

# Mundo rural y agricultura en la historia del cine

## La muestra de cine rural de Dos Torres

Pedro Poyato  
Sánchez y Ana  
Melendo Cruz  
Universidad de  
Córdoba

**A**demás de como fuente para el estudio del medio rural y las comunidades campesinas, el cine puede ser también abordado a partir de cómo representa el mundo rural, dependiendo del tipo de discurso desplegado (documental o ficción), la época y contexto histórico en que lo hace y las temáticas desarrolladas.

Al estudio de esta segunda opción se viene consagrando desde hace ya tres lustros la Muestra de Cine Rural de Dos Torres, evento que reúne en esta localidad de la comarca cordobesa de

los Pedroches a un plantel de prestigiosos especialistas, historiadores, críticos y profesores universitarios. A lo largo de varias jornadas se fomentan conocimiento y saberes sobre el cine rural, en una serie de actividades que van desde conferencias, hasta mesas redondas o encuentros con cineastas invitados (Víctor Erice, Mario Camus, José Luis Borau, Pedro Olea, Montxo Armendáriz o José Luis Cuerda han sido algunos de ellos), a propósito de cómo plasman en su filmografía asuntos rurales como la caza, el bosque, el monte, la geografía o las sociedades campestres, entre otros.

Al margen de los estudiantes universitarios (de la licenciatura de Historia del Arte, hasta hace unos años, y del Master en Cinematografía, en la actualidad), principales depositarios de la Muestra, ésta hace también partícipe al público interesado, que tiene así la oportunidad de conocer una cultura (la cultura campesina) nada de moda en estos tiempos de culto al ciberespacio y a películas como *Matrix* o *La guerra de las galaxias*, pero que en todo caso nos reconcilia con una tradición nuestra que viene de siglos.

El impacto de la Muestra de Cine Rural de Dos Torres es en este sentido notable, básicamente por su papel de transmisora y difusora, a través del estudio del cine, de una amplia gama de temáticas relacionadas con lo rural, desde cómo tenía lugar la recolección de la mies, en los años 1930s, por ejemplo, hasta las consecuencias que la emigración a la ciudad podía acarrear a una familia de campesinos, en los años 1950s. Este impacto de la Muestra se ha visto extraordinariamente potenciado con la publicación de una serie de libros destinados a guardar memoria de las principales actividades en sus quince años de vida, libros que, con el andar del tiempo, han acabado convirtiéndose en un referente para los estudios de cine rural.

### Un recorrido por el contenido de la Muestra

Si se exceptúa una de ellas, el resto de las ediciones de la Muestra celebradas hasta el mo-

**XV MUESTRA DE CINE RURAL**  
**WELCOME**  
**BIENVENIDOS**  
**HOLA**  
**DOS TORRES**  
**23, 24 Y 25 (CÓRDOBA)**  
**MARZO 2017**  
**PRIMAVERA Y OTOÑO**

CIAP Y CASA DE LA CULTURA  
ORGANIZA: Es un proyecto en colaboración con:  
Diputación de Córdoba  
Delegación de Cultura  
Programa Singular de Cultura  
COLABORA:  
UNIVERSIDAD DE CÓRDOBA

▼  
**El impacto de la Muestra de Cine Rural de Dos Torres es en este sentido notable, básicamente por su papel de transmisora y difusora, a través del estudio del cine, de una amplia gama de temáticas relacionadas con lo rural, desde cómo tenía lugar la recolección de la mies, en los años 1930s, por ejemplo, hasta las consecuencias que la emigración a la ciudad podía acarrear a una familia de campesinos, en los años 1950**

mento (quince, como ya se ha dicho) han sido dedicadas al cine español, ya que hemos querido ceñir así el campo de estudio a nuestro cine, interesado desde sus mismos orígenes por el tratamiento de temáticas rurales, con el fin de ir construyendo una suerte de historia del cine rural español.

