

# Aproximación a un modelo didáctico-idealizante en el documental agrario de Armand Chartier: *Palot* (1947)\*

*Fernando Luque Gutiérrez\*\**  
UNIVERSIDAD DE CÓRDOBA

## Resumen:

A pesar de su vocación eminentemente educativa y propagandística, el específico formato de documental agrario ha demostrado con el paso del tiempo una versatilidad estética y narrativa que lo convierte en un interesante punto de referencia para el estudio y reflexión sobre el documental cinematográfico, y su evolución a través del pasado siglo. Este artículo pone el foco de atención en el particular modelo de documental agrario desarrollado por Armand Chartier en colaboración con el Service Cinématographique du Ministère de l'Agriculture (SCMA) a mediados del siglo pasado, un momento histórico especialmente significativo para las corrientes realistas del cine europeo y para la propia noción teórico-práctica de cine documental. En las siguientes páginas abordaremos un estudio analítico y comparativo del primer cortometraje de Chartier para el SCMA, *Palot* (1947), con el principal objetivo de identificar las claves estilísticas de su cine agrario, e interpretarlas dentro del contexto general del documental y realismo cinematográfico, prestando especial atención a las relaciones de afinidad y contraste que este establece con otros ejemplos contemporáneos de documental agrario español e italiano.

## Palabras clave:

Documental agrario, Armand Chartier, Realismo, Mecanización, Ruralidad.

## Approach to a didactic-idealizing model in Armand Chartier's agrarian documentary: *Palot* (1947)

## Abstract:

Despite its eminently educational and propagandistic vocation, the specific format of agrarian documentary has demonstrated over time an aesthetic and narrative versatility that makes it an interesting point of reference for the study and reflection on cinematographic documentary, and its evolution through the last century. This article focuses on the singular model of agrarian documentary developed by Armand Chartier in collaboration with the Service Cinématographique du Ministère de l'Agriculture (SCMA) in the middle of the last century, a historical moment especially significant for the realist currents of European cinema and for the theoretical-practical notion of documentary film. In the following pages we will address an analytical and comparative study of Chartier's first short film for the SCMA, *Palot* (1947), with the main objective of identifying the stylistic keys of his rural cinema and interpreting them within the general context of documentary and cinematographic realism, paying special attention to the affinity and contrast that it establishes with other contemporary examples of Spanish and Italian agrarian documentary.

## Key words:

Agrarian documentary, Armand Chartier, Realism, Mechanization, Rurality.

## 1. INTRODUCCIÓN

Nacidos prácticamente de la mano, el cinematógrafo pronto se convirtió en un testigo privilegiado del proceso transformador, y muchas veces traumático, que supuso el siglo XX en casi todos los aspectos de las sociedades humanas. El impasible ojo mecánico de la cámara, como testimonian las imágenes que celosamente

hemos conservado, estuvo presente para documentar tanto los grandes hitos históricos como la fugacidad de la vida íntima arremolinada en torno a ellos, registrando los triunfos científicos, tecnológicos o sociales, así como las incontables derrotas y la inevitable barbarie, que en su conjunto conforman la lacerada fisonomía de la centuria. Documentos que guardan la memoria del tiempo histórico del ser humano, pero también de sus espacios.

Recibido: 26-X-2022. Aceptado: 9-XII-2022.

\* 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 orientada 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.

\*\* Profesor Sustituto Interino. Departamento de Historia del Arte, Arqueología y Música. Dirección para correspondencia: z02luguf@uco.es  
ORCID: 0000-0002-2973-7116

Aunque con el consabido retraso respecto a los hábitats urbanos, los espacios campesinos no quedaron al margen de la tendencia generalizada de modernización que acabaría erosionado su propia identidad. El cine también estuvo allí, no solo como notario del cambio, también como poderosa herramienta para su impulso y difusión. Así lo certifica el abundante patrimonio filmico de carácter pedagógico y/o propagandístico, financiado por los distintos Ministerios e Instituciones Agrarias que lideraron a nivel político y administrativo dicho proceso de transformación sobre el terreno. Bajo su manto se fueron consolidando los respectivos Servicios Cinematográficos y Cinematecas al cargo de la producción y conservación de este material filmico destinado a cumplir principalmente una función didáctica entre sus destinatarios, no el gran público, sino las mismas sociedades rurales que debían asimilar el aprendizaje para adaptarse al nuevo modelo de producción agropecuaria.

En este marco de acción cabe destacar la labor realizada por el Service Cinématographique du Ministère de l'Agriculture (SCMA) en Francia, institución a la que perteneció el autor objeto de este estudio; pero también la del voluntarioso Servicio Central de Cinematografía Agrícola y del posterior Servicio de Extensión Agraria (SEA), del Ministerio español, o la veta específicamente rural dentro de L'Unione Cinematografica Educativa (Istituto LUCE) en Italia. Organismos especializados alrededor de los cuales se iría acumulando un extenso catálogo de este patrimonio audiovisual y su confluencia de formatos, duraciones y estilos, por la que se establecen interesantes relaciones estéticas y discursivas entre las miradas cinematográficas que formalizan en última instancia el mensaje institucional. Un material filmico, en suma, tan específico y dirigido que por regla general quedaba relegado a un registro en el inventario o incluso al olvido, una vez cumplida su función, a pesar de que en su conjunto encontramos auténticos tesoros documentales de enorme valor histórico y cinematográfico<sup>1</sup>.

En los últimos años, esta tendencia ha sido en parte corregida gracias a los diferentes planes de catalogación, digitalización y difusión del repertorio que han implementado estas entidades públicas. Con su puesta en valor, asimismo, se han favorecido las aproximaciones analíticas e investigaciones académicas que reivindican las cualidades filmicas presentes en esta vía filmica, recorrida por cineastas distanciados sideralmente del reconocimiento recibido por sus colegas del negocio de la ficción, pero fundamentales

para una lectura más completa de la evolución de las formas del documental cinematográfico en el siglo pasado.

Tomando esto en consideración, el presente artículo pretende continuar indagando sobre las identidades estilísticas que operan en el documental agrario europeo, a partir del estudio analítico de la obra de una de sus figuras emblemáticas, Armand Chartier, pseudónimo artístico del alto funcionario Armand Deleule (1914-2002)<sup>2</sup>, de profesión Ingeniero Agrónomo de Aguas y Bosques, y máximo responsable del SCMA francés desde el fin de la Segunda Guerra Mundial hasta comienzos de los años 80.

Continuamos así la línea de investigación iniciada en los últimos años<sup>3</sup> por Pedro Poyato y Ana Melendo Cruz con sus exhaustivos trabajos sobre algunos de los máximos representantes del cine agrario español, como fueron el peculiar visionario Jesús Francisco González de la Riva, más conocido por el título nobiliario de Marqués de Villa-Alcázar, y José Neches Nicolás, quienes nos servirán para extender el análisis comparativo de la obra de Chartier en busca de una contextualización más precisa del marco común manejado por este tipo de documentalismo a mediados del siglo XX, un momento, como sabemos, especialmente relevante para los realismos humanistas surgidos tras el horror de la contienda mundial.

En concreto, perfilaremos esta aproximación sobre una de las temáticas recurrentes en la esencia del formato, esta es, la mecanización del mundo rural dentro del proceso general de modernización de las sociedades campesinas, cuestión ya presente en el primer trabajo que Armand Chartier realiza en nómina del SCMA, el titulado *Palot* (1947). Un cortometraje que, además, puede ser considerado origen de su particular poética visual dentro del modelo de documental agrario que aquí se aborda. Por tanto, lo convertimos en el objeto principal de nuestra metodología analítica, la cual, tratará de dar cuenta del sistema estético y discursivo movilizado por el film, para, desde esta primera identificación, interpretar su puesta en relación con otros ejemplos representativos del cine agrario y rural, sea este eminentemente documental o no.

