

Lugares, territorios y paisajes en el documental franquista. El caso de *Bosques amigos* (1941) del Marqués de Villa Alcázar*

Agustín Gómez Gómez**
UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

Resumen:

En este trabajo analizamos el documental *Bosques amigos* (1941) del marqués de Villa Alcázar que tiene un concepto del paisaje profundamente ideologizado. Tratamos los aspectos formales y los comentarios que su voz *over* va haciendo durante todo el metraje. Cuando el contenido se centra en un escenario natural, la voz prioriza lo que cuenta frente a la imagen, de manera que dificulta la contemplación. Este comportamiento hace que esos paisajes carezcan de cualidades más allá de lo que la voz nos va contando.

Comprobamos que la colocación de la cámara y la elección de los planos va en relación con una idea de productividad. Los conceptos de lugar, territorio y paisaje son muy ambiguos en su obra, y en lo que respecta al paisaje como realidad física y de relación con sus habitantes, está prácticamente desaparecido. El Marqués plantea una disyuntiva entre modernización y valores tradicionales. Lo primero para el desarrollo de la España de la dictadura, lo segundo porque en lo rural estaba la tradición y religiosidad de lo español.

Palabras clave:

Marqués de Villa Alcázar, paisaje, documental, franquismo, paisaje productivo.

Places, territories and landscapes in the Francoist documentary. The case of *Bosques amigos* (1941) by the Marquis of Villa Alcázar

Abstract:

In this article we analyze the documentary *Bosques amigos* (1941) by the Marquis of Villa Alcázar that has a deeply ideological landscape concept. We treat the formal aspects and the comments that your voice over is making throughout the footage. When the content focuses on a natural setting, the voice prioritizes what counts over the image, making it difficult to contemplate. This behavior makes those landscapes lack qualities beyond what the voice tells us.

We check that the placement of the camera and the choice of plans is related to an idea of productivity. The concepts of place, territory and landscape are very ambiguous in his work, and in regards to the landscape as a physical reality and in relation to its inhabitants, it is practically disappeared. The Marquis poses a disjunctive between modernization and traditional values. The first for the development of the Spain of the dictatorship, the second because in the rural was the tradition and the religiosity of the Spanish.

Key words:

Marquis of Villa Alcázar, Landscape, Documentary, Francoist, Productive landscape.

1. INTRODUCCIÓN

Francisco González de la Riva y Vidiella (Cádiz 1885 - Madrid 1967), IX marqués de Villa Alcázar, fue un ingeniero agrónomo que comenzó a trabajar como

director de documentales para el Ministerio de Agricultura en la II República. En 1934 hizo sus tres primeras películas –*El barbecho*, *Abonos* y *Semillas*–, pero será a partir de 1940 cuando comenzará una nueva andadura terminada la Guerra Civil bajo la ideología del franquismo que durará

Recibido: 27-II-2020. Aceptado: 19-VI-2020.

* Este trabajo se ha realizado dentro del Proyecto I+D HAR2013-44310-P Programa Estatal de Fomento de la Investigación Científica y Técnica de Excelencia.

** Profesor Titular de Universidad en el Departamento de Comunicación Audiovisual. Dirección para correspondencia: aggomez@uma.es

hasta 1966, periodo en el que llegó a realizar más de 70 obras¹.

En 1915 terminó su carrera de Ingeniero agrónomo en la Universidad Politécnica de Madrid y al finalizar sus estudios marchó a California donde fue Ingeniero Agrónomo Agregado a la Embajada de España durante una década. Su estancia en Estados Unidos le sirvió para conocer unas prácticas modernas que luego reivindicó para superar el retraso que presentaba el campo español². En general, su obra está construida para mostrar, aleccionar y convencer al espectador de las virtudes del campo español y para enseñar al campesino cómo aprovechar esa riqueza. Al más puro estilo del NO-DO, recurrió en muchas ocasiones a datos que ponían de relieve el crecimiento en todas las áreas de la agricultura, ganadería, repoblación forestal y transformación de sus productos, lo que hace que su discurso se sitúe entre la propaganda y la divulgación científica³. El NO-DO se creó en 1942 –recalquemos que *Bosques amigos* es de 1941–, pero el contexto hay que buscarlo en primer lugar hacia 1926 con la creación del Servicio de cátedra ambulante agropecuaria, y el impulso que se produjo durante la República, entre otras actividades, con las Cátedras ambulantes y el Servicio Central de Cinematografía Agrícola. Tampoco debemos olvidarnos que estamos en el contexto de las corrientes cinematográficas de los noticieros prebélicos y bélicos de la II Guerra Mundial, especialmente de la Alemania nazi y la Italia fascista, países a los que ideológicamente se sentía afín el franquismo, y el noticiero *United News* de Estados Unidos, ejemplos de una circulación documental perfectamente asentada, en el que se inserta la obra del Marqués⁴. Con una diferencia importante, puesto que ahora estamos con un documental científico. Esto es relevante porque la función cambia y debería cambiar el modo de narrar. Sin embargo, no son tantas las diferencias, pues la propuesta del Marqués era aproximar lo popular con lo referencial científico en un realismo primario que partía de las contingencias documentales de la cámara y cerraba con la

voz *over* que conducía al espectador a lo verosímil y útil, esto último trufado de ideología.

El cine, en este caso documental, se convierte de esta manera en una herramienta válida para observar el comportamiento de las políticas que en materia rural se querían transmitir a la sociedad. Si bien la relación entre cine y geografía presenta, como señalan Agustín Gámir y Carlos Manuel, «algunas carencias que no son sino reflejo de la juventud de esta línea de investigación», no por eso debemos negar la amplia capacidad simbólica del cine para crear «un modo de ver y valorar el paisaje»⁵. Aunque no es este el espacio para analizar las diversas maneras en las que se manifiesta el paisaje en el cine, conviene recordar que puede tener un carácter referencial, muy en la línea de lo que vamos a ver aquí, pero también la capacidad de desfigurar la realidad visible.

El paso de los años ha convertido a sus documentales en imprescindibles para acceder a una información rica sobre la España rural de los años cuarenta a los sesenta. Su obra nos permite conocer la situación de la agricultura, ganadería y repoblación forestal; las inversiones y proyectos de modernización, incluidos los planes de desarrollo y la política del Instituto Nacional de Colonización; y también entronca con el proyecto ideológico que se tenía sobre el campo. Hay que considerar que la postura del Marqués se mueve entre dos tendencias que pueden parecer contradictorias, pero que no siempre lo eran. Ideológicamente el franquismo hizo una defensa de la ruralidad porque buena parte de las esencias culturales que defendía se encontraban en el campo. Esto hizo que existiese una exaltación rural y preindustrial frente a la industrialización y modernidad del mundo urbano (sobre todo en los años 40 y 50). Pero también consideraba una misión la modernización del mundo agrario, incluso una industrialización al modo de como la había conocido en Estados Unidos, país al que recurre cuando quiere hacer una comparación o mostrar una política elogiosa. Un

¹ El catálogo de los documentales realizados por el Ministerio de Agricultura, entre los que se encuentran los del Marqués de Villa-Alcázar, se puede consultar en CAMARERO RIOJA, F., *Catálogo de documentales agrarios (1895/1981)*, Madrid, 2014. [Disponible en: http://www.magrama.gob.es/es/ministerio/archivos-bibliotecas-mediateca/mediateca/catalogo-document-cinemat_tcm7-362111.pdf]. En 2015 se han reeditado todas sus obras conocidas en 16 DVDs en *El marqués de Villa-Alcázar. Obra cinematográfica 1934-1966*, Madrid, Fondo Documental Histórico Cinematográfico del Ministerio de Agricultura, Alimentación y Medio Ambiente.

² GARCÍA BARTOLOMÉ, J. M., «Biofilmografía de D. Francisco González de la Riva y Vidiella Marqués de Villa Alcázar», en *Obra cinematográfica 1934-1966. El marqués de Villa Alcázar*, Madrid, 2015, pp. 11-15; CRESPO DE NOGUEIRA Y GREER, E., «El marqués de Villa Alcázar: entre España y California», *Obra cinematográfica 1934-1966...* pp., 49-52.

