

DEL MARQUÉS DE VILLA-ALCÁZAR A RAFAEL GIL: TIERRA, PATRIA Y NACIONALCATOLICISMO EN LOS DOCUMENTALES AGRARIOS ESPAÑOLES DE LOS CUARENTA¹

Data recepción: 2016/02/08

Data aceptación: 2016/06/16

Contacto autor: pedro.poyato@uco.es

Pedro Poyato Sánchez

Universidad de Córdoba

RESUMEN

La reciente recuperación, digitalización y catalogación de la obra cinematográfica documental del Marqués de Villa-Alcázar ha permitido descubrir un cine caracterizado, además de por sus enseñanzas sobre temas agropecuarios, por inculcar valores propios de la ideología del primer franquismo. Cristalizó así, en los años cuarenta del pasado siglo, un modelo de documental al que se adscribían no sólo las películas *oficiales*, como las del Marqués, producidas por el Ministerio de Agricultura, sino también otras *no oficiales* como, por ejemplo, el ciclo de cuatro cortometrajes realizados por Rafael Gil en las islas Canarias. El presente trabajo se ocupa, a partir de un estudio analítico de los filmes, de definir y caracterizar este modelo doctrinario y propagandístico del documental agrario español.

Palabras clave: cine, documental, agricultura, ideología, franquismo

ABSTRACT

The recent recovery, digitisation and cataloguing of the cinema documentaries of Marqués de Villa-Alcázar revealed a type of filmmaking characterised not only by its teachings on agricultural issues, but also by its inculcation of the ideological values of the early years of the Franco regime. As result, there emerged in the 1940's a form of documentary making that took as its cue officially sanctioned films, such as those shot by the Marqués de Villa-Alcázar and produced by the Ministry of Agriculture, as well as non-official films, such as the four shorts made by Rafael Gil in the Canary Islands. Taking an analytical study of these films as its starting point, this paper focuses on the definition and characterisation of the propaganda- and doctrine-based model of the Spanish agriculture-themed documentary.

Keywords: film, documentary, agriculture, ideology, the Franco regime

Introducción

Desde 1933, como Jefe de Sección de Publicidad y Publicaciones del Instituto de Reforma Agraria de la Segunda República, y posteriormente, desde 1940, como Director del Servicio de Cinematografía adscrito a la Sección de Publicidad, Prensa y Propaganda del Ministerio de Agricultura, Francisco González de la Riva y

Vidiella, Marqués de Villa-Alcázar, dirige, hasta 1966, sesenta y nueve documentales destinados a la divulgación de conocimientos agrícolas, forestales y ganaderos. La reciente recuperación, digitalización y catalogación de esta ingente obra por parte del Ministerio de Agricultura, Alimentación y Medio Ambiente ha permitido descubrir una obra documental cinematográfica caracterizada, además de por sus enseñanzas so-

bre temas agropecuarios, por un subtexto construido en torno a valores que, como la patria y la religión y moral católicas, entre otros, anidan en el corazón mismo de la ideología de la dictadura franquista.

En carta dirigida al Presidente de la Comisión de Agricultura y Trabajo Agrícola, el 16 de julio de 1937, el Marqués de Villa-Alcázar, avalado por una serie de personalidades, entre ellas el Conde de la Florida, el Marqués de Pozalejo o el Conde de la Granja, deja bien clara su identificación con el «Movimiento Salvador» dirigido por el Generalísimo Franco, con el que está identificado «en alma y vida desde muchos meses antes del 18 de julio»². Como no podía ser de otro modo, esta adhesión inquebrantable del Marqués al Movimiento se manifiesta en sus películas, en especial las de los años cuarenta, convertidas así en interesantes espacios discursivos donde la pedagogía rural y la estética se conjugan con la ideología; espacios que encierran, por ello, una buena parte de la historia social, política y cultural de España. Pero, como los realizados por el Marqués de Villa-Alcázar, otros documentales agrarios españoles de los años cuarenta del pasado siglo, aun cuando no producidos por el Servicio de Cinematografía del Ministerio de Agricultura, se interesaron también por proclamar, al hilo del tratamiento de determinados temas campestres, las excelencias del catecismo franquista, desde la justificación del Alzamiento Nacional hasta el engrandecimiento consecuente de la patria, y pasando por la religión católica, auténtico pilar del entramado del nuevo régimen. Una película muy interesante en este sentido es *Tierra canaria*, cortometraje que, integrado en el políptico canario dirigido por Rafael Gil en 1941, acaba de ser recuperado tras su restauración por Filmoteca Española.

El presente artículo, apoyándose en una metodología interesada tanto por el contexto de emisión como de recepción de la obra, pretende un acercamiento analítico a algunas de las películas más representativas realizadas por el Marqués de Villas-Alcázar en esos años de la década de los cuarenta, entre ellas *Trigo en España* (1943), *Tabaco en España* (1944) y *Naranjas, limones y pomelos* (1945), películas distribuidas, todas ellas, por el Ministerio de Agricultura y que

en los años de su producción llegaron a alcanzar una difusión notable sobre todo entre el campesinado español³, así como a la antes nombrada *Tierra canaria*, filme proyectado en su día a los visitantes de la Exposición que sobre las Islas Canarias tuvo lugar en Madrid el año 1941. Se trata, así, de sacar a la luz los puntos comunes de estos filmes, en especial los referidos a determinados comentarios del narrador en relación con la tierra, la patria o la religión católica al hilo del cultivo y obtención de frutos como los tomates, los plátanos, el trigo, el tabaco o las naranjas, con el fin de caracterizar un tipo de documental claramente afín al «cine oficial»⁴ de la época. Pero junto a estas similitudes, que demuestran que la carga ideológica no era algo exclusivamente trabajado por la producción marquesiana –la ideología franquista irrigaba cuanto celuloide, fuera o no de temática agraria, se impresionaba en España-, hay también diferencias entre los filmes, así la resolución de sus planteamientos por caminos estructurales dispares. Nos ocupamos en lo que sigue de estos modelos de documental doctrinario y propagandístico, pero prestando también atención, al hilo de la metodología de análisis desplegada, a determinadas imágenes de las películas tratadas, bien por sus calidades estéticas y diálogos inter-artísticos, bien por su interés discursivo, en un trabajo que quiere contribuir así al estudio del documental cinematográfico de los años cuarenta, que tan escasa atención ha recibido y sobre el que existe un vacío crítico e historiográfico notable.

