

FORMAS Y DISCURSOS DEL DOCUMENTAL AGRARIO EN EUROPA: UNA APROXIMACIÓN*

FERNANDO LUQUE GUTIÉRREZ

PASCALE THIBAudeau

Un punto de encuentro habitual en los estudios sobre cine rural es la consideración inicial del propio dispositivo cinematográfico como un invento esencialmente urbano, un espectáculo «*de y para la ciudad*» (González Requena, 1988: 13) que engendrado en el fervor industrial y maquinista resulta ajeno casi por definición ontológica a la idiosincrasia tradicionalista de lo campesino. Consecuentemente, este distanciamiento implicaría que en el origen fuera una mirada externa la responsable de formalizar la representación fílmica del mundo extramuros y opuesto que suponía lo rural desde su particular perspectiva:

El cine de tema rural o campesino está siempre articulado [...] a partir de una mirada urbana, dirigida desde la ciudad por hombres de la ciudad y que traduce los sistemas de valores, [...] escoge lo que debe ser mostrado, ordena la puesta en escena y orquesta el relato (González Requena, *op.cit.*: 14).

Aunque matizable en su rotundidad, la cita de Requena apunta una cuestión básica para el planteamiento de cualquier posible definición del cine

rural y su recorrido histórico o estilístico: *qué* es exactamente lo que ha polarizado el interés de las múltiples miradas que desde entonces han vehiculado la representación de los mundos campesinos, tanto en lo relativo al «paisaje geográfico, como a los modos concretos de ocupación de ese espacio, incluidas sus formas de relacionarse culturalmente y formas de vida» (Gómez, 2010: 20).

En este sentido, la temprana consolidación narrativa del espectáculo cinematográfico generalizaría la subordinación de tales paisajes geográficos y sociales a una función primordialmente dramática, propiciando una tendencia mayoritaria donde lo rural constituye un marco escenográfico asociado a una serie de temas y motivos consensuados desde su originaria oposición a lo urbano. Sin embargo, también en este mismo periodo fundacional se activa otra destacada vía de aproximación a lo rural, que desvinculada del interés narrativo dominante lo aborda como objeto de estudio interdisciplinar. Una vía documental que responderá a objetivos específicamente agrarios, científicos, et-

nográficos, o asociados a cualquier otra rama del saber que identifique en la compleja realidad rural un espacio de conocimiento y aprendizaje, generando así una nutrida filmografía que tradicionalmente ha quedado opacada por la trascendencia historiográfica de la primera.

Afortunadamente, con los años han proliferado iniciativas que tratan de corregir este déficit mediante la recuperación y estudio pormenorizado de una producción indispensable para ampliar la poliédrica imagen fílmica de lo rural, dando cuenta durante el proceso de la necesidad de, en palabras de José Luis Sánchez Noriega (2021: 10): «ensanchar los límites de esa historia con una comprensión holística que, más allá del cine comercial y mayoritario, aboga por incluir un audiovisual crecientemente plural en formatos, pretensiones, géneros, soportes, públicos u ámbitos de difusión».

Ahondando en esta línea de investigación, el presente monográfico centra como caso principal de estudio una de las trayectorias más asentadas del documental rural europeo: un cine de vocación expositiva cuyo marco prioritario de actuación lo define como una herramienta pedagógica al servicio de los planes integrales de reforma agraria impulsados desde comienzos del siglo XX por los ministerios de agricultura y otras instituciones vinculadas directamente al sector. Desde estas coordenadas, el llamado documental agrario se caracteriza por la transmisión de conocimientos científicos y técnicos para la formación del campesinado en las diferentes fases de la explotación agropecuaria, pero también por desarrollar un discurso propagandístico, más o menos explícito según los países, dependiente del sesgo ideológico y de los objetivos del órgano administrativo que financia y distribuye las películas.

Gracias al trabajo conjunto del Ministerio de Agricultura, Filmoteca Española y diversas universidades, en los últimos años se han alcanzado notables logros en la recuperación, restauración y difusión de filmografías esenciales del documentalismo agrario como las de Pascual Carrión, el

Marqués de Villa-Alcázar y José Neches Nicolás. Estos cimientos han posibilitado el desarrollo de proyectos de investigación I+D especializados en la materia, como los dirigidos desde 2013 por los profesores de la Universidad de Córdoba Pedro Poyato y Ana Melendo: *La obra del marqués de Villa-Alcázar (1934-1966), un eslabón necesario en la historia del documental cinematográfico en España y La contribución de José Neches al documental agrario español del Franquismo (1945-1976)*, en los que ya se destacaban las correspondencias temáticas y formales con los trabajos vinculados a otros relevantes focos de producción como fueron el francés y el italiano, estableciéndose un interesante punto de partida para la contextualización general de esta tipología dentro de las trayectorias que definieron al cine europeo (Hennebelle y Oms, 1990) frente al americano dominante.

Con este objetivo, en el marco del reciente proyecto I+D titulado *Documentales agrarios y nacionalidades: estudio comparado de las producciones de los Ministerios de Agricultura de España, Francia e Italia (1930-1970)*, el actual número de la revista *L'Atalante* pretende habilitar un lugar de encuentro para el estudio interdisciplinar de esta práctica documental durante un convulso periodo de conflictos bélicos, sociales y políticos de orden mayor, pero también cinematográficos, situándonos en pleno auge de las corrientes realistas del cine europeo en su camino hacia la Modernidad.