Mas no una historia historicista, sino diacrónica, transversal, más preocupada por rescatar el diálogo entre obras que puedan mantener una determinada sintonía, que por una ordenación cronológica de las mismas. De ahí que tan sólo una edición de la Muestra haya versado acerca de una cinematografía no española, lo que vino motivado tanto por la categoría del cineasta al que se le rindió homenaje (John Ford), como por una cierta recurrencia de lo rural en su obra cinematográfica. Portadoras de un asombroso virtuosismo plástico, las películas *rurales* de John Ford, sea *Las uvas de la ira* (The Grapes of Wrath, 1940) o *El hombre tranquilo* (The Quiet Man, 1952), ofrecen la oportunidad de conocer aspectos relacionados con la cultura campesina americana o irlandesa, respectivamente, como la presencia de la tierra y sus relaciones con las gentes que las trabajan, o cómo determinadas escenografías rurales se convierten, con el regreso del emigrante, en paraísos vinculados a los orígenes.

### La emigración

Precisamente el asunto de la emigración, si bien incluido en un marco mucho más general, como es el estudio de las dialécticas rural/urbano en el cine, fue la temática de otra edición de la Muestra. Desde las primeras décadas del siglo XX, en las que el campo se manifestaba como lugar idealizado frente a una ciudad que lo era de perdición, hasta los comienzos del siglo XXI, donde el campo ha devenido en ámbito donde



El cielo gira.



Los santos inocentes.

se desatan las pulsiones del hombre de la ciudad, el cine ha conjugado estas dialécticas en numerosas películas, desde *La aldea maldita* (Florián Rey, 1929) o *Surcos* (J.A. Nieves Conde, 1950), en ambas a propósito del tema de la emigración del campo a la ciudad, hasta *La noche de los girasoles* (J. Sánchez-Cabezudo, 2006), largometraje presentado en Dos Torres por su director y con quien, tras la proyección, tuvimos la oportunidad de mantener un encuentro en el que, entre otras cosas, profundizó en la vinculación del ambiente rural con la España profunda.

### El realismo rural

El estudio del realismo como recreación estética de una realidad que, en el caso del cinematógrafo, puede filtrarse físicamente en la representación, ha sido otra de las grandes temáticas abordadas en la Muestra. Seleccionadas unas cuantas películas representativas de nuestro cine rural, tales como *Pascual Duarte* (Ricardo Franco, 1975), *La vida que te espera* (M. Gutiérrez Aragón, 2004) y *El cielo gira* (Mercedes Álvarez, 2004), pudo constatarse cómo las mismas declinaban el concepto de “realismo” de modos bien diferentes entre sí.

Así, en su *Pascual Duarte*, Ricardo Franco realizaba una inmersión en el campo con un objetivo predeterminado (*ambientar* la novela de Camilo José Cela, en una operación que, por preparada de antemano, anulaba todo diálogo entre el cineasta y el campo), mientras que en *La vida que te espera* su director Gutiérrez Aragón, hacía lo propio en las tierras de Cantabria para dar cuenta en este caso de la comunidad rural de los pasiegos, pero sin contar con la presencia real de éstos (de sus rostros y de sus voces, sustituidos por intérpretes profesionales *dirigidos*, en una

▼ El hecho de que el cine se haya hecho eco de lo practicado por otras artes en el tránsito del siglo XVIII, donde lo rural era visto como una arcadia feliz, hasta el siglo XIX, donde el novelista Émile Zola ofrecía una versión del campesino mucho más naturalista, serviría de punto de partida para la preparación de otra edición de la Muestra, relacionada, en este caso, con el filón emanado de ese tránsito anterior y que en un primer momento recogería el teatro: el drama rural



Erice y Álvarez.

operación que anulaba el hecho antropológico en beneficio del *maquillaje*.

