



Estampas 1932 (José Val del Omar, 1932)

Pedagogía o promoción turística. Opciones “de compromiso” en el documental de la Segunda República española¹

ANTONIA DEL REY

1 La redacción de este trabajo se ha desarrollado en el marco del proyecto de I+D *La interacción entre el cine español y el turismo: desarrollo histórico-temático; claves culturales, políticas y económicas*. Ref. HAR2011-27750, financiado por el Ministerio de Ciencia e Innovación del Gobierno de España.

2 Construidos en su mayor parte durante los años veinte, como el Palacio de la Música de la Gran Vía madrileña, que se inauguró en 1926, dichos cines, además de ser muy suntuosos, contaban con amplios aforos.

3 El deseo de transmitir al mundo la imagen de una España moderna se convirtió ya en los años diez en una obsesión gubernamental que culminó durante la dictadura de Primo de Rivera. Aprovechando las exposiciones de 1929 él auspició varios documentales con ese objetivo, como *España ante el mundo*, aunque su declive político terminó por frustrar el proyecto. En Begoña Soto: *Las exposiciones de 1929. Cuatro reportajes cinematográficos sobre la Exposición Iberoamericana (Sevilla, 1929)*, Madrid, Filmoteca Española / Junta de Andalucía, 2009, p. 14.

El período luminoso que los primeros años treinta representan para el cine español supuso una suerte de ruptura en la sucesión de etapas algo sombrías que hasta aquel momento había sido su trayectoria. Durante ellos, no solo aumentó la producción, propiciando la consiguiente consolidación de la industria, sino que, como se ha señalado, por primera vez en su historia pareció establecerse una corriente de complicidad entre el cine español y su público natural. Las películas nacionales interesaban a los espectadores y lograban desbancar en las taquillas a las producciones llegadas del extranjero, permaneciendo semana tras semana en los programas de los principales cines².

En el conjunto de esa producción, los documentales formaron un grupo de cierta envergadura, cuyo rastro se pierde en las referencias bibliográficas y hemerográficas, pues muy pocos de ellos se conservan a día de hoy. Sin duda, en el desarrollo del género tuvo mucho que ver el entusiasmo por el cine que manifestaron los jóvenes creadores del momento, a los que no se les ocultaban las enormes posibilidades del nuevo arte. Sobre ellas se había abierto un debate muy intenso ya en la década anterior, dirimido en esporádicas columnas de la prensa diaria y en otras publicaciones más especializadas. A través de él, se criticaba la imagen deformada de la cultura española que transmitía el cine extranjero, empeñado en servirse de manidos estereotipos que no se correspondían con la realidad de un país en plena modernización, pero también se insistía en las capacidades del cinematógrafo como instrumento transformador de la sociedad y difusor ante el mundo de los cambios y avances que se estaban dando en España³.

Aunque sería en los primeros años treinta, insuflados de la energía y las ansias de renovación que acompañaron la llegada del nuevo régimen republicano, cuando el cine documental se convertiría para muchos creadores en el espacio idóneo desde el que explorar la realidad del país.

El documental como instrumento de cambio social

Para dar contenido a esas películas, el hábitat y los modos de vida rural así como las ciudades más singulares de la geografía nacional fueron seleccionados por los realizadores en función de su raigambre histórica o su riqueza arquitectónica y paisajística. Así, los documentalistas parecían seguir la estela trazada por la literatura costumbrista y la pintura regionalista de las décadas precedentes, aunque sin obviar el desarrollo que el país iba experimentando⁴. En paralelo a tal actitud, el gobierno de la Segunda República vio en los documentales un medio idóneo del que servirse en pro de sus planes educativos. De hecho, las Misiones Pedagógicas, creadas en mayo de 1931 a partir del proyecto diseñado por Manuel Bartolomé Cossío⁵ y pensadas para llevar la cultura a los lugares más recónditos del país, contaron con el cine como instrumento didáctico en el que apoyarse y, merced a las películas documentales, pudieron mostrar a los campesinos iletrados cómo era la vida en España y en otros lugares del extranjero⁶. En este sentido, se ha señalado el alto porcentaje de filmes exhibidos por los misioneros que trataban de geografía, en una actitud que concordaba con el pensamiento regeneracionista inspirador de aquellas misiones, según el cual “instruir a los españoles acerca de la geografía de su propio país contribuiría a estrechar los lazos que los unían a la patria”⁷, con el objetivo último de crear un sentimiento de identidad nacional. Ello, sin embargo, no debería llamar a engaño por lo que respecta al impulso dado por el gobierno republicano a la producción documental, pues los datos conocidos demuestran que sus buenas intenciones superaron con mucho las posibilidades de actuación y, en consecuencia, las medidas adoptadas para promover el cine no fueron más allá del encargo de una serie de películas a los realizadores que colaboraron con su programa pedagógico, como José Val del Omar, Gonzalo Menéndez Pidal y Eduardo G^a Maroto⁸.