³ POYATO, P. «Pedagogía, estética e ideología en los primeros documentales del marqués de Villa-Alcázar», en GÓMEZ TARÍN, F. J. y PAREJO, N. (coords.), *Discursos y narraciones en el documental rural: el marqués de Villa-Alcázar*, Tenerife, 2013, pp. 29-52.

⁴ Para una aproximación a los documentales de corta duración véase los capítulos de Román Gubern, «El cortometraje republicano», pp. 35-55, donde señala la existencia de los noticieros de actualidades extranjeros que se proyectaban, y los españoles Noticiero español e Información Cinematográfica Española, y el de Rafael R. Tranche, «El cortometraje durante el franquismo», pp. 79-107, que plantea algunas cuestiones relacionadas con los organismos oficiales que contaban con sus propias productoras y los problemas de exhibición entre otras cuestiones, dentro de la obra *Historia del cortometraje español*, coordinado por Pedro Medina, Luis Mariano González y José Martín Velázquez, 1996. Igualmente es imprescindible TRANCHE, R. y SÁNCHEZ-BIOSCA, V., *NO-DO. El tiempo y la memoria*, Madrid, 2001.

⁵ GÁMIR ORUETA, A. y MANUEL VALDÉS, C., «Cine y Geografía: espacio geográfico, paisaje y territorio en las producciones cinematográficas», *Boletín de la A.G.E.*, 45 (2007), pp. 167-168. También en GÁMIR ORUETA, A., «Produciendo lugares: industria cinematográfica e imaginario espacial», *Anales de Geografía*, 33/1 (2013), pp. 34-40.

ejemplo lo vemos cuando dedicó uno de sus documentales –*Fertilidad* (1953)– a *Malabar Farm* de Louis Bromfield, un modelo de granja de agricultura sostenible poco sospechosa de valores tradicionales. O cuando recurre a los pueblos de colonización como modelo correcto de la nueva agricultura, y posiblemente de la nueva ruralidad.

Este proceder lo encontramos, por ejemplo, en el documental *Vida nueva en campos viejos* (1965)⁶. Si el título es ya bastante elocuente, la parte final es paradigmática en cuanto al escaso valor que presta a la tradición. Los últimos cinco minutos de este documental son perfectamente significativos del equilibrio entre el desafecto a la tradición y la estimación de lo nuevo. El Marqués nos viene a decir que la emigración del campo a la ciudad viene motivada por la precariedad de las infraestructuras en los pueblos, la falta de servicios médicos, correos, transportes, incluso bares, escuelas y una cultura obsoleta basada en la tradición. Llega también a hacer una exaltación de la mezcla de bailes modernos con los tradicionales y de lo tecnológico con un desfile de tractores y cosechadoras que son bendecidos por un cura. Esta consideración entre las esencias de lo rural, donde se materializa mejor la tradición, sociedad y religiosidad de lo español, no entraba en contradicción para él con la necesaria mecanización e incorporación de la modernidad al campo, porque como ingeniero agrónomo fiel a los principios del franquismo, lo que buscaba era el máximo rendimiento del campo para el desarrollo de la España de la dictadura.

Un último aspecto que no podemos desdeñar es la influencia que pudieron tener los documentales que durante la República se hicieron sobre la cuestión agraria, por ejemplo los realizados por José María Beltrán *Reforma agraria* (1935) y *Siembra* (1935), el primero seleccionado por Buñuel en la programación cinematográfica del Pabellón Español de la Exposición Internacional de París de 1937⁷. Es fácil imaginar que con el triunfo de la dictadura se quiso dar un sentido radicalmente diferente al contenido social que debieron tener esas obras. Tal vez por ello, en los documentales del Marqués, propietarios y trabajadores son los verdaderos ausentes, salvo algunas necesarias presencias.

2. ESTADO DE LA CUESTIÓN Y OBJETO DE ESTUDIO

El estudio de la obra del Marqués es relativamente reciente. Su obra permaneció olvidada en los fondos del Ministerio de Agricultura, hasta que la labor de Juan Manuel García Bartolomé, desde la División de Estudios y Publicaciones del Ministerio, hizo que se recuperase. En 2010 Fernando Camarero realizó el catálogo de todas las obras audiovisuales del Ministerio, obra que fue revisada y ampliada en 2014⁸, publicación en el que destaca claramente la obra del Marqués, que además fue modelo para otros documentalistas de lo rural. En los últimos años se ha dado a conocer buena parte de su obra, fundamentalmente a través de tres publicaciones. En 2013 F. Javier Gómez Tarín y Nekane Parejo coordinaron el libro *Discursos y narraciones en el documental rural: el marqués de Villa-Alcázar*⁹, en el que participaron once investigadores y en cuyo prólogo Eduardo Rodríguez Merchán, daba algunas de las claves al señalar que las películas del Marqués no son «documentales etnográficos clásicos, sino documentos pedagógicos basados en material etnográfico»¹⁰, es decir, una cosa es el material objeto de estudio (pensemos en el paisaje) y otra la forma en la que se da cuerpo, aquí diríamos sonido e imagen, a ese material. También acertaba en la vinculación con lo pedagógico, pues el Marqués era muy consciente de la necesaria construcción de documentales con unos formatos que fueran entendibles para un público poco versado en disquisiciones científicas. En 2015 con ocasión de la publicación en 16 DVDs de toda la obra conocida del Marqués, se añadió un libro con cuatro estudios: una biofilmografía¹¹, la forma de captar la atención del espectador¹², lo que de documental científico tienen sus obras¹³ y su estancia en California¹⁴. Posiblemente el mérito de esas publicaciones reside, no solo en el aporte al conocimiento de quién era el Marqués, sino su contribución a la historia del documental científico español desde la ingeniería agrícola. Finalmente, en 2017 coordinado por Emilio Ortega Arjonilla, la editorial Comares editó *De cultura visual y documentales en España (1934-1966): la obra cinematográfica del marqués de Villa-Alcázar*¹⁵, obra de nuevo colectiva en la que además del prólogo del propio Emilio Ortega, se hace un recorrido por los principales temas

⁶ Esta obra está construida, junto con otras de la década de los sesenta –*El campo de Badajoz se transforma* (1961); *Realidades colonizadoras en la zona del Guadalquivir* (1961); *Una colonización en marcha: El Vilar y el Bajo Guadalquivir* (1961)– para describir y ensalzar la política del Instituto Nacional de Colonización, que entre 1945 y 1970 construyó más de 300 pueblos de colonización.

⁷ GUBERN, R., «El cortometraje republicano», en *Historia del cortometraje español...*, p. 40.

⁸ Véase nota 1 y 2.

⁹ GÓMEZ TARÍN, F. J. y PAREJO, N. (coords.), *Discursos y narraciones en el documental rural...*

¹⁰ RODRÍGUEZ MERCHÁN, E., «Prólogo», en GÓMEZ TARÍN F. J. y PAREJO, N. (coords.), *Discursos y narraciones en el documental rural...*, p. 10.

¹¹ GARCÍA BARTOLOMÉ, J. M., «Biofilmografía de don Francisco González de la Riva...», pp. 11-15.

¹² POYATO, P., «Sobre los mecanismos de captura del interés del espectador ...», pp. 21-36.

¹³ GÓMEZ GÓMEZ, A., «Modos de hacer y de pensar el documental ...», pp. 37-48.

¹⁴ CRESPO DE NOGUEIRA Y GREER, E., «El marqués de Villa-Alcázar: entre España y California», pp. 49-52.

¹⁵ ORTEGA ARJONILLA, E., *De cultura visual y documentales en España (1934-1966): la obra cinematográfica del marqués de Villa-Alcázar*, Granada, 2017.

que trató, en este caso incluido uno sobre el papel de la mujer en la obra del Marqués de Ana Melendo¹⁶. En resumen, podemos señalar que el marqués de Villa-Alcázar ya no es un desconocido entre los estudios sobre el documental franquista, que su obra tiene una importancia extraordinaria dentro del ámbito de lo rural y que todavía quedan muchos aspectos a tratar, como el paisaje del que aquí nos vamos a ocupar.