Elementos para un modelo de documental: *Trigo en España*

En el guión de *Trigo en España* presentado a la Censura se hacía constar, como era preceptivo, un resumen del argumento del filme:

*En tiempos normales, produce España el 95% del trigo que consume. Un pequeño esfuerzo, y perfeccionar métodos de cultivo es lo único que hace falta para conseguir la autarquía. La película trata de inducir al mejor cultivo y a utilizar los servicios del Servicio Nacional del Trigo para conseguir, para cada terreno, la semilla más indicada y que dé más rendimiento.*⁵

He aquí la descripción del objetivo primero del documental, que no es otro que el de aumentar el rendimiento productivo de trigo con

vistas a la consecución de la autarquía; rendimiento al que por lo demás iba a contribuir, con su ayuda, el Estado, a través del Servicio Nacional del Trigo. Y así lo proclama, en el arranque mismo del filme, la voz narradora en unas hermosas imágenes de espigas de trigo que se agitan mecidas por el viento (Fig. 1). De manera que la palabra del narrador, invitándonos a los españoles a hacernos independientes, a autoabastecernos y no depender así de los países extranjeros, tal cual proclamaba la utopía predicada por el franquismo en los años de autarquía, se ve acompañada, en el plano visual, de la belleza plástica de las imágenes del paisaje de espigas, conjugándose de este modo la ideología con la estética. Mas la película va a cultivar también una vertiente pedagógica interesada por explicar el proceso de hibridación del trigo con vistas a aumentar su rendimiento productivo, al abrigo de unas imágenes que detallan el proceso hasta acabar vinculando, por medio de los comentarios del narrador, la buena cosecha a la suprema voluntad de Dios, según esa misma conceptualización de la religión que desde sus inicios había hecho suya el franquismo. Pero al igual que en este caso se introduce a Dios, en otros segmentos el filme hace lo propio con la patria, o más exactamente con el Imperio, por ejemplo a propósito de la recolección del trigo, en unos planos donde a la belleza plástica de los cuerpos de los segadores alineados recortándose sobre un fondo de cielo nublado, se añade el fondo sonoro de las canciones de Castilla, precisamente la tierra que fuera caracterizada por el franquismo como simiente del Imperio.



Fig. 1. Extensión de espigas mecidas por el viento (*Trigo en España*, Marqués de Villa-Alcázar, 1943)

Estética e ideología franquista se abrochan así en los distintos segmentos del documental, en lo que sin duda se constituye en uno de sus rasgos fundamentales. Un ejemplo más lo ofrece el pasaje protagonizado por las imágenes de las carretas repletas de gavillas tiradas por los bueyes, como una buena muestra de la espléndida cosecha, y sobre las que irrumpe la palabra del narrador para aludir de nuevo al régimen, en este caso por lo que el Instituto Nacional del Trigo supone de ayuda para los agricultores. El filme no pasa, pues, por alto lo señalado en el guión, esto es, la intervención del Estado, del Instituto Nacional del Trigo, destinada a la transformación positiva de las condiciones de vida de los campesinos, a quienes facilita los mejores cultivos y trabajos de la tierra.

La tierra española como humus idóneo para una buena siembra –con las mejores semillas facilitadas con la ayuda del Estado- destinada a la obtención, siempre por obra de la voluntad suprema de Dios, de las mejores y más productivas cosechas con el fin de hacer así independiente a la patria: tal es la matriz que estructura *Trigo en España*, un documental cuyas imágenes conjugan, junto a la componente directamente emanada de la ideología franquista, las vertientes pedagógica y sobre todo estética, como así es especialmente subrayado en el segmento que arranca con planos de los carros mientras estos son descargados por los campesinos, y a los que siguen otros de la era donde los trillos primitivos y modernos recogen la mies de la parva y la sueltan trillada (Fig. 2). Imágenes estas a las que, como las posteriores del aventamiento de la mies, el cine español había sido sensible⁶ en, por ejemplo, el arranque de *Nobleza baturra* (Florián Rey, 1935), igualmente protagonizado por las tareas campesinas de la siega en tierras aragonesas. Digno de mención resulta por lo demás el cambio de registro acusado en el discurso del narrador, quien abandona, en el cierre del filme, la descripción de las imágenes para aludir al cultivador de trigo, en primer lugar a cómo “hace patria”, significando así que, con su trabajo, el cultivador ensancha la fecundidad de la tierra y por ello contribuye a conseguir la autarquía reivindicada al principio. En segundo lugar, a cómo ese cultivador “ayuda a sus hermanos”, en tanto en cuanto, tal como predica la religión católica,



Fig. 2. El trillo (*Trigo en España*, Marqués de Villa-Alcázar, 1943)

les proporciona “el pan de cada día”. Y finalmente, a cómo “tiene la grandeza” de producir el único fruto que, tras su conversión en pan y posterior transubstanciación, puede devenir en el cuerpo de Cristo, a quien, siguiendo una de las máximas de la fe católica, el narrador nombra ahora como nuestro Salvador, esto es, como el Cristo que muere para redimir a los hombres. Y así, en torno a encuadres que, relacionados con la cosecha, el trigo, el pan y la hostia consagrada, encierran en su interior una notable belleza plástica, el final del filme reúne de nuevo los términos patria, oración –“el pan de cada día”- y Dios, nombrado como Cristo Salvador, en esta suerte de apología del nacionalcatolicismo, uno de los cimientos de la dictadura franquista, que definitivamente sanciona como dominante la corriente ideológica que el documental ha venido trabajando en sus imágenes.