Por el contrario, en *El cielo gira*, la cineasta Mercedes Álvarez se sumerge en el mundo rural de sus orígenes, pero para mantener en esta ocasión un verdadero intercambio con los distintos lugares y sus gentes reales, en una actuación que pretende dar cuenta así de un pueblo, de una comunidad rural, a punto de desaparecer.

Si en la citada película de Ricardo Franco la realidad real campesina es sustituida por una realidad de *diseño*, hecha a la medida del filme, y en el de Gutiérrez Aragón sirve de molde para la realidad *construida* por el filme, en el de Mercedes Álvarez esa realidad real se *filtra* en el tejido mismo del filme surtiendo en éste un *efecto de verdad* ausente en los dos anteriores. Tres modos, pues, de representación del mundo rural español muy diferentes entre sí, en función de cómo cada filme conjuga el concepto de “realismo”.

### El drama rural

El hecho de que el cine se haya hecho eco de lo practicado por otras artes en el tránsito del siglo XVIII, donde lo rural era visto como una arcadia feliz, hasta el siglo XIX, donde el novelista Émile Zola ofrecía una versión del campesino mucho más naturalista, serviría de punto de partida para la preparación de otra edición de la Muestra, relacionada, en este caso, con el filón emanado de ese tránsito anterior y que en un primer mo-

mento recogería el teatro: el drama rural.

Este modelo se convirtió en referente para el cinematógrafo español hasta el punto de constituirse en una de sus vetas más creativas. Apuntada ya por el cine de los orígenes en películas como *Tierra baja* (Terra baixa, Ángel Guimerá, 1896) y *La malquerida* (Ricardo Baños, 1914), esta misma matriz argumental se prolongó en el cine mudo, en películas como *Nobleza baturra* (Juan Vilá, 1925), y en el sonoro, donde destacaron largometrajes como *Sierra maldita* (Antonio del Amo, 1954) o *La venganza* (José Antonio Bardem, 1957), hasta llegar a nuestros días, en películas como *El séptimo día* (Carlos Saura, 2004), donde el drama se convierte ahora en tragedia a raíz del primitivismo de las familias puertohurraqueñas.

### El paisaje rural

Al paisaje y las personas que interaccionan con él, otra de las señas de identidad del cine rural, se dedicaron dos ediciones consecutivas de la Muestra: una, más general, versó sobre las formas y funciones del paisaje en películas representativas del cine español; y otra, más específica, se centró en el paisaje allí donde éste devenía aliado de personas o grupos humanos huidos de la justicia.

Para la primera edición se seleccionaron, entre otras, las películas *El espíritu de la colmena* (Víctor Erice, 1973), *El corazón del bosque* (Manuel Gutiérrez Aragón, 1982) y *Entrelobos* (Ge-



La caza.

rardo Olivares, 2010), esta última por su actualidad en el momento de la Muestra y por el poder contar con su director, con quien mantuvimos un encuentro a propósito de la importancia que el paisaje desempeña en la convivencia del hombre con el lobo. Las tres películas incorporan tres tipos de paisajes muy diferentes entre sí y con funciones igualmente muy diferentes: en *El espíritu de la colmena* es la vasta llanura de la meseta castellana la que deviene en espacio plástico y cromático cerrado, mientras que en *El corazón del bosque* es el bosque el que se presenta como espacio cruzado por la leyenda y el mito, siendo *Entrelobos* el parque natural cordobés de Cardena y Montoro el que se convierte en lugar de comunión entre el “buen salvaje” y la “naturaleza”.

A esas tres películas se les podría añadir, *La caza* (Carlos Saura, 1966), película señera del cine español que, como veremos más adelante, sería abordada en otra edición de la Muestra a propósito de la actividad cinegética, y que resulta también apropiada para el estudio en ella del paisaje, en este caso un paisaje de montaña que deviene en metáfora plástica de un drama urbano llevado al límite.