Efectivamente, de toda esa información que nos proporcionan sus documentales, vamos a centrarnos en el modo en el que construye el paisaje. Como hemos señalado, sus documentales son una fuente inagotable para entender ese periodo de la historia de España, del campo, de la sociedad rural y de algunas de sus costumbres. Pero el paisaje tiene una relevancia especial, porque pocas veces se habían hecho documentales en los que estuviera tan presente. Los bosques fueron una temática recurrente en el Marqués. Lo vemos en *Bosques amigos* (1941), *Repoblación forestal* (1942), *Madera en España* (1945), *Pinos de encargo* (1948), *Las dos cenicientas* (1951), *Fertilidad* (1953), *Se vence al desierto* (1954), *Bosques maderables* (1956) y *Cómo evitar la erosión* (1962)¹⁷, lo que nos permite conocer la concepción del paisaje de este autor, y por extensión del periodo franquista, y permite ampliar el conocimiento de la historia del paisaje en nuestro país. Para este artículo, sin dejar de considerar toda la producción cinematográfica del marqués de Villa Alcázar, hemos tomado a *Bosques amigos* (1941), el primero de esta temática, como análisis del comportamiento del realizador frente al paisaje. Esta obra es significativa por varios motivos. Su realización dos años después de terminada la Guerra Civil española muestra un posicionamiento muy marcado sobre cómo intervenir en la naturaleza, lo que permite observar esa disyuntiva a la que nos referíamos antes entre modernización y valores tradicionales. Y finalmente, nos ha interesado también porque es una de las pocas veces en las que el director hace una referencia explícita al paisaje.

En la línea de lo que señala Eduardo Martínez de Pisón cuando se interroga sobre lo poliédrico de cómo «Saber ver el paisaje»¹⁸, las películas del Marqués sirven para abarcar el análisis de su estructura, su dinámica, su territorialidad, sus funciones, sus componentes, su historia, sus unidades, sus formas, sus rostros y sus contenidos culturales. No debemos olvidarnos que el paisaje de sus

documentales no es inocente y surge en un contexto de posguerra, con las infraestructuras destruidas, un atraso en la mecanización del campo y una cultura rural que volvía a lo tradicional en su sentido más ideológico. En definitiva, el paisaje que construye es un dibujo de la España rural de los veinticinco primeros años del franquismo.

Hay que tener en cuenta que un paisaje no es un territorio, ni un país, ni un lugar, sino una representación icónica y verbal¹⁹. Toda obra audiovisual se desarrolla en un espacio, y no hay ninguna acción que carezca de un lugar en el que se lleve a cabo. En el caso que nos ocupa, debemos considerar que estamos tratando un documental, lo que a priori supone que la disociación que siempre existe entre el espacio representado y su representación cinematográfica debe tener un grado de separación pequeño para que resulte veraz. En la lógica del rodaje de cualquier temática vinculada con el campo, el espacio natural debe ser recogido necesariamente. La manera en la que se coloca la cámara y se selecciona lo que se considera relevante es la forma en la que se construye ese paisaje, porque como bien recuerdan Gámir y Manuel, el cine tiene la capacidad de «convertir a la naturaleza en paisaje (...) desde el momento en el que realiza una interpretación filmica de un entorno natural»²⁰. Martínez de Pisón apunta otro aspecto cuando concreta que «el paisaje es un lugar y su imagen [...] una realidad física, un nudo de problemas territoriales y es su modo de entendimiento y de relación –no necesariamente sólo material– con sus habitantes»²¹. En esta definición se aúna lo natural, lo histórico-cultural, la relación con sus habitantes y la manera de representarlo, conceptos que buscaremos en los documentales del marqués de Villa Alcázar para ver cómo se materializa el paisaje en su obra, y que nosotros tomaremos prestada en el análisis de *Bosques amigos*.

Si la pintura inventó el paisaje, el cine encontró un sistema de representación diferente, entre otras cosas porque la contemplación de una imagen fija no es la misma que la de una imagen en movimiento. Baste recordar que en la pintura el paisaje es un género, mientras que en el audiovisual no existe como tal. Su relevancia está determinada por unas características muy diferentes a lo contemplativo de la pintura y, aunque hay obras cinematográficas en las que la importancia del paisaje es incuestionable, pocas veces, más allá de documentales

¹⁶ MELENDO, A., «Reconstrucción de la memoria histórica a propósito de la mujer en la obra del marqués de Villa-Alcázar», en ORTEGA ARJONILLA, E., *De cultura visual y documentales en España...*, pp. 127-166.

¹⁷ En no pocas ocasiones el paisaje es mostrado como un territorio en el que la acción inadecuada del hombre lo ha llevado a una transformación tan radical que ha perdido su masa forestal y su productividad hasta dejarlo yermo. En el documental *Cómo evitar la erosión* (1962), por ejemplo, se ejemplifica esa idea de un paisaje agreste que las acciones inadecuadas han dejado desértico y cómo se debe actuar para recuperarlo como espacio productivo.

¹⁸ MARTÍNEZ DE PISÓN, E., «Saber ver el paisaje», *Estudios Geográficos*, Vol. LXXI, nº 269, 2010, p. 399.

¹⁹ JAKOB, M., *Le paysage*, París, 2013, p. 29.

²⁰ GÁMIR ORUETA, A. y MANUEL VALDÉS, C., «Cine y Geografía: espacio geográfico, paisaje y territorio...», pp. 179.

²¹ MARTÍNEZ DE PISÓN, E., *Miradas sobre el paisaje*, Madrid, 2009, p. 36.

conceptuales²², suele ser el tema principal. En el caso que nos ocupa tenemos que considerar que se trata de obras que tienen como referencialidad a la naturaleza, con la pretensión de enseñar cuál es el comportamiento adecuado para actuar sobre ella y con un carácter científico²³, lo que no será obstáculo para realizar un efecto de sentido de paisaje inventado.

Al seleccionar un documental sobre los bosques parece obvio que el paisaje tiene que ser relevante por su presencia como fondo o figura, o incluso por su ausencia. En el caso del marqués de Villa Alcázar vamos a ver que su peculiar forma de representar el territorio está condicionada por una búsqueda de la productividad y por una exaltación de determinados valores políticos, ideológicos y culturales. En un documental científico sobre temática rural el espacio representado es prioritario. No es que deba ser necesariamente protagonista, pero sí debe tener una presencia relevante. La dialéctica entre la figura y el fondo es determinante. Según prevalezca una u otra dirigirá al espectador hacia lo narrativo o lo contemplativo, o el equilibrio entre ambas, sin que ninguna opción sea mejor que otra²⁴. Adelantamos que en sus obras predomina el relato y se minimiza la mirada contemplativa, incluso la propia imagen en ocasiones carece de valor frente a la voz. Además, cuando el contenido se centra en un escenario natural, su voz *over*²⁵ prioriza lo que cuenta frente a la imagen, de manera que dificulta la contemplación. Asimismo, este comportamiento hace que esos paisajes carezcan de cualidades simbólicas o significativas más allá de lo que la voz nos va contando. A todo esto hay que añadir unas apostillas, en ocasiones formuladas en forma de comentarios graciosos, y normalmente fuera del tema tratado, que tenían el propósito de dirigirse a los campesinos de una forma popular para construir un ritmo más digerible en un relato científico. Esos tiempos 'muertos', que nos separan del propósito del tema rural tratado, son una deriva hacia contenidos vinculados con la religión, cultura española, régimen franquista, etc. En definitiva, lo argumentativo tienen una deriva claramente ideológica.

3. LA IDEA DEL PAISAJE EN EL DOCUMENTAL DEL MARQUÉS

Martínez de Pisón nos señala que «la diferencia entre espacio, territorio y paisaje existe de modo escalonado»²⁶. El espacio es el necesario lugar donde se desarrolla una

actividad agrícola, ganadera o forestal. Ese espacio se convierte en territorio en el momento en el que se entiende como un sistema que reúne a la sociedad y a los elementos físicos y humanos de un área o región, mientras que el paisaje es la interpretación de ese territorio, la representación que se hace de él. En el caso de los documentales del Marqués hay una oscilación muy ambigua entre el espacio, el territorio y el paisaje.