CONTEXTUALIZACIÓN HISTÓRICA DEL DOCUMENTAL AGRARIO: ESPAÑA, FRANCIA, ITALIA

Los antecedentes de este cine agrario se remontan a las inquietudes cinematográficas de un amplio conjunto de estudiosos procedentes de diversas disciplinas científicas, que a principios de siglo abogaron por la aplicación de la todavía novedosa imagen en movimiento a sus respectivos campos de investigación. Naturalistas como Francis Martin Duncan en Gran Bretaña (*The unseen world*,

1903), microbiólogos como Jean Comandon en Francia (*Germination du pollen*, 1911) o expertos agrónomos como Leandro Navarro en el caso español (*Fumigación de los olivos por medio del gas cianhídrico*, 1912-14), entre otros, se convirtieron en pioneros de un tipo de documental pedagógico que orientaba las incipientes técnicas de filmación y montaje a la transferencia de conocimientos científicos especializados (Camarero Rioja, 2013: 13-15), a través de películas entendidas como un complemento de la lección magistral en el ámbito académico y exhibidas en seminarios y conferencias donde cumplían su principal finalidad ante el espectador-alumno a quien iban dirigidas.

Los procedimientos de microcinematografía, la manipulación temporal mediante el uso de la cámara rápida o lenta y las estructuras animadas por *time-lapse* se consolidaron como recursos educativos capaces de revelar la verdad de los procesos naturales superando las limitaciones de la simple visión humana, al mismo tiempo que potenciaban el magnetismo escópico de la propia imagen como espectáculo de atracciones, demostrando así una versatilidad que causaría fascinación entre tantos directores, digamos, accidentales. Entre ellos, el citado Leandro Navarro, ingeniero agrónomo de profesión, quien, en un ensayo de 1915 titulado «La enseñanza agronómica y el cinematógrafo» defendía su incorporación a la disciplina académica en estos términos:

[...] me han impresionado bastante más profundamente que esos espeluznantes cine-dramas que de ordinario entusiasman a las multitudes, considerando que estaba viendo la reproducción exacta de algo bien real, y sin duda alguna emocionante, arrancado a la Naturaleza por el constante esfuerzo de los hombres amantes del saber [...] logran excitar la atención de todos los hombres de ciencia y aun la curiosidad de mucha gente (en Camarero Rioja, *op. cit.*: 22).

Precisamente, la obra cinematográfica de Navarro erige un sólido puente con las tipologías de documental agrario, las cuales solo tendrían que

adaptar las bases instauradas por los pioneros científicos a la especificidad del contexto campesino. Ejemplo de esta transición es la también citada *Fumigación de los olivos por medio del gas cianhídrico* (Camarero Rioja, *op. cit.*: 24), una película donde las imágenes microscópicas obtenidas en la práctica de laboratorio se articulan de manera decisiva con otras que documentan el trabajo técnico sobre el terreno, imágenes obtenidas en la realidad empírica del espacio campesino que será beneficiario del particular avance científico, en este caso sobre el tratamiento fitosanitario de los olivares, lo que añade cierto valor antropológico al didáctico fundacional. Esta línea de cine pedagógico agrario sería continuada en España por Pascual Carrión en sus trabajos realizados para el Instituto Agrícola Alfonso XII y la Dirección General de Agricultura y Montes entre 1927 y 1929 (García Bartolomé, 2007: 33), oficializando en este país una práctica documental que entronca con una tendencia general impulsada por los planes generales de reforma agraria que transformaron el campo europeo durante el convulso cuerpo central del pasado siglo.

En Francia, se documenta una sesión institucional organizada en 1920 por la Subsecretaría

Imagen 1. El detalle didáctico en la obra fílmica de Leandro Navarro (*Fumigación de los olivos por medio del gas cianhídrico*, 1912)



de Estado junto al Instituto Agrónomo de París y dedicada a la proyección pública de films de enseñanza agraria que se remontaban hasta 1912, fecha de una primera compilación de cortometrajes rurales dirigida por Jean-Claude Bernard bajo el título común de *Film national de la machine agricole française*. Como recogen Duvigneau y Duvigneau (1996: 190), en la nota informativa del evento, se destacaba especialmente el carácter educativo de unas películas que permitían «explicar a un público cautivado la evolución de la naturaleza, desde el crecimiento de las plantas hasta el desarrollo y destrucción de las plagas [...] a través de métodos modernos de cultivo».

Este interés gubernamental se materializaría en 1923 con la asignación de una partida presupuestaria para la constitución de un servicio cinematográfico permanente vinculado al Ministerio de Agricultura francés, así como de una cinemateca agraria que en 1931 ya disponía de más de trescientos films especializados (Duvigneau y Duvigneau, 1996: 191). No obstante, el definitivo impulso para la consolidación del conocido SCMA (Service Cinématographique du Ministère de l'Agriculture) llegaría a mediados de los años cuarenta bajo la dirección de Armand Chartier, pseudónimo cinematográfico del alto funcionario e ingeniero agrónomo de aguas y bosques Armand Deleule, quien encabezaría la reconstrucción del menguado servicio ministerial tras la guerra y la ocupación alemana (Vanhée, 2022: 40), reactivando la tradición pública y didáctica de la institución con grandes logros en cuanto a sus recursos presupuestarios y propiamente cinematográficos, con un sólido equipo técnico y creativo, que incluía a otros relevantes documentalistas del cine francés como Jacques Doniol-Valcroze o Jean-Benoît Lévy.