Pero como antes decíamos, el estudio del paisaje se prolongó en una segunda edición de la Muestra, esta vez como aliado del hombre por cuanto los relieves montañosos favorecían tanto la acción rápida de los bandoleros y su posterior huida, como posibilitaban lugares idóneos para el escondite. Por las montañas se movían también los “maquis”, en especial por zonas bosco-

sas espesas y próximas a localidades donde acudir para hacerse con provisiones.

En este sentido se han mostrado películas como *Llanto por un bandido* (Carlos Saura, 1963), recreación de la figura de “El Tempranillo” campeando por las estribaciones de Sierra Morena; *Los días del pasado* (Mario Camus, 1977), centrada en una cuadrilla de “maquis” refugiada en la montaña cántabra, hasta donde acude una maestra malagueña para intentar *rescatar* a uno de ellos; y *Caracremada* (Lluís Galter, 2010), que narra la lucha en solitario de “Caracremada”, un “maquis” refugiado en los bosques del interior de Cataluña.

En la exposición de esta última película que, como *Entrelobos*, estaba de actualidad en el momento de la Muestra, pudimos contar con la participación de su director (Lluís Galter), con quien mantuvimos un interesante encuentro en el que, entre otras cosas, detalló cómo se había documentado sobre el famoso “maquis” con el fin de plasmar en el filme aquello que a él más interesaba, la relación del “maquis” con el entorno, esto es, con el paisaje que habitaba.

### La caza

La caza ha sido otra de las temáticas tratadas en la Muestra, un arte bien antiguo por cuanto ya las primeras pinturas de nuestros ancestros representaban escenas de cacería en una maravillosa anticipación de las futuras imágenes en movimiento, entre ellas el cinematógrafo.

Desde el rito del *homo sapiens* que había de enfrentarse a la naturaleza para sobrevivir, al del *homo sapiens sapiens* que da rienda suelta a la pulsión de muerte, la caza ha sido motivo de especial predilección por el cine rural, tal cual ponen de manifiesto películas como la antes citada *La caza* (Carlos Saura, 1966), *Furtivos* (José Luis Borau, 1975), *La escopeta nacional* (Luis García Berlanga, 1978) o *Los santos inocentes* (Mario Camus, 1984), entre otras.

Todas ellas son películas que tienen como núcleo central una cacería en torno a la que se despliegan aspectos tanto simbólicos o metafóricos, como ecológicos. A los especialistas que nos ilustraron sobre estos asuntos se unió en esta ocasión el cineasta Mario Camus, con quien mantuvimos un encuentro en el que, entre otras cosas, analizó el tratamiento de la caza en la novela de Miguel Delibes que sirvió de fuente literaria a la película *Los santos inocentes*, así como sus equivalencias en la pantalla.



Cuerda.

### El cine documental en la Muestra

Además de las temáticas trabajadas por el cine español de ficción, la Muestra de Cine Rural de Dos Torres ha sido también sensible al documental rural, en especial el agrario. Que el “cine documental” ha experimentado un auge en las últimas décadas es un hecho incuestionable. El documental, o en un término más amplio, el cine de no-ficción<sup>1</sup>, es un género que se halla en el origen mismo del cine, y que ha sido “piedra angular en la evolución del estilo fílmico” (Castro de Paz, 2001), debido, fundamentalmente, a ese carácter de veracidad consustancial a la propia imagen cinematográfica.

Sin embargo, tuvieron que pasar dos décadas desde su desaparición para que comenzaran a surgir estudios sobre uno de los archivos documentales más importantes con los que cuenta nuestro país: el NO-DO. Es cierto que, a partir del interés que se ha generado por reconstruir la memoria histórica en España, la revisión del pasado ha absorbido a estudiosos de múltiples disciplinas, y todo ello porque, tal y como se señala en el *Plan de Estrategia Española de Ciencia y Tecnología y de Innovación 2016-2020*, la historia y los recursos, las culturas locales y el patrimonio, poseen un valor esencial en la construcción de las identidades y los valores comunes<sup>2</sup>.