Hay algunos documentales que se refieren a una zona concreta, pero en la mayor parte de ellos no hace referencia a territorio alguno. En *Madera en España* (1945), por ejemplo, nos presenta el transporte de la madera desde los ríos de las montañas hasta los llanos, para terminar el viaje en el ferrocarril, pero las imágenes corresponden a diferentes ríos y territorios. Unos de poco caudal, que se hacía arrastrando los troncos por los gancheros, operarios que los empujan cuando quedaban atascados, y en los de mayor caudal a través de las almadías, balsas hechas con los propios troncos amarrados con jarcias vegetales con los operarios sobre ellas para guiarlas río abajo. En este documental en ningún caso se dice cuáles son los lugares que aparecen, haciendo que parezcan en el montaje final un solo lugar. No es que tratara de falsificar una realidad concreta, sino que le interesaba el relato final y el aprendizaje de esa realidad, por lo que la localización de las imágenes tomadas de aquí y de allá quedaban relegadas a un segundo plano. Dicho de otra manera, el territorio y el paisaje se convierten en arreferenciales, en la mayoría de las ocasiones son un fondo donde suceden unos hechos. Sin referencias concretas es poco probable que podamos pensar el paisaje en términos de organización territorial. En otros casos el Marqués sí hace alusiones más directas, por ejemplo a los cítricos en Valencia o al corcho en Extremadura, pero omite los problemas sobre las relaciones sociales y la estructuración del territorio. La dialéctica no se establece por la ordenación del territorio ni por las relaciones sociales que se constituyen en torno a él, sino que el paisaje se reduce a sus productos en aras de la industrialización o su comercialización.

3.1. *Bosques amigos* (1941)

En 1941, dos años después de acabada la Guerra Civil, el Marqués reinicia su trabajo como director de documentales para el Ministerio de Agricultura. Ese mismo año reedita dos documentales de 1934 –*El barbecho* y *Charlas cinematográficas sobre la siembra*– y uno de 1935

²² Sobre el paisaje conceptual, véanse las aportaciones teóricas de ZUNZUNEGUI, S. y ZUMALDE, I., *Ver para creer. Avatares de la verdad cinematográfica*, Madrid, 2019, especialmente el capítulo 10 «El documental intervenido o conceptual. Abrir los ojos», pp. 201-227 y también pp. 285-291.

²³ Al referirnos a documental científico tomamos de Bienvenido León la definición de «aquella actividad comunicativa que trata de dar a conocer al público en general determinados saberes tomados de la ciencia, a través de un nuevo discurso cuyos fines y formas no son necesariamente científicos», *El documental de divulgación científica*, Barcelona, 1999, p. 41.

²⁴ LEFEBVRE, M., *Landscape and Film*, Nueva York, Londres, 2006; MIRÓ, N., «La dimensión filmica del paisaje», en MADERUELO, J. (ed.), *Paisaje y territorio*, Madrid, 2008, pp. 254-270.

²⁵ Salvo raras excepciones y solo en documentales de la década de los 60, el propio Marqués hacía las locuciones, sin que apareciese en pantalla. En todas ellas empleaba una voz extradiegética, un narrador omnisciente, lo que se denomina la «voz de Dios», que dota a las imágenes de un significado concreto más allá de lo que muestran.

²⁶ MARTÍNEZ DE PISÓN, E., «Saber ver...», p. 401.

–*Charlas cinematográficas sobre abonos*–, con muy pocas variaciones, y realiza tres nuevos: *Seda en España*, *El corcho* y *Bosques amigos*. En estas primeras obras ya encontramos la forma en la que va a gestionar su discurso sobre el mundo rural, su filosofía sobre la agroindustria y sobre la España del franquismo.

Bosques amigos es un documental de 12 minutos y 13 segundos en el que la dirección técnica y artística, el guion literario y técnico, el montaje y la locución son obra del Marqués, y solo queda fuera de su control la fotografía, que es de Ricardo Torres. El argumento es la utilidad de los bosques. Principalmente trata de las tres funciones que la selvicultura clásica asigna a las masas forestales españolas: protección, producción y recreo. De esta manera presenta cómo los árboles retienen parte del agua de lluvia, sujetan la tierra de las laderas y hacen posible el crecimiento de pastos. Todo ello tiene como consecuencia la creación de riqueza ganadera y maderera principalmente, pero también de resina, corcho, leña, carbón, etc. Para que sea posible, propone hacer semilleros de árboles, crear viveros y plantar árboles para obtener esa riqueza y evitar los males de la deforestación. De forma excepcional respecto a otros documentales, finaliza con un alegato no tan economicista al resaltar la belleza del paisaje.

Como es habitual en sus películas, confronta valores positivos y negativos, en este caso centrándose primero en lo que es un terreno infértil, sin tierra, y, después, lo que es un terreno con árboles. El propio Marqués lo expresaba con elocuencia en una intervención radiofónica posteriormente publicada:

«Está dedicada a Juan Español en general y a los propietarios de fincas rústicas en particular. El español no suele darse cuenta de lo que debemos a los árboles, y las talas despiadadas han hecho tales daños en España, que hoy tocamos sus trágicas consecuencias todos los españoles. Esta película trata de hacer comprender la labor incesante y beneficiosa que los árboles hacen por nosotros, y trata de animar a los propietarios a que, por la cuenta que les tiene, contribuyan a aumentar la riqueza forestal de España»²⁷.

El documental tiene, en algo más de 12 minutos, 91 planos, lo que da una media de 7,8 segundos por plano. Hay dos que duran solo un segundo, tres de dos segundos y más de quince que tienen tres segundos, mientras que los más largos son de treinta y veinticuatro segundos. Estos datos son muy expresivos de cómo las imágenes se suceden rápidamente y aunque son lo suficientemente claras para que el espectador las pueda reconocer, no lo son para que las pueda contemplar. A esto hay que sumar el hecho de que durante los 12 minutos que tiene, la voz no se interrumpe

en ningún momento y no cesa en todo el metraje de plantear diferentes argumentos. Esto supone una subordinación de la imagen al relato verbal. Antes de que hayamos podido reconocer lo que aparece en pantalla, la voz del Marqués ya nos lo ha contado. Desde el punto de vista narrativo es importante porque hace que el peso del relato recaiga sobre lo que estamos oyendo y convierte a las imágenes en un refuerzo del texto.

En un documental científico sobre temática rural el espacio representado es prioritario. Quizá no deba ser protagonista, pero sí debe tener una presencia relevante. La dialéctica entre la figura y el fondo es determinante para que según prevalezca una u otra se priorice la narración, la contemplación o se pueda llegar a un equilibrio entre ambas. Pero, como acabamos de decir, en las obras del Marqués predomina el relato oral, que, además, con el poco tiempo que mantiene los planos, hace que la mirada contemplativa sea mínima. Incluso, cuando el contenido se centra en un escenario natural, su voz nos guía sobre el relato, de manera que también dificulta la contemplación de esos espacios. La supeditación de la imagen al texto hace que el paisaje pierda su valor estético o significativo más allá de lo que nos va contando. En la pugna entre lo que vemos y oímos gana el relato oral.

Aunque el Marqués trabaja necesariamente al aire libre, filma muy condicionado por planteamientos previos de laboratorio, más ideológicos y productivos que científicos. Su obra pertenece, fundamentalmente, al modelo expositivo. Se dirige al espectador con una voz extradiégética, la voz *over* que dirige todo el contenido del documental. En los documentales expositivos el comentario prima sobre la imagen, de manera que esta se subordina a la argumentación y suele ser el acompañamiento de la locución para cerrar el discurso. Este modelo es muy útil para aquellos documentales persuasivos y de propaganda, pero son más discutibles para otros científicos, y mucho más para aquellos que quieren que la imagen sea un aporte de información. Además, son poco eficaces para construir un efecto de veracidad. Cuando, por ejemplo, vemos un torrente de agua y se elimina el sonido diegético del ruido del agua y en su lugar se incorpora un fondo musical, algo muy querido y defendido por el Marqués²⁸, pierde autenticidad. Sonido e imagen no se anclan en su obra porque lo relevante es lo que se cuenta. No importa que reste realismo a lo que vemos porque nadie pone en tela de juicio lo que se cuenta. En los comentarios tampoco hay opinión de expertos ni se establece una pluralidad de voces, porque las enseñanzas que se muestran son poco discutibles y, por si quedase alguna duda, firma como ingeniero agrónomo, lo que le confiere el argumento de autoridad.