Si bien el trabajo del SCMA francés supuso, especialmente en su etapa de esplendor con Chartier (1946-1983), una de las principales referencias para la práctica del documental agrario y la integración de elementos líricos y narrativos entre sus recursos pedagógicos, el estudio del con-

SI BIEN EL TRABAJO DEL SCMA FRANCÉS SUPUSO, ESPECIALMENTE EN SU ETAPA DE ESPLENDOR CON CHARTIER (1946-1983), UNA DE LAS PRINCIPALES REFERENCIAS PARA LA PRÁCTICA DEL DOCUMENTAL AGRARIO Y LA INTEGRACIÓN DE ELEMENTOS LÍRICOS Y NARRATIVOS ENTRE SUS RECURSOS PEDAGÓGICOS, EL ESTUDIO DEL CONTEXTO EUROPEO NOS LLEVA A OTROS IMPORTANTES FOCOS DE PRODUCCIÓN, ENTRE LOS QUE DESTACA ITALIA

texto europeo nos lleva a otros importantes focos de producción, entre los que destaca Italia. Allí también encontramos tempranas iniciativas encaminadas a la enseñanza agraria dentro de su cinematografía nacional, destacando, en primer lugar, según advierten Mino Argientieri y Deborah Toschi (en Garosi, 2021: 241), la labor educativa del Istituto Nazionale «Cerere», impulsado en 1919 por Mario Casalini para la formación agraria en el entorno rural y con una producción fílmica incorporada a la metodología de las cátedras ambulantes de agricultura que fueron movilizadas por la Italia rural. El éxito de la experiencia motivaría la anexión de las estructuras cinematográficas del «Cerere» a las propias de la sección agraria del poderoso Istituto Luce (L'Unione Cinematografica Educativa), uno de los principales órganos educativos y propagandísticos bajo la autoridad del gobierno fascista de Mussolini, así como la definitiva creación de la llamada Cinemateca Agraria en 1926 (Garosi, *op. cit.*: 240).

Dirigida por Alberto Conti hasta finales de los años treinta, esta cinemateca italiana se encargaría de modular la función didáctica con la propagandística, a través de una filmografía concebida para asentar las líneas estratégicas de intervención del régimen en el medio rural. Al fin y al cabo, de eso se trata. La práctica subvencio-

nada del documental agrario siempre promueve un cambiante ideario que fijará las funciones del mundo rural y sus correspondientes sistemas de producción y de control del territorio dentro del marco estatal. Incluso títulos tan técnicos y aparentemente neutros, como *Cultivo de trigo en las explotaciones semiextensivas* (Coltivazione del grano nelle aziende semiestensive, 1926) o *El cultivo de cereales en la Italia meridional* (La cerealicoltura nell'Italia meridionale, 1926), acaban revelando de manera inequívoca su instrumentalización (re) educativa, también en el plano ideológico, con la difusión del pensamiento fascista sobre el mundo rural, entre la defensa de su tradicionalismo y el enaltecimiento de la industrialización de las estructuras productivas.

Desde esta perspectiva, el apuntado ejemplo español certifica como pocos la maleabilidad del discurso ideológico vinculado a las formas didácticas del documental agrario (García Bartolomé, 2007: 34-36; Poyato, 2016: 211-225). El modelo iniciado por Leandro Navarro y posteriormente especializado en el ámbito rural por Pascual Carrión acabaría siendo adaptado a las coordenadas republicanas del primer Servicio Central de Cinematografía Agrícola (SCCA), adscrito al Ministerio de Agricultura desde 1933, de igual modo que se amoldará al argumentario franquista tras la guerra, bajo el control del posterior Servicio de Extensión Agraria (SEA) y del resto de instituciones implicadas, tales como el Servicio Nacional de Concentración Parcelaria y Ordenación Rural o el Instituto Nacional de Industria (INI). Un recorrido ideológico que podemos comprobar en la obra del reconocido Marqués de Villa-Alcázar, cuya larga trayectoria encabalará ambas etapas políticas, o bien en la distancia entre la obra de Carlos Velo durante la República y la de otra eminencia en la materia como José Neches en el seno nacionalcatólico de la dictadura, trasladándonos desde el sentido colectivista expresado por *Almadrabas* (Carlos Velo, 1934) durante su exposición de las distintas fases de la industria conservera



Imagen 2. El cortijo andaluz (José Neches, 1945)

del atún, hasta el subrayado de los valores religiosos, familiares y clasistas en la representación de otro centro productivo como *El cortijo andaluz* (José Neches, 1945).