En este sentido, la intervención de Juan M. García Bartolomé, Jefe de la Mediateca del Ministerio de Agricultura y responsable del Servicio de Atención al Ciudadano, dando a conocer la recuperación, digitalización y catalogación de la extensísima obra documental producida por di-

cho Ministerio, nos llevó a interesarnos por su estudio. Nuestro objetivo ha sido poner en valor un patrimonio histórico-artístico que, tanto por su asociación con los contextos históricos (las primeras décadas del siglo XX, la República, el franquismo, desde la autarquía hasta el desarrollismo y postfranquismo, y la transición), como por su almacenamiento en memoria gracias a los filmes y por su singular declinación de etnografía agraria, ideología y estética, es pieza decisiva en la historia del documental cinematográfico en España.

La estrecha vinculación de la Muestra de Dos Torres con el Ministerio de Agricultura ha posibilitado la presentación en ella de las ediciones de la obra documental agraria de Jesús González de la Riva (marqués de Villa Alcázar) (1934-1966) (en una primera edición, sólo las películas, y en una segunda, ampliada y enriquecida con varios textos alusivos a la obra).

La filmografía del Marqués ha sido para nosotros origen de un proyecto de investigación (ya terminado) destinado al estudio de este trabajo documental, cuyos resultados son expuestos en cada edición de la Muestra, a través de una serie de actividades destinadas a generar la transferencia del conocimiento requerida por ambos proyectos. Por tratarse de uno de los hallazgos más fructíferos, desde el punto de vista de la historia del documental rural en España, y por la vinculación de esta investigación a la Muestra de Dos Torres, nos centraremos en lo que sigue en exponer algunos de los resultados que el estudio de la obra del marqués de Villa Alcázar ha proporcionado a la comunidad científica.



Furtivos.

Después de haber investigado la obra fílmica de este cineasta hemos podido comprobar, a tenor de los resultados obtenidos, que, con ella, se consolida una de las etapas más fructíferas de la producción documental cinematográfica en el Ministerio de Agricultura y una de las más fecundas, como decimos más arriba, del documental rural español.

La obra del Marqués, que incluye cerca de setenta películas, comienza en la Segunda República y termina a mediados de los años 1960s. Debe adscribirse la misma al género de documental científico, divulgativo y formativo, ya que, más allá del público al que pudiera haberse dirigido, resulta evidente en ella la necesidad de comunicar y mostrar, mediante un mensaje seductor, los abundantes conocimientos y destrezas relacionados con el mundo agrícola.

Se convierte así el Marqués de Villa Alcázar en pionero de una metodología educativa promovida con posterioridad por el *Servicio de Extensión Agraria* (SEA), basada en la comunicación, y en cuyos anales figuran los lemas: “aprender haciendo” y “ayudar a los agricultores y sus familias a ayudarse a sí mismos” (Gómez Benito y Luque, 2006). Pero, como muy bien argumentan Marc Ferro, Pierre Sorlin o Kenneth Short, “toda forma cinematográfica es el espejo de la sociedad en el seno de la cual se elabora” (Paz y Sánchez, 1999), por lo que, como cabría esperar, la obra fílmica del Marqués adquiere un valor histórico incuestionable e imponderable debido a los hechos sociales, económicos y políticos que en ella pueden reconocerse.

Sus conocimientos técnicos en dirección, guión, locución, fotografía, música y animación, junto con sus estudios sobre el medio agrario, po-

sibilitan la unión de las dos pasiones que vertebran la vida profesional del Marqués: el medio rural y el cinematógrafo, obteniendo como resultado una obra cinematográfica en la que una importante carga ideológica<sup>3</sup> coexiste, de manera clara, con el interés por la ingeniería agrícola y su transmisión.