²⁷ VILLA ALCÁZAR, M. de, «Cinematografía agrícola, forestal y ganadera», en VV.AA., *Conferencias pronunciadas en la emisión Radio Agrícola*, Madrid, 1944, p. 385; CAMARERO RIOJA, F., *Catálogo de documentales agrarios (1895/1981)*, Madrid, 2014, p. 73.

²⁸ VILLA ALCÁZAR, M. de, «El cine aplicado a la divulgación agrícola», *Revista Española de Pedagogía*, 34 (1951), pp. 318-319.

El documental se divide en cuatro partes. La primera plantea el problema de la retención del agua. Sin masa forestal el agua discurre brava y va a parar al mar, mientras que en los bosques esto no ocurre. La segunda se refiere a otros aprovechamientos del agua, desde su embalsamiento y conversión en electricidad, hasta el regadío. La tercera parte se centra en otros recursos que proporcionan los bosques, como los pastos para el ganado, la madera, el carbón, la resina y sus derivados y el corcho. Y finaliza con una cuarta parte en la que expresa explícitamente que además de lo económico hay otro motivo más espiritual, especialmente como forma de descanso. Estas cuatro partes no están construidas como tales, sino que los argumentos se atraviesan en ocasiones.

3.1.1. Primer argumento: negativo

Esta primera parte plantea las consecuencias de un terreno que ha perdido su masa forestal y las consecuencias de esa situación: inundaciones y no aprovechamiento del agua para las cosechas.

El documental comienza con un comentario sobre cómo las piedras de las cumbres de las montañas no empapan el agua de lluvia. Esto va acompañado de la imagen de un primer plano de una piedra sobre la que cae agua. Continúa señalando que el agua no retenida forma torrentes, arrastra la tierra, anega cosechas y provoca inundaciones. Las imágenes son de un primer plano de un río con fuerte caudal, planos medios de un río, siempre con cámara fija, y finalmente de un río desbordado. Finaliza esta parte señalando que el agua no retenida, que debiera estar en las altas sierras, se pierde en el mar, que no la necesita. Esta idea concluye con un comentario en el que dice que las cosechas sí necesitan ese agua y para recalcar esa idea pone un primer plano de una cosecha de trigo.

Casi todo ha sido realizado con primeros planos y cámara fija y es al final cuando aparecen los planos generales, los que podrían permitir un mayor reconocimiento de los lugares, pero esto no ocurre, porque el movimiento de cámara es muy rápido y no hay ninguna referencia que nos permita identificar esos espacios. Esta forma de actuar es la que fortalece el discurso oral frente al icónico. Las imágenes se convierten en un pretexto para el desarrollo de la idea principal: las consecuencias negativas de la no retención del agua en las montañas. La forma en la que construye estas imágenes anula el territorio y apenas permite que el paisaje pueda, ya no ser contemplado, sino siquiera visto.

3.1.2. Segundo argumento: positivo

En otro primer plano de la misma roca del principio sitúa una esponja y nos explica que de esta manera el agua se retiene. Continúa contando con planos medios y generales y cuenta que ahora solo baja el agua sobrante y los ríos discurren dóciles. La narración es sobre el aprovechamiento

adecuado del agua, que lleva riego a los valles, riqueza a los campos y aporta vida a las ciudades que prosperan a sus orillas. Además, y esto es importante, nos dice que crea belleza. En esta locución emplea planos generales con cámara fija. Son cinco planos que duran 3, 3, 4, 3 y 5 segundos, lo que no es mucho tiempo para contemplar las imágenes. Estas son de ríos que discurren mansamente con arbolado a las orillas y el Tormes a su paso por Salamanca, con una vista del puente de Enrique Estevan y la catedral al fondo.

A continuación el narrador se plantea una pregunta: «¿quién tiene el poder de poner esponjas en las montañas?». Acompaña esta locución con imágenes de animación de manos que depositan esponjas en las montañas. La respuesta a la pregunta es clara: «los bosques».

Siguiendo con ese argumento, nos cuenta que las hojas de los árboles crean un mantillo que hace que el agua no corra, sino que penetre, y pone un plano medio de un hombre escarbando en un manto de hojas. La voz señala que los árboles retienen en sus hojas millones de gotas, que luego irán depositándose en el suelo poco a poco, y para seguir de forma pedagógica introduce primeros planos de hojas con gotas de agua.

El modo didáctico aumenta en la siguiente secuencia. Nos dice que a la sombra de los árboles viven hormigas y lombrices que crean galerías que retienen el agua. Como suele ser habitual, incluye un primer plano de hormigas y lombrices, y a continuación imágenes animadas de una lombriz durmiendo en una cama mientras el agua irrumpe por debajo de la puerta. El argumento es simple. Si cortamos un monte, como quien corta un queso –nos dice–, veremos que el agua accede hasta encontrar una zona impermeable que la hace salir a la superficie para el disfrute del caminante y del ganado. Esto lo acompaña de una imagen animada de una montaña que es cortada por un cuchillo y el plano de un hombre que se acerca a beber agua de un manantial. Es la segunda vez que introduce un valor no productivo, más vinculado con la quietud que con la laboriosidad, pero inmediatamente sigue el argumento economicista. El Marqués expone que de esta manera se alimentan arroyos y ríos que son embalsados en pantanos (plano general de un pantano); estos aportan electricidad (plano medio de un tendido eléctrico) necesaria en la industria y para mover los tranvías (plano general de un tranvía), iluminar poblaciones (imagen general de una ciudad –Madrid– de noche) o poder guisar (primer plano de una cazuela) y refrescar el ambiente (primer plano de un ventilador), necesario para la vida moderna. Y también sirve para el riego en la agricultura y aumentar las cosechas (plano general de una canalización del agua y plano general de un hombre segando con una guadaña). Termina esta parte señalando que de eso depende la potencia y prosperidad del país.

Es fácil vincular esta argumentación con la política hidrográfica española que desde los diferentes planes de 1906, 1909, 1916, 1919, 1922, 1926, 1933 y 1937, será

continuada durante la dictadura y se convertirá en uno de los emblemas de la política franquista. Desde el punto de vista del paisaje vuelve a ser llamativo que cuando construye argumentos más técnicos o científicos los resuelve con primeros planos, cuando quiere ser didáctico recurre a la animación y cuando quiere hacer un comentario más persuasivo o positivo emplea los planos generales. En estos últimos es donde podemos contemplar el paisaje, pero como en los casos anteriores el territorio no existe. En ningún momento nos ha indicado a qué lugares pertenecen todas esas imágenes. También es llamativo que cuando se refiere a la belleza lo haga para resaltar una vista de Salamanca, en vez de centrarse, por ejemplo, en un bosque. Es algo que mantiene en la mayoría de sus obras, esto es, la necesaria subordinación del campo a la ciudad porque en esta se encuentra la modernidad entendida como avance económico y cultural, mientras que el campo es visualizado generalmente como un entorno a transformar, siguiendo esquemas urbanos, o en su defecto como lugar para el descanso.

3.1.3. Tercer argumento: positivo-riqueza vs negativo-pobreza

En la tercera parte vuelve sobre los fundamentos forestales y sobre el aprovechamiento económico. Los bosques, nos indica, sirven, además de para retener el agua, mantener la tierra. El Marqués vuelve al primero de los argumentos al señalar la diferencia entre un terreno en el que se han talado los árboles, que presenta un aspecto árido, y otro frondoso con árboles. La imagen consiste en un plano general, con un movimiento de derecha a izquierda de un pantano en el que comienza con un fondo de montañas sin vegetación y finaliza con otro con árboles. Explica que el primero de los propietarios taló sus pinos y perdió su finca, mientras que el segundo la mantuvo y gracias a los árboles la tierra se mantiene en su sitio. Si los planos generales podrían permitir una cierta contemplación de ese territorio, el rápido movimiento de cámara y los comentarios, como si de una fábula o parábola se tratara, anulan dicha posibilidad.