El modelo propagandístico: *Tabaco en España*

En el expediente del guión de *Tabaco en España* presentado a la Censura, se explicaba así el argumento del filme:

*España gasta muchas divisas para traer tabaco. Buena parte de este tabaco se puede producir en España. Enseña algo de la sencillez del cultivo, de los adelantos realizados en España, etc. Su objeto es animar a aumentar la zona tabaquera en España.*⁷

Por su parte la solicitud presentada a la Comisión Nacional de Censura Cinematográfica para la obtención del correspondiente permiso

de exhibición de la película en los cines de España recogía la siguiente sinopsis del argumento: «El tabaco se produce económicamente en España, evitando salida de divisas, y es cultivo fácil, cómodo, que da jornales cuando otros cultivos sufren temporada de menos necesidad de mano de obra». ⁸ Desde la confección del guión estaba, pues, claro, como sucedía en *Trigo en España*, cuáles eran las pretensiones del documental: cultivar tabaco en España con vistas al ahorro de divisas y al aumento de jornales que ello supone. Análogamente a cómo el filme anterior animaba a aumentar la producción de trigo, *Tabaco en España* anima a producir tabaco, no tanto para autoabastecernos, cuanto como para, al menos, ahorrar algo de divisas. De ahí que la película se viera obligada a construir antes de nada un discurso propagandístico sobre las excelencias del tabaco con vistas a fomentar su consumo y por consiguiente potenciar su cultivo.

Y así, el documental se abre con un interesante discurso que, aun cuando estructurado en torno a la voz del narrador, no se limita esta «a apoyar la imagen con explicaciones técnicas sobre lo que se ve en la pantalla»⁹, como se recoge en el expediente del guión, sino que, bien por el contrario, es su comentario lo que determina el rumbo a seguir por las imágenes. Así, el humo del tabaco es definido como el mejor acompañante del hombre en sus relaciones con la mujer: la soñada, la amada, la hija recordada, y la novia que aguarda; cuatro figuras a las que, en el plano visual, ponen rostro otras tantas mujeres fotografiadas en primer plano, alguna girándose para mirar a cámara, otras mirando ya directamente (Fig. 3), pero todas ellas cortadas por ese mismo patrón que, confeccionado en torno al vestuario, sobre todo, caracterizaba visualmente la figura de la mujer española de los años cuarenta y primeros cincuenta¹⁰. El discurso del narrador prosigue argumentando que el tabaco ayuda al hombre a combatir el sueño y a una mejor comprensión de las matemáticas, además de contribuir a saborear un buen coñac y al relajo en momentos complicados. Nos encontramos, pues, así con un canto a los beneficios proporcionados por el consumo del tabaco; canto que encuentra su justificación inmediatamente después, cuando el narrador añade que el cultivo del tabaco en nuestra tierra proporciona tra-



Fig. 3. Interpelando al espectador (*Tabaco en España*, Marqués de Villa-Alcázar, 1944)

bajo – y como consecuencia jornales – a mujeres y mozuelos, contribuyendo así a generar riqueza en nuestra patria. Tierra, patria y riqueza: tales son los términos ahora barajados por este discurso propagandístico que, sobre el consumo del tabaco, abre el filme. Pero es que, además, el tabaco dota de belleza al campo español, según se desprende de las imágenes mostrando grandes extensiones de su cultivo, y de las palabras de un narrador que, al igual que pasaba con el trigo, no olvida aludir a la alegría del campesinado mientras hace su tarea, en este caso las jóvenes tratando las hojas, ni tampoco apuntar que el Estado, con su intervención regalando secaderos, ayuda a la mejora de las condiciones de los trabajadores. Constatamos de este modo cómo los elementos barajados por *Tabaco en España* apenas difieren de los de *Trigo en España*, pues a su contribución a fomentar la belleza del paisaje, se añan, también aquí, la fertilidad del suelo, la intervención del Estado, la alegría del trabajador y la riqueza de la patria.

Precisamente a este último tema de la riqueza de la patria retorna el filme para indicar que con el dinero ahorrado mediante el cultivo del tabaco, España puede comprar material cinematográfico. Esta inversión da buena cuenta de la importancia que el régimen de Franco concedía al cine por cuanto era este un medio de expresión a su servicio. Las películas realizadas entonces por el cine español eran, sobre todo, de temática histórica – se trataba de una visión tergiversada de la historia, siempre acorde a los

objetivos franquistas – y religiosa: no por casualidad la palabra del narrador es ilustrada en la escena por la imagen de una mujer enlutada y prosternada en un reclinitorio (Fig. 4) como representante de un cine que incide, como bien dice José Ángel Ascunce, en temas centrales de la doctrina del nacionalcatolicismo en su variante ética y doctrinal¹¹.



Fig. 4. Cine en el cine: mujer prosternada en reclinitorio (*Tabaco en España*, Marqués de Villa-Alcázar, 1944)

En definitiva, todo cuanto conlleva el cultivo de tabaco no son, pues, sino ventajas, tanto para los consumidores, como se encarga de proclamar el discurso del arranque del filme, como para la patria, que ve así embellecidos sus campos y además ahorra divisas, y también para los cultivadores, quienes, además de felices cuando practican su trabajo, hacen posible todo lo anterior. Cultivar tabaco, es, pues, hacer patria. *Trigo en España* y *Tabaco en España* presentan de este modo una serie de puntos comunes por cuanto ambas películas no dudan en relacionar sus imágenes de manera directa o indirecta con la idea de patria¹²; abogan por la no dependencia exterior – si no total, como en el caso del trigo, sí al menos en parte -, tal cual proclamaba el modelo económico entonces vigente, la autarquía; introducen comentarios afines a los proclamados por la religión católica, ya sea a través de Dios y su voluntad suprema, de Cristo Salvador, o de las películas religiosas; y finalmente, insisten en la intervención del Estado, sea a través del Instituto Nacional del Trigo o del mismo Ministerio de Agricultura, en beneficio de las condiciones de vida de los trabajadores. Pero hay todavía otro

elemento que podríamos añadir a este modelo de documental marquesiano de los años cuarenta, constatable en películas como, por ejemplo, *Naranjas, limones y pomelos* (1945), a la que nos referiremos brevemente más adelante, y que tendría que ver con la proclamación de las excelencias de la patria española a partir de la calidad simpar de determinados productos destinados a la exportación; dimensión propagandística que no aparece lógicamente en los documentales anteriores por cuanto trigo y tabaco no son productos dedicados a la exportación.