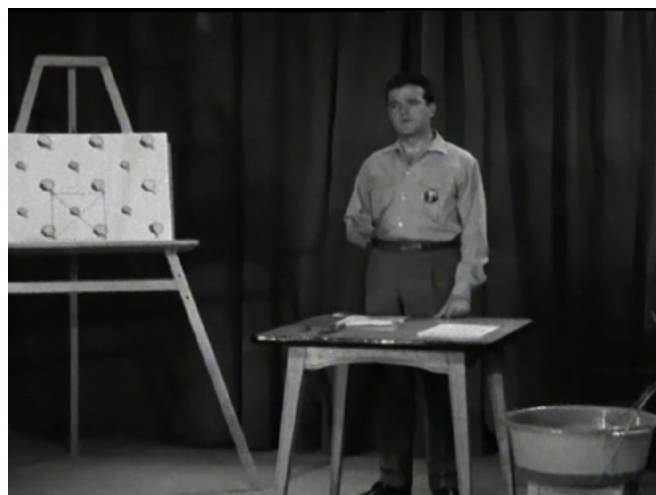
En cualquier caso, el desarrollo histórico del documental agrario institucional lo convierte en un detallado cronista de las distintas líneas de actuación planteadas frente a los grandes desafíos que marcaron la transformación del medio rural a través de la centuria, registrando durante su recorrido la modernización urgente de las primeras décadas, las reconfiguraciones acometidas en tiempos de guerra, el proceso de mecanización y la lucha contra la despoblación provocada por los flujos migratorios hacia las grandes urbes, hasta llegar a la preocupación ecologista por la sostenibilidad del medio y sus recursos. Todo un compendio documental que afecta no solo a la propia historia sociopolítica de lo rural, también a los aspectos tecnológicos, pedagógicos o etnográficos vinculados a ella, dotándola de gran valor para tantas disciplinas interesadas en su estudio. Una riqueza que, no lo olvidemos, abarcará también valores puramente cinematográficos del documental agrario, en cuanto a las formas fílmicas que constituyen los diferentes sistemas estéticos y significantes movilizados en el desempeño de sus funciones.

LAS FORMAS DEL DOCUMENTAL RURAL Y SUS VARIACIONES

Según lo expuesto, la definición básica del documental agrario se fija en torno a tres factores identitarios señalados por la diferenciación de sus sistemas de producción, funciones primarias y destinatarios potenciales. Así, hablamos de un cuerpo fílmico que, al responder a las iniciativas responsables de la gestión del sector rural en sus respectivos marcos nacionales o comunitarios, desplazará el interés comercial o artístico en favor de una instrumentalización pedagógica y comunicativa dentro de los planes estratégicos de desarrollo rural de los que forman parte, lo que a su vez explica la singular localización de sus circuitos de proyección, habilitados provisionalmente en centros de enseñanza, sindicatos o cooperativas, siempre en contacto directo con los núcleos de población rural que habrían de implementar las directrices del correspondiente órgano de poder.

Dando un paso más, podemos también recapitular las principales temáticas y propósitos discursivos adscritos a este tipo de cine agrario a partir de la articulación de la didáctica relacionada con las labores campesinas y la exaltación publicitaria y propagandística de una imagen de la ruralidad

Imagen 3. La puesta en escena del aula en *Cuidado con los combustibles* (José Neches, 1964)



dependiente del filtro ideológico que la produce. Ahora bien, esta primera identificación debe ser completada con la referida a los aspectos formales que han definido la plasmación audiovisual del particular mensaje técnico e ideológico transmitido al destinatario final de su circuito comunicativo.

El punto de partida nos sitúa, de acuerdo con las líneas de investigación precedentes, en las formas tradicionales de la modalidad expositiva estipulada por Bill Nichols en su conocida y muy revisada clasificación del cine documental (1997: 68-71), la cual, recordemos, se caracterizaría por la interpelación directa al espectador a través de una figura enunciativa omnisciente e investida de una incuestionable autoridad epistemológica, haciéndole partícipe de un conocimiento sobre el mundo empírico que se fundamenta en una supuesta verdad objetiva.

Partiendo de esta base, las formas más simples del documental expositivo agrario adaptarían las propias del reportaje periodístico y la conferencia académica. En el primer grupo, incluiríamos los *cinemaghi* rurales del Luce italiano (*A Roma le prove di una nuova trattoria agricola* (Giornale Luce A / A0737, 1931), o algunos trabajos de José Neches en España (*Feria Internacional de Maquinaria Agrícola, Fima s. XX*, SEA, 1967), orientados a la documentación de un hecho relacionado con la actualidad del sector sin un desarrollo propiamente didáctico. Por el contrario, en ejemplos como *Plantación de frutales* (José Neches, SEA, 1964) o *Cuidado con los combustibles* (Neches, SEA, 1964), la conferencia filmada se corresponde con una escenificación de la lección magistral impartida por una figura docente que se dirige al auditorio que supone el fuera de campo heterogéneo tras la cámara, limitándose el montaje a la segmentación del espacio general con el fin de acercar la mirada del espectador a los diferentes puntos de interés que el especialista irá señalando durante su intervención pedagógica.

