# EL CUERPO FEMENINO COMO INSTRUMENTO DE PLACER VISUAL Y SUMISIÓN PATRIARCAL EN LOS DOCUMENTALES DE LOS MINISTERIOS DE AGRICULTURA ESPAÑOL, ITALIANO Y FRANCÉS\*

ANA MELENDO\*\*
MARÍA PAZ CEPEDELLO MORENO

### INTRODUCCIÓN

El cine, como el resto de los discursos artísticos, es, en gran medida, reflejo de las sociedades que los producen. No ha de extrañar, pues, que la presencia de *personajes* femeninos en algunos de los documentales producidos por los ministerios de agricultura de España, Italia y Francia desde los años treinta hasta los setenta, fuera heredera de los patrones ideológicos vigentes y, por tanto, estas figuras se vieran sometidas a un tratamiento que excedía, con mucho, la labor pedagógica en materia agropecuaria que estos documentales perseguían y que se verá en lo que sigue.

Es preciso aclarar, en primer lugar, que la aproximación a la idea apuntada se plantea desde escenarios nacionales históricos y políticos diversos que, naturalmente, afectan a la manera en la que se configuran las distintas producciones cinematográficas y que hay que caracterizar, si quiera de manera sucinta. En España, en el seno del Minis-

terio de Agricultura, siempre con fines pedagógicos, se crea, a partir de 1940, un Departamento de Cinematografía que se verá reforzado por la creación del Servicio de Extensión Agraria en 1955. Adscritos a este último se encuentran nombres como el del marqués de Villa Alcázar o el de José Neches, algunas de cuyas producciones serán objeto de este trabajo. Por su parte en Italia, a diferencia de lo que sucede en España, los documentales agrarios que se elaboran desde las instituciones gubernamentales están vinculados a L'Unione Cinematografica Educativa (Istituto Luce)1 y se concentran en los cinegiornali realizados por su servicio agrario, la Cinemateca Agrícola (1927-1945) y los cortos y noticiarios desarrollados por el Instituto Icom (1938-1965). Las producciones de ambos países presentan ciertas concomitancias que se explican a partir de los regímenes políticos que las impulsaron, a saber, el fascismo italiano y el nacionalcatolicismo que se nutre del primero. Aunque separados por algunos años los dos sis-

temas tienen, entre otros rasgos comunes, un carácter totalitario que hay que sostener merced al manejo y manipulación de la información y el uso de determinadas plataformas como medios propagandísticos. En Francia, en cambio, la Cinemateca del Ministerio de Agricultura se crea a comienzos del siglo XX con la intención de educar y formar a la población rural en las últimas técnicas agrícolas a través de la imagen animada. Sin embargo, no fue hasta el periodo de entreguerras cuando una política voluntaria, traducida en un plan de acción, generaliza la producción de películas científicas y de ficción más atractivas, gracias a la ayuda de agrónomos-directores. Así, en 1947, se inicia una nueva etapa para la cinemateca del Ministerio bajo la dirección de Armand Deleule-Chartier, alguna de cuyas obras será comparada aquí con las producciones de los otros dos países.

Establecido el contexto histórico de producción, de forma somera, es conveniente avanzar que, si bien los documentales españoles guardan relación con los italianos en cuanto al sustrato propagandístico que de ellos se desprende, como se acaba de apuntar, en lo tocante a los aspectos formales las películas patrias están más próximas a los planteamientos estéticos franceses. La circunstancia que puede explicar esta conexión quizá se encuentre en una singular coincidencia en los recursos que los ministerios de agricultura español y francés presentan, esto es, la creación de un departamento de cinematografía dirigido por ingenieros agrónomos. El conocimiento del material audiovisual que se producía relativo a contenidos agropecuarios en Francia y España era más sencillo y ello favorecía la retroalimentación entre ambos países, mientras que en Italia estas producciones hay que buscarlas, entre otras muchas de diferente índole, adscritas todas ellas al Istituto Luce.

No obstante, el uso que se hace de la figura femenina, en general, y del cuerpo de la mujer, en particular, supone un punto de conexión entre las tres cinematografías que merece una especial atención, sobre todo a la luz de los postulados que una parte de la teoría feminista cinematográfica desarrolló años después. No podemos olvidar que los textos seleccionados para la demostración de esta hipótesis, aunque están adscritos al género documental en el sentido que aquí nos ocupa, funcionan igual que una película de ficción, pues, en su interés por vender un determinado producto o convencer de una idea, enfatizan el placer del voyeur masculino que habrá de quedar persuadido merced a la carga erótica con la que se revisten las figuras femeninas en pantalla, a pesar del interés de los regímenes fascistas por la represión sexual.

# EL CUERPO DE LA MUJER EN LA TEORÍA FEMINISTA: UNA APROXIMACIÓN

Las numerosas reflexiones teórico-críticas feministas que se desarrollan en Europa y Estados Unidos, fundamentalmente, a partir de los años sesenta presentan el objetivo común de denunciar determinadas prácticas discursivas desde posiciones ideológicas no siempre coincidentes<sup>2</sup>. Más allá de este planteamiento inicial es preciso reconocer que a ambos lados del Atlántico se desarrollan maneras divergentes de enfocar este objeto de reflexión que, no obstante, se retroalimentan e influyen recíprocamente como se verá seguidamente.

La corriente crítica angloamericana centrada en las denominadas *Imágenes de la mujer* ha resultado ser, a la luz del número de publicaciones que acumula, una de las más prolíficas. En el ámbito literario, el análisis de los personajes femeninos y de su configuración y función había sido el gran tema de esta corriente hasta 1975<sup>3</sup>. Sus planteamientos se trasladaron a los discursos fílmicos, proporcionando aportaciones fundamentales de la teoría feminista cinematográfica como los trabajos de Laura Mulvey o Teresa de Lauretis. Sin embargo, estos estudios estuvieron fuertemente influidos por los mismos planteamientos que impulsaron el desarrollo de la corriente del feminis-

mo francés, esto es, el psicoanálisis de Freud y su aplicación al discurso por parte de Jacques Lacan, entre otros. Por tanto, parece necesario recorrer algunas de las consideraciones que propusieron autoras como Hélène Cixous o Luce Irigaray, estrechamente vinculadas con las ideas que recogen, por esos mismos años, los trabajos de Mulvey y Lauretis y, desde este enfoque teórico, analizar e interpretar el corpus seleccionado.