Muchas de ellas se filmaban *in situ* en el transcurso de la propia Misión, probablemente, para que, además de material educativo, fueran también memoria visual de las actividades realizadas y testimonio fehaciente de la esforzada y extraordinaria tarea desempeñada por los misioneros⁹. La que nos ocupa, *Estampas 1932*, es una prueba de ello y única muestra conocida de lo que debió ser una serie de *estampas* sucesivas¹⁰. Filmada por Val del Omar a lo largo de diferentes viajes llevados a cabo por las Misiones, constituye un documental mudo de trece minutos de duración, ordenado en tres apartados por sendos

4 En efecto, las formas de vida tradicionales combinadas con aspectos que reflejan el desarrollo y la industrialización del país constituyen el tema de documentales como *Por tierras de Zamora*. Véase mi trabajo “Mucho más que sol y playa. El documental turístico español de Segundo de Chomón a Carlos Serrano de Osma”, en A. del Rey Reguillo: *Turistas de película*, Madrid, Biblioteca Nueva, 2012. (pendiente de publicación)

5 El decreto de creación de las Misiones Pedagógicas fue firmado el 29 de mayo de 1931, con Niceto Alcalá-Zamora como Presidente del Gobierno y Marcelino Domingo como Ministro de Instrucción Pública y Bellas Artes, y el 6 de agosto de ese mismo año quedó constituido su Patronato.

6 Las actividades de las Misiones combinaban charlas, audiciones de música, lectura de poesías, teatro, exhibición de reproducciones de obras de arte y proyecciones de documentales y cortos humorísticos. Según Sandie Holguín, entre 1931 y 1934 los misioneros visitaron 495 pueblos, cubriendo buena parte del territorio español, pese a la dificultad de las comunicaciones. En *República de ciudadanos. Cultura e identidad nacional en la España republicana*, Barcelona, Crítica, 2003, pp. 70 y 77.

7 *Ibid.*, p. 149.

8 Es sabido que el Patronato de las Misiones contaba con tres cámaras para esas filmaciones, pero sobre el número exacto de películas logradas los datos son contradictorios. Manuel Palacio: “El documental de vanguardia”, en J. M. Catalá, J. Cerdán y C. Torreiro (eds.): *Imagen, memoria y fascinación. Notas sobre el documental en España*, Madrid, Festival de Cine Español de Málaga y Ocho y Medio, 2001, pp. 75-88.



Estampas 1932 (José Val del Omar, 1932)

9 Gonzalo Sáenz de Buruaga: *Val del Omar. Más allá del surrealismo*, Huesca, Festival de Cine de Huesca / Festival du Film d'Amiens / Ed. Vol de Nuit, 2000, p. 38.

10 El término *estampa*, usado en la época por periodistas, literatos y pintores como Maruja Mallo, se equiparó en la práctica filmica a *vista*, empleado para designar los primitivos documentales cinematográficos.

11 Gonzalo Sáenz de Buruaga cifra en 41 los documentales filmados, en 16 y 35 mm, por José Val del Omar para las Misiones. En G. Sáenz de Buruaga: “Sin lugares comunes”, *Diáfono. Hacia una acústica luminosa y táctil*, Cameo Media S.L., 2010, p. 3.

12 Evitando ceñirme a cualquier clasificación propuesta para definir el cine etnográfico, utilizo el término en su sentido más genérico y de acuerdo con la definición del DRAE. Según ella, la cualidad de etnográfico tiene que ver con la descripción de las costumbres y tradiciones de los pueblos.