Así pues, como paso previo al desarrollo de los objetivos específicos del estudio, debemos ocuparnos de establecer un marco teórico y metodológico donde fundamentar cualquier conclusión obtenida al respecto, y, para este fin, empezaremos contextualizando la figura de Armand Chartier según la definición del propio concepto

<sup>1</sup> MELENDO, A., «Las voces narrativas en la obra documental agraria de José Neches», *Revista Signa*, 28 (2017), p. 1058.

<sup>2</sup> VANHÉE, A., «Filmer la ruralité», *Chroniques de la BNF*, 95 (2022), p. 40.

<sup>3</sup> Nos referimos a los proyectos de investigación I+D titulados: *La obra del marqués de Villa-Alcázar (1934-1966): Un eslabón necesario en la historia del documental cinematográfico en España*, desarrollado entre 2013 y 2016; y *La contribución de José Neches al documental agrario español del Franquismo (1945-1976)*, realizado entre 2017 y 2019.

de documental agrario que será manejado en las páginas que siguen, atendiendo a sus diferentes formas didácticas, aunque también propagandísticas y narrativas.

## 2. CONTEXTUALIZANDO A ARMAND CHARTIER: EL SCMA, PALOT Y LA MECANIZACIÓN DE LA AGRICULTURA

La llegada de Armand Deleule/Chartier a la dirección del servicio cinematográfico del Ministerio de Agricultura francés, como pasaremos a comprobar, supuso un poderoso impulso tanto a nivel creativo como en lo relacionado con la conservación y difusión del patrimonio asociado a una institución cuya vocación cinematográfica quedaba ya patente en 1912<sup>4</sup>, fecha de la que datan una serie de cortometrajes que podemos encontrar reunidos con el título general de *Film national de la machine agricole française*, bajo la dirección de Jean Claude Bernard.

En ellos se documenta la propaganda agraria gubernamental durante ese delicado momento histórico de preguerra, una exaltación nacionalista de la fuerza industrial y productiva del campo francés, lo que era expresado mediante grandes planos y panorámicas que se ocupan de mostrar el colosalismo de las hileras de tractores y maquinarias agrícolas que se extienden hasta el amplio horizonte, las fábricas y altos hornos que los fabrican en serie, o, incluso, la parte más intelectual del proceso y los equipos de científicos e ingenieros trabajando al unísono desde salas de blancas e impolutas, como garantía de modernidad y eficiencia. Un discurso en sintonía con el tiempo histórico que justificaría que un desfile de tractores a contraluz del horizonte, filmado con el pulso de un desfile militar, sea acompañado del gran rótulo que los califica como «*L'Armée de la Paix*».

En cualquier caso, si bien estos trabajos pioneros marcan un importante origen, habría que esperar una década hasta que se materializase una propuesta realmente orientada a la utilización del cine como un medio de enseñanza agraria, la cual culminaría de manera satisfactoria con la promulgación de la Ley Orgánica del 5 de abril de 1923, siendo Henri Queuille Ministro de Agricultura, y la dotación de un presupuesto específico para la creación y mantenimiento de un servicio cinematográfico ministerial que supone el verdadero germen del futuro SCMA de Chartier<sup>5</sup>. Hasta entonces, la institución fue consolidando esa voluntad educativa que expresan trabajos como *De la forêt a la moisson* (1932), donde se registra y se divulga

todo el proceso recomendado para la deforestación de un terreno virgen y su posterior habilitación como campo de cultivo agrícola, en una progresión técnica que lleva desde los primeros trabajos con explosivos hasta la recolección de la cosecha obtenida.

«Le Répertoire des films de la cinémathèque agricole de 1931, dans son introduction, parle encore avec émotion de la cinématographie comme d'une « merveilleuse méthode d'éducation générale et de formation technique » dont la supériorité « tient non seulement à sa facilité d'utilisation, à la variété, à la richesse, à l'exactitude rigoureuse de ses enseignements, mais surtout à la faculté qu'elle possède d'agrandir des milliers de fois les êtres et les choses les plus infimes, de ralentir à volonté les mouvements trop rapides pour notre vue, d'accélérer au contraire certains phénomènes, et de rendre ainsi sensibles des faits très importants et jusqu'ici insoupçonnés »<sup>6</sup>.

Como se expresa en la cita recogida por Duvigneau, esta originaria cinemateca agraria no solo se contentó con desarrollar en la práctica la función pedagógica de la imagen en movimiento, sino que en sus propios principios fundadores se explicita la defensa encarecida de su metodología didáctica, basada en las extraordinarias posibilidades del medio cinematográfico para la observación y exposición científica y técnica. Una misión pedagógica que, precisamente, sería reactivada por Armand Deleule en su etapa al frente de la institución del cine agrario francés tras la guerra, después de que esta hubiese sobrevivido durante el conflicto mundial con una disminución de la producción y su reorientación como medio de propaganda destinado a la población rural<sup>7</sup>.

Entre 1946 y 1983, tiempo que pasa al frente del aparato cinematográfico del ministerio, la faceta gestora de Deleule plasmó notables avances en cuanto a los recursos tecnológicos, presupuestarios y de gestión del patrimonio documental<sup>8</sup>. Como reflejo de esta labor administrativa, el SCMA iría reclutando a 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.

Todo ellos fueron los encargados de la creación de una potente filmografía de documental agrario dedicado en su mayor parte a la transmisión de conocimientos aplicados

<sup>4</sup> DUVIGNEAU, M. y DUVIGNEAU, M., «Les archives du Service cinématographique du Ministère de l'Agriculture», *La Gazette des archives*, 173 (1996), pp. 190-200.

<sup>5</sup> *Ibid.*, p.190.

<sup>6</sup> *Ibid.*, p. 191.

<sup>7</sup> *Ibid.*, p.193.

<sup>8</sup> DELEULE, A., «Le service cinématographique du Ministère de l'Agriculture», *La Revue administrative*, 51 (1956), pp. 253-257.

para la mejora y modernización del campo, y por extensión de las condiciones laborales y vitales de sus habitantes.

Partiendo de esta misma lógica institucional, la obra personal de Armand Chartier, en concreto, se distribuye en numerosos cortos y medimétrajes que tratan aspectos sobre los oficios y modos de vida rurales en diferentes zonas de la geografía francesa, por ejemplo: las prestaciones del tractor agrícola en *Palot* (1947); la industria lechera y la fabricación del queso comte y gruyere en *Sonnailles et chaudrons de cuivre* (1948); el cultivo de la remolacha en *Mécanisation betteravière* (1951); el trabajo colectivo en zonas de alta montaña en *Alpages* (1952); o el cultivo de la patata en *Ensilage de la pomme de terre* (1957)<sup>9</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.

Pues bien, todo esto está activo de manera embrionaria en *Palot*, la primera producción para la institución gubernamental con la firma de Armand Chartier, donde ya encontramos presentes las formas pedagógicas del documental agrario en combinación con otras adaptadas desde la ficción realista, que pueden considerarse definitorias de la propuesta didáctica y cinematográfica que estructurará su trayectoria profesional.

### 3. MARCO TEÓRICO: PEDAGOGÍA Y ENSAYO EN EL DOCUMENTAL AGRARIO EUROPEO

Si lo simplificamos atendiendo únicamente a la componente espacial y temática, hablar de cine rural es hacerlo de una de las vetas creativas más desarrolladas de la Historia del cine. Un cajón de sastre donde podrían tener un lugar todas aquellas películas, de ficción o documental, relacionadas con este tipo de paisaje y/o sociedad, sea cual sea su identidad formal, estética y discursiva. Esto, evidentemente, es decir poco más que lo obvio, ya que solo nos permitiría plantear una confrontación dialéctica con otras categorías semejantes en cuanto a su generalización, como la de cine urbano, cine marítimo o cine espacial.