En el cierre, la voz narradora de *Tabaco en España* apunta que el tabaco ayuda también a soñar, mas los sueños, como sueños que son, se desvanecen al igual que el humo generado por el mismo tabaco al consumirse. Sin embargo, es lo cierto que ese humo, antes de desvanecerse, deja su huella, por mucho que el narrador no lo diga, en el cuerpo del fumador; huella que sabemos extremadamente dañina para la salud. Por eso, visionado hoy, donde las ligas anti-tabaco han impuesto definitivamente su ley a todos los niveles, este documental propagandístico del tabaco no deja de resultar sorprendente, no ya por alentar al consumo del tabaco, sino también y sobre todo por anteponer los intereses de la nación, o más exactamente de la patria, a la salud del fumador. Tal es lo que media entre aquello que el filme dice en relación a su propio contexto histórico y cultural de origen, y lo que ese mismo filme nos dice hoy, esto es, en relación a un contexto, el contemporáneo nuestro, tan diferente del anterior.

Otro modelo de documental: *Cuidado y fermentación del tabaco* y *Obtención de nuevas variedades de tabaco*

A la caracterización de este modelo de documental marquesiano de los años cuarenta que acabamos de perfilar contribuye también su comparación y puesta en diálogo con películas realizadas en la década siguiente, concretamente el año 1956, en el que el Marqués de Villa-Alcázar vuelve sobre el mismo tema del tabaco – lo que sin duda facilita la comparación – para dirigir un par de nuevos documentales, *Cuidado y fermentación del tabaco* y *Obtención de nuevas variedades de tabaco*. Se trata de dos películas muy diferentes a la referida de la dé-

cada anterior: en primer lugar, porque no hay en ellas la menor alusión a la autarquía. Algo que se explica si tenemos en cuenta que, a raíz de que este sistema económico llevara a España, mediada la década de los años cincuenta, al borde de la bancarrota, el caudillo no tuvo otra opción que aceptar lo que, atendiendo a las opiniones del Fondo Monetario Internacional y del Banco Mundial, le propuso el entonces ministro de Hacienda, Mariano Navarro Rubio, de abandonar la autarquía y abrir la economía española al contexto internacional¹³. Tal es la influencia ejercida por el contexto histórico de origen en la elaboración de la obra fílmica; contexto cuyo conocimiento ajustado resulta, pues, decisivo para desbrozar cuestiones que, como la anterior, resultan muy importantes para la caracterización de la obra fílmica.

Por lo demás, *Cuidado y fermentación del tabaco* se ocupa en su primera parte de pasar revista a los secaderos, a su arquitectura y modelos, pudiendo inferirse de las imágenes correspondientes la modernización experimentada por la España de los cincuenta con respecto a la de la década anterior. Por otra parte, a propósito de determinadas temáticas, así el envío de las hojas prensadas a los centros de fermentación, la voz narradora habla de España pero sin referirse ya a ella en términos de patria, lo que redundaba en una rebaja notable de la carga ideológica del documental. Si a ello añadimos la desaparición de la componente propagandística, al darse ya por sentado la necesidad del cultivo del tabaco en España, nos encontramos con un modelo de documental muy diferente al de la década anterior. En su recorrido por la historia del cine del nacionalcatolicismo, Ascunce observa un punto de inflexión el año 1952:

Si hasta este año el cine funciona como medio de combate para la ideologización del pueblo, a partir de 1952 lo va a ser en mucha menor medida, dado que por entonces el régimen franquista, con su ideología nacional-católica, se ha impuesto ya de manera categórica. Se observa así la evolución desde un dirigismo doctrinal a un evasivismo moralista.¹⁴

Y eso es lo que se advierte en *Cuidado y fermentación del tabaco* en relación a *Tabaco en España*, una rebaja de la carga ideológica, lo que conlleva por lo demás un menor protagonismo

de la dimensión propagandística que redundaba en una potenciación de la componente meramente didáctica. Y lo mismo sucede en el otro documental, *Obtención de nuevas variedades de tabaco*, cuyas imágenes hablan del Centro de Investigación del Tabaco, de sus modernas instalaciones, donde se lleva a cabo un buen número de investigaciones sobre las hibridaciones entre distintas variedades de hoja con vistas a la obtención de un tabaco de mayor calidad. En la línea trabajada por el documental anterior, este prosigue dando cuenta de la modernización de España, en este caso en el campo de la investigación. Todo ello por obra de un Estado que, además de mejorar las condiciones de vida de los trabajadores, instala escuelas donde los hijos de aquellos tienen la oportunidad de aprender y formarse, en unas imágenes destinadas a potenciar, en las palabras anteriores de Asuncion, la componente moralista del filme. Obsérvese en todo caso que aun cuando se trata de documentales muy diferentes a *Tabaco en España*, presentan sin embargo un punto común al remachar ambos cómo el Estado, a través del Ministerio de Agricultura, facilita las condiciones de vida de los trabajadores del tabaco.

Nos encontramos, en suma, con un modelo de documental marquesiano bien distinto al de la década anterior, por cuanto encierra una carga ideológica mucho menor – no aluden ya sus imágenes a la idea de patria, ni a la de religión católica, ni tampoco a Dios, ni, lógicamente, a la autarquía – que es consecuencia del nuevo contexto histórico, en concreto los intereses del régimen en ese momento. El resultado es un modelo de documental discursivamente más *liso*, sin relieves, lo que obviamente rebaja también su *hojaldrado* textual, al estar encaminadas sus imágenes básicamente a ilustrar las enseñanzas, a veces teñidas de moralina, acerca de un determinado tema agrícola; enseñanzas sobre las que, por otro lado, puede apreciarse una cierta modernización del país con respecto a la década anterior.