Algunos de los nombres más destacados del feminismo francés están unidos, más allá de sus diferencias, por la deuda que tienen con Lacan y con la interpretación que este hace de Freud, así como por su paradójica resistencia a la etiqueta de feminista. Cixous, quien comparte con Julia Kristeva<sup>4</sup> y con Luce Irigaray la preocupación por la relación entre mujer y lenguaje (literario), resulta una figura trascendental en el debate intelectual de los años setenta en Francia. Precisamente, uno de los conceptos más exitosos de los planteamientos de Cixous es el llamado «pensamiento binario machista» (Moi, 1999: 114), esto es, un sistema de oposiciones binarias que remiten a la oposición primera hombre/mujer donde lo masculino está vinculado con la actividad, la cultura, la inteligencia y el logos, mientras lo femenino se relaciona con la pasividad, la naturaleza, la sensibilidad y el pathos (Cixous y Clement, 1975: 114-115). Este esquema de contrarios, con el que sería preciso acabar, encierra un sistema de valores donde lo positivo siempre es masculino, enunciador y protagonista, y lo negativo, lo ausente, lo Otro, es femenino. Luce Irigaray, que comparte los principios filosóficos de Cixous, fue expulsada de la École freudienne de Lacan tras la defensa de su tesis doctoral titulada Spéculum de l'autre femme (1974). Se trata de una obra compleja, intensamente criticada por los lacanianos y objeto de un encendido debate entre las feministas, que parte de una relectura de la teoría freudiana sobre la feminidad a la que sigue la revisión de filósofos occidentales, desde Platón a Hegel para concluir que la mujer, en nuestra cultura, ha sido el lado negativo del

sujeto masculino representado. Esto implica que nunca ha ostentado el carácter de sujeto y ha sido relegada a la categoría de objeto, en la que el cuerpo ocupa un lugar protagónico<sup>5</sup>.

Freud, sobre todo, y Lacan se encuentran, también, en el origen de los planteamientos que concita Visual Pleasure and Narrative Cinema (1975) de Laura Mulvey. En las mismas fechas en las que el feminismo francés estaba ofreciendo sus textos más determinantes, la teórica anglosajona, con un lenguaje menos críptico, se sirve del psicoanálisis para evidenciar los mecanismos que operan en la imagen cinematográfica, al servicio del patriarcado. En este sentido, Mulvey parte de dos procesos psicológicos elementales, la escopofilia, definida por Freud, y el narcisismo, explicado por Lacan, para manifestar el uso de la mujer como fuente de placer visual. Este empleo, tanto en el cine, como en otras formas de expresión artística, está regido por el mismo principio patriarcal que configura la sociedad, en virtud del cual lo masculino tiene un carácter activo frente a la pasividad con que se identifica a lo femenino —idea que conecta con el «sistema binario machista» de Cixous—. A esto hay que añadir que Laura Mulvey considera a la mujer prisionera de un orden patriarcal merced a un inconsciente estructurado como lenguaje que hay que combatir, principio que recuerda los planteamientos de Luce Irigaray:

La mujer se erige entonces en la cultura patriarcal como un significante para el otro masculino, atado por un orden simbólico en el que el hombre puede vivir sus fantasías y obsesiones a través del dominio lingüístico, imponiéndolas a la imagen silenciosa de la mujer todavía atada a su lugar como portadora, no hacedora, de significado (Mulvey, 1989: 15)6.

El cine, pues, sería un instrumento de representación idóneo para validar la diferencia sexual, socialmente establecida, que se sirve del cuerpo femenino para alimentar las formas eróticas de mirar que conducirían irremediablemente al placer, que es masculino. Este proceso reduce a la mujer a un objeto de exhibición, pasivo, mani-

pulable y al servicio de unos fines coherentes con la estructura patriarcal, es decir, «en su papel tradicional exhibicionista, las mujeres son miradas y exhibidas simultáneamente, con su apariencia codificada para un fuerte impacto visual y erótico, de modo que se puede decir que connotan ser miradas» (Mulvey, 1989: 19)<sup>7</sup>. Cabe concluir, pues, que el cine se aprovecha de la rentabilidad que le ofrece las posibilidades de satisfacer ese deseo primario que es el mirar placentero y para ello nada mejor que el cuerpo femenino que conlleva, a juicio de Mulvey, a una contemplación erótica que siempre es activa.

Los planteamientos teóricos con los que nos vamos a aproximar al corpus de documentales seleccionados habrán de ser completados con algunas ideas que Teresa de Lauretis recoge en su Alice doesn't (1984), donde se reúne una colección de ensayos escritos entre 1979 y 1983 según establece la autora en el prefacio. De Lauretis, como las teóricas revisadas aquí, no renuncia al andamiaje que el psicoanálisis le ofrece para considerar la representación de la mujer y su papel en los discursos. Parte de la afirmación de que la mujer<sup>8</sup> es lo-que-noes-el-hombre, esto es, naturaleza, madre, sede de la sexualidad y del deseo masculino y, por supuesto, objeto de intercambio. A partir de esta premisa, la teórica denuncia el uso del cuerpo femenino en el discurso cinematográfico, gracias a la narratividad que asegura la identificación del espectador con el film y, por tanto, la interpretación de este, para alcanzar uno de los objetivos axiales del patriarcado que es mantener a las mujeres en el lugar que se les ha asignado. Más aún, los procesos mentales que operan entre espectador/a y película propician no solo el consentimiento de las mujeres con esta función sino su beneplácito, pues se persigue seducir a las mujeres para que se identifiquen con la feminidad entendida en términos patriarcales. Así, a partir de la consideración que Lévi-Strauss hace de la mujer, De Lauretis afirma:

Las mujeres están doblemente negadas como sujetos: primero, porque son definidas como vehículos

de la comunicación masculina -signos de su lenguaje, transportes de sus hijos—; segundo, porque la sexualidad de las mujeres está reducida a la función «natural» de la concepción, lo que las coloca en un lugar intermedio entre la fertilidad de la naturaleza y la productividad de la máquina. El deseo, como la simbolización, es propiedad de los hombres, propiedad en los dos sentidos del término: algo que poseen los hombres, y algo que es inherente a los hombres, que constituye una cualidad (De Lauretis 1992: 37). El resultado de lo dicho explica la elaboración de un discurso cinematográfico que reduce a la mujer a lo sexual al tiempo que constriñe su sexualidad, en aras de alcanzar unos efectos ideológicos que están al servicio del patriarcado y que, a nuestro entender, ilumina el uso que los documentales seleccionados hacen de la figura femenina, en general, y de su cuerpo, en particular.

## **EN ESPAÑA**

En los fondos audiovisuales del Ministerio de Agricultura español destacan la obra del marqués de Villa Alcázar, Jesús González de la Riva, y la de José Neches, cineastas de los que nos ocuparemos en este apartado. Con su filmografía se consolida una de las etapas más fructíferas de la producción documental cinematográfica de dicho Ministerio y una de las más fecundas en relación con el documental agrario en nuestro país. En ambos casos destaca su interés por el cine como medio de expresión, pero también como género de divulgación y formativo, no exento de una gran carga ideológica, sobre todo en lo que respecta al Marqués, afín al ideario franquista promulgado por el régimen9. Hemos de señalar que ni en los documentales expositivos -- según las categorías de Nichols (1997: 65) – del Marqués ni en los de Neches, quien en ocasiones juega con los límites de la ficción, existe la voluntad clara de representar a la mujer y, sin embargo, la figura femenina es una constante. Respecto a la filmografía del Marqués, en primer lugar, es conveniente resaltar que se dan cita dos

modos bien alejados de representar a las mujeres, a saber, aquellos que se inscriben en el contexto antropológico del que da cuenta la película y esos otros que son seleccionados por su belleza para protagonizar algunas de las parábolas que constituyen las películas del cineasta gaditano. En este último caso, Jesús González de la Riva utiliza el cuerpo femenino, tal y como anota Mulvey (1989, 19-20), como una herramienta de satisfacción que encuentra su sentido último en el placer de mirar. No es de extrañar que, debido a este motivo, algunos de sus trabajos se vieran mutilados por la censura. 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). La diferencia se encuentra cuando, al explicar cómo la tierra necesita oxigenarse antes de ser sembrada, la imagen sensual del torso semidesnudo y labios entreabiertos de una joven en la primera cinta es sustituida por la de un muchacho de pecho henchido que cortocircuita la mirada del voyeur en la segunda cinta.

No obstante, la censura no es motivo suficiente para que el Marqués cese en su empeño de aderezar sus trabajos fílmicos con unos cuerpos femeninos que funcionan como objetos de deseo pasivos, idea que conecta con el «pensamiento binario machista» propuesto por Cixous. A veces, en su obra, la exposición de la belleza va unida a una actitud bobalicona por parte de la mujer, que agudiza el control patriarcal. Así podemos verlo, por ejemplo, en Tabaco en España (1944) mediante la aparición de una joven de cabellos dorados que, si bien cumple con el formato de imagen deseable de mujer sensual y arrebatadora adoptado por la fotografía y el cine clásico, debido a la actitud de la chica y las palabras del propio narrador<sup>10</sup>, se transforma en una insulsa encarnación de la esposa amada, hija virtuosa o novia paciente, y 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). Por eso, no resulta

extraña la aparición, en alguna de estas películas, de cuerpos femeninos segregados que cumplen con el estereotipo de mujer más tradicional propuesto por la Sección Femenina<sup>11</sup>. De este modo, en *Naranjas, limones y pomelos* (1945), se ofrece la imagen grupal de unas jóvenes uniformadas que, bajo el pretexto de unas jornadas deportivas, se preparan para conquistar el hogar. Sus cuerpos saludables se ponen al servicio del patriarcado y contribuyen de este modo a la reconstrucción física y moral del país en esa idea de sometimiento femenino señalada por De Lauretis (1992: 35).



Charla cinematográfica sobre la siembra (marqués de Villa Alcázar, 1934)

En otras ocasiones, el Marqués opta por utilizar el cuerpo de la mujer como medio de persuasión con el que convencer al espectador de las bondades de un determinado producto agrícola. Efectivamente, en películas como *Jerez-Xérex-Sherry* (1943), nos encontramos con los rostros idealizados de tres muchachas que representan la belleza, la distinción y la travesura y que funcionan como metáforas de los tres vinos que se producen en la zona: amontillado, fino y manzanilla. Pedro Poyato ha calificado esta secuencia de planos de «proto-spot publicitario donde, como décadas después



Una manzana para usted (José Neches, 1970)

harán los spots televisivos, las imágenes se interesan por poner, a través de la figura de la mujer, un rostro "amable" al objeto publicitado, en este caso el vino» (Poyato, 2013:51).