La siguiente escena reviste el sentido didáctico que ya hemos visto. Nos indica que las raíces de los árboles evitan que el terreno se desmorone, comentario que viene acompañado de un plano medio de la raíz de un árbol y de un primer plano de tierra que cae y unas manos que frenan esa caída. Sigue diciendo que la tierra permite que crezca la hierba, y vemos un primer plano de troncos de unos pinos con hierba alta, que también contribuyen a que la tierra no se pierda.

A continuación señala que donde hay árboles hay ganadería (plano general de un arbolado y en primer término vacas pastando), lo que supone carne, leche, pieles, jornales y prosperidad. Continúa la argumentación diciendo que donde existen árboles también hay leñadores que explotan la leña (plano general de un bosque por el que un hombre con dos animales transporta madera), leña que se transforma

en carbón (plano general de dos hornos de tierra). Por el contrario, donde no hay árboles dice que hay erosión (plano general de montañas áridas), lo que considera que no produce riqueza.

De lo negativo volvemos a lo positivo. En esta parte, los comentarios inciden de nuevo en los árboles como parte de una industria, primero como madera, luego como producción de resina en los pinos y corcho en los alcornoques, lo que constituye una forma de inversión monetaria.

El Marqués señala que los bosques no solo producen riqueza, sino que ellos mismos constituyen riqueza. Los árboles –nos dice– son como una cosecha, cuando están maduros se recogen (plano general de dos hombres talando un árbol e imagen del árbol cayendo). Los troncos se seccionan para llevarlos a la serrería (plano general de cuatro hombres cortando troncos), donde se cortan en listones (plano general del interior de la serrería haciendo tablas y listones). Estos se utilizan en la industria después de haberlos apilado para que se sequen y después de haber producido muchos jornales (plano general del acopio de la madera cortada). Toda esta secuencia es de planos generales, porque, como venimos diciendo, cuando quiere resaltar o destacar algo importante opta por ese tipo de planos. Aunque no son enfáticos, sí pretenden aproximar al espectador a unos valores positivos.

Además de la madera, también encuentra otro aprovechamiento. Expresa que los árboles también producen resina (plano medio de un hombre preparando una cuchilla, plano general en el que ese hombre corta la corteza de un pino y primer plano del pote donde se recoge la resina), que se transforma en aguarrás y colofonia (plano general de dos hombres depositando la resina en recipientes planos al sol). En la locución indica que el sol de España es el que mejor colofonia produce del mundo, y que la industria lo compra para hacer infinitos productos (plano medio de una mujer revistiendo el tapón de una botella con el lacre y otro primer plano sellando una carta de amor).

Enlazando esos valores positivos nos lleva a otro uso de los bosques, en este caso de los alcornocales, que producen bellotas y corcho. Aprovecha para decir que la Península Ibérica produce el 85% del corcho mundial y esta narración la acompaña de planos generales de un alcornocal, plano de un alcornoque con un hombre cortando la corteza y primer plano de una pila de corcho. Llama la atención que se refiere a la Península Ibérica y no a España, porque la producción de corcho en Portugal es la mayor del mundo y así el porcentaje que presenta es tan alto. De nuevo vemos que el territorio es anulado en función del relato positivo que quiere transmitir sin importarle demasiado la concreción ni la corrección.

Concluye esta tercera parte con un comentario más anecdótico en cuanto a la argumentación positiva que estaba siguiendo. Enuncia que sin los bosques la vida de algunos

«animalitos» sería imposible, lo que viene acompañado de un plano general de unos ciervos.

3.1.4. Cuarto argumento: proyección de futuro

El epílogo es una propuesta de acción. En primer lugar nos indica que la costumbre de ahorrar en una hucha cuando nace un niño es una costumbre española poco productiva, porque la impaciencia para comprar cualquier chuchería hace que se rompa. Este comentario está ilustrado con un primer plano de una hucha en la que se mete una moneda. Como alternativa propone que cuando nazca una criatura lo mejor es plantar unos arbolitos, mientras vemos un plano general de una plantación y plano general de los árboles crecidos. Para reforzar esta idea añade que cuando crezca podrá costear los estudios o el ajuar de su boda, lo que acompaña con un plano general de árboles. Luego lo expresa en términos económicos: mil pesetas al cabo de veinte años en una cartilla de ahorro habrán producido mil cuatrocientas pesetas, pero son ocho mil quinientas si se plantan árboles (todo esto con primeros planos de billetes y dibujos de una hucha y un árbol). Ahora ha llegado a cerrar completamente el sentido productivo de todo el documental. Hemos visto que iba del valor general al particular, para terminar con un toque de atención: que se planten árboles aunque el fin sea el propio beneficio. Las palabras que mencionábamos con anterioridad sobre el propósito de este documental cobran todo su sentido: «trata de animar a los propietarios a que, por la cuenta que les tiene, contribuyan a aumentar la riqueza forestal de España».

Pero el marqués de Villa Alcázar nos guarda algo para el final que es interesante desde el punto de vista del paisaje. Destaca que hay algo mucho más importante que el valor económico y la lucha contra la erosión: la paz y el descanso que se puede encontrar en los bosques. Este comentario viene con planos generales de árboles, bosques y un hombre pescando en un río. Son los más largos en tiempo y los que mejor permiten la contemplación de lo que habíamos visto hasta entonces. Su comentario final dice:

«Los juegos de luz, los tonos de otoño, las ramas que se destacan sobre un fondo de nubes, todo es belleza en el bosque y su belleza nos acerca a la naturaleza y nos hace comprender un poquito más de la grandiosidad inmensa de la obra de Dios [...] Hagamos bosques nuevos pensando en nuestra vejez y en el provenir de nuestros hijos y de nuestros nietos. Si nosotros no llegamos a recoger la cosecha, ¡qué importa, ya la recogerán ellos! Y ante un paisaje grandioso quizás nos recuerden en una oración».

Es la única ocasión en la que utiliza la palabra *paisaje*, y no es baladí el hecho de que sea el único momento en el que se refiere a un espacio de una forma no económica o de aprovechamiento. El lugar y el territorio tampoco aparecen. Ni sabemos dónde está ese lugar ni cuáles son las problemáticas y características que presenta ese territorio. Ahora le interesa el resultado final. En la culminación de ese proceso productivo encuentra el argumento de la belleza. Pero no deja de ser una belleza que tiene también un aprovechamiento, aunque ahora sea como descanso, incluso obligada porque deja claro que está motivada porque los árboles tardan demasiado en crecer y serán al final los hijos y los nietos los que tendrán que encargarse de talarlos para seguir con el crecimiento económico.

4. A MODO DE CONCLUSIÓN: EQUILIBRIOS ENTRE LA PRODUCCIÓN Y LA CONTEMPLACIÓN

En el documental en ningún momento nos indica dónde estamos. En alguna ocasión reconocemos el lugar, como en el caso de Salamanca o de Madrid, pero ni siquiera en esos casos le interesa el territorio. Son lugares utilizados como imágenes recurso o, si se prefiere, como fondos para resaltar sus comentarios, incluso diríamos que son fondos sin figuras, pero con voz. De sus palabras podemos inferir que buena parte de la necesidad de cuidar los bosques es para que en las ciudades se viva mejor. Tampoco son relevantes los lugares que va utilizando para construir su discurso sobre la importancia y rentabilidad de los bosques. Lo que encontramos son espacios anónimos en los que se desarrollan actividades. Lo importante desde el punto de vista de su representación es que el espacio es el lugar de la acción productiva. Javier Maderuelo ha señalado que el concepto de paisaje está condicionado por su instrumentalización, derivada de demandas sociales, económicas o políticas²⁹. Esta definición se adapta al propósito de *Bosques amigos*, documental persuasivo que trata de situar al espectador a través de aspectos científicos en una dimensión natural, histórica, cultural y social, sin fisuras y sin que pueda penetrar una duda o cuestionamiento a la argumentación presentada.