La cuestión por determinar siempre se encuentra en la manera por la que cada obra, autor o movimiento, formaliza cinematográficamente ese entorno natural y/o campesino, para, desde esta base, trazar posibles modelos o tendencias que puedan arrojar luz sobre las identidades

filmicas que operan dentro del concepto general, así como de las relaciones que se entablan entre estas y las de otras categorías fuera de la ruralidad. En este sentido, especificábamos en el bloque introductorio que este estudio enfoca la cuestión desde una materia tan concreta como es la del documental agrario, especialmente el vinculado a Armand Chartier y el servicio cinematográfico del Ministerio de Agricultura francés, que al igual que sus homólogos europeos presenta una serie de connotaciones particulares derivadas de su origen institucional y su eminente función educativa. Un cine «documental, instructivo y educativo»<sup>10</sup> que suele oscilar entre la exaltación propagandística de la riqueza del territorio nacional, y la divulgación de un conocimiento o avance científico-tecnológico para unos destinatarios también muy específicos, las comunidades y asociaciones campesinas que iban a ser instruidas en los nuevos conceptos y técnicas agrarias para su posterior aplicación práctica.

En líneas generales, este tipo de películas adopta las características que Bill Nichols señalaría como propias de los modos expositivos del documental cinematográfico<sup>11</sup>, caracterizados por una interpelación directa al espectador que le expone una argumentación lógica sobre un asunto concreto a través de una voz *experta* de indiscutible autoridad epistemológica. Ahora bien, tras esa consideración global se oculta un territorio cinematográfico de enorme libertad formal y estética, en el cual pueden rastrearse diferentes formatos que explotan e hibridan las posibilidades informativas, didácticas, narrativas y ensayísticas inherentes a este tipo de producción.

Por esta razón, a modo de referencia taxonómica que permita posteriormente profundizar en las particularidades del modelo trabajado por Chartier, debemos repasar algunas de las principales formas de este documentalismo agrario, y para ello, tomaremos como guía aquellos relacionados con el proceso de mecanización agrícola que, advertíamos, ocupa el centro del film analizado, *Palot*.

Tomemos pues, como punto de partida, la simplicidad de los ejemplos más básicos en las piezas para noticiarios del Instituto Luce italiano que versan sobre los avances tecnológicos en la maquinaria agrícola. Su carácter periodístico, pretendidamente objetivo y distanciado, que ya se avisa desde títulos tan elocuentes como *A Roma le prove di una nuova trattrice agricola* (*Giornale Luce A / A0737*, 1931), *I potenti trattori agricoli azionati a gas*

<sup>9</sup> Materiales disponibles en el catálogo *Gallica* de la Bibliothèque National de France (BNF), <https://gallica.bnf.fr/accueil/es/content/accueil-es?mode=desktop>, consultado el 28-09-2022.

<sup>10</sup> DUVIGNEAU, M. y DUVIGNEAU, M., «Les archives du...», p. 193

<sup>11</sup> NICHOLS, B., *La representación de la realidad, cuestiones y conceptos sobre el documental*, Barcelona, 1997, p. 68.



*metano* (Giornale Luce C / C02901942), o *Per la ricostruzione una macchina che smina e ara* (La Settimana Incom / 000371946), entre otros<sup>12</sup>, justificaría unos reportajes de muy corta duración que se limitan a documentar e informar de un hecho noticiable, como son las presentaciones públicas de las novedades tecnológicas añadidas a los vehículos especializados en el trabajo del campo. Estaríamos, por lo demás, muy cerca de los trabajos meramente testimoniales realizados por José Neches para el servicio cinematográfico del Ministerio de Agricultura franquista, tales como el *Concurso nacional de tractoristas* (1959) o la *Feria Internacional de Maquinaria Agrícola, FIMA S.XX* (1967), basados en la exhibición mecanicista y sin un desarrollo didáctico propiamente dicho.

En un nivel superior en cuanto a complejidad, al menos en el plano compositivo, situaríamos los ejemplos correspondientes a las modalidades pedagógicas más preocupadas por la fundamentación teórico-práctica de su argumentario, configurándose como pequeñas unidades didácticas y de conocimiento que son transmitidas al espectador para formarle sobre un aspecto, general o muy específico, dentro de los muchos temas relacionados con la actividad laboral y social campesina, y que suelen responder a un esquema básico de identificación-resolución de un problema o deficiencia productiva gracias a las recomendaciones divulgadas en la parte demostrativa del film. Este sería el modelo perfeccionado por el pionero Marqués de Villa-Alcázar<sup>13</sup> y el recién aludido José Neches en su producción habitual, ambos caracterizados por el uso de un montaje expositivo orientado a la integración didáctica de todo tipo de recursos, materiales y procedencias: material filmico original, animaciones, ilustraciones enciclopédicas y científicas, diagramas explicativos, fotografías y filmaciones de archivo, infografías, o cualquier otro recurso que pueda ayudar en la labor docente. Son representativos los casos de *Necesidad de una reforma agraria* (1934), *Fumigación del naranjo* (1934), *El barbecho* (1941) y *España se prepara* (1949) en la obra del Marqués, y productos como *Ordeña bien* (1960), *El cultivo del maíz* (1962) o *Plantación de frutales* (1964) realizados por Neches poco después. Todos ellos concebidos como breves unidades didácticas para la transmisión de conocimientos relativos a materias de estudio tan concretas como las referidas por sus títulos.

Dentro de esta última vertiente, asimismo, podríamos detectar posibles variaciones según el peso dado al contexto geográfico, social o narrativo donde dicho núcleo didáctico

sea representado. En un extremo se situarían las meras exposiciones académicas que son formalizadas como si se tratase de una clase universitaria presencial, con su estrado, pizarra y puede que los añadidos que el montaje considere oportunos durante la sesión, como ocurre en las obras nechesianas de *Plantación de frutales* o *Cuidado con los combustibles*, ambas distribuidas en 1964. Frente a esa versión del documental agrario más funcional y distanciado de cualquier coordenada social reconocible, otros ejemplos, más ricos cinematográficamente hablando, se han preocupado por articular lo estrictamente demostrativo sobre un territorio determinado, el cual adquiere funcionalidad en el film a nivel paisajístico, social, humano e incluso afectivo y sentimental.

Desde estas referencias, como pasaremos a justificar en el bloque de análisis textual, el documental agrario realizado al abrigo del SCMA y especialmente por Chartier, opera dentro de este apartado que se caracteriza por el enriquecimiento o desviación, según se mire, del núcleo pedagógico, el cual será injertado en una composición filmica de orden mayor donde la comunidad beneficiaria de las recomendaciones o intervención ministerial es investida de un protagonismo que, al mismo tiempo que sirve para reforzar su identidad telúrica en las imágenes resultantes, dispara el sentido hacia unas coordenadas donde lo social, lo antropológico o etnográfico ocuparán un lugar preminente en el discurso derivado de la forma documental de partida.

En este punto, precisamente, es en el que se establece la relación más directa con los representantes españoles, en especial Neches, o al menos en aquellas obras que, como *Los yunteros de Extremadura* (Marqués de Villa-Alcázar, 1936) o *El cortijo andaluz* (Neches, 1945), apuntan hacia unos similares intereses identitarios. Es aquí donde también cobra relevancia la intervención de diferentes procedimientos de dramatización y ficcionalización<sup>14</sup>, utilizados para escenificar situaciones o acontecimientos relacionados con la vida colectiva y personal que afecta a los actores sociales<sup>15</sup> implicados en la filmación documental de su realidad, convirtiéndolos en personajes que cumplen una función narrativa y afectiva en su enlace con el espectador.