Y es que, como señala Eduardo Rodríguez Merchán, estos registros audiovisuales, “no son documentales etnográficos clásicos, sino documentos pedagógicos basados en material etnográfico” (Rodríguez Merchán, 2013), por lo que se puede deducir que, con independencia de su adscripción a la tradición de *documental etnográfico*, en estas *charlas cinematográficas* del Marqués sobresalen las *marcas* de un tejido cultural, económico y político que las convierten en un instrumento valioso, a la vez que fértil, en la recuperación de nuestra memoria colectiva.

Pero más allá del interés histórico que las películas del Marqués suscitan, estos documentales son interesantes también desde el punto de vista plástico, de tal manera que podríamos decir que se produce una conjunción de elementos que perduran, prácticamente inalterables, durante toda su filmografía. Así, es posible percibir en ellos la preocupación por mantener la sorpresa y la atención del espectador en el uso reiterado de un prólogo y un epílogo<sup>4</sup>, que, en la mayoría de los casos, son aprovechados, sobre todo en las dos primeras décadas en las que se desarrolla su obra, para introducir una moraleja próxima a los arquetipos franquistas.

De la misma manera, es habitual en sus filmes el empleo de otros recursos como la parábola<sup>5</sup>. Esta figura literaria (la parábola), convenientemente adaptada y desplazada al ámbito cinematográfico, permite al cineasta comparar un relato figurado o simbólico con el tema explícito que se está tratando, de tal modo que se genera una doble alocución: la que desempeña, por un lado, una labor didáctica, y por otro, una función doctrinal encaminada a glorificar, en muchas ocasiones, los valores del nuevo régimen político.

Son documentales que nos sirven, como ha destacado Agustín Gómez, “para conocer la situación de la agricultura, ganadería y repoblación forestal; las inversiones y los proyectos de modernización, incluidos los planes del desarrollo” (Gómez, 2015). Pero también, como hemos subrayado en otros estudios (Melendo, 2013, 2017a y 2017b), nos sirven para acercarnos al ámbito de lo rural y a aquéllos que lo habitan, incluidas las mujeres, quienes ocupan un lugar primordial en esta obra por mucho que no esté dirigida

explícitamente a ellas ni tengan éstas un papel protagonista la mayoría de las veces.

Sin embargo, si tenemos en cuenta la afinidad del cineasta con la ideología franquista, resulta fácil comprender esa comunión entre lo explícito y lo simbólico que cristaliza en la construcción de unas imágenes que se concretizan en prototipos como el de “*cuerpo reproductor*”, refiriéndose a la mujer, frente al de “*productor*” del varón, o el de “*reina del hogar*”, “*nueva mujer*” o “*perfecta casada*”. De ese modo, dichas estampas, que terminan impregnando el imaginario colectivo, participan, sin otra alternativa, en la construcción de la identidad social de la mujer en España durante el período autárquico franquista.

Todas estas películas están marcadas por la voz de un narrador *heterodiegético* que da sentido a las imágenes que se van sucediendo en la pantalla, algunas de ellas emparentadas con la fotografía, el cine o la pintura. De ahí el empleo habitual de distintos intertextos cinematográficos procedentes del cine de vanguardia o del cine clásico, entre otros modos de representación, que enriquecen, notablemente, esta obra fílmica. Además, el Marqués recupera algunos aspectos procedentes de la tradición artística española, como el bodegón, que, igualmente, embellecen la imagen cinematográfica a la vez que ejercen una labor moralizante y publicitaria. La intención de esta labor moralizante se basa, por una parte, en vender el producto nacional, y por otra, sobre todo a partir de la década de 1950s, en lavar la imagen maltrecha de España, aunque para ello se sigan utilizando algunos de los patrones arcaicos comunes en la propaganda oficial.