En el caso de José Neches, desde su primera película, *Cortijo andaluz* (1945), podemos rastrear una presencia femenina que responde a los estereotipos de feminidad patriarcal descritos por De Lauretis. Esta idea se pone de manifiesto a través

de la imagen manida de las mujeres andaluzas, que pregonan con sus cuerpos la sensibilidad femenina. rodeadas de arriates llenos de flores que son recogidas por estas muchachas para llevárselas a las señoritas «no sin antes -asegura la voz over— colocarse en el pelo las más rojas». Este razonamiento de asociar la flor a la belleza y la lozanía femenina encuentra su continuidad en el penúltimo de los documentales que el cineasta realiza algunos años después titulado Flores (1975). Ciertamente, en el prólogo y el epílogo que enmarcan el film, se establece un símil entre la mujer y las flores en el que, nuevamente, este objeto delicado de la naturaleza se utiliza como metáfora de la

belleza y la pureza femeninas; de este modo es subrayado por la propia voz del narrador al indicar que «así son las flores: frescas, lozanas, llenas de colorido y alegría, para acompañarle todos los días de su vida igual que le han acompañado en los momentos más importantes de su existencia»<sup>12</sup>. Otra arista de la feminidad, entendida en términos patriarcales, se pone al servicio de la mirada deseante en Una manzana para usted (1970) desde el momento en que el dibujo animado de una coqueta manzana antropomórfica, con un exuberante cuerpo de mujer, muestra al público sus encantos y sus beneficios. Se realiza por tanto aquí una trasposición de lo femenino que, tal y como plantea De Lauretis (1992: 37), con-

vierte a la mujer en vehículo de la comunicación masculina. La mujer sexy/manzana es un signo erotizado, que incita al espectador, como ente activo que diría Mulvey, a participar del fruto de lo prohibido. De esta forma, la mujer se convierte en un objeto que es *comestible*, en más de un sentido, planteamiento que se atisba desde el título mismo. El cuerpo femenino se materializa para el disfrute del varón en una manzana que, de manera meta-

Las horas de la tierra (José Neches, 1965)



fórica, encarna el pecado original del que la mujer es responsable última. Tal y como menciona Wittig con respecto al cine clásico, aunque esta idea es perfectamente extrapolable a los documentales objeto de estudio, «solo ellas son sexo, el sexo, y se las ha convertido en sexo en su espíritu, su cuerpo, sus actos, sus gestos. Sin duda la categoría de sexo apresa firmemente a las mujeres» (Wittig, 1979)<sup>13</sup>.

De igual modo, en *Las horas de la tierra* (1965), un film destinado a dar a conocer las funciones de los agentes de extensión agraria y de economía doméstica, en el «que los límites del documental son tan inciertos y tan nebulosos como los de la propia ficción» (Melendo, 2019: 1081), el deseo, encarnado en el cuerpo femenino, se presenta en forma de alegoría de la primavera, justificada por el sueño del protagonista, quien, absorto, al igual que la mirada enunciadora —masculina— que domina la acción<sup>15</sup>, se deleitan en el placer de la contemplación.

### **EN ITALIA**

Uno de los problemas con los que nos encontramos al acercarnos al ámbito italiano es la poca presencia de la mujer en los documentales del Istituto Luce, tal y como Carlota Coronado ha señalado: «Para que una mujer fuera protagonista de un noticiario debía ser madre prolífica, ser viuda de un caído por la patria o ser la reina de Italia. Sus obligaciones se fundamentan, principalmente, en la maternidad y otras actividades propias de las amas de casa» (Coronado, 2009: 15). Y es que, con el proceso de fascificación de la sociedad italiana, se pone en marcha un proyecto que pivota en torno a la familia como eje vertebrador y, en consecuencia, la mujer se habría de realizar dentro de este núcleo en su doble vertiente de esposa y madre. Por lo tanto, resulta lógico que estas abnegadas mujeres aparezcan en los noticiarios del Istituto Luce subordinadas al marido o al Régimen. Tal y como asegura la profesora Coronado, «la información cinematográfica relaciona de forma prioritaria a la mujer con la maternidad, pero siempre como protagonista secundario,

detrás de los hijos, quienes realmente interesan al noticiario y a la propaganda, y a quienes se les dedica la mayor parte de los planos, sobre todo los cercanos» (Coronado, 2009: 18). Al aproximarnos al ámbito rural, nos interesa, fundamentalmente, la figura de la massaia rurale, es decir, la perfecta ama de casa campesina que se dedica a actividades propias de su género y es símbolo de la fertilidad, pues esta es la imagen de la mujer que será difundida por el Istituto Luce y no la de la mujer trabajadora fuera de casa.

Por otro lado, hay que tomar en consideración, tal y como afirma Linda Garosi que,

en los comienzos del Istituto Luce, tanto los cinegiornali como los cortometrajes documentales son
bastante parecidos, cuanto más si se toma en cuenta que hasta la introducción del sonido, los nombres
de los directores de los documentales no aparecen
en los títulos [...]. Fuera cual fuera el tipo de noticia
que los cingiornali transmitían, lo hacían empleando un modelo reconocible de forma visual y estructura narrativa ya fijadas a finales de la década de
los años veinte y el inicio de los años treinta y que
se mantuvieron inalteradas a lo largo de los años
(Garosi, 2021: 247).

Pues bien, de los pocos documentales dedicados a la massaia hemos seleccionado tres, de diferentes épocas, que ejemplifican lo que se viene sosteniendo. En ellos, las amas de casa se constituyen en cuerpos que alimentan las fantasías masculinas y subrayan la debilidad de las mujeres al mostrarlas como amas de casa abnegadas, sumisas y dependientes del hombre. En el primero, Massaie rurali nella Casa del fascio incontrano Maria Josè (1937), una voz over describe el encuentro de más de cincuenta mil massaie rurali. presidido por la princesa de Piamonte, mientras la cámara, a través del montaje, construye un ideal femenino mediante la división de rostros y cuerpos jóvenes que son visualizados bajo una ideología patriarcal. Cuerpos que aparecen agitándose entre vítores y aclamaciones o mediante las danzas populares que llevan a cabo estas jóvenes. El siguiente noticiero, Moda per la massaie,

(1957), se basa exclusivamente en el uso del cuerpo de la mujer que es exhibido y pensado para la aprobación y el poder masculino. A través de este se transmite al espectador la idea de control hasta en el modo en el que el ama de casa debe vestirse a la hora de realizar las labores del hogar. Incluso en la puesta en escena, mientras desfilan, ellas portan los enseres que se convierten en los símbolos de su estatus y de su esclavitud. Por último, en Un concerto per la massaie (1967), podemos observar cómo la mujer es usada como objeto de deseo y de persuasión pues hay una falta de relación entre el producto que a través de este concurso se está publicitando –una olla– y la imagen utilizada para darlo a conocer. De este modo la mujer, expuesta a los dictámenes de un jurado masculino, es usada como objeto captatorio disociado del artículo que se publicita.

