Enfermería Global*, n.º 7, noviembre, pp. 1-11.
- AUMONT, Jacques y MARIE, Michel (1988): *L'analyse des films*. Paris: Nathan.
- BAKHTIN, Mijaíl (1981): *The Dialogical Imagination*. Austin: University of Texas Press.
- CAMARERO, Fernando (2014): *Catálogo de Documentales Cinematográficos Agrarios (1895-1981)* (2.ª Edición). Madrid: Ministerio de Agricultura, Alimentación y Medio Ambiente.
- CANALES, Antonio (2012): “Mujer, franquismo y educación científica”. En <http://www.oei.es/congresoctg/memoria/pdf/AntonioCanales.pdf> (consultado el 25-04-2015).
- CASANOVA, Julián (2015): “La dictadura que salió de la Guerra”. En *40 años con Franco*. Barcelona: Editorial Planeta, pp. 53-79.
- BENERÍA, Lourdes (1997): *Mujer, economía y matriarcado durante la España franquista*. Barcelona: Anagrama.
- GALLEGO, Teresa (1983): *Mujer, falange y franquismo*. Madrid: Taurus, 1983.
- GÓMEZ CUESTA, Cristina (2000): “La Sección Femenina y su modelo de mujer: un discurso contradictorio”. En AA.VV. *El siglo XX: balance y perspectivas*. Valencia: Universitat de València, pp. 195-202.
- GÓMEZ-TARÍN, Francisco Javier y PAREJO, Nekane (coords.) (2013): *Discursos y narraciones en el documental rural: el marqués de Villa-Alcázar*. La Laguna (Tenerife): CAL, Cuadernos Artesanos de La Latina/XX.
- JIMÉNEZ RODRIGO, M.ª Luisa: “Entre humos y espejos de igualdad: mujeres, tabaco y nuevas formas de discriminación”. [Online, consultado 7/1/2017] <http://wzar.unizar.es/siem/articulos/Premios/Entre%20humos%20y%20espejos%20de.pdf>
- LAFUENTE, Isaías (2003): *Agrupémonos todas*. Madrid: Aguilar.
- LAGARMA, J. (1943): “El cine como medio de divulgación ganadera”. *Ganadería*, n.º 4, pp. 50-52.
- LOPEZ GÁLLEGOS, Sara (2003): “Aproximación de las publicaciones sindicales españolas desarrolladas durante el franquismo (1936-1975)”. *Historia y comunicación Social*, n.º 8, pp. 159-185.
- MARIAS CADENAS, S. (2011): *Por España y por el campo. La Sección Femenina en el medio rural oscense (1939-1977)*. Huesca: Instituto de Estudios Altoaragoneses.
- MORALES, Amalia (2010): *Género, mujeres, trabajo social, y Sección Femenina de una profesión feminizada con vocación feminista*. Granada: Universidad de Granada (Tesis Doctoral inédita).
- NASH, Mary (2015): “Vencidas, represaliadas y resistentes: las mujeres bajo el orden patriarcal franquista”. En *40 años con Franco*. Barcelona: Editorial Planeta, pp. 191-229.
- NIELFA, Cristóbal (2003): *Mujeres y hombres en la España franquista: sociedad economía, política, cultura*. Madrid: Instituto de Investigaciones Feministas.
- OTERO, Luis (1998): *Mi mamá me mimaba los múltiples avatares y percances varios de la mujer española en tiempos de Franco*. Barcelona: Plaza & Janés.

- PAYNE, Stanley George (1987): *El régimen de Franco, 1936-1975*. Traducción de Belén Urrutia Domínguez (1.ª edición). Madrid: Alianza Editorial.
- (1997). *El primer franquismo. Los años de la autarquía*. Madrid: Historia 16-Temas de Hoy.
- PARRA, Gabriel (2012): “De niñas a amas de casa: formación de las niñas durante el periodo franquista a través de los cuadernos de rotación”. *Revista de ciencias de la educación: Órgano del Instituto Calasanz de Ciencias de la Educación*, n.º 232-233, pp. 451-463.
- PÉREZ, José Antonio (2004): *Los espejos de la memoria. Historia oral de las mujeres de Basauri, 1937-2003*. Basauri: Ayuntamiento de Basauri.
- POYATO, Pedro (2013): “Pedagogía, estética e ideología en los primeros documentales del marqués de Villa Alcázar”. En Gómez-Tarín, F. J. /Parejo, N. (coords.): *Discursos y narraciones en el documental rural: el marqués de Villa-Alcázar*. La Laguna (Tenerife): CAL, Cuadernos Artesanos de La Latina/XX, pp. 29-52.
- RAMOS ZAMORA, Sara (2014): “Mujeres rurales y capacitación profesional en el franquismo a través de la prensa femenina (1939-1959)”. *Educació i Història: Revista d'Història de l'Educació*, núm. 24 (julio-diciembre), pp. 135-171.
- RAMOS, Sara y RABAZAS, Teresa (2007): “Mujeres e instrucción rural en el desarrollismo español”. *Historia de la Educación. Revista Interuniversitaria*. Salamanca, n.º 26, pp. 221-256.
- RICHMOND, Kathleen (2004): *Las mujeres en el fascismo español: la Sección Femenina de Falange, 1934-1959*. Madrid: Alianza.
- RIFFATERRE, Michael (1979): *La production du Texte*. París: Seuil.
- RIQUER, Borja (2010): *La dictadura de Franco. Vol. 9 de la Historia de España, dirigida por Josep Fontana y Ramón Villares*. Barcelona: Crítica/Marcial Pons.
- RODRÍGUEZ MERCHÁN, Eduardo (2013): “Prólogo”. En Gómez-Tarín, F. J. /Parejo, N. (coords.): *Discursos y narraciones en el documental rural: el marqués de Villa-Alcázar*. La Laguna (Tenerife): CAL, Cuadernos Artesanos de La Latina/XX, pp. 7-13.
- RUIZ FRANCO, Rosario (2006): “Las mujeres juristas y las últimas reformas legales del Franquismo (1966-1975)”. Comunicación presentada al *XIII Coloquio Internacional de la AEIHM: La Historia de las mujeres. Perspectivas actuales*, Barcelona 19-21 Octubre, Edición CD-Rom, pp. 2-3.
- TUSSEL GÓMEZ, Javier (1996): *La dictadura de Franco*. Grandes obras de historia (1.ª edición). Barcelona: Ediciones Altaya, S. A.
- ZUNZUNEGUI, Santos (2001): *Robert Bresson*. Madrid: Cátedra, 2001.