En ambos casos, la simplicidad formal cumple escrupulosamente con la funcionalidad informativa y educativa requerida por las motivaciones



Imágenes 4 y 5. Paisajes materialistas en *Palot* (Armand Chartier, 1947)

institucionales, sin embargo, como también confirman las recientes aproximaciones analíticas, el documentalismo agrario ha demostrado su receptividad ante las posibilidades expresivas y significantes del medio, incorporando en su beneficio variados rasgos formales asociados tanto al documental artístico como a la propia ficción comercial.

Así pues, de la misma manera que la evolución temática del documental rural europeo puede con-

siderarse una particular crónica cinematográfica de la transformación del mundo campesino, la correspondiente diversificación formal hace lo propio con aquellos procesos fílmicos que afectaron a la representación y conceptualización del cine documental durante el mismo periodo cronológico. Por un lado, explicitando el intervencionismo del montaje mediante estructuras que no se restringen a la mera continuidad de las vistas tomadas en una demostración pública o en la acción del técnico docente en el aula, sino que integran diferentes materiales fílmicos y procedencias para establecer una lógica argumentativa que abre las puertas a los procedimientos de asociación gráfica, rítmica y significativa, a los recursos sonoros y musicales o incluso a puestas en escena narrativas. En suma, gestos enunciativos que, al contrario de lo recomendado por la normativa canónica (Weinrichter, 2004: 25-38), subrayan el aprovechamiento de las capacidades de manipulación sensorial, emotiva, y semántica de la construcción fílmica, también la documental. En segundo lugar, derivado en parte de lo anterior, el documental agrario participa a su modo de la progresiva difuminación de los límites con la ficción, un aspecto central para la evolución de los Realismos europeos tras la Segunda Guerra Mundial y su desembocadura en la Modernidad cinematográfica en torno a los años cincuenta, un periodo histórico particularmente esplendoroso para las trayectorias nacionales del documental agrario como se indicaba con anterioridad.

Considerando esta última perspectiva, en efecto, los códigos prestados de la ficción son más que evidentes en ejemplos como *Palot* (Armand Chartier, SCMA, 1947), *Las horas de la tierra* y *Diógenes* (José Neches, SEA, 1965 y 1968), o la italiana *Una finca en la Maremma* (*Un podere in Maremma*, Giorgio Ferroni, 1954), remarcándose cierta tendencia hacia el docudrama y su aprovechamiento de los poderosos procesos de identificación activados por el cine narrativo en su relación con el espectador. Una contaminación que no sorprende si consideramos la ambigüedad de la práctica documental desde



Imágenes 6 y 7. El documental agrario en *Farrebique* (Georges Rouquier, 1946)

los Lumière, por lo que resultan más reseñables los casos inversos, es decir, aquellos que certificarían la presencia del documental agrario en algunos de los grandes hitos del realismo europeo coetáneo.

Tal es el caso de la emblemática *Farrebique o Las cuatro estaciones* (*Farrebique ou Les quatre saisons*, Georges Rouquier, 1946), rodada en la realidad campesina de la finca agrícola que le da título e interpretada en sencillas escenificaciones por sus propios habitantes. Si bien el propio planteamiento de Rouquier favorece el registro documental de las actividades y labores cotidianas durante todo el ciclo anual recogido por el film, su afán pedagógico llega a insertar en su desarrollo una secuencia completa regida por los parámetros del documental científico agrario. Así, con la llegada de la primavera, una voz narradora interviene para explicar los complejos procesos de la naturaleza con la ayuda de imágenes microscópicas y aceleradas por *time-lapse* que muestran el despertar de las plantas, animales y humanos tras el invierno, entrelazando telúricamente los distintos órdenes en un relato común. También podemos incluir aquí otro caso paradigmático de la ocupación progresiva de los espacios liminales entre

documental y ficción ejecutada por el realismo europeo de posguerra, como es *Stromboli* de Roberto Rossellini (1950), y su célebre secuencia documental de la pesca tradicional del atún, tan similares a las trabajadas por el español Carlos Velo en la citada *Almadrabas* de 1934. Nexos que afirman los entrecruzamientos que forman la profusa red intertextual establecida desde el cine rural y agrario como parte irrenunciable de la memoria cinematográfica del siglo XX.

APROXIMACIONES AL DOCUMENTAL AGRARIO

Este monográfico dedicado al documental agrario ha sido construido desde una perspectiva interdisciplinar y transnacional. En él, se abordan un amplio abanico de cuestiones, temáticas y motivos organizados a partir de un eje cronológico, empezando por los años sesenta y terminando por las producciones más recientes, con el objetivo de poner de realce las transformaciones y continuidades entre los distintos periodos y áreas estudiadas.