Estos y otros elementos, aún por estudiar, permiten descubrir en la obra del marqués de Villa Alcázar un patrimonio cultural en el que cobra especial interés el contexto en el que fue concebida, a la vez que ayuda a “completar” y “actualizar” la memoria de un país, el nuestro, emanada de unos vestigios que se convierten en instrumentos inestimables para, por un lado, desempolvar el destino histórico de una época, y por otro, para situar en el lugar que le corresponde al legado artístico de su autor.

### Conclusiones

La Muestra de Cine Rural de Dos Torres viene apostando por el estudio y la difusión de las relaciones del cinematógrafo con el mudo rural



Marqués de Villa Alcázar.

(después de todo, una máquina producida por la revolución industrial y por ello mismo fuertemente vinculada a la ciudad y lo urbano). Son relaciones que pasan por asuntos tanto temáticos (la caza o la emigración, entre otros), como formales (el modo de mostrar el realismo, por ejemplo, o la construcción plástica del paisaje), todo ello con vistas a la construcción de una historia transversal del cine rural español que ponga de manifiesto las sintonías entre todas esas obras que han contribuido a la cristalización de un imaginario del universo campesino.

Pero a la vez la Muestra se viene interesando, también, por el “documental agrario”, es decir, por cómo el cinematógrafo ha incorporado a sus imágenes el mundo agrícola, sea con fines didácticos, propagandísticos o estéticos. Se trata de dar así a conocer y poner en valor un patrimonio que ha encontrado su primer refrendo en la publicación de los resultados de un proyecto de investigación I+D sobre la obra del marqués de Villa Alcázar, obra producida por el Ministerio de Agricultura y que ha sido recientemente recuperada, digitalizada y catalogada por la Mediateca del propio Ministerio.

Antes de concluir consideramos necesario apuntar que toda esta labor que la Muestra viene llevando a cabo no sería posible sin la confianza y el apoyo de las instituciones: el Ayuntamiento de Dos Torres, organizador y patrocinador del evento, junto con la Delegación de Cultura de la Diputación de Córdoba, y la Universidad de Córdoba, responsable académica del mismo. Son instituciones que han apostado por invertir en estas actividades alejadas de actualidades y modas (extramediáticas, por tanto), pero esenciales para la formación de estudiantes y de toda persona interesada por la rica historia de nuestra cultura cinematográfica. ■

### ▼ Notas

- <sup>1</sup> Según Antonio Weinrichter, el término no-ficción responde a “una categoría que designa una tierra incógnita, la extensa Zona no cartografiada entre el documental convencional, la ficción y lo experimental. En su negatividad está su mayor riqueza: no ficción = no definición. Libertad para mezclar formatos, de información y de reflexión. Para habitar y poblar esa tierra de nadie, esa Zona auroral entre la narración y el discurso, entre la Historia y la biografía personal subjetiva” (Weinrichter, 2004:1)
- <sup>2</sup> *Plan de Estrategia Española de Ciencia y Tecnología y de Innovación 2016-2020*. [Online. Consultado 23/01/2017] [http://www.idi.mineco.gob.es/stfls/MICINN/Investigacion/FICHEROS/Estrategia\\_espanola\\_ciencia\\_tecnologia\\_Innovacion.pdf](http://www.idi.mineco.gob.es/stfls/MICINN/Investigacion/FICHEROS/Estrategia_espanola_ciencia_tecnologia_Innovacion.pdf)
- <sup>3</sup> La obra del marqués de Villa Alcázar ha sido objeto de algunos trabajos previos en los que se da a conocer la carga ideológica que invade la filmografía de este autor polifacético (Gómez-Tarín y Parejo, 2013).
- <sup>4</sup> Pedro Poyato se ha referido a ello en Poyato (2015).
- <sup>5</sup> Así se refiere el autor al uso de la misma en su obra: “El cine aplicado a la divulgación agraria”, *Revista Española de Pedagogía*, 1951: “Pensamos, además, que, como elemento docente, podríamos emplear el que nos enseñó a usar el Maestro de maestros en sus predicaciones, recogidas en los Evangelios. Esto es, la parábola. Y no sé que fuera de España se haya empleado jamás la parábola, desde el punto de vista cinematográfico, en la forma que van ustedes a ver ahora en la película *El barbecho*”.