A lo largo del estudio abordaremos las implicaciones derivadas de este conflictivo procedimiento dramático en la forma del documental agrario, aunque de momento nos interesa solamente remarcar el desplazamiento ficcional que supone, y, derivado de esto, apuntar algunas relaciones que

<sup>12</sup> Materiales disponibles en el Archivo storico Istituto Luce, <https://www.archivioluce.com/>, consultado el 28-09-2022.

<sup>13</sup> POYATO, P., «Dimensión política de los primeros documentales del Marqués de Villa-Alcázar», *Zer*, 41-21 (2016), pp. 209-226.

<sup>14</sup> GÓMEZ, A., «La ficcionalización en el documental de José Neches, primer realizador de docudramas en España», en SÁNCHEZ NORIEGA, J. L. (ed.), *Contribuciones de José Neches al documental agrario español del franquismo (1945-1976)*, Valencia, 2021, pp. 97-122.

<sup>15</sup> Término utilizado por Bill Nichols para referirse a los personajes que aparecen en un film documental. NICHOLS, B., *La representación de...*, p. 79.

pueden activarse desde la obra analizada hasta las pujantes corrientes de ficción realista que venían asentándose en el continente europeo desde los años treinta, pero que acabaría consolidándose con el reconocimiento internacional del movimiento neorrealista italiano a mediados de los cuarenta<sup>16</sup>.

Si ciertamente podemos detectar interesantes correspondencias con la didáctica humanista de Vittorio De Sica o Roberto Rossellini, al menos en cuanto a una similar estrategia de hibridación de documental y ficción, habría que indicar que el cine de Chartier ya disponía de sus propios referentes nacionales en cuestiones de formalización realista. Así pues, el autor del SCMA adaptaría su escritura a una línea campesina que ya había sido trabajada a nivel paisajístico (*Una partida de campo*, 1936) y social (*Toni*, 1935) por el realismo poético de Jean Renoir, y posteriormente consagrada en el aspecto etnográfico y antropológico por Georges Rouquier en la esencial *Farrebique* o *Las cuatro estaciones* (*Farrebique ou Les quatre saisons*, 1946), la cual se convierte en un punto recurrente de comparación en lo que sigue.

#### 4. UNA VIEJA FÓRMULA: ANTES Y DESPUÉS

La primera imagen mostrada por los créditos iniciales se corresponde procedimentalmente con la del logo oficial que informa sobre la tutela ejercida por el SCMA. Solo después aparecen los relativos al equipo técnico y artístico del film, encabezado por Armand Chartier como responsable del guion, montaje y del comentario, junto al operador de cámara y fotógrafo, Edmond Floury. Ambos son artífices de una película filmada en el pueblo de Arlay, perteneciente al departamento francés de Jura junto a la frontera oriental

con Suiza, cuyo paisaje será el protagonista absoluto de las amplias vistas utilizadas para presentar al espectador la pequeña población seleccionada como ejemplo de las bondades del progreso mecanicista con la incorporación del tractor a los sistemas productivos del mundo rural.

Antes de expresar este objetivo principal, de tal modo, el cortometraje se detiene minuciosamente en retratar este universo campesino mediante la suma de signos que le imprimen su identidad geográfica y social, siempre en armonía con el fértil entorno: los campos de cultivo y bosques del primer tramo, las vistas de la característica arquitectura de tejados escalonados a dos aguas, del monumento con la cruz en la pequeña plaza del pueblo, de la rueda del molino hidráulico movida por caudal del río, del arte escultórico que adorna el pórtico de la iglesia local, del cementerio y, finalmente, de nuevo llegaremos a los cultivos afectados por la intervención que sustenta el sentido pedagógico del film.

Presentado el entorno, decimos, Chartier incluirá el conveniente segmento dedicado a ilustrar lo que podríamos entender como el estado de la cuestión, esto es, una primera mostración de las prácticas de trabajo tradicionales antes de la intervención mecanicista (figura 1). Una estructura donde, en esta ocasión, el montaje irá encadenando ejemplificaciones del trabajo cotidiano según la técnica tradicional, aunque, y es oportuno remarcarlo, siempre protagonizadas por mujeres solas, o en su defecto acompañadas de niños, sobre un árido contexto paisajístico en fuerte contraste con la frondosidad vegetal de los planos usados durante la introducción. Un tratamiento materialista de la imagen obtenida por Floury que se extiende de igual



Figuras 1 y 2: Tradición y maquinismo. Fuente: *Palot* (Chartier, Ministère de l'Agriculture, 1947).

<sup>16</sup> QUINTANA, A., *Fábulas de lo visible, el cine como creador de realidades*, Barcelona, 2003, pp. 165-195.

modo a la figura humana, concentrado especialmente en el rostro ajado de la anciana a quien está dedicado el único primer plano en solitario de este segmento significativo, en el cual, precisamente, se subraya el evidente esfuerzo realizado durante la acción de cortar leña con hacha.

El quejido existencial declamado entonces por la materialidad de los surcos y arrugas del cuerpo físico puede resumir gráficamente el sentido de todo este fragmento previo a la llegada del tractor. Un universo áspero y matérico como el que también muestran los informativos del Luce, tales como *Con strumenti ancora rudimentali, i braccianti del Mezzogiorno lavorano 170 giorni su 365 (La Settimana Incom / 00215, 1948)*, y que Luis Buñuel llevaría al extremo en la poética surreal de *Las Hurdes, tierra sin pan* (1933).

El fin de todo esto, como parece evidente, no es otro que remarcar en lo posible el contraste con el resultado obtenido tras seguir las pautas indicadas por la administración, y aquí, siguiendo esa lógica, es donde opera el fragmento demostrativo en el que se exhibirán las extraordinarias prestaciones que ofrece la máquina para la explotación agrícola.

No obstante, el encargado de cumplir la labor de enlace no es un técnico anónimo, sino un integrante de la comunidad documentada por el film, quien es seleccionado para protagonizar la puesta en funcionamiento del esperado tractor. Individualizado desde el colectivo (figura 2), el joven Palot pasa a desempeñar el papel asignado, y conduce el vehículo hasta el terreno árido mostrado en «el antes», el mismo sobre el que se disponían las figuras de las mujeres y el buey como muestra de atavismo. En ese espacio del campo, Palot demuestra ante la cámara la extraordinaria potencia y versatilidad del producto que, no lo pasemos por alto, está siendo publicitado desde la película. Después regresará sobre su trayectoria visiblemente satisfecho por el trabajo realizado, potenciando en todo momento el contraste entre el ágil dinamismo y la pesadez de movimientos previamente expresada por las imágenes del atávico agrarismo a erradicar. En suma, insistiendo en lo apuntado en el marco teórico, nos encontramos ante un bloque perfectamente definido por su estructura pedagógica, pero que no se limita a mostrar, sin más, un proceso práctico que sirva de ejemplo técnico, sino que trasciende sus límites para incorporar en el sistema significativo la participación de la comunidad que reclama y posteriormente se beneficiará del tractor adquirido.

Las marcas enunciativas del texto de Chartier hablan claro en este sentido, y evidencian la importancia dada a la cuestión social en la estructura expositiva de las ventajas tecnológicas del tractor, en un contexto histórico, además, en el que la acción ministerial se muestra especialmente preocupada por combatir los flujos migratorios desde el

campo a la ciudad que, entre los años cincuenta y setenta, fueron adquiriendo un carácter de verdadero éxodo rural<sup>17</sup>.