#### **EN FRANCIA**

Aunque desde 1912, bajo la dirección de Jean Claude Bernard, existe la voluntad de documentar, a través del cinematógrafo, la propaganda agraria gubernamental francesa, será con la llegada de Armand Deleule/Chartier a la dirección del servicio cinematográfico del Ministerio de Agricultura francés, entre 1946 y 1983, cuando se materialicen notables avances desde un punto de vista creativo, de conservación y de difusión del patrimonio documental agrario. Durante cuatro décadas, son numerosos los cortos y mediometrajes que Armand Chartier rueda sobre los modos de vida rurales en las diferentes zonas de la geografía francesa<sup>16</sup>, «trabajos que además de exponer el tema agropecuario correspondiente acaban plasmando una imagen estilizada de la sociedad campesina, adecuada a los valores defendidos desde el mensaje institucional que, no olvidemos, justifica la propia existencia de estos films, y que Chartier hace suyo» (Luque, 2022: 28). Esta premisa justifica la selección de los documentales que se han seleccionado para este trabajo.



Un concerto per la massaie (Istituto Luce, 1967)

El primer cortometraje sobre el que hay que llamar la atención se titula Sonnailles et chaudrons de cuivre (1948). Desde un punto de vista etnográfico y puramente didáctico, este film, en el que Chartier comparte la dirección con Edmond Floury, plantea el modo en el que, en la región francesa Franche-Comté, próxima a la frontera suiza, se elabora uno de los productos más preciados de la gastronomía del país, el queso. El comienzo de esta cinta, al igual que otros trabajos del cineasta francés, remite a una arcadia rural y a una «idealización campesina que suele recargar la armonización entre el ser humano y el espacio natural que le sirve de sustento y hábitat vital, lo que se traduce en un tratamiento lírico del paisaje que será decisivo para la identidad visual de la obra cinematográfica del autor» (Luque, 2022: 35). Pues bien, en el centro mismo de ese espacio idílico se sitúa la mujer como objeto. La película arranca con una panorámica que da cuenta del paisaje nublado, «pero lleno de sueños» —dice el narrador— en el que las flores, las vacas paciendo y las muchachas se unen, de manera poética, a través del montaje y la voz over. Las jóvenes pastoras descansan en la mullida hierba que sirve de pasto al ganado mientras la cámara recoge, en distintos planos, la tersura de la piel, iluminada por el sol, de sus piernas, sus brazos y algún que otro rostro, al que se le dedica un primer plano que se sostiene en el tiem-



Sonnailles et chaudrons de cuivre (Armand Chartier, 1948)



Fructidor du le perfait photographe (Armand Chartier, 1961)

po, mientras que el narrador incita al espectador a conocer esta bucólica región. El cuerpo femenino se vincula a la naturaleza y la sensibilidad, rasgos propios de la mujer según establecía el sistema binario de Cixous y Clement (1975: 114-115).

El segundo de los films del que vamos a ocuparnos, Fructidor ou le parfait photographe (1961) se presenta como un texto ficcionalizado, en la línea de algunos de los documentales de Neches, en el que se da cita un discurso metalingüístico, en tono de comedia, a partir de la fotografía<sup>14</sup>. Y es que el protagonista de esta cinta es un fotógrafo que se dispone a publicitar, acompañado por tres modelos profesionales, a la manera americana –dice él–, los beneficios y la excelencia de la fruta que se produce en las distintas regiones francesas. Este peculiar fotógrafo, convertido en narrador intradiegético, explica, a lo largo del film, su experiencia en este periplo y la relación que establece con las tres maniguíes, a quienes describe de este modo: «Este tipo de chica es despreocupada, lo sabía. Hay que tratar a cada persona según sus méritos particulares [...] Mis tontas chicas de portada estaban divirtiéndose». Cuerpos vacíos que se significan objetos sexuales bajo la mirada fotográfica y cinematográfica, ambas masculinas. Pero la película da una vuelta de tuerca en este sentido porque, entre las campesinas lugareñas aparece una que le roba el corazón a nuestro protagonista (o desata sus deseos más atávicos) y que se presenta visualmente como un animal carnal que será domesticado por el hombre. La descripción no deja lugar a dudas: «De repente una mujer salvaje apareció de la nada [...] La llevé aparte y le dije como un robot: eres hermosa, tan hermosa como las enredaderas de las que apareciste y el sol que te hizo. Soy ambicioso y tú serás mi creación». La mujer, entonces, como señala

Mulvey (1992: 25), se construye a partir de una concepción exhibicionista tradicional que causa un fuerte impacto erótico en el protagonista del film, pero también en el espectador. Los rasgos que caracterizan a esta figura femenina invitan, en primer lugar, a mirarla, pero también a ser sometida y moldeada por el hombre y su cámara fotocinematográfica.