Se abre con un estudio de Pedro Poyato sobre una película alemana de 1965 dedicado al Plan Ba-



Imagen 8. Almadabras en Stromboli, *Terra di Dio* (Roberto Rossellini, 1950)

dajoz, que ofrece un contrapunto exógeno al documental agrario español propagandístico de la misma época: *Nuevas tierras para don Ramón* (Ernst Niederreither, 1965) y el Plan Badajoz: el éxodo hacia la tierra prometida. Desde una perspectiva contrastiva, el autor pone de relieve las orientaciones discursivas de *Nuevas tierras para don Ramón* de Ernst Niederreither, por una parte, y de *El campo de Badajoz se transforma* (1961) del Marqués de Villa Alcázar, por otra parte, ambos documentales dedicados a los efectos y consecuencias de dicho plan, tanto en la economía agraria como en el destino de los colonos. El enfoque elegido permite subrayar las discrepancias entre una visión más crítica y distanciada, y la línea de propaganda oficial española, destacando cómo se van construyendo narrativas muy distintas sobre un mismo hecho: el desplazamiento de los colonos de una tierra árida a otra más fértil. El texto no se limita a hacer un análisis del discurso a cargo de los distintos narradores y personajes, sino que se interesa por las elecciones formales y estéticas, mostrando su importancia en la elaboración del sentido. Así, pone de manifiesto, por ejemplo, la poetización de lo real por la película alemana mediante planos mudos, respecto al liris-

mo grandilocuente del Marqués. Frente a la metáfora del jardín edénico desarrollada por este hasta el final, el documental alemán parte del mito de la tierra prometida al que somete a la dura prueba de la realidad. Con este artículo, Pedro Poyato demuestra cómo un documental extranjero, desconocido en nuestro país durante decenios, resulta extremadamente valioso para historiar las representaciones cinematográficas del Plan Badajoz, y para completar la aproximación al documental agrario español del franquismo.

Otra perspectiva comparada transnacional ofrece el texto *El cuerpo femenino como instrumento de placer visual y sumisión patriarcal en los documentales de los Ministerios de Agricultura español,*

italiano y francés. Partiendo de las herramientas desarrolladas por teóricas feministas, en especial Cixous, Mulvey y De Lauretis, Ana Melendo y Maripaz Cepedello se interesan por la visión que de las mujeres dan los documentales producidos por los ministerios de agricultura de España, Italia y Francia desde los años treinta hasta los setenta. En el caso de España, se concentran en la producción tanto del Marqués de Villa Alcázar como de José Neches, y en su instrumentalización de los cuerpos y rostros femeninos como meros objetos de una mirada erótica masculina. Del mismo modo, en los documentales franceses seleccionados, las mujeres están presentadas como objetos de deseo, en su relación esencializada con la naturaleza silvestre y pulsional. En cambio, llama la atención en la producción italiana de instituto Luce, la escasa presencia de figuras femeninas y el tratamiento que reciben, puesto que están reducidas principalmente a su papel de amas de casa sometidas al dominio patriarcal. Esta otra modalidad de la reificación de las mujeres, propia de un contexto histórico peculiar, no dista tanto de las anteriores en la medida en que, más allá de las diferencias contextuales de producción, todas

convergen, en estos films de divulgación de la pedagogía agraria, para negarles el estatus de sujeto pleno y entero.

El tercer artículo, *Modelos de representación del paisaje rural en el documental televisivo Questa Nostra Italia (1968)*, se dedica a indagar en las distintas formas de representación del paisaje rural en las series documentales producidas por la RAI entre 1954 y 1968 poniendo especial énfasis en *Questa Nostra Italia*, de Piovene y Sabel, emitida entre noviembre y diciembre de 1968. Deborah Toschi y Linda Garosi llevan a cabo una pormenorizada contextualización de la serie, inscribiéndola en el proyecto de reconstrucción democrática a manos de la Democrazia cristiana con un claro diseño de hegemonía cultural, y en una genealogía mediática que parte de la serie radiofónica *Viaggio in Italia (1954-1956)* del mismo Piovene, pasando por la serie televisiva *Viaggio nel Sud (1958)* de Sabel. Ambas introducen importantes cambios en la representación del imaginario rural codificado por el Istituto Luce durante el fascismo, otorgándole una atención inédita a la condición social de los campesinos. El paisaje rural, exaltado por la propaganda fascista como esencia de la nación, se convierte en un entorno que determina las condiciones de vida y trabajo de los humanos. A finales de los años sesenta, los autores de *Questa Nostra Italia* adaptan su discurso y la configuración del imaginario rural, con los cambios políticos y sociales, dando a percibir los efectos de la decaída de inversiones y de las grandes expectativas puestas en ellas en una mirada que se vuelve nostálgica respecto a un paisaje rural y unas costumbres en vías de desaparición. Mediante el cotejo de las distintas series, las autoras muestran cómo la evolución de la representación del paisaje rural italiano refleja a la vez que participa de las transformaciones del relato y de los mitos nacionales.

La siguiente contribución, de Rafael Rodríguez López, *El jazz y la bossa nova como nuevas armonías sonoras para el documental agrario español de José Neches Nicolás*, está dedicada a las últimas pro-

ducciones agrarias de José Neches, quien ha despertado, estos últimos años, un interés creciente y dado lugar a varios estudios de primer plano. El propósito de este consiste en interesarse por su dimensión musical, aspecto de la filmografía del cineasta que se ha dejado de lado hasta el momento, y más específicamente en el último periodo (1967-1976) cuando las influencias del jazz y de la bossa nova calan hasta en la ruralidad española. A la vez que identifica a los distintos compositores empleados por el cineasta, se interesa por las modalidades de inclusión de estas músicas modernas en el entorno rural, desde su uso decorativo, emocional, diegético o extradiegético, unificador o como contrapunto. Así, mediante la inclusión de estos estilos musicales, asociados a los clásicos y folklóricos, el director amplía la gama sonora y envuelve los documentales en una tonalidad que trasciende la narrativa cinematográfica rural más tradicional.