Así lo contemplaría la ficción realista de aquellos años, incrementándose exponencialmente los títulos que abordan tanto la erosión de lo rural, como, sobre todo, la complicada adaptación de estas masas campesinas en el nuevo contexto urbano, normalmente desde una experiencia dramática. Entre los muchos ejemplos, *Surcos* (J.A. Nieves Conde, 1951) y *Rocco y sus hermanos* (L. Visconti, 1960) representan el paradigma de esta temática poniendo en escena, aunque apoyándose en un potente valor documentalista heredero de una u otra forma del flujo neorrealista, el proceso de degradación familiar sufrida por estos seres rurales en su contacto con la pervertida ciudad. Una vía de sentido que en Francia también fue perfilada en films como *Faits divers à Paris* (Dimitri Kirsanoff, 1949), cuyo guion ficcional fue firmado por el mismo Armand Chartier con su apellido real, Deleule.

Teniendo en cuenta estas consideraciones, *Palot* expresaría la otra cara de la moneda o de la sugestión propagandística. Si, tanto *Surcos* como *Rocco y sus hermanos*, especialmente la primera, articulan un retrato trágico que pudiera desanimar a futuros migrantes, o bien concienciar a los ya desplazados sobre un posible y recomendado regreso a sus raíces campesinas, la obra de Chartier tratará de ofrecer la otra imagen: la del universo rural idealizado que promete un futuro próspero a sus habitantes en el plano económico y social.

En *Palot*, esta idea se materializa con la determinante presencia de la masa social de Arlay en la estructura de montaje que articula el núcleo demostrativo. Primero, manifestándose de manera tímida desde las ventanas y puertas de sus hogares para convertirse en testigos de la eficiente labor del paisano. Posteriormente, congregándose en las calles del pueblo para el regreso triunfal de la máquina y quien la controla, momento aprovechado para registrar panorámicas de un paisaje social condenado a transformarse radicalmente en los próximos años, entre otras cuestiones, por la modernización de sus modos productivos y tradiciones asociadas.

Previsor en este aspecto, el film de Chartier se ocupa de individualizar entre la masa actitudes críticas e incluso hostiles respecto a la máquina, reforzando los gestos airados de desaprobación a su paso, las cuales serán de inmediato anuladas por la positividad del discurso que moviliza la función política del cortometraje. Toda posibilidad de debate entre posturas encontradas es negada en el mismo momento en el que el film selecciona entre la masa a los representantes de las dos facciones, defensores y detractores de la mecanización. De tal modo, como contrapunto a la alegría y esperanza que reflejan los rostros de los jóvenes

<sup>17</sup> DUVIGNEAU, M. y DUVIGNEAU, M., «Les archives du...», p. 192.





Figura 3: Fuerzas inmovilistas. Fuente: *Palot* (Chartier, Ministère de l'Agriculture, 1947).

campesinos y sus familias, el film aportará la lenta negación de un anciano cuyos ojos se muestran convenientemente ennegrecidos por la dura franja proyectada por su sombrero (figura 3), y posteriormente por la violencia del borracho que arroja su vaso de vino como señal de protesta.

La sutilidad no tiene cabida en la propaganda oficial, concedora de las reticencias que una transformación de este calibre pudiera despertar entre las fuerzas más conservadoras de la sociedad rural destinataria del discurso gubernamental, y la forma fílmica de Chartier responde a esta demanda configurando una imagen de lo rural, construida o revelada, que trasciende los límites del documental agrario más funcional.

## 5. DIDÁCTICA Y AFECCIÓN EN EL DOCUMENTAL CAMPESINO

Considerando lo expuesto hasta el momento, unas primeras conclusiones nos llevan a reafirmar lo planteado en el marco teórico sobre la aplicación pedagógica del documental agrario de Chartier. Sin embargo, también lo advertíamos, esta función se encuadra en un campo de acción más amplio donde también intervienen de manera decisiva el retrato social y los códigos narrativos de la ficción más convencional.

Así lo indica el cierre de la introducción paisajística del film, ya que, después de condensar el retrato geográfico y arquitectónico del pueblo mediante las vistas encadenadas de su paisaje físico, el film termina de activar la componente social con la visualización en el cortometraje de la asamblea donde los paisanos acuerdan la compra del tractor en

cooperativa. La cámara de Floury no está presente en la negociación real que verdaderamente sentó las bases del proyecto de modernización. Ahora, parece evidente, nos limitamos a ver su simulación a través de una escena que es interpretada ante el objetivo, como podría hacerlo una ficción. Este procedimiento de dramatización, si bien se remonta a los grandes pioneros del cine documental como Robert J. Flaherty en *Nanook* (1922), implica de partida un notable conflicto según la definición clásica de esta modalidad cinematográfica, todavía subordinada inocentemente a conceptos absolutos de objetividad y verdad<sup>18</sup>.

«La concepción misma de cine documental parte de una doble presunción ciertamente problemática: se define, en primer lugar, por oposición al cine de ficción, y en segundo lugar como una representación de la realidad. Es una formulación tan simple como aparentemente irrefutable, pero contiene ya las semillas del pecado original de una práctica que no podrá cubrir nunca la distancia que existe entre la realidad y una adecuada representación de la misma, pues toda forma de representación incurrirá siempre por definición en estrategias que acercarán la película del lado de la ficción, con lo que se invalida la primera presunción»<sup>19</sup>.

Abundando en la cuestión, mediante la filmación de Floury y el montaje de Chartier, se incide en la expresividad de unas imágenes de marcado registro materialista que focalizan sistemáticamente las manos de los intervinientes en el debate (figura 4), recortadas y encadenadas en planos detalle de fuerte claroscuro determinante de una estructura formal muy lejana de la mirada neutral y distanciada que, según las defensas más puristas de la objetividad documental, debiera regir la conversión fílmica de la realidad.



Figura 4: Las manos hablan. Fuente: *Palot* (Chartier, Ministère de l'Agriculture, 1947).

<sup>18</sup> NICHOLS, B., *La representación de...*, p. 55.

<sup>19</sup> WEINRICHTER, A., *Desvíos de lo real, el cine de no-ficción*, Madrid, 2004, p. 15.



Por el contrario, nos situamos ante una suerte de ficción, encarnada, eso sí, en los verdaderos protagonistas sociales que supuestamente protagonizaron la reunión real, pero ficción, al fin y al cabo, donde lo indicial<sup>20</sup> también actúa como símbolo, ya que, recordémoslo, la finalidad del film de Chartier no sería revelar una supuesta verdad genética e inmaculada a través de un proceso de contemplación no intervencionista ante una realidad afílmica concreta, la sociedad rural del pueblo de Arlay en este caso, sino convertirla abiertamente en un modelo a seguir para el resto. Por tanto, la puesta en forma del segmento subraya una idea fundamental para el discurso que ha de movilizar: los actores sociales que intervienen en la escenificación del acuerdo no son relevantes por sí mismos, su valor reside en el aspecto signifiante, en el mensaje que transmiten al resto de comunidades llamadas a involucrarse en ese proyecto mecanicista que vertebra el sentido último del film. De manera más precisa, deben servir de enlace con el espectador, interpeleándole como un igual, y aquí se hace sustituyendo el rostro individual por las manos comunes, herramientas desnudas y despersonalizadas que expresan materialmente la dureza ancestral del trabajo campesino. Como tales son destacadas y utilizadas por la enunciación de Chartier, en lo que podemos considerar el arranque de la cadena causal de hechos y acontecimientos que resumirán la historia de Arlay y su tractor en el film.