#### **CONCLUSIONES**

Comenzábamos este trabajo anotando el valor que el cine ostenta como reflejo de las sociedades que lo producen, y tomando como punto de partida el estudio de los documentales agrarios producidos por los ministerios de agricultura español, italiano y francés, para determinar el tratamiento que se otorga en ellos a la mujer y a su cuerpo, hecho especialmente notable si tenemos en cuenta que en estos films prevalece una intención pedagógica y divulgativa, pero también propagandística, de todas las instituciones europeas que los amparan. El análisis fílmico textual nos ha permitido aplicar unos planteamientos teóricos feministas que ponen el acento en la representación del cuerpo femenino a partir de algunos de los trabajos, que nos han servido como muestra, para arrojar luz sobre el objetivo principal que vertebra este estudio. A tenor de los resultados obtenidos podemos corroborar que, si bien es cierto que en todos ellos existe la voluntad clara de difundir y publicitar los valores del mundo rural, aunque desde una perspectiva claramente diferenciada en términos ideológicos<sup>16</sup>, la mujer, en general, y su cuerpo, particularmente, son utilizados como objetos erotizados expuestos y sometidos a las leyes de una mirada patriarcal que determina el valor de su existencia en el mundo y que reprime su sexualidad. Efectivamente, mediante un proceso de idealización de la mujer, que implica el uso de diversos formatos, como la publicidad persuasiva, la parábola o la metáfora, se vehicula una imagen de lo femenino que casa con unos valores androcentristas predeterminados por la mirada institucional, pero también por la sociedad patriarcal tradicional de la que son reflejo. ■

#### **NOTAS**

- Este trabajo ha sido realizado en el marco del proyecto de investigación Documentales agrarios y nacionalidades: estudio comparado de las producciones de los Ministerios de Agricultura de España, Francia e Italia (1930-1979) del Programa Estatal de Fomento de Generación de Conocimiento y Fortalecimiento Científico y Tecnológico del Sistema de I+D+i y del Programa Estatal de I+D+i orientado a los retos de la sociedad del Ministerio de Ciencia, Innovación y Universidades (Ref. PID2019-105462GB-I00). Convocatoria 2019. IP1: Ana Melendo Cruz.
- \*\* La participación de las autoras en este trabajo se ha realizado de manera equitativa por cuanto ambas han contribuido de igual modo en el diseño de la investigación, la adquisición de datos y el análisis e interpretación de los mismos, así como en la escritura del manuscrito y la revisión crítica de aquellos aspectos intelectuales relevantes. De este modo, se cumplen los requisitos que determina la COPE-authors-guidelines (https://publicationethics.org/files/u2/2003pdf12.pdf) para que se considere por igual la autoría de las dos, respondiendo así a la clasificación establecida por CrediT (https://casrai.org/credit/) como «equal».
- 1 El Istituto Luce (L'Unione Cinematografica Educativa) es la institución pública destinada a la difusión cinematográfica, con finalidades educativas e informativas, más antigua del mundo (1924). Instrumento propagandístico clave del fascismo italiano, procede de una sociedad privada que se creó en Roma en el año 1920 que se transforma en sociedad anónima pocos años después gracias al capital procedente de distintos entes públicos.
- 2 El libro de Toril Moi, Sexual/Textual Politics: Feminist Literary Theory (1985), traducido al español como Teoría literaria feminista en 1999, sigue siendo de gran utilidad para una primera aproximación a las principales aportaciones de la reflexión teórica anglosajona y francesa que tiene como objeto el discurso literario pero que es extensible a otras prácticas artísticas.
- 3 Conviene recordar la famosa colección de ensayos Images of Women in Fiction: Feminist Perspectives, edi-

- tada por Susan Koppelman Cornillon en 1972, que recogía 21 trabajos donde se estudiaban a autores y autoras de los siglos XIX y XX para evidenciar y criticar que todos ellos habían creado personajes femeninos irreales
- 4 Es preciso aclarar que Julia Kristeva se negó a definir a la mujer porque opinaba que este concepto existía solo como producto del patriarcado y no elaboró nunca una teoría sobre la feminidad, aunque sí sobre la marginalidad. Desde su posición teórica, la mujer era un ser marginado más, como otros colectivos. No obstante estos puntos de partida y estas líneas maestras de su pensamiento no han impedido que sus aportaciones a la teoría feminista francesa sean de importancia capital.
- 5 A partir de la constatación de que a la mujer se le ha negado la condición de sujeto, la conquista de esta posición, a juicio de Irigaray, sería posible a través de la construcción de un discurso caracterizado por una nueva forma de contar, es decir, un lenguaje específico que la teórica denomina *le parler femme*.
- 6 Cita original: Women then stands in patriarchal culture as a signifier for the male other, bound by a symbolic order in which man can live out his fantasies and obsessions through linguistic command by imposing them on the silent image of woman still tied to her place as bearer, not maker, of meaning. La traducción es nuestra.
- 7 Cita original: «In their traditional exhibitionist role women are simultaneously looked at and displayed, with their appearance coded for strong visual and erotic impact so that they can be said to connote to-be-looked-at-ness». La traducción es nuestra.
- 8 Teresa de Lauretis distingue la mujer de las mujeres. La primera hace referencia a una construcción ficticia que domina las culturas occidentales mientras que el segundo término alude a seres históricos reales: «La relación entre las mujeres en cuanto sujetos históricos y el concepto de mujer tal y como resulta de los discursos hegemónicos [...] es arbitraria y simbólica, es decir, culturalmente establecida. Lo que el libro intenta explorar son las formas y los efectos del establecimiento de esa relación» (De Lauretis, 1992: 16).