Cerramos el Cuaderno con una investigación sobre el cine documental producido en Galicia entre 1969 y 2020, con un enfoque especial puesto en el *Novo Cinema Galego*. En *Bienes divididos, bienes perdidos: gestión y conflicto del monte comunal en el cine documental gallego*, se estudia cómo los films dan cuenta de los usos y de los distintos conflictos que se han generado, a lo largo de los años, en torno al monte comunal, institución típica del noroeste de la península ibérica. Los documentales abordan, desde perspectivas variadas, el tema de la gestión forestal y del agua, y a partir del final del franquismo, se hacen eco de las luchas contra las tentativas de anexión comercial de las tierras comunales, y contra los proyectos estatales de cambiar la ley que los protege. También subrayan el gran potencial de experiencias que ofrecen los montes mancomunales, siendo estos espacios verdaderos escenarios de lucha, resistencia y aprendizaje de la democracia. Isabel Martínez Martínez, Talía Rodríguez-Martelo y Mónica Valderrama Santomé insisten en el hecho de que, en esta filmografía, que abarca unos cincuenta años, la defensa de un legado cultural

y sociopolítico tradicional entronca con las preocupaciones más contemporáneas de preservación ambiental.

En casi todas las producciones estudiadas, la cuestión identitaria aparece a menudo íntimamente ligada al espacio fílmico de la ruralidad, sea como expresión de una identidad local proyectada desde fuera o reivindicada desde dentro, sea como mito constitutivo de una identidad nacional buscada en lo supuestamente genuino de lo rural. Dicha identidad *propia* de lo rural siempre viene convocada para servir propósitos políticos, tanto en épocas de regímenes dictatoriales como durante los períodos de democracia, como demuestran los análisis reunidos en este monográfico. ■

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; IP2: Pedro Poyato.

REFERENCIAS

- Camarero Rioja, F. (2013). El cine educativo de Leandro Navarro (1912-1923). Patología vegetal y mitología. En Poyato P., Gómez, A. (Eds.), *Campo y contracampo en el documental rural en España* (pp. 13-59). Málaga: Cinemáscampo/CEDMA.
- Camarero Rioja, F. (2014). *Catálogo de documentales cinematográficos agrarios (1895-1981)*. Madrid: Ministerio de Agricultura, Alimentación y Medio Ambiente.
- Deleule, A. (1956). Le service cinématographique du Ministère de l'Agriculture. *La Revue administrative*, 51, pp. 253-257. <https://www.jstor.org/stable/40763701>
- Duvigneau, M., Duvigneau, M. (1996). Les archives du Service Cinématographique du Ministère de l'Agriculture. *La Gazette des archives*, 173, pp. 190-200. https://www.persee.fr/doc/gazar_0016-5522_1996_num_173_1_3402
- García Bartolomé, J. M. (2007). La contribución documental del Ministerio de Agricultura al género documental cinematográfico. En VV.AA., *Cine y Mundo Rural* (pp. 33-38). Salamanca: SAECA.
- González Requena, J. (1988). Apuntes para una historia de lo rural en el cine español. En VV.AA., *El Campo en el Cine Español* (pp. 13-27). Valencia: Filmoteca Generalitat Valenciana.
- García Ramos, M. D. (Coord.). (2020). *Representaciones del mundo rural: del documental agrario a las incursiones del campo en la ficción*. Córdoba: Ucopress.
- Gómez, A. (2010). Cine rural en España. Paisaje, paisanaje y doble llave al sepulcro del Cid. En Gómez, A., Poyato, P. (Coord.), *Profundidad de campo. Más de un siglo de cine rural en España* (pp. 15-38). Granada: Luces de Gálibo.
- Garosi, L. (2021). El mundo rural en los noticiarios y los documentales agrarios italianos desde el Fascismo hasta los primeros años de la República: contexto y modelos. En Sánchez Noriega, J. L. (Ed.), *Contribuciones de José Neches al documental agrario español del franquismo (1945-1976)* (pp. 233-259). Valencia: Tirant lo Blanch.
- Hennebelle, G., Oms, M. (1990). *Champs Contrechamps, Le Cinéma rural en Europe*, París: Centre Georges Pompidou/Ministère de l'Agriculture.
- Nichols, B. (1997). *La representación de la realidad. Cuestiones y conceptos sobre el documental*. Barcelona: Paidós.
- Poyato Sánchez, P. (2016): Dimensión política de los primeros documentales del Marqués de Villa-Alcázar. *Zer*, 21(41), pp. 209-226. <https://doi.org/10.1387/zer.17270>
- Sánchez Noriega, J. L. (2021). Vindicación del cine didáctico e industrial. En Sánchez Noriega, J. L. (Ed.), *Contribuciones de José Neches al documental agrario español del franquismo (1945-1976)* (pp. 9-20). Valencia: Tirant lo Blanch.
- Vanhée, A. (2022). Filmer la ruralité. *Chroniques de la BNF*, 95, pp. 40-41. <https://www.bnf.fr/fr/filmer-la-ruralite>
- Weinrichter, A. (2004). *Desvíos de lo real. El cine de no ficción*. Madrid: T&B Editores.