Mientras que la voluntad y precisión del planteamiento pedagógico del film de Chartier señalaría una estrecha conexión con los modelos fílmicos sobre los que versa este estudio, la ambigüedad que implica el propio concepto de documento dramatizado nos lleva, por su parte, a considerar sus lazos con una extensa veta narrativa caracterizada por explotar las confluencias entre la ficción y el documental. Esto nos conduce por proximidad a una primera referencia relevante en este sentido, *Farrebique* o *Las cuatro estaciones* del citado Georges Rouquier, quien ya había trabajado para el SCMA dirigiendo *Le Tonnelier* (1943).

Estrenada poco antes de la producción de Chartier, en 1946, *Farrebique* acompaña durante todo un año a la familia campesina propietaria de la finca agraria que le da título, ubicada en la zona de Rouergue en la región francesa de Aveyron. Rouquier se sirve de las estaciones como episodios narrativos para estructurar un ensayo sobre la vida rural que se compone del material fílmico obtenido durante la fase de observación y rodaje, normalmente imágenes relativas al entorno paisajístico y a las labores agrícolas compartidas por el núcleo familiar. Entrelazados con estas, también encontramos otros segmentos que adoptan directamente las estrategias del documental científico para explicar con la mayor precisión didáctica

aquellos procesos biológicos que sustentan el ciclo de la vida vegetal, animal y humana en la sociedad campesina representada desde el documento. Formas puramente documentales, ahora bien, que operan en un armazón narrativo resultante de la puesta en escena de los acontecimientos cronológicos que, considerándose fundamentales para el devenir histórico de una finca, entendida como centro de producción y microcosmos social, serán representados por los integrantes de la familia real y afílmica que protagoniza el rodaje.

Considerando estos puentes entre lo didáctico y lo narrativo ficcional en el film de Rouquier, podemos adelantar que Chartier adopta un esquema similar para cumplir con los objetivos y necesidades específicas de las obras dependientes del ministerio durante su extensa colaboración. Al igual que *Farrebique*, el cortometraje de Chartier ubica su núcleo demostrativo en un contexto dramatizado que favorece la relación emocional del espectador, y, por consiguiente, una mayor identificación con el *conflicto* narrativo al hacerlo de alguna manera suyo.

Una efectiva simbiosis entre ficción e imagen documental que, no en vano, explotaría el neorealismo como parte de su estrategia de concienciación acerca de la nueva realidad surgida en la sociedad italiana y europea de la posguerra, por situar un ejemplo notablemente significativo de las corrientes realistas ficcionales de mediados de siglo; pero que también sería adaptado con posterioridad por el ampliamente referido José Neches en el mismo terreno común del documental agrario, insistiendo en una tendencia narrativa que apoyará la asimilación del mensaje pedagógico y la propaganda vinculada.

Aunque en la obra del director español del SEA, dichos elementos del montaje narrativo se encuentran ya activos en sus primeras películas de los años cuarenta<sup>21</sup>, como en el caso de *El cortijo andaluz* (1945), el ejemplo más cercano a lo visto en el *Palot* de Chartier se ubicaría en películas como *Las horas del día* (1965) u *Horticultura moderna* (1967), donde el agente estatal encargado de la intervención didáctica no se limita a su ejecución anónima, sino que se le dota de un cierto desarrollo narrativo como personaje a través de las relaciones entabladas durante su estancia con la población local.

Según esta idea, resulta especialmente relevante la operación de Chartier que sustituye la intervención del técnico o experto habitual por la del campesino en esa ejecución práctica del nuevo sistema de trabajo, un enlace más cercano y accesible desde donde fundar una posible identificación afectiva no ya de clase, como en la anterior

<sup>20</sup> Relativo al index, categoría de signos identificada por el semiólogo Charles S. Peirce a principios del siglo XX donde el autor incluye a la fotografía y el cine, ya que, dicho signo indicial depende obligatoriamente de su conexión física con el referente que representa y significa. En DUBOIS, P., *El acto fotográfico. De la representación a la recepción*, Barcelona, 1996, pp. 42-51.

<sup>21</sup> LUQUE, F., «Formas del montaje en el documental agrario de José Neches», en SÁNCHEZ NORIEGA, J. L. (ed.), *Contribuciones de José...*, pp. 165-173.

asamblea, sino individual. Así pues, el primer paso será invertir al personaje de unos atributos identificativos que puedan vehicular unos determinados valores, y, en efecto, durante la presentación oficial del muchacho lo veremos asociado desde un primer momento a los propios del trabajo, manchado de grasa y sudor por el esfuerzo, mientras se encuentra ensimismado en la reparación manual de un desfasado vehículo agrícola. De similar modo, en el apartado visual, el mismo segmento alerta de una formalización icónica del personaje que lo exalta sobre el resto de los actores sociales.

Al igual que la planificación se subordina en varias ocasiones al emplazamiento publicitario de la marca John Deere, a partir del logo de la compañía inscrito en la estructura metálica del vehículo, también Palot recibe un tratamiento fotogénico que le individualiza, normalmente afectado por el primer plano o plano medio contrapicado, el desenfoque de los fondos para resaltar su figura sobre el paisaje, o la pose interpretativa, entre otros procedimientos compartidos con el cine narrativo clásico o el lenguaje sugestivo de la publicidad (figura 5).



Figura 5: Intermedio publicitario. Fuente: *Palot* (Chartier, Ministère de l'Agriculture, 1947).

Por último, quedaría otorgarle un mayor desarrollo narrativo, un futuro, o al menos su posibilidad, lo que se consigue con el esbozo de relato amoroso que acabará clausurando el film, de manera casi exacta a lo planteado por *Farrebique* en la figura del hermano menor, desplazando definitivamente el interés desde el aspecto tecnológico y productivo hacia el humano. De tal manera que, después de la narración de las distintas fases del proceso de compra y funcionamiento de la herramienta mecanizada, originada en el acuerdo social colectivo, la segunda parte del film se orientará hacia el relato individual del joven representante.

Por ende, si la prosperidad del colectivo viene determinada por la máquina que modernizará sus estructuras económicas y por extensión las sociales, la del individuo vendrá determinada por la posibilidad de seguir desarrollando su experiencia vital en ese entorno, en todas sus facetas, desde la del necesario sustento laboral hasta la formación de una nueva familia que pueda perpetuar el ciclo.

La argumentación del film es precisa en este sentido, ya que, una vez asegurada la viabilidad del futuro económico y social de la comunidad, este se solapa inmediatamente con el inicio del microrrelato que abordará la relación entre Palot y Suzanne, la cual es activada justo con el regreso triunfal del muchacho con el tractor, acentuando con ello la idea de recompensa del héroe. Entonces, clausurada la cadena causal relativa a la llegada de la máquina al pueblo, esta genera la siguiente, la bien conocida del *chico-conoce-chica*, paradigma del cine romántico que cierra definitivamente la involucración afectiva del espectador mediante la expectación narrativa que esto aporta.

En definitiva, una serie de recursos narrativos y expresivos que implican, en Chartier, una subjetivación ficcional del material documental de partida que lo desplaza hacia una idealización afectiva de lo rural, que será aquí la encargada de potenciar el mensaje propagandístico inherente al formato del documental agrario institucional.

## 6. LA IDEALIZACIÓN DESDE EL DOCUMENTO

A la luz de los resultados extraídos del análisis textual, la comentada combinación de elementos didácticos y afectivos para la construcción de una narrativa rural llevada a cabo en *Palot*, nos ayuda a definir el procedimiento documentalista de Chartier en torno a una imagen idealizada que muestra los universos rurales bajo el prisma ideológico impulsado por orden de las autoridades competentes. Ahora bien, ¿cuáles son en concreto estas operaciones de idealización desde el referente real? Y derivado de esto, ¿cómo afectan a nivel estético y en el discurso recibido por el espectador?