rótulos introductorios: “Los pueblos”, “Los humildes” y “Los caminos”¹¹. Su relato se inicia con un texto que es en sí mismo una declaración de intenciones y, como tal, desvela el objetivo de los misioneros: “Somos una escuela ambulante que quiere ir de pueblo en pueblo. A los más pobres, a los más escondidos, a los más abandonados...”. A continuación, una sucesión de planos de diversos ámbitos del mundo rural al que accedían las Misiones, se encarga de certificar el planteamiento integrador de su empeño, porque, a diferencia de los documentales etnográficos al uso¹², la cámara obvia filmar a los aldeanos y su hábitat desde la calculada distancia que los reduce a meros objetos de estudio y centra su interés en la estrecha interacción que se establece entre ellos y sus entusiastas profesores —unos y otros comparten juegos, baños, canciones y, por supuesto, el disfrute de las películas. Precisamente, dichos profesores tienen un claro protagonismo en el inicio del tercer segmento del filme, dedicado a registrar las peripecias de su viaje. Expuestos como están a los rigores climatológicos y a la abrupta orografía que deben sortear a pie o a lomos de mulos, por caminos embarrados o cubiertos de nieve, el recorrido de los misioneros y su esfuerzo para acceder a las remotas aldeas donde los aguardan expectantes niños y mayores, pone de manifiesto no solo la profundidad de su compromiso, sino la urgente necesidad de esa



Estampas 1932 (José Val del Omar, 1932)

24

tarea pedagógica que los sectores más desamparados de la sociedad española estaban pidiendo a gritos.

Una vez los instructores en la aldea, el rótulo se encarga de certificar no solo que dicha tarea se ha hecho realidad, sino el verdadero alcance de la misma: “...y durante la noche *el pueblo en masa*¹³ asiste a sesiones de cine educativo, charlas auditivas y lecturas. Durante el día la Misión es una alegre escuela al aire libre”. Efectivamente, pese a su escaso artificio, las imágenes fílmicas logran captar la expectación y curiosidad que esas gentes humildes muestran ante la pantalla, poniendo de manifiesto otra dimensión del documental, que indirectamente pasa a denunciar el penoso aislamiento y la falta de instrucción que padecen.

Los planos que narran ese primer contacto de “los humildes” con el cine constituyen uno de los momentos álgidos del relato fílmico, pues, desde su sencillez o precisamente por ella consiguen captar la sintonía existente entre aldeanos y misioneros, junto al sentimiento común de gozo y fascinación que, por motivos bien distintos, todos experimentan durante las sesiones cinematográficas. Merced a un montaje de planos alternos que contrasta los rostros expectantes de los campesinos frente a la pantalla con los semblantes risueños de los misioneros,

13 La cursiva es mía



Estampas 1932 (José Val del Omar, 1932)

todos quedan fundidos en esa vivencia integradora que, por momentos, parece borrar sus desigualdades de clase y cultura y los equipara en su condición de miembros de un Estado empeñado en velar por los derechos básicos de todos sus ciudadanos, entre ellos, la educación.

Desde el principio, los misioneros fueron muy conscientes del impacto que las proyecciones causaban en los campesinos y no lo pasaran por alto, sino que dejaron constancia expresa de él registrada en la Memoria del Patronato que evaluaba los servicios de las Misiones realizados entre 1931 y 1933. Allí, se cuantifican en 2.395 las proyecciones realizadas en poco más de un año entre el 5 de agosto de 1932 y el 31 de diciembre de 1933 y sobre ellas se comenta: “El cine es el que más impresiona al ofrecerles un mundo totalmente desconocido. En la mayoría de las localidades, al ver las imágenes, sienten fuertes emociones”¹⁴.

Por lo que sabemos, a finales de 1934, las Misiones Pedagógicas ya disponían de 36 proyectores y 411 títulos, en su mayor parte cine norteamericano importado por el Patronato¹⁵. Tal vez esa realidad puede explicar que, cuando en 1935 los organizadores de las campañas de la Misiones vieron atacados por enésima vez sus programas culturales por los diputados de derechas que desde el principio los

14 De la memoria, publicada en 1934, da cuenta Francisco Canes Garrido en “Las misiones pedagógicas: educación y tiempo libre en la Segunda República”, *Revista Complutense de Educación*, Vol. 4 (1), Universidad Complutense, Madrid, 1993, pp. 147-168.

15 Sandie Holguín justifica la mayor proyección de películas norteamericanas por la inexistencia de documentales sonoros españoles que se daba en el momento. S. Holguín: op. cit., p. 268.