El políptico canario de Rafael Gil

Volviendo al modelo de documental agrario doctrinario y propagandístico de los años cuarenta, de su vigencia darían buena cuenta no sólo las películas del Marqués de Villa-Alcázar,

sino también otras ajenas a la producción del Ministerio de Agricultura, entre ellas las que conforman el políptico filmado en 1941 por Rafael Gil en las Islas Canarias. Se trata de cuatro cortometrajes documentales, *Islas de Tenerife*, *Islas de Gran Canaria*, *Fiesta canaria* y *Tierra canaria*, producidos por la Delegación Nacional de Prensa y Propaganda de Falange Española y de las JONS, la Comisión de la Exposición de las Islas Canarias y el Departamento de Cinematografía de la Vicesecretaría de Educación Popular, que fueron realizados para la Exposición que sobre las Islas Canarias tuvo lugar en Madrid, en abril de 1942. Gil, que contó con la colaboración de Cecilio Paniagua (fotografía), José Ruiz de Azagra (música, a partir del arreglo de diversos temas del folklore canario) y Lily Woves (montaje), seguiría en ellos la estela iniciada por documentales anteriores, en especial los que realizó José González Rivero destinados a fomentar el turismo como base segura de riqueza y de bienestar general¹⁵, y entre los que descolló *Tenerife* (1923), filme muy bien acogido por el público desde que, en enero de 1923, pudieron verse, a modo de adelanto, algunas de sus escenas. Cuando el estreno, el 10 de marzo, la prensa destacaría «el desfile por la pantalla de la costa de Tenerife, hasta perderse el conjunto, alumbrado por el sol de la tarde, en un precioso contraluz, color azul pálido»¹⁶, color existente sólo en la mente del autor de la reseña anterior, no en el blanco y negro de las imágenes, y que sin duda redundaba en el valor propagandístico del documental. Pues bien, Gil se propone continuar en su políptico esta misma línea, si bien introduciendo en cada uno de los filmes – es lo que media del cine mudo al sonoro – una voz narradora que, en sintonía con la que aparece en los documentales del Marqués de Villa-Alcázar, no va a dudar en referir, venga o no del todo a colación por las imágenes, el engrandecimiento de la patria promovido por el franquismo.

El trabajo colaborativo de los habitantes canarios para la explotación de los abundantes recursos de la tierra con vistas a la obtención de los mejores frutos, y contribuir así al engrandecimiento de la patria, es la línea motriz que guía a la voz narradora en sus comentarios. Comentarios que, como acabamos de señalar, no dudan en relacionar de manera directa o indirecta las

imágenes con la idea de patria, o en su defecto con la de Castilla como simiente del Imperio –el Marqués de Villa-Alcázar, recordémoslo, había introducido esta Castilla valiéndose de las canciones de los segadores en *Trigo en España*-, así como con el pasado glorioso de España y su legado histórico. Veamos a modo de ejemplo dos comentarios, entresacados ambos del filme *Islas de Tenerife*: “La iglesia de la Concepción [...] un edificio en apariencia vulgar donde se levanta el mayor monumento histórico de Canarias, la Capitanía Militar, donde Franco alzó su espada para guiar con ella a España en su destino eterno”, por un lado; y “La Laguna es un pueblo patriarcal de gran abolengo cultural y religioso, algo así como la equivalencia a las viejas ciudades de la vieja Castilla”, por otro. He aquí, pues, una justificación del Alzamiento franquista, a propósito de la descripción de la Capitanía Militar, no como edificio arquitectónico, sino histórico, por cuanto en él Franco se convirtió en guía de los destinos de España. Y he aquí, también, el subrayado del abolengo religioso de La Laguna, comparado al de la vieja Castilla.

La vigencia de un modelo: *Tierra canaria*

Sin embargo, el documental más interesante del políptico, al decir de los cronistas de la época¹⁷, es *Tierra canaria*¹⁸, un velado homenaje al trabajo manual de los habitantes canarios, a su esfuerzo físico en pos de la consecución del fruto. En el arranque del filme, las imágenes muestran una cadena de hombres cavando la tierra, primero, y pasándose las piedras unos a otros, después, unos bellos contrapicados realzan sus figuras (Fig. 5), para la construcción de cercados... Nuevos contrapicados muestran luego a los hombres en fila, acarreando tierra en serones, que vuelcan en los distintos compartimentos del cercado de piedra. La voz narradora que acompaña las imágenes apunta que “hacer tierra es hacer patria”, vinculando así la fecundidad de la patria con el cultivo de la tierra, en un comentario idéntico al del narrador de *Trigo en España*, recordémoslo, allí donde apuntaba cómo el cultivador de trigo hace labor patriótica, tachando en este caso de héroes, como allí era subrayada su grandeza, a quienes operan el milagro de la transformación del pedregal en tierra de cultivo. Un grueso chorro de agua desbordando las



Fig. 5. Contrapicado realizando la figura de los trabajadores (*Tierra canaria*, Rafael Gil, 1941)

acequias protagoniza las imágenes siguientes, narradas de esta guisa: “Y en esta lucha, aún más tremendo es su combate por el acuífero: un chorro de agua en Canarias es un chorro de oro, y cuando la tierra y el agua las junta el hombre en sacro matrimonio surgen como hijos de Dios los frutos famosos de las islas cuyo proceso agrícola vamos a seguir levemente”. Tierra, patria, y ahora Dios, introducido por medio de la metáfora – el agua y la tierra como matrimonio del que surgen los frutos, tachados de hijos de Dios – resultan así abrochados en torno a unas imágenes que vienen a reforzar aún más la vinculación del documental con el modelo marquesiano.