En este sentido, hay que destacar un elemento esencial en este tipo de trabajos, pero al que, por cuestiones meramente argumentativas, todavía no habíamos hecho referencia de manera consciente. Se trata del comentario verbal que, de manera mayoritaria, suele acompañar a la imagen en los documentales agrarios, y que, en el caso de *Palot*, es obra del propio Chartier.

El primer aspecto que destacar en este sentido es la diferenciación con respecto a las voces *over* que suelen o, mejor dicho, solían intervenir en el documental expositivo clásico, y que, en principio, estarían obligadas a mantener

en todo momento un tono distanciado y objetivo durante su intervención, lo que sustentaría una pretendida autoridad epistemológica<sup>22</sup>. En su lugar, como demuestra *Palot*, el autor agrario francés movilizará una subjetividad que interviene de forma directa sobre las imágenes documentales sin sonido directo que componen el film, desde la primera panorámica del pueblo de Arlay, hasta la última imagen de los inocentes amantes como cierre del conjunto.

Esta idea, que ya incide en la componente ensayística de sus trabajos en el plano sonoro, vehiculará de manera cercana y amable el mensaje propagandístico que subyace bajo la intervención pedagógica. Un mensaje, recordemos, encaminado a difundir el mundo campesino en tanto arcadia feliz, tal y como hacen la gran mayoría de obras del Marqués de Villa-Alcázar o José Neches, pero desde una perspectiva ideológica radicalmente diferenciada. Si los ejemplos españoles amoldan la visión de lo rural a la propia del nacionalcatolicismo imperante durante la dictadura franquista<sup>23</sup>, en Chartier se filtra la propia del republicanismo laico francés minimizando la presencia de lo religioso hasta prácticamente expulsarlo de la ecuación. Así ocurre en *Palot*, donde los signos religiosos se limitan a la cruz del urbanismo del pueblo y al pórtico escultórico de su iglesia, estableciendo así una notable diferenciación, no solo respecto a los ejemplos españoles, también a la hasta ahora afín *Farrebique*, donde lo religioso sí ocupa un lugar esencial dentro de la escenificación de la cotidianeidad de la familia campesina, tanto en el ámbito privado del hogar como en el colectivo y ceremonial de la iglesia.

En *Palot*, por su parte, reiteramos que la idealización campesina 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.

Mientras que la producción del Instituto Luce suele responder a la épica neorrealista de la lucha cotidiana sobre un paisaje ásperamente materialista en su registro fotográfico, el tratamiento del paisaje natural en la obra del documentalista del SCMA lo ubicaría en una veta heredera del realismo poético francés que le precede, siendo de nuevo Rouquier la bisagra entre uno y otro.

Así lo explicita la escena de clausura dedicada al inicio de la relación amorosa entre Palot y Suzanne que apuntábamos en el anterior epígrafe. Un momento, por consiguiente, especialmente significativo por lo que representa para el mensaje de esperanza y futuro transmitido a las masas campesinas en pleno proceso de éxodo rural. Si el primer encuentro acontecía en el interior del pueblo, en

esta ocasión salimos de sus límites para adentrarnos en la frondosidad de entorno natural del bosque, no en el domesticado para el cultivo, sino en el que permite la íntima conexión con lo telúrico (figura 6). Un paisaje natural mostrado en gran plano general que minimiza la figura humana, quedando el muchacho en un primer momento desplazado hacia el extremo derecho del encuadre, para dejar un amplio campo vacío de personajes que muestre sin interferencias el bucólico paraje del riachuelo que le separará de Suzanne, cuando, tras la panorámica que parte de la estampa anterior, ella surja por la correspondiente izquierda del marco de la imagen, equilibrando así la composición.

En este contexto natural, el tratamiento impresionista del paisaje preocupado por los efectos lumínicos, los reflejos proyectados sobre y desde la superficie del agua, o el efecto del viento sobre los ramajes del edénico entorno, ciertamente remite a segmentos emblemáticos como puede ser la clausura de *Una partida de campo* (Jean Renoir, 1936), y el abandono de los personajes para documentar los efectos de la tormenta pasajera sobre el entorno natural que servía de escenario al drama pasional que involucraba a la efímera pareja protagonista. Sin llegar al extremo *anti-narrativo* del ejemplo de Renoir, la relevancia visual y compositiva del paisaje natural en *Palot* insiste, dentro de sus limitadas coordenadas, en cierto sentido telúrico expresado a su modo por la tormenta en *Una partida de campo*, y, especialmente, en el imparable ciclo natural que *Farrebique* expresa mediante la fusión de las vistas científicas aceleradas para mostrar el proceso de floración vegetal, de la parte puramente didáctica, con la escena del nacimiento del nuevo miembro de la familia.

En *Palot*, decimos, este sentido también se manifiesta a través del símbolo de la floración, y así las imágenes que documentan la floración real (figura 7) injertadas de manera propositiva por el montaje en el segmento dedicado a la cita junto al río que culmina el film, nos hablan al mismo tiempo de la otra floración interior que supone el comienzo del amor en esa primavera reinante, tras la implantación del avance mecánico habría que añadir. Entonces, el documento objetivo de la existencia de una simple flor deriva en material de construcción poética y simbólica que formalizará esa imagen ensayística e idealizada del mismo mundo campesino al que pertenecen genéticamente.

Una acción que se trasladará a la mayor parte de la filmografía agraria de Armand Chartier para el SCMA. Hacia esta dirección apuntan los filmes *Alpages* (1951), *La leçon des chemins de l'été* (1957), *L'art d'être heureux* (1959), *Le village du milieu des brumes* (1960), entre otros ejemplos que comparten con la ópera prima un similar lirismo

<sup>22</sup> NICHOLS, B., *La representación de...*, pp. 68-69.

<sup>23</sup> LUQUE, F., «Formas del montaje...», pp. 152-155.





Figuras 6 y 7. Paisaje y símbolos. Fuente: *Palot* (Chartier, Ministère de l'Agriculture, 1947).

documentalista basado en el tratamiento del paisaje natural y en la relación que este entabla con el ser humano en un ecosistema autosuficiente, que respeta los vínculos identitarios con el pasado, aunque sin descargarse de las facilidades que la modernización mecanicista y social ofrecería para su prosperidad. En todas ellas, el entorno paisajístico intensifica su presencia cobijando los relatos humanos que van entrelazándose a través de ciertos representantes destacados del resto, para fortalecer los lazos afectivos con el espectador que habrá de recibir el mensaje, y así cumplir la finalidad última de su existencia como herramienta pedagógica, destinada a la educación popular a través de la imagen y el sonido.

## 7. CONCLUSIONES

Iniciábamos el presente artículo sumándonos a las voces que en los últimos años han reivindicado el valor histórico y cinematográfico de los documentales filmicos generados por la labor pedagógica y de propaganda de las instituciones agrarias, especialmente los distintos Ministerios de Agricultura europeos, durante el largo proceso de modernización que experimentó el mundo campesino durante el siglo pasado. Un cine normalmente desconocido para el gran público, aunque desempeñó un papel fundamental tanto como herramienta de difusión de conocimiento científico y técnico, como contragolpe propagandístico frente al éxodo rural, al ofrecer una imagen moderna y próspera de lo rural modelada desde la mirada gubernamental.

En este contexto general hemos destacado la figura de Armand Chartier al ser considerado uno de los máximos representantes del documentalismo agrario en Francia, como gestor al frente del Service Cinématographique du Ministère de l'Agriculture (SCMA) durante cuatro décadas, pero, sobre todo, como autor de una filmografía específica de gran riqueza estilística y que, además, permitiría trazar

nítidamente la red de conexiones que esta modalidad cinematográfica entabla con otras tendencias y movimientos del cine documental o de ficción realista.