Estampas 1932 (José Val del Omar, 1932)

habían tachado de propaganda socialista y cosmopolitismo ateo, arguyeron que su principal problema con respecto al cine había sido la escasez de buenas películas que sirvieran para conocer España¹⁶. Si se tiene en cuenta que, tras el bienio republicano reformista impulsor de las Misiones, los fondos del Patronato se vieron reducidos drásticamente ya en 1934 con la llegada de las derechas al poder tras ganar las elecciones de noviembre de 1933, no hay duda de que el capítulo correspondiente a los recursos para comprar o impulsar películas españolas debió quedar irremediabilmente menguado. Una circunstancia tanto más penosa, si se considera el notable crecimiento que estaba experimentando el documental español que, precisamente en esos primeros años treinta, logró alcanzar su mayoría de edad¹⁷.

Según he comentado, de buena parte de los títulos surgidos entonces solo se puede hablar de oídas. En cualquier caso, y dejando al margen *Las Hurdes* de Buñuel, cuya singularidad lo desmarca claramente del conjunto, las referencias que se tienen de tales documentales y las pistas que ofrecen sus mismos títulos muestran que, en buena medida, configuraron un amplio fresco de los paisajes, gentes y usos de España, casi siempre vistos desde una perspectiva histórico-

¹⁶ En “Las parameras espirituales de España: La maravillosa obra de las Misiones Pedagógicas en nuestras regiones desventuradas”, *El Sol*, 28 de junio de 1935. Cfr. S. Holguín: op. cit., p. 151.

¹⁷ Manuel Rotellar ofrece la lista más exhaustiva de cortometrajes producidos en el período, agrupados por años de producción, aunque sin diferenciar entre ficción y no ficción. En *Cine español de la República*, San Sebastián, XXV Festival Internacional del Cine, 1977, pp. 162-164.

18 Por la pérdida habida, resulta difícil calibrar en términos globales dicha producción, pero los títulos conservados de Carlos Velo, Fernando García Mantilla, Ramón Biadiu o Antonio Román, entre otros, prueban su indudable interés.

19 Al margen de los realizados en el contexto de las Misiones Pedagógicas, según Eduardo García Maroto, entre 1932 y finales de 1935 se habrían producido en España más de cincuenta documentales, además de numerosos noticiarios. *Aventuras y desventuras del cine español*, Barcelona, Plaza y Janés, 1988, p. 102.

20 Orientado tal vez por sus títulos, Gubern reúne catorce documentales en este apartado *El cine sonoro de la II República*, Madrid, Barcelona, Lumen, 1977, p. 191, si bien es cierto que alguno de ellos, como *La ruta de Don Quijote* de Ramón Biadiu, no parecen encajar suficientemente en él.

21 La copia habida en FilMOTECA Española termina de forma algo abrupta y sin la palabra FIN. Esto podría indicar que se trata de un filme incompleto, más aún si tenemos en cuenta que el propio Méndez-Leite cifra su metraje en 600 metros —*Historia del cine español*, Madrid, Rialp, 1965, p. 375— que, a la velocidad estándar de proyección, equivaldrían a una duración aproximada de 20 minutos.

22 Entre los precedentes de documental etnoturístico habidos en el cine español, el caso de *Mallorca* es relevante. Se filmó en 1927 merced al impulso institucional de las autoridades balearas, con el objeto de dar a conocer la isla desde diferentes perspectivas que incluían lo monumental, lo paisajístico y los modos de vida de sus naturales, operando una selección de moti-

etnográfica, que no impedía destacar los cambios de todo orden que iban imponiendo los logros del progreso¹⁸. De esta forma, los documentalistas españoles adoptaban una tendencia que era uso común en otras cinematografías europeas, pero también respondían a un estado de opinión que demandaba a los cineastas atención e interés hacia la diversidad cultural nacional, con el fin de descubrir la España real y poder componer una imagen ajustada del país desde la que neutralizar el modo estereotipado y simplificador con el que era percibido y representado en el exterior.

El documental como motor del turismo

En esa dinámica productora¹⁹, el año 1935 fue sobresaliente, con más de treinta documentales logrados. Aunque pocos de ellos se conservan, la clasificación establecida por Román Gubern en su estudio sobre el cine republicano, denomina ‘serie turístico-paisajística de temas españoles’ al grupo más numeroso²⁰. Y, como muestra particularmente representativa de esa categoría, ha quedado un título que se puede considerar ejemplo sobresaliente. Se trata de *La ruta de Guadalupe*, primera y única película de la que se tiene noticia realizada por Fernando Méndez-Leite von Hafe, crítico e historiador destacado del cine español. Producido por la marca Ufilms del riojano Saturnino Ulargui, es un filme sonoro del que se conserva un metraje de algo más de doce minutos²¹ y ellos son suficientes para dejar constancia de su singularidad que, como intentaré demostrar desde mi análisis, convierte esta cinta en una pieza muy especial del mosaico que aglutina las películas españolas de tema turístico. En él los documentales ocuparon un lugar reseñable ya en el primer cine y su producción fue aumentando en paralelo a la consolidación del turismo como hábito de ocio característico del siglo veinte.