Por lo que se refiere a la escritura visual del segmento, la misma presenta en este caso patentes concomitancias con la trabajada en *Our Daily Bread* (El pan nuestro de cada día, King Vidor, 1934). El propio Gil contaba a Antonio Castro esta influencia en su visión de la tierra canaria:

*Aquellos hombres que [en Our Daily Bread] llevaban el agua a través de un carril muy pequeño, con un gran esfuerzo, influyó tanto sobre mí, que hice en mi corto una escena equivalente, en la que los habitantes de Canarias transportaban la tierra a zonas donde solamente había roca. La llevaban a lo mejor desde 30 kilómetros, en burros, en cestas, en cualquier cosa*¹⁹.

Dada su importancia, detengámonos un momento en el análisis de estas influencias comenzando por contextualizar históricamente la película de Vidor. *Our Daily Bread* fue realizada

en el contexto estricto del *New Deal*, del *Nuevo Trato* del presidente Roosevelt destinado a movilizar toda la capacidad del gobierno de la nación para sacar al país americano del estado de postración en el que, a raíz de la crisis emanada del hundimiento de la Bolsa de Nueva York, en 1929, se encontraba sumido. Como ha señalado Santos Zunzunegui:

*En el fondo, la película responde a un impulso populista en el que convergen el retorno a la tierra, el canto al pionerismo que hizo grande a América y un cierto renacimiento vinculado con la aceptación de formas de vida simples y comunidades de dimensión humana.*²⁰

Tal es el mismo impulso populista que protagoniza *Tierra canaria*. *Our Daily Bread* cuenta la historia de la pareja formada por John y Mary Sims, quienes, sin trabajo por la crisis, pierden su hogar en la ciudad. Pero merced al pedazo de tierra que les ofrece su tío, se instalarán en el campo de maíz intentando volverlo productivo. La llegada de desocupados diversos les permitirá formar una cooperativa que deberá afrontar, como mayor problema, la sequía que amenaza con acabar con la cosecha de maíz de la que depende su futuro. John y su gente construirán entonces un canal de irrigación que finalmente salvará el maíz. Pues bien, las imágenes de la excavación del canal que va a conducir el agua hasta los sedientos campos de maíz, son el antecedente, como señalaba el propio Gil, de *Tierra canaria*, tanto por su concepción de gran movimiento colectivo, como por su construcción a partir de un modelo rítmico que, basado en el montaje, sobre todo, dota al segmento de un poderoso movimiento visual.

Finalizada esta introducción de tintes vido-rianos, *Tierra canaria* prosigue con un segmento en el que las imágenes panorámicas de los tomatales son comentadas por el narrador, quien, con el pretexto de los colores, alude a la bandera bicolor española enarbolada por los frutos canarios, alusión que abre paso a palabras referidas a cómo la España de Franco va liberando el consumo del tomate canario para un mercado nacional y autárquico. Si inmediatamente antes era la bandera como símbolo de la patria, ahora es la España de Franco, su autarquía y autoabastecimiento, lo referido por el narrador para cerrar esta primera parte de su discurso, de patentes

concomitancias por lo demás con los documentales del Marqués del Villa-Alcázar de los años cuarenta. Mientras tanto, las imágenes muestran a las mujeres, tocadas todas ellas de grandes sombreros de paja y enguantadas sus manos con las manoplas de recolección, arrancando los tomates de las matas, "recogiendo los esfuerzos del hombre canario" matiza el narrador. Interesantes palabras estas por cuanto diferencian el trabajo del hombre, del que se destaca el esfuerzo, y el de la mujer allí donde la recolección del tomate parece no requerir de esfuerzo alguno. Nos encontramos, pues, aquí con una discriminación de género a la que hoy, como se sabe, presentan fuerte oposición –tal es lo que media del contexto de origen al contexto de recepción actual del filme– las teorías feministas.

Un producto como la cochinita, "vieja anilina animal que aportó nuestro imperio africano" es el pretexto para que una serie de imágenes muestren un bello paisaje de chumberas con el mar al fondo. Y la obtención de la seda, devanada con maestría por expertas manos femeninas, así como su tejido en el telar, sirven para que el narrador hable de las telas de seda españolas como competidoras con las de las mejores sederías de Europa y con las más vaporosas de Oriente, en un subrayado ciertamente hiperbólico de las calidades de las telas españolas. Y ello porque, caracterizada ya España como la patria de Franco, el narrador introduce así sus excelencias, metonímicamente nombradas a través de las telas de seda, en relación con otros países tanto de Oriente como de Occidente.

Al cultivo y recolección del plátano se dedica el segmento más extenso del documental, exhibiendo sus imágenes un bello paisaje, en este caso ubicado a los pies del Teide (Fig. 6). Mientras vemos cómo los hombres cortan las piñas repletas de plátanos, el narrador prosigue: "Son los plátanos de tal *sabrosidad* y alimento, que constituyen un manjar de Dios, confirmándose así la leyenda de ser la tierra canaria el paraíso de Dios, como creyeron los navegantes antiguos". Al igual que pasaba con las extensiones de tabaco en *Tabaco en España*, el narrador destaca, haciendo ahora uso de la hipérbole, la belleza de las plantaciones de plátano. Pero además de embellecer el paisaje, el plátano es en esta ocasión descrito, no como



Fig. 6. Extensión de plátanos al pie del Teide (*Tierra canaria*, Rafael Gil, 1941)

hijo de Dios, como al comienzo, sino como manjar de Dios, al hilo de una leyenda que facilita la puesta en relación de este fruto con el trigo protagonista de *Trigo en España*: si en este documental era el fruto, el trigo, lo que devenía en cuerpo de Cristo, ahora es el fruto, el plátano, lo que deviene en alimento de Dios. Sea como sea, el hecho es que ambos documentales apuestan por conjugar la belleza aportada al paisaje patrio por el cultivo y el fruto de este vinculándolo a Dios, en una muestra más del nacionalcatolicismo que preside sus imágenes.