De esta manera el Marqués se sitúa en un punto que no es ni el del paisaje ni el de país. Kenneth Clark en *El arte del paisaje*, marcó la diferencia entre ambos conceptos al señalar que «los labradores son la única clase de la comunidad que no siente entusiasmo por la hermosura de la naturaleza»³⁰, principalmente porque es su espacio de trabajo³¹. En el documental analizado, y lo podemos extrapolar al resto de su producción, el Marqués se coloca

²⁹ MADERUELO, J., *El paisaje. Génesis de un concepto*, Madrid, 2005, p. 10.

³⁰ CLARK, K., *El arte del paisaje*, Barcelona, 1971, p. 15.

³¹ Recordemos que esa es la diferencia entre el concepto de país y paisaje. El primero es el del lugar del trabajo y el segundo el del ocio. Alan Roger denominó al país como el grado cero del paisaje, lo que precede a su *artealización*, véase ROGER, A., *Breve tratado del paisaje*, Madrid, 2007, pp. 21-25. Esta idea es matizada por Jean-Marc Besse, cuando se interroga sobre por qué hay que separar el país del paisaje, si este último es igualmente lugar de vida y territorio organizado por una comunidad social, «Las cinco puertas del paisaje», en MADERUELO, J. (dir.), *Paisaje y pensamiento*, Madrid, 2006, p. 150; también es cuestionada por Y. Luginbühl en «Las representaciones sociales del paisaje y sus evoluciones», en MADERUELO, J. (dir.), *Paisaje y territorio*, Madrid, 2008, pp. 150-152.

fuera de la posición de los campesinos, aunque sea a ellos a quienes se dirige. No deja de ser paradójico que no sepamos dónde estamos, dónde suceden los hechos y quiénes son los protagonistas en esos paisajes. Como nos dice Francisco Calvo Serraller, «la naturaleza tuvo que dejar de ser perentoria para la vida del hombre para que alguien transformara el ‘pago’ en ‘país’ y en ‘paisaje’»³². Si la mirada del campesino carece de la contemplación del paisaje, porque no es prioritaria al ser su lugar de labor, el Marqués se sitúa en esa posición y prácticamente construye una obra en la que la contemplación de los espacios o territorios no existe o está minimizada al máximo. Podríamos sacar como primera conclusión que el campo, el bosque en este caso, ante la necesidad productiva la única mirada que tenía el Marqués era la del rendimiento. Pero al mismo tiempo elimina y no considera, ya no la mirada del paisano sino al propio paisano que está desaparecido, que no tiene ningún protagonismo en su obra. Si como hemos mencionado páginas arriba, el paisaje es también el modo de entendimiento y relación con sus habitantes, en este aspecto el paisaje tampoco existe.

Raffaelli Milani entiende que hay dos miradas sobre el paisaje, una que es expresión de la actividad de la tierra o del asentamiento urbano, lo que considera un sentido productivo, y otra estética que es expresión del gusto por el orden de los lugares, según ideales culturales y sociales³³. Fuera del dominio de la mirada de los campesinos, podríamos pensar que entonces el Marqués se sitúa en el de aquellos que contemplan el paisaje, pero, como hemos señalado, la utilización que hace de la cámara no permite la contemplación. Ni siquiera le interesa, por lo que también abandona toda idea estética. En todo caso, cuando hace un comentario sobre la belleza esta se reduce a un concepto productivo, el de un lugar de descanso, y a un sentimiento nostálgico, a una vuelta a los valores religiosos que estaban arraigados en el mundo rural. El Marqués trata de encontrar un equilibrio entre la modernidad –la productividad del bosque– y la tradición, en un ensalzamiento de unos valores que la naturaleza tenía en origen, en su opinión en el origen de los tiempos, porque es obra creada por Dios.

Si en las teorías de la representación de la naturaleza se parte casi siempre de la oposición entre intervención humana y no intervención, en los documentales marquesianos encontramos que el paisaje es intervenido, e incluso en el que se debe intervenir. Conviene recordar que la estética ha diferenciado el paisaje en función de su

alteración, lo que ha hecho que se construya una categoría que va de lo bucólico, a lo rústico, lo campestre, lo agreste y lo salvaje, considerando el primero con una máxima intervención y una idealización entre el hombre y la naturaleza construida, y lo agreste como la mínima intervención o en un estado ‘natural’ (lo salvaje sería lo exótico). El paisaje bucólico fue el del Edén, y, por lo tanto, la máxima expresión de la belleza durante siglos. Siguiendo con esta clasificación, tenemos que «lo rústico evoca las costumbres de los campesinos, y se asocia con lo campestre, relativo a un campo habitado y cultivado, apacible, armónico y agradable. Sin embargo, lo campestre es algo más idealizado que lo rústico, a medio camino entre éste y lo bucólico, poseyendo cierta dulzura, en el sentido de que se trata de una naturaleza amansada por el hombre»³⁴. Si aplicamos estos principios a *Bosques amigos*, no dudaremos en situar el documental en la posición campestre, en el sentido de que el Marqués trata de hacer una propuesta idealizada. Podríamos decir que es un paisaje intervenido que da lugar a espacios idílicos y, por tanto, en su relación con el hombre es el menos ‘natural’ y el más cultural. Incluso cuando muestra esa idea de belleza subraya que las personas pueden solazarse con la pesca en los ríos, el descanso, la contemplación de los juegos de luz, los tonos del otoño, las ramas que se destacan sobre un fondo de nubes y donde pueden vivir los ‘animalitos’. Si, como señala Carmen Pena, que sigue a Alexander Pope, cada paisaje posee un poderoso sentido del tiempo, la historia de ese espacio³⁵, el paisaje que filma el marqués de Villa Alcázar es el de un tiempo que aunque convulso se perfila como la construcción de una historia próxima a lo idílico. Las palabras e ideas finales del documental, que recordemos está realizado dos años después de acabada la Guerra Civil, son paz, descanso, belleza, futuro y lo anterior al franquismo, aunque presenta deficiencias, es, con una política adecuada, subsanable.

Es decir, en los documentales del Marqués, el paisaje está profundamente ideologizado, ya no solo por los comentarios directos que realiza en numerosas ocasiones para ensalzar la España de la dictadura, sino por el modo en el que se apropia del paisaje para convertirlo en un espacio conformado por valores que representan una forma natural de las cosas, una riqueza natural del país que debe ponerse en productividad.

De forma recurrente el uso de la cámara también refuerza estos valores. Cuando hay un movimiento de cámara

³² La palabra ‘pagar’ también deriva de *pagus*, en tanto que las actividades económicas tenían que ver con los bienes rústicos de la tierra, al igual que los términos *peculium* (peculio, bienes propios) y *pecunia* (pecunia, riqueza) tiene que ver con *pecus* (ganado), véase CALVO SERRALLER, F., *Los géneros de la pintura*, Madrid, 2005, p. 235. En muchos sentidos el Marqués vuelve a las connotaciones económicas y utilitarias que tenía en origen el término latino *pagus* que era fundamentalmente un distrito territorial siempre en un territorio rural o, al menos, formalmente fuera de la ciudad (*urbs/oppidum*) y dentro del territorio de una comunidad política (*civitas*), para estos conceptos véase TARPIN, M., *Vici et pagi dans l’Occident romain*, Roma, 2002, pp. 177-239.

³³ MILANI, R., *El arte del paisaje*, Madrid, 2007, p. 60.

³⁴ GARCÍA GÓMEZ, F., «Paraísos recobrados. El paisaje idílico y apacible entre el manierismo y el romanticismo», en *Paraísos y paisajes en la Colección Carmen Thyssen-Bornemisza. De Brueghel a Gauguin*, Málaga, 2012, p. 7; SOURIAU, E., *Diccionario Akal de Estética*, Madrid, 1998, p. 224.