Aunque concebidas en su mayoría desde una perspectiva etnoturística, la esencia de esas películas consistió en su interés por combinar los paisajes y enclaves arquitectónicos más atractivos con aspectos de la vida cotidiana de sus gentes, apuntando siempre hacia el tipismo. De ahí el frecuente recurso a mostrar a los paisanos engalanados con las indumentarias regionales propias u ocupados en sus tareas cotidianas, muchas de las cuales eran ya historia para los habitantes de la gran ciudad. Como resultado de tal estrategia, las películas adquirirían un incuestionable valor de folleto turístico con ribetes de catálogo etnográfico²². Sin embargo, raramente en ellos se alude al hecho o al sujeto turístico de forma explícita.

Por lo que a *La ruta de Guadalupe* se refiere, las cosas suceden de forma bien distinta, pues desde el primero de sus planos, y mediante diferentes efectos dis-



La ruta de Guadalupe (Fernando Méndez-Leite von Hafe, 1935)

cursivos, la exhortación al viaje impregna toda la película. En realidad, ella misma está concebida como una suerte de peculiar *road movie* narrada en clave documental desde un argumento que cuenta con los requisitos específicos: un coche, una pareja de viajeros y un periplo que realizar. Este último queda bien definido desde el gráfico introductor de la película, que anticipa la ruta a seguir, en la que destacan tres nombres: Madrid, Oropesa y Guadalupe. La promesa de viaje que el gráfico encierra se concreta en invitación segundos después, una vez iniciado el relato. Entonces, y a lo largo de todo el metraje, toma carta de naturaleza la voz narradora que, valiéndose de la primera persona del plural, parece animar al espectador a unirse a los viajeros: “Mañana de espléndido sol madrileño. *Abandonamos* la capital de España con rumbo al monasterio de Santa María de Guadalupe...”²³. Con esta estrategia, el espectador queda inscrito automáticamente en el relato como sujeto del viaje virtual que le ofrecerá la pantalla.

En términos gramaticales, la primera persona del plural que impone la voz narradora está justificada por razones de orden diegético ya que, como protagonistas anónimos, el documental cuenta con una pareja de viajeros hecha visible desde el primero de sus planos. Se trata de un hombre y una mujer jóvenes cuyo ano-

vos destinada a reforzar el pintoresquismo como atractivo turístico. En este caso, el último de sus rótulos, contiene una invitación expresa a visitar la isla. Véase en mi artículo “Filmando documentales para vender paraísos. *Mallorca* (1927)”, en *AULA-Historia social*, nº 21, primavera de 2008, pp. 85-92.

²³ La cursiva es mía.

nimato los convierte no tanto en personajes como en prototipos genéricos de un determinado modelo de turista, pues, merced a esa condición anónima, la pregnancia identificadora de sus figuras queda potenciada ante el espectador. Sin embargo, conviene advertir que dicho modelo difícilmente se podría corresponder con el espectador español medio del momento. De hecho, por su aspecto y *modus vivendi*, ambas figuras representan una pareja muy acomodada, como se encargan de mostrar los tres primeros planos de la película. No solo disponen del tiempo y el dinero necesarios para emprender un viaje de placer, sino que poseen un moderno descapotable con el que desplazarse. No solo su hábitat es la ciudad de Madrid, sino que viven en un lujoso palacete del centro urbano, a través de cuya puerta enrejada sale la mujer para dirigirse al turismo donde la aguarda su acompañante con el motor en marcha.

24 Así, inopinadamente, el documental estaría anticipando un hábito común del actual turismo de masas, según el cual, el turista, armado con su tomavistas, graba compulsivamente todo lo que ve, haciendo comentarios en voz alta, con el objeto de que estos queden igualmente registrados por su cámara.

25 De ellos tres, el austriaco Heinrich Gärtner, recién exiliado en España, poseía una sólida experiencia como operador cinematográfico, de la que queda constancia en las bellas imágenes del documental.