Las excelencias de la patria: *Naranjas, limones y pomelos*

Tierra canaria prosigue todavía con el proceso del plátano para dar cuenta ahora de su exportación: las imágenes de las piñas de plátanos, preparadas y empaquetadas, aparecen así dispuestas para "ser repartidas por el mundo como símbolos áureos de una tierra excepcional", apunta un narrador que, valiéndose del plátano, quiere dar a conocer así al mundo a España como tierra excepcional. Al principio de este trabajo apuntábamos que, análogamente, los documentales del Marqués de Villa-Alcázar, así *Naranjas, limones y pomelos* (1945), publicitaban también España, en este caso a propósito de las calidades de los citados agrios. Ya en el arranque de este documental, en las imágenes que sirven de fondo a los títulos de crédito, pueden verse unas naranjas convertidas, por medio de las pequeñas manchas blancas que presenta su cubierta envolvente, en pequeñas bolas-ma-



Fig. 7. Naranjas mapa-mundi (*Naranjas, limones y pomelos*, Marqués de Villa-Alcázar, 1945)

pa del mundo (Fig. 7), como si la naranja misma llevara inscrito en su piel su destino, el mundo entero. Y en esto mismo redundará el narrador al final del filme, cuando proclame que, a través de la limonada, España se hace universal, situándose, por lo que a la calidad de los agrios se refiere, a la cabeza de los países del mundo. Pero *Naranjas, limones y pomelos* es también interesante por presentar, concluidos los títulos de crédito, un segmento de temática semejante al que abría *Tierra canaria* por cuanto refiere cómo el hombre, con su trabajo, amontonando piedras y llevando tierra y agua, convierte el pedregal en terreno cultivable... Sin embargo, y esto es importante anotararlo, las imágenes que ilustran el discurso del narrador no aparecen ahora protagonizadas por el hombre, ni uno solo aparece en ellas, sólo los terrenos baldíos y su progresiva



Fig. 8. Terrenos baldíos destinados a convertirse en cultivables (*Naranjas, limones y pomelos*, Marqués de Villa-Alcázar, 1945)

conversión en terrenos cultivables. Puede que ello tenga que ver con la escasez de medios, pero en todo caso tal es lo que media de las imágenes *vacías* del elemento humano de este documental del Marqués de Villa-Alcázar (Fig. 8) a las imágenes de *Tierra canaria*, donde, siguiendo la estética de Vidor, eran las hileras de hombres solidarios las que las protagonizaban (Fig. 5).

Cierre de *Tierra canaria*: su relación con el modelo marquesiano

En el cierre de *Tierra canaria*, una embarcación cargada de plátanos parte hacia su destino. Sobre el plano del agua que el barco, en su navegar, va dejando atrás, aparecen sobrepuestas las principales imágenes que han protagonizado el documental, desde las de los hombres transformando con sus picos y palas el pedregal en jardín, hasta las de los diferentes cultivos y las tareas que conlleva la recolección. Aprovecha entonces el narrador este resumen visual para cerrar su glosa con estas palabras: "La tierra canaria es un paraíso de Dios, pero donde Adán y Eva no han sido expulsados, porque el hombre y la mujer de esta tierra bendita que riegan con su sudor, alegre y fuerte, trabajan por la grandeza de Dios y la gloria de España". Se retorna así a Dios, al paraíso de Dios, pero un paraíso, necesario es matizarlo, en el que el hombre, por mucho que no haya sido de él expulsado, ha de trabajar, regar la tierra con su sudor para potenciar la fecundidad de la misma, contribuyendo así – y en este punto habría que enmendar la plana al narrador – a la grandeza de España – pues es España la que se hace grande – y la gloria de Dios. Sea como sea, el hecho es que la voz narradora contradice incluso el Génesis²¹ para conseguir sus fines: enunciar, como en el caso de los documentales marquesianos, recordemos el caso de *Trigo en España*, un discurso patriótico bien adobado con postulados de la religión católica, tal era el nacionalcatolicismo preconizado por el franquismo en el cine de aquel tiempo.

Final

En los años cuarenta del pasado siglo irrumpió en el cine español un modelo de documental agrario que, al hilo de enseñanzas relacionadas con determinados cultivos como el trigo, el tabaco, las naranjas o los plátanos, entre otros,

hizo suya las ideas de patria, proclamando tanto sus excelencias como su no dependencia del exterior, y de nacionalcatolicismo, introduciendo comentarios afines a los proclamados por la religión católica, todo ello en sintonía con el intento del régimen franquista de construir por aquellos años una nación utópica que tuviera como cimiento la fe católica. Fue sin duda el Marqués de Villa-Alcázar quien, con sus películas realizadas para el Ministerio de Agricultura, forjó este modelo a cuya fijación y delimitación en el tiempo contribuirían nuevos documentales del Marqués de Villa-Alcázar realizados tan sólo unos cuantos años después, la década de los cincuenta, y ello por que se trataba en este caso de documentales que, al hilo del tratamiento de los mismos cultivos de los anteriores, como el del tabaco, eliminaban ya toda alusión a la autarquía para centrarse sobre todo en referir la modernización de España, recurso este que conllevaba, las más de las veces, una acentuación de la componente moralista del filme.

De la importancia que la implantación del modelo marquesiano tuvo en el primer franquismo dan buena cuenta otros documentales de aquellos mismos años, como *Tierra canaria*, realizado por Rafael Gil para una Exposición sobre las Islas Canarias, un filme que hace igualmente suya la idea de patria, con lo que esta conlleva de autarquía y propaganda, y de nacionalcatolicismo, como se hace evidente en un epílogo que, como se ha visto con detalle en el epígrafe anterior, aúna patria y Dios a propósito del sudor derramado en la tierra por el hombre. Todo ello por mucho que, tanto en ciertos aspectos formales, como, sobre todo, en lo que se refiere a su desarrollo y objetivos, el filme de Gil se aleje del modelo marquesiano de los años cuarenta para acercarse a King Vidor, dado que si en aquel el resultado final iba encaminado, como hemos tenido ocasión de ver en la totalidad de las películas referidas, a la transformación positiva de las condiciones de vida de los trabajadores a partir de la intervención del Estado, en el de Gil es en el impulso pionero, sancionado por el retorno a los valores sagrados de la tierra, donde reside el punto de apoyo fundamental para la regeneración social de la patria.