- 9 Ver: Gómez-Tarín y Parejo, 2013; Melendo, 2017: 477-508; Ortega, 2017.
- 10 «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 [...]».
- 11 Según Pilar Primo de Rivera, la mujer «debía ir convenientemente vestida, es decir, con mangas largas o al codo, sin escotes, con faldas holgadas que no señalaran los detalles del cuerpo ni acapararan atenciones indebidas. La ropa no podía ser corta y mucho menos transparentarse. Las mujeres jóvenes no debían salir solas ni ir acompañadas de hombres que no fueran de la familia» (en Nicolás, 2005: 19).
- 12 Algunos estudios previos profundizan en la relación entre la mujer y las flores en los documentales del Marqués de Villa Alcázar y José Neches (Melendo, 2018: 315-338; Melendo, 2020: 69-87).
- 13 En abril de 1979, Wittig pronunció su ensayo *El pensamiento heterosexual*, como discurso de apertura en el ciclo de conferencias que tuvieron lugar en el Barnard College bajo el título *The Scholar and the Feminist Conference*, *The Future of Difference*. La cita está extraída de https://www.culturamas.es/2014/11/21/monique-wittig-la-diferencia-sexual-es-una-diferencia-politica-no-natural/
- 4 «Una mirada enunciadora que recoge a la joven y al Agente de Extensión Agraria en un plano de características singulares, pues parece responder a una apertura en iris, que podría corresponderse con el objetivo literal de la cámara, subrayando así su presencia, en cuyo interior se sitúan ambos personajes. De esta forma, el texto da cuenta de la presencia del narrador cinemático que se inscribe en el relato a partir de un ejercicio puramente formal» (Melendo, 2019: 1085).
- 15 Fernando Luque expone que «como reflejo de esta labor administrativa, el SCMA iría reclutando al nutrido conjunto de directores consolidados en el medio documental, como fueron Jacques Doniol-Valcroze, Jean-Benoît Lévy o el mismo Chartier, quienes se integrarían junto a otros jóvenes debutantes y colaboradores puntuales como Alain Resnais o Eric Rohmer (Fermière à Montfaucon, 1968), ambos fundamentales

- en la modernidad cinematográfica francesa del momento» (Luque, 2022: 27).
- 16 Los ejemplos españoles e italiano proclaman una visión de lo rural propia de los regímenes totalitarios, en ambos casos auspiciados por el nacionalcatolicismo. Mientras que en el cine de Chartier impera una realidad que tiene que ver con los valores republicanos laicos que imperan en Francia.

#### **REFERENCIAS**

- Camarero, F. (2014). Catálogo de Documentales Cinematográficos Agrarios (1895-1981) (2ª Edición). Madrid: Ministerio de Agricultura, Alimentación y Medio Ambiente.
- Cixous, H., Clement, C. (1975). La jeune née. París: 10/18.
- Cornillon, S. K. (ed.) (1972). *Images of Women in Fiction: Feminist Perspectives*. Bowling Green: Bowling Green
  University Popular Press.
- Coronado, C. (2009). La imagen de la mujer italiana en los Noticiarios Luce. Madrid: UCM Editorial de la Universidad Complutense.
- De Lauretis, T. (1992). Alicia ya no. Feminismo, Semiótica, Cine. Madrid: Cátedra.
- Garosi, L. (2021). El mundo rural en los noticiarios y los documentales agrarios italianos desde el fascismo hasta los primeros años de la República: contextos y modelos. En Noriega, J. L (ed.), Contribución de José Neches al documental agrario español del franquismo (1945-1976) (pp. 206-233). Valencia: Tirant lo Blanch.
- Gómez-Tarín, F. J. y Parejo, N. (coords.) (2013). *Discursos* y narraciones en el documental rural: el marqués de Villa-Alcázar. La Laguna (Tenerife): CAL, Cuadernos Artesanos de La Latina/XX.
- Irigaray, L. (1974). Spéculum de l'autre femme. París: Minuit. Luque, F. (2022). Aproximación a un modelo didáctico-idealizante en el documental agrario de Armand Chartier: Palot (1947). Ámbitos. Revista de Estudios de Ciencias Sociales y Humanidades 48, 25-38. https://helvia.uco.es/bitstream/handle/10396/25014/ambitos\_48\_3.pdf?sequence=2&isAllowed=y
- Melendo, A. (2017). La construcción plástica de la imagen femenina en las películas del marqués de Villa Alcá-

- zar. De 1943 a 1945. *Arenal: Revista de Historia de las Mujeres*, 24(2), 477-508. https://doi.org/10.30827/arenal.y24i2.4716
- Melendo, A. (2019). Las voces narrativas en la obra documental agraria de José Neches. Signa. Revista de la Asociación Española de Semiótica (28), 1057-1088. https://doi.org/10.5944/signa.vol28.2019.25106
- Melendo, A. (2020). Lo femenino y las flores en los documentales del marqués de Villa Alcázar y José Neches. En Mª. D. García Ramos (ed.). Representaciones del mundo rural: del documental agrario a las incursiones del campo en el cine de ficción (pp. 69-87). Córdoba: UCO-Press.
- Moi, T. (1999). Teoría literaria feminista. Madrid: Cátedra.
- Monique Wittig: «Sobre la opresión y la esclavización de las mujeres en la sociedad contemporánea». 21 de noviembre de 2014. Recuperado de https://www.culturamas.es/2014/11/21/monique-wittig-la-diferencia-sexual-es-una-diferencia-politica-no-natural/
- Mulvey, L. (1975). Visual Pleasure and Narrative Cinema. *Screen*, 16(3), 6-18. Citamos por Mulvey, L. (1989). Visual Pleasure and Narrative Cinema. En *Visual and Other Pleasures*. (pp. 14-26). Londres: Macmillan.
- Nash, M. (2015). Vencidas, represaliadas y resistentes: las mujeres bajo el orden patriarcal franquista. En J. Casanova Ruiz, 40 años con Franco (pp. 191-229). Barcelona: Editorial Planeta.
- Nichols, B.: La representación de la realidad. Cuestiones y conceptos sobre el documental, Barcelona: Paidós, 1997.
- Nicolás, E. (2005). La libertad encadenada. España en la dictadura franquista 1939–1975. Madrid: Alianza.
- Ortega Arjonilla, E. (ed.) (2017). De cultura visual y documentales en España (1934-1966): la obra cinematográfica del marqués de Villa Alcázar. Granada: Editorial Comares.
- Poyato, P. (2013). Pedagogía, estética e ideología en los primeros documentales del marqués de Villa Alcázar. En Discursos y narraciones en el documental rural: el marqués de Villa-Alcázar (pp. 29-52). La Laguna (Tenerife): CAL. Cuadernos Artesanos de La Latina/XX.