### ▼ Referencias bibliográficas

- CASTRO DE PAZ, J. L. (2001), “La conciencia y la forma. La espalda del mundo”, en Josep M<sup>a</sup> Catalá, Jostexo Cerdá y Casimiro Torreiro (coords.), *Imagen, memoria y fascinación. Notas sobre el documental en España*, Madrid, IV Festival de Cine Español, Ocho y Medio, Libros de Cine.
- GÓMEZ, A. (2015), “Modos de hacer y de pensar el documental científico rural”, en *El marqués de Villa Alcázar*, Madrid, Ministerio de Agricultura, Alimentación y Medio Ambiente, p. 47.
- GÓMEZ BENITO, C. y E. LUQUE (2006), *Imágenes de un mundo rural*, Madrid, Ministerio de Agricultura, Pesca y Alimentación.
- GÓMEZ-TARÍN, F.J. y N. PAREJO (coords.), *Discursos y narraciones en el documental rural: el Marqués de Villa-Alcázar*, La Laguna (Tenerife), CAL, Cuadernos Artesanos de La Latina/XX.
- GONZÁLEZ DE LA RIVA, J. (1951), “El cine aplicado a la divulgación agraria”, *Revista Española de Pedagogía*.
- MELENDO, A. (2013), “Catequesis y vitaminas a pie de barbecho: la mujer en las primeras charlas cinematográficas del marqués de Villa Alcázar”, en F.J. Gómez-Tarín y N. Parejo (coords.), *Discursos y narraciones en el documental rural: el marqués de Villa-Alcázar*, La Laguna (Tenerife), CAL, Cuadernos Artesanos de La Latina/XX, pp. 73-93.
- MELENDO, A. (en prensa), “La construcción plástica de la imagen femenina en las películas del marqués de Villa Alcázar. De 1943 a 1945”, en *Revista Arenal* (en prensa).
- MELENDO, A. (en prensa), “Reconstrucción de la memoria histórica a propósito de la mujer en la obra del marqués de Villa Alcázar”, en *Comares* (en prensa).
- MINECO (2017), *Plan de Estrategia Española de Ciencia y Tecnología y de Innovación 2016-2020*. [Online. Consultado 23/01/2017] [http://www.idi.mineco.gob.es/stfls/MICINN/Investigacion/FICHEROS/Estrategia\\_espanola\\_ciencia\\_tecnologia\\_Innovacion.pdf](http://www.idi.mineco.gob.es/stfls/MICINN/Investigacion/FICHEROS/Estrategia_espanola_ciencia_tecnologia_Innovacion.pdf)
- PAZ, A. e I. SÁNCHEZ (1999), “La historia filmada: los documentales cinematográficos como fuente histórica. Una propuesta metodológica”, *Filmhistoria*, vol. 9(1) [online. Consultado el 1/2/2017] <http://revistes.ub.edu/index.php/filmhistoria/issue/view/1139/showToc>
- POYATO, P. (2015). “Sobre los mecanismos de captura del interés del espectador en los documentales del marqués de Villa Alcázar”, en *El marqués de Villa Alcázar*, Madrid, Ministerio de Agricultura, Alimentación y Medio Ambiente, pp. 21-37.
- RODRÍGUEZ MERCHÁN, E. (2013), “Prólogo”, en F.J. Gómez-Tarín y N. Parejo (coords.), *Discursos y narraciones en el documental rural: el Marqués de Villa-Alcázar*, La Laguna (Tenerife), CAL, Cuadernos Artesanos de La Latina/XX.
- WEINRICHTER, A. (2004), *Desvíos de lo real. El cine de no ficción*, Madrid, T&B Editores.