De tal modo, nos marcábamos como principal objetivo identificar los rasgos formales que pudieran singularizar su propuesta documental en el entramado del documental agrario europeo tomando como principales referencias comparativas otros ejemplos de esta misma vía creativa, tales como las obras del Marqués de Villa-Alcázar y José Neches en España, o del potente Instituto Luce en el caso italiano. En concreto, orientados temáticamente por la mecanización del mundo agrícola, los puntos primordiales de interés recaían en las formas filmicas encargadas de vehicular los aspectos didácticos, estéticos, narrativos y de discurso, que definirían la propuesta cinematográfica de Chartier y, a su vez, permite trascender los límites del documental agrario para valorar las relaciones intertextuales que esta pudiera entablar con las corrientes realistas europeas en auge a mediados del siglo pasado, momento en el que este ingeniero comienza su andadura como director del SCMA.

A tenor de los resultados obtenidos tras la investigación bibliográfica y la metodología de análisis textual manejadas, las principales conclusiones certificarían la formalización de un modelo didáctico que tiende a potenciar los lazos afectivos en el receptor para favorecer así su función primera como herramienta pedagógica, al involucrarle de manera mucho más íntima que como lo hace un documental científico-técnico al uso. Así pues, en el que sería su primer cortometraje para el servicio ministerial, *Palot* (1947), se refleja de manera temprana un modelo que será continuado mayoritariamente en su obra posterior, definido por la integración del núcleo didáctico, que caracteriza la funcionalidad de este tipo de documental, en un contexto narrativo con tendencia a la ficcionalización que desplaza el discurso educativo de base hacia una



idealización del universo rural, que entroncaría con cierto lirismo telúrico anticipado por Georges Rouquier en la seminal *Farrebique*.

Este desplazamiento ficcional del documento nos llevaba a establecer una relación directa con los procedimientos llevados a cabo por las corrientes realistas que cristalizaron en el continente europeo durante esa misma etapa de posguerra, en tanto en cuanto participan por igual de una similar simbiosis entre documental y ficción durante la conversión de la realidad en material filmico que, organizado narrativamente, pueda vehicular un discurso dramático sobre esa misma realidad a la que el film se vincula genéticamente.

Desde este punto de vista, si bien el neorrealismo nos aproximaría a un trabajo conjunto entre documento social y ficción ejemplarizante, como demostraría la particular didáctica de Roberto Rossellini en *Alemania, año cero* (1948) o de Vittorio di Sica en *Ladrón de bicicletas* (1948), incluyendo un notable tratamiento materialista de la imagen que Chartier plantea a través del trabajo fotográfico de Edmond Floury, en segmentos analizados como el dedicado a las precarias condiciones de trabajo previas al uso del tractor, o en el montaje analítico de las manos campesinas durante la asamblea que consensuaría su adquisición. Ahora bien, el tratamiento lírico del paisaje natural de corte impresionista que termina dominando el tratamiento paisajístico de *Palot*, continuado en obras posteriores, indicaría una relación más directa con el antecedente que supone en estos términos el realismo poético francés que operaría en el país desde los años treinta hasta principios de los cuarenta, así como, de nuevo, la bisagra que supone en este sentido la obra de Georges Rouquier y especialmente su retrato de la granja familiar de *Farrebique* en la que es su obra cumbre.

La contextualización formal, a nivel estético y significativo, que extraemos de la identificación de los rasgos estilísticos de la obra de Armand Chartier, y su posterior lectura e interpretación respecto a aquellos otros filmes, autores o movimientos con los que dialoga, permite también abrir otra línea de reflexión acerca de su lugar en la evolución teórico-práctica del concepto mismo de cine documental.

En primer lugar, derivado de su tendencia al docudrama, la escenificación de la realidad acometida por Chartier supone ya de partida un aspecto conflictivo para la supuesta integridad del formato documental, el cual era tradicionalmente definido, sirva aquí la simplificación, por una oposición radical a la ficción, entendida esta última como el resultado de una puesta en escena, manipulada, falseada en definitiva. Sin embargo, como hicieran Rouquier, Flaherty y tantos otros antes y después de él, Chartier pone en escena el emborronamiento mismo de la fina e inestable línea que separa la ficción del documental,

y con ello, participa como estos en la cimentación de una vía creativa y expresiva que la descreída modernidad cinematográfica terminaría de consagrar, ocupada de explorar las incongruencias y puntos ciegos de la teórica separación entre una cosa y otra.

Desde esta ambigua simbiosis, decíamos, Armand Chartier vehiculará una imagen específica de lo rural que se ajusta a los valores identitarios predeterminados por la mirada institucional que sustenta su producción cinematográfica. Un procedimiento de idealización que, en definitiva, nos habla a través de una voz subjetivada, que toma partido y modela el motivo referencial a conveniencia. Una idealización simbólica desde el documento, desde lo real, que guiará el fin último del documental agrario hacia una vocación ensayística y reflexiva sobre la propia ruralidad.

## 8. BIBLIOGRAFÍA

- BARNOUW, E., *El documental: historia y estilo*, Barcelona, 1996.
- DELEULE, A., «Le service cinématographique du Ministère de l'Agriculture», *La Revue administrative*, 51 (1956), pp. 253-257.
- DUBOIS, P., *El acto fotográfico. De la representación a la recepción*, Barcelona, 1996.
- DUVIGNEAU, M. y DUVIGNEAU, M., «Les archives du Service Cinématographique du Ministère de l'Agriculture», *La Gazette des archives*, 173 (1996), pp. 190-200.
- GARCÍA RAMOS, M.<sup>a</sup> D. (coord.), *Representaciones del mundo rural: del documental agrario a las incursiones del campo en la ficción*, Córdoba, 2020.
- GÓMEZ, A., «La ficcionalización en el documental de José Neches, primer realizador de docudramas en España», en SÁNCHEZ NORIEGA, J. L. (ed.), *Contribuciones de José Neches al documental agrario español del franquismo (1945-1976)*, Valencia, 2021, pp. 97-122.
- LUQUE, F., «Formas del montaje en el documental agrario de José Neches», en SÁNCHEZ NORIEGA, J. L. (ed.), *Contribuciones de José Neches al documental agrario español del franquismo (1945-1976)*, Valencia, 2021, pp. 149-180.
- NICHOLS, B., *La representación de la realidad, cuestiones y conceptos sobre el documental*, Barcelona, 1997.
- MELENDO, A., «Las voces narrativas en la obra documental agraria de José Neches», *Revista Signa*, 28, (2017), pp. 1057-1088. Disponible en: <https://revistas.uned.es/index.php/signa/article/view/25106>, consultado el 28-09-2022.
- POYATO, P., «Los yunteros de Extremadura (Marqués de Villa Alcázar, 1936): un eslabón recuperado del documental cinematográfico de la Segunda República», *Archivo Español de Arte*, 347-LXXXVII (2014), pp. 263-280. Disponible en: <https://archivoespañoldearte.revistas.csic.es/index.php/aea/article/view/865>, consultado el 28-09-2022.

\_\_\_\_\_, «Dimensión política de los primeros documentales del Marqués de Villa-Alcázar», *Zer*, 41-21 (2016), pp. 209-226. Disponible en <https://ojs.ehu.eus/index.php/Zer/article/view/17270>, consultado el 28-09-2022.

-QUINTANA, A., *Fábulas de lo visible, el cine como creador de realidades*, Barcelona, 2003.

-SÁNCHEZ NORIEGA, J. L. (Ed.), *Contribuciones de José Neches al documental agrario español del franquismo (1945-1976)*, Valencia, 2021.

-VANHÉE, A., «Filmer la ruralité», *Chroniques de la BNF*, 95 (2022), pp. 40-41.

-WEINRICHTER, A., *Desvíos de lo real, el cine de no ficción*, Madrid, 2004.