# EL CUERPO FEMENINO COMO INSTRUMENTO DE PLACER VISUAL Y SUMISIÓN PATRIARCAL EN LOS DOCUMENTALES DE LOS MINISTERIOS DE AGRICULTURA ESPAÑOL, ITALIANO Y FRANCÉS

#### Resumen

Este trabajo tiene como objetivo dar cuenta del uso que se hizo de la figura femenina, en general, y del cuerpo de la mujer, en particular, por parte de los documentales producidos por los ministerios de agricultura de España, Italia y Francia desde los años treinta hasta los setenta del siglo XX. Para ello se habrá de establecer, en primer lugar, el contexto histórico de producción de estos documentales, de forma somera, y las relaciones compositivas que se vislumbran entre ellos. Seguidamente, como planteamiento teórico-metodológico, se considerarán las aportaciones de la teoría feminista cinematográfica desarrolladas en Europa y Estados Unidos en el último tercio del siglo pasado que perseguían, entre otros objetivos, el señalamiento culposo de unas prácticas discursivas al servicio de un sistema donde la mujer cumple la función de objeto. El aterrizaje de estos planteamientos en un corpus de documentales seleccionados evidenciará la eficacia de unos productos audiovisuales cuyas pautas de composición enfatizan el placer del voyeur masculino, que habrá de quedar persuadido a través de la carga erótica con la que se revisten las figuras femeninas en pantalla, al tiempo que validan la diferencia sexual y niegan a la mujer la categoría de sujeto.

#### Palabras clave

Cine rural; documental agrario; cuerpo femenino, Teoría feminista, sujeto

#### Autoras

Ana Melendo (Baena, Córdoba, 1969) es doctora en Historia del Arte por la Universidad de Córdoba, profesora titular en el Departamento de Historia del Arte, Arqueología y Música de la citada universidad y responsable del grupo de investigación Historia, Teoría y Análisis del Cine. Sus líneas de investigación se centran en la modernidad cinematográfica, en el documental agrario y en la perspectiva de género. Es autora de diversos artículos publicados en revistas científicas como Film, Fashion & Consumption (Journal), Signa y Potestas. Ha publicado el libro Antonioni: un compromiso ético y estético (Consejería de Cultura. Junta de Andalucía, 2010). Contacto: aa1mecra@uco.es.

# THE FEMALE BODY AS AN INSTRUMENT OF VISUAL PLEASURE AND PATRIARCHAL SUBMISSION IN THE DOCUMENTARIES OF THE SPANISH, ITALIAN AND FRENCH MINISTRIES OF AGRICULTURE

#### Abstract

The aim of this study is to investigate the use made of women in general, and the female body in particular, in documentaries produced by the Ministries of Agriculture of Spain, Italy and France from the 1930s to the 1970s. To this end, the study begins with a brief outline of the historical context of production of these documentaries, as well as the compositional relationships that can be identified between them. Then, as a theoretical-methodological approach, the contributions of feminist film theory articulated in Europe and the United States in the last third of the past century are considered. Among other objectives, feminist theorists sought to expose a series of discursive practices placed at the service of a system in which the woman fulfils the role of object. The application of these approaches to a select corpus of documentaries demonstrates the existence of a number of audiovisual productions containing compositional elements that stress the pleasure of the male voyeur, who is captivated by the erotic charge vested in the female figures on screen, while validating sexual difference and denying the woman the status of subject.

#### Key words

Rural Cinema; Agrarian Documentary; Female Body; Feminist Theory; Subject.

#### Authors

Ana Melendo holds a PhD in Art History from Universidad de Córdoba, where she is a senior lecturer in the Department of Art History, Archaeology and Music, and she leads the Film History, Theory and Analysis research group. Her lines of research focus on cinematic modernity, agrarian documentaries, and the gender perspective. She is the author of numerous articles published in scholarly journals, such as Film, Fashion & Consumption (Journal), Signa and Potestas. She is also the author of the book Antonioni: un compromise ético y estético (Consejería de Cultura. Junta de Andalucía, 2010). Contact: aa1mecra@uco.es.

María Paz Cepedello Moreno (Sevilla, 1976) es doctora en Teoría de la Literatura por la Universidad de Córdoba, profesora titular en el Departamento de Ciencias del Lenguaje de la citada universidad y miembro del grupo de investigación Lenguajes. Sus líneas de investigación se centran en la teoría narratológica, la perspectiva de género y las relaciones entre el cine y la literatura. Es autora de diversos artículos publicados en revistas científicas, como Signa, Rilce y Studia Romanica Posnaniensia. Ha publicado el libro El mundo narrativo de Elena Soriano (UCOPress/Ayuntamiento de Bujalance, 2007). Contacto: fe2cemom@uco.es.

#### Referencia de este artículo

Melendo, A., Cepedello Moreno, M. P. (2024). El cuerpo femenino como instrumento de placer visual y sumisión patriarcal en los documentales de los Ministerios de Agricultura español, italiano y francés. L'Atalante. Revista de estudios cinematográficos, 38, 21-34.

María Paz Cepedello Moreno holds a PhD in Literary Theory from Universidad de Córdoba, where she is a senior lecturer in the Department of Language Sciences, and a member of the Languages research group. Her lines of research focus on narratological theory, the gender perspective and the relationships between cinema and literature. She is the author of numerous articles published in scholarly journals, such as Signa, Rilce and Studia Romanica Posnaniensia, and she is the author of the book El mundo narrative de Elena Soriano (UCOPress/Ayuntamiento de Bujalance, 2007). Contact: fe2cemom@uco.es.

#### Article reference

Melendo, A., Cepedello Moreno, M. P. (2024). The female body as an instrument of visual pleasure and patriarchal submission in the documentaries of the Spanish, Italian and French Ministries of Agriculture. L'Atalante. Revista de estudios cinematográficos, 38, 21-34.

Edita / Published by



Licencia / License



ISSN 1885-3730 (print) /2340-6992 (digital) DL V-5340-2003 WEB www.revistaatalante.com MAIL info@revistaatalante.com