³⁵ PENA LÓPEZ, C., «Paisajismo e identidad. Arte español», *Estudios Geográficos*, 269 (2010), p. 508.

que explora un lugar, es tan rápido que no permite la contemplación. Además, el número de planos que quedan fijos durante unos segundos sobre un lugar para que podamos contemplarlos son también escasos y con un tiempo insuficiente, lo que elimina toda posibilidad de recrearnos en el paisaje. De esta manera provoca que las imágenes, el paisaje en general, queden supeditadas a la narración oral, o dicho de otra manera, que el fondo esté subordinado a lo que en términos de imagen podríamos llamar figura y que en su caso es comentario. Los primeros planos se asocian mejor a un discurso científico, mientras que los generales están más relacionados con lo contemplativo. Como hemos visto, estos últimos los emplea fundamentalmente cuando quiere reforzar la intervención positiva de su propuesta de acción sobre la naturaleza, sea como solaz o como forma productiva. Aquí es donde el paisaje se convierte en protagonista, pero no termina de convertirse en un escenario autónomo, porque depende de la narración oral. Los planos generales, los propicios para la contemplación, sirven fundamentalmente para comprobar el resultado de la actuación sobre la naturaleza, lo que les resta valor descriptivo.

Se trata de un modo de construcción del relato que trata de legitimar un tipo de paisaje, de presentarlo de una forma natural para construir un imaginario sobre lo que es el territorio español y la forma adecuada de intervenir en él. Según Joan Nogué, «el paisaje contribuye a naturalizar y normalizar las relaciones sociales y el orden territorial establecido»³⁶. Nosotros añadimos que el marqués de Villa Alcázar no tenía otro propósito que utilizar los lugares, territorios y paisajes para legitimar el orden social establecido.

BIBLIOGRAFÍA

- BESSE, J.-M., «Las cinco puertas del paisaje», en MADERUELO, J. (dir.), *Paisaje y pensamiento*, Madrid, 2006, pp. 145-171.
- CAMARERO RIOJA, F., *Catálogo de documentales agrarios (1895/1981)*, Madrid, 2014. Disponible en http://www.magrama.gob.es/es/ministerio/archivos-bibliotecas-mediateca/mediateca/catalogo-document-cinemat_tcm7-362111.pdf.
- CALVO SERRALLER, F., *Los géneros de la pintura*, Madrid, 2005.
- CLARK, K., *El arte del paisaje*, Barcelona, 1971.
- CRESPO DE NOGUEIRA Y GREER, E., «El marqués de Villa Alcázar: entre España y California», en *Obra cinematográfica 1934-1966. El marqués de Villa Alcázar*, Madrid, 2015, pp. 49-52.
- GÁMIR ORUETA, A., «Produciendo lugares: industria cinematográfica e imaginario espacial», *Anales de Geografía*, 33/1 (2013), pp. 33-61.
- _____ y MANUEL VALDÉS, C., «Cine y Geografía: espacio geográfico, paisaje y territorio en las producciones cinematográficas», *Boletín de la A.G.E.*, 45 (2007), pp. 157-190.
- GARCÍA BARTOLOMÉ, J. M., «Biofilmografía de D. Francisco González de la Riva y Vidiella Marqués de Villa Alcázar», en *Obra cinematográfica 1934-1966. El marqués de Villa Alcázar*, Madrid, 2015, pp. 11-15.
- GARCÍA GÓMEZ, F., «Paraísos recobrados. El paisaje idílico y apacible entre el manierismo y el romanticismo», en *Paraísos y paisajes en la Colección Carmen Thyssen-Bornemisza. De Brueghel a Gauguin*, Málaga, 2012, pp. 3-26.
- GÓMEZ GÓMEZ, A., «Modos de hacer y de pensar el documental científico rural», en *Obra cinematográfica 1934-1966. El marqués de Villa Alcázar*, Madrid, 2015, pp. 37-48.
- GUBERN, R., «El cortometraje republicano», en MEDINA, P., MARIANO GONZÁLEZ, L. y MARTÍN VELÁZQUEZ, J. (coords.), *Historia del cortometraje español*, Alcalá de Henares, 1996, pp. 35-55.
- JAKOB, M., *Le paysage*, París, 2013.
- LEFEBVRE, M., *Landscape and Film*, Nueva York, Londres, 2006.
- LEÓN, B., *El documental de divulgación científica*, Barcelona 1999.
- LUGINBÜHL, Y., «Las representaciones sociales del paisaje y sus evoluciones», en MADERUELO, J. (ed.), *Paisaje y territorio*, Madrid, 2008, pp. 143-167.
- MADERUELO, J., *El paisaje. Génesis de un concepto*, Madrid, 2005.
- MARTÍNEZ DE PISÓN, E., *Miradas sobre el paisaje*, Madrid, 2009.
- _____, «Saber ver el paisaje», *Estudios Geográficos*, 269 (2010), pp. 395-414.
- MELENDO, A., «Reconstrucción de la memoria histórica a propósito de la mujer en la obra del marqués de Villa-Alcázar», en ORTEGA ARJONILLA, E. (ed.), *De cultura visual y documentales en España (1934-1966): la obra cinematográfica del marqués de Villa-Alcázar*, Granada, 2017, pp. 127-166.
- MILANI, R., *El arte del paisaje*, Madrid, 2007.
- MIRÓ, N., «La dimensión filmica del paisaje», en MADERUELO, J. (ed.), *Paisaje y territorio*, Madrid, 2008, pp. 254-270.
- NOGUÉ, J., «El paisaje como constructo social», en NOGUÉ, J. (ed.), *La construcción social del paisaje*, Madrid, 2007, pp.11-24.
- ORTEGA ARJONILLA, E. (ed.), *De cultura visual y documentales en España (1934-1966): la obra cinematográfica del marqués de Villa-Alcázar*, Granada, 2017.
- PENA LÓPEZ, C., «Paisajismo e identidad. Arte español», *Estudios Geográficos*, 269 (2010), pp. 505-543.

³⁶ NOGUÉ, J., «El paisaje como constructo social», en NOGUÉ, J. (ed.), *La construcción social del paisaje*, Madrid, 2007, p. 12.

- POYATO, P., «Pedagogía, estética e ideología en los primeros documentales del marqués de Villa-Alcázar», en GÓMEZ TARÍN, F. J. y PAREJO, N. (coords), *Discursos y narraciones en el documental rural: el marqués de Villa-Alcázar*, Tenerife, 2013, pp. 29-52.
- _____, «Sobre los mecanismos de captura del interés del espectador en los documentales del marqués de Villa-Alcázar», en *Obra cinematográfica 1934-1966. El marqués de Villa Alcázar*, Madrid, 2015, pp. 21-36.
- RODRÍGUEZ MERCHÁN, E., «Prólogo», en GÓMEZ TARÍN, F. J. y PAREJO, N. (coords.), *Discursos y narraciones en el documental rural: el marqués de Villa-Alcázar*, Tenerife, 2013, pp. 7-12.
- ROGER, A., *Breve tratado del paisaje*, Madrid, 2007.
- SOURIAU, E., *Diccionario Akal de Estética*, Madrid, 1998.
- TARPIN, M., *Vici et pagi dans l'Occident romain*, Roma, 2002.
- TRANCHE, R., «El cortometraje durante el franquismo», en MEDINA, P., MARIANO GONZÁLEZ, L. y MARTÍN VELÁZQUEZ, J. (coords.), *Historia del cortometraje español*, Alcalá de Henares, 1996, pp. 79-107.
- _____, y SÁNCHEZ-BIOSCA, V., *NO-DO. El tiempo y la memoria*, Madrid, 2001.
- VILLA ALCÁZAR, M. de, «Cinematografía agrícola, forestal y ganadera», en VV.AA., *Conferencias pronunciadas en la emisión Radio Agrícola*, Madrid, 1944, pp. 383-387.
- VILLA ALCÁZAR, Marqués de, «El cine aplicado a la divulgación agrícola», *Revista Española de Pedagogía*, 34 (1951), pp. 311-320.
- ZUNZUNEGUI, S. y ZUMALDE, I., *Ver para creer. Avatares de la verdad cinematográfica*, Madrid, 2019.