FORMAS Y DISCURSOS DEL DOCUMENTAL AGRARIO EN EUROPA: UNA APROXIMACIÓN

Resumen

El artículo pretende efectuar una contextualización introductoria al objeto de estudio que vertebra el presente número monográfico *Documental rural en el contexto europeo*, estableciendo un marco histórico y cinematográfico básico que pueda arrojar luz sobre la práctica del documentalismo agrario desde una perspectiva interdisciplinar. Así, partiendo de su definición dentro de las corrientes generales del cine rural y documental, el texto rastrea los antecedentes y consolidación de esta tipología didáctico-propagandística en el seno de los ministerios de agricultura europeos y otras instituciones responsables de la gestión del sector, atendiendo a los principales focos de producción y a los sistemas formales que definieron sus diversos modelos de representación.

Palabras clave

Cine rural; documental agrario; patrimonio filmico.

Autores

Fernando Luque Gutiérrez es doctor en Historia del arte y profesor de Historia del cine, Cine español y Arte fotográfico en el Departamento de Historia del Arte, Arqueología y Música de la Universidad de Córdoba. Colaborador 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)*, es autor de capítulos y artículos académicos relacionados con el cine agrario y rural, tales como *Formas del montaje en el documental agrario de José Neches* (Contribución de José Neches al documental agrario español del franquismo, Tirant lo Blanch, 2021) y *Aproximación a un modelo didáctico-idealizante en el documental agrario de Armand Chartier: Palot (1947)* (Ámbitos, 48, 2023). Contacto: z02luguf@uco.es.

Pascale Thibaudeau es catedrática de universidad en la Université Paris 8, autora de una tesis doctoral sobre el cine de Víctor Erice, *Image, mythe et réalité dans le cinéma de Víctor Erice*. Ha coordinado varios libros colectivos y publicado numerosos artículos sobre cine español y latinoamericano. La versión española de su libro sobre el cine de Carlos Saura (*Carlos Saura, el cine al compás del baile*) está a punto de publicarse en la colección «Buñuel y las vanguardias» de las Prensas Universitarias de Zaragoza. Es directora del equipo de investigación Laboratoire d'Etudes Romanes desde 2017 y participa en varios proyectos de investigación internacionales (DONAFIE, CAREXIL.FR, EXPEDIAS). Contacto: pthib@wanadoo.fr.

Referencia de este artículo

Luque Gutiérrez, F., Thibaudeau, P. (2024). Formas y discursos del documental agrario en Europa: una aproximación. *L'Atalante. Revista de estudios cinematográficos*, 38, 7-18.

FORMS AND DISCOURSES OF THE AGRARIAN DOCUMENTARY IN EUROPE: AN EXAMINATION

Abstract

This article offers an introductory contextualisation of the object of study explored in this monographic issue, *Rural Documentary in the European Context*, establishing a basic historical and cinematic framework that can shed light on the practice of agrarian documentary filmmaking from an interdisciplinary perspective. Thus, beginning with its definition within the wider movements of rural and documentary cinema, the article traces the origins and the consolidation of this type of didactic-propagandistic film in the European ministries of agriculture and other institutions responsible for managing the rural sector, with attention to the main centres of production and the formal systems that defined their various modes of representation.

Key words

Agrarian Documentary; Rural Cinema; Film Heritage.

Authors

Fernando Luque Gutiérrez holds a PhD in art history and lectures in Film History, Spanish Cinema and Photographic Art in the Department of Art, Archaeology and Music History at Universidad de Córdoba. He is a contributing researcher to the research project *Agrarian Documentaries and Nationalities: A Comparative Study of the Productions of the Ministries of Agriculture of Spain, France and Italy (1930-1979)* and the author of book chapters and scholarly articles related to agrarian and rural cinema, such as *Formas del montaje en el documental agrario de José Neches* (Contribución de José Neches al documental agrario español del franquismo, Tirant lo Blanch, 2021) and *Aproximación a un modelo didáctico-idealizante en el documental agrario de Armand Chartier: Palot (1947)* (Ámbitos, 48, 2023). Contact: z02luguf@uco.es.

Pascale Thibaudeau is a university professor at Université Paris 8, author of a doctoral thesis on the cinema of Víctor Erice, *Image, mythe et réalité dans le cinéma de Víctor Erice*. She has coordinated several collective books and published numerous articles on Spanish and Latin American cinema. The Spanish version of her book on the cinema of Carlos Saura (*Carlos Saura, el cine al compás del baile*) is about to be published in the collection «Buñuel y las vanguardias» of the Prensas Universitarias de Zaragoza. She has been director of the Laboratoire d'Etudes Romanes research team since 2017 and is involved in several international research projects (DONAFIE, CAREXIL.FR, EXPEDIAS). Contact: pthib@wanadoo.fr.

Article reference

Luque Gutiérrez, F., Thibaudeau, P. (2024). Forms and Discourses of the Agrarian Documentary in Europe: An Examination. *L'Atalante. Revista de estudios cinematográficos*, 38, 7-18.

Edita / Published by



Licencia / License



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