NOTAS

¹ Este trabajo ha sido elaborado en el marco del Proyecto de I+D del Programa Estatal de Fomento de la Investigación Científica y Técnica de Excelencia “La obra del Marqués de Villa-Alcázar (1934-1966): un eslabón necesario en la historia del documental cinematográfico en España”, referencia: HAR2013-44310-P.

² Expediente personal del Marqués de Villa-Alcázar. En Archivo del Instituto de Reforma Agraria, Ministerio de Agricultura, Alimentación y Medio Ambiente, Madrid.

³ Según datos que obran en el Archivo del Ministerio de Agricultura, Madrid, el número de copias realizadas para cada uno de estos filmes sobrepasaba las veinticinco. El hecho de que algunas de estas copias fueran subtituladas en inglés y francés demuestra que estas películas encontraban difusión en el exterior, donde por lo general concurrían a certámenes internacionales de agricultura.

⁴ Manuel García Viñolas definió como «cine oficial» aquel que, subordinándose a la razón de Estado, devenía en vehículo doctrinal del mismo. En *Primer Plano* n. 4, 1941, p. 10.

⁵ Expediente de censura del guión de *Trigo en España*, Archivo de la Administración General del Estado, Alcalá de Henares (AGA), caja 36/04660.

⁶ Imágenes, también, que se convirtieron en referente iconográfico de las más representativas fotografías sobre el tema, así, entre otras, *Cribando. Mijares (Ávila)*, de Santiago Blanco Puente (1948); *Agavillando. La Garrija (Barcelona)*, de José Ruai Ventura (1954); y *Siega. Manresa (Barcelona)*, de Felipe Borrás Simó (1956), todas ellas premiadas en los Concursos de Fotografía Agrícola convocados por el

Ministerio de Agricultura, y en cuyos archivos se conservan.

⁷ Expediente de censura del guión de *Tabaco en España*, Archivo de la Administración General del Estado, Alcalá de Henares (AGA), caja 36/04660.

⁸ Expediente de censura del filme *Tabaco en España*, Archivo de la Administración General del Estado, Alcalá de Henares (AGA), caja 36/03209, exp. 4559.

⁹ Expediente de censura del guión de *Tabaco en España*, Archivo de la Administración General del Estado, Alcalá de Henares (AGA), caja 36/04660.

¹⁰ A ello contribuiría la recomendación de los obispos, quienes, en su ataque al “desenfreno deshonesto”, recomendaban a las mujeres una “expresión de lo español” en el vestir. En J. Casanova, “La dictadura que salió de la guerra”, en Julián Casanova (ed.), *40 años con Franco*, Crítica, Barcelona, 2015, p. 75.

¹¹ J.A. Asuncion, *Sociología cultural del franquismo (1936-1975)*, Biblioteca Nueva, Madrid, 2015, p. 338.

¹² Naturalmente, nos referimos a la apropiación política de la idea de patria por parte del franquismo, y que todavía hoy, cuarenta años después de la muerte de Franco, aún perdura. Véase en este sentido: J. M^o Marco, *Sueño y destrucción de España*, Planeta, Barcelona, 2015, en especial el epígrafe “La dictadura. El pragmatismo autoritario de Francisco Franco”, pp. 257-267.

¹³ P. Preston, “Franco: mitos, mentiras y manipulaciones”, en Julián Casanova (ed.), *Op. Cit.*, pp. 39-40.

¹⁴ J.A. Asuncion, *Op. Cit.*, p. 333.

¹⁵ Cabrera, Gregorio J.: Canarias: “La frustración del proyecto cinematográfico (1921-1930)”. Disponible en: [http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/canarias-la-frustracion-del-pro-

yecto-cinematografico-19211930--/html/ff8c2a02-82b1-11df-acc7-002185ce6064_2.html]. [Consulta: 20/04/2015].

¹⁶ Estos comentarios sobre el filme fueron publicados en la revista *La Prensa*. Citado por G. Cabrera, *Op. cit.*

¹⁷ Véase al respecto la revista *Primer Plano*, n. 78, abril, 1942.

¹⁸ Por demás, el único documental del políptico que en la actualidad puede ser visionado: desaparecidos *Isla de Tenerife e Islas de Gran Canaria, Fiesta canaria* se encuentra en fase de restauración por Filmoteca Española.

¹⁹ A. Castro, *El cine español en el banquillo*, Fernando Torres Editor, Valencia, 1974, p. 191.

²⁰ S. Zunzunegui, “Alabemos ahora a cineastas famosos. En torno al cine del New Deal”, en Pedro Poyato, *El cine rural y sus vínculos con la ciudad, la literatura y la pintura*, Diputación de Córdoba, Córdoba, 2010, p. 32.

²¹ Por cuanto la expulsión del paraiso conllevó la condena del hombre a trabajar y regar la tierra con su sudor, según recoge el siguiente relato filmico: «A Adán le dijo [el Señor Dios]: ‘Por haber escuchado la voz de tu mujer, comiendo del árbol del que te prohibí comer, por ti será maldita la tierra; con trabajo sacarás de ella el alimento todo el tiempo de tu vida; te dará espinas y abrojos y comerás las hierbas del campo. Con el sudor de tu rostro comerás el pan, hasta que vuelvas a la tierra de la que has sido tomado; ya que polvo eres tú y al polvo volverás [...]’ Y le arrojó el Señor Dios del jardín de Edén, a labrar la tierra de la que había sido tomado. Expulsó a Adán [...] Se unió Adán a Eva, su mujer [...]». En *Sagrada Biblia*. Traducción española de los textos originales dirigida por el P. Félix Puzo, Editors S.A., Barcelona, 1990, pp. 15-16.