26 Saturnino Ulargui contaba con medios suficientes para practicar un estilo de producción sólida y estaba en aquel año 1935 retomando dicha actividad, después de su frustrada aventura londinense. A Fernando Méndez-Leite le unían sus vinculaciones con la industria cinematográfica alemana —Ulargui había tenido la exclusiva para la distribución en España de las producciones UFA y Méndez-Leite había sido asesor técnico de la Bayern Film en Munich. En J. L. Borau (Dir.): *Diccionario del cine español*, Madrid, Alianza, 1998, pp. 571 y 871-873. Así pues, es más que probable que el realizador en ciernes lograra ilusionar al productor con su proyecto y consiguiera su apoyo sin reservas.

Así, con el descapotable convertido en el tercer sujeto del relato, se emprende un recorrido en el que la mirada de la cámara parece corresponderse en todo momento con la de los dos turistas. De hecho, pocos son los planos que logran desprenderse del orden y el sentido impuesto por su punto de vista, es decir, de los noventa y ocho que componen el metraje incompleto de la película, más de un tercio cuenta con la presencia explícita o implícita de la pareja, bien por medio de sus figuras, de la silueta de su automóvil o de la voz narradora, que insistentemente formula su discurso desde el plural inclusivo del *nosotros*, permitiendo al espectador compartir papel protagonista con los sujetos del relato. Y todo, porque el modelo discursivo sobre el que se asienta la película está orientado a simular el diario de un viaje cuya narración se realizaría supuestamente en tiempo real y en paralelo al desplazamiento²⁴. Para conseguir semejante efecto, además del uso de la voz en off y de la toma de un considerable número de planos filmados desde vehículos en movimiento, fue preciso realizar un habilidoso trabajo de planificación y montaje llevado a cabo por los tres operadores que filmaron la película, Mac Guerrad, Heinrich Gärtner (así escrito en los créditos) y Leopoldo Alonso²⁵, en un despliegue de profesionales que habla de un proyecto planteado con tantos medios como ambición. Y no podía ser menos tratándose de una producción Ulargui²⁶.

En concreto, la habilidad de los camarógrafos consistió en intercalar en el continuum filmico una serie de planos detalle del conductor a bordo de su coche, pero filmado en escorzo, de modo que solo mostrara su nuca y su mano sobre el volante —en uno de ellos, por reencuadre, también la nuca de la mujer que lo acompaña. La finalidad no era otra que afianzar el punto de vista interno del relato, consiguiendo que cada plano mostrado a continuación remitiera a la mirada subjetiva de ambos turistas. Esta estrategia discursiva, utilizada hasta la saciedad en las posteriores *road movies*, resulta tan eficaz como novedosa en los



La ruta de Guadalupe (Fernando Méndez-Leite von Hafe, 1935)

30

documentales españoles del momento y, además de dotar a la película de eficacia narrativa, le confiere un aire de modernidad innegable. El recurso se repite hasta tres veces a lo largo de esta primera parte del filme, dedicada por entero a narrar el recorrido de Madrid a Guadalupe. Una vez alcanzado el destino, la voz narradora y las imágenes mismas adoptan un tono más convencional y se dedican a describir el pueblo de Guadalupe como icono histórico-religioso de la cultura española, sin despreciar el retrato de sus naturales, oficios y rincones más pintorescos. Todo ello con un estilo fotográfico de estimable calidad.

Pero retomemos el inicio del relato para observar mejor sus detalles. Una vez dejado atrás el bullicio de la gran urbe madrileña y sus referentes arquitectónicos principales —la Puerta de Alcalá, la Cibeles y el Palacio Real— puntualmente enumerados por la voz narradora, se pone rumbo hacia Guadalupe con el cruce del Puente de Segovia. Desde ese momento, el viaje transcurrirá al ritmo marcado por el rodar del descapotable, cuyo rastro sigue atentamente la cámara mientras atraviesa el pueblo de Navalcarnero o deja atrás el castillo de Maqueda. “Sus almenas, de gran pureza arquitectónica, llaman poderosamente la atención del *turista...*”²⁷ apunta el narrador explicitando con sus palabras la categoría en

²⁷ La cursiva es mía.

la que se sitúa. Ya no es ni un viajero ni un excursionista, sino que, investido del nuevo papel que le asignan los tiempos y en consonancia con él, registra concienzudamente su periplo para certificar la experiencia vivida por medio de una hibridación de voces que pasa de la primera a la tercera persona, en un ejercicio de estilo indirecto libre determinado por el hecho de que la cámara momentáneamente se haya independizado de su punto de vista para sobrevolar el paisaje y las almenas del castillo de Maqueda, reduciendo la figura del descapotable a un punto que se aleja en la distancia.

Ya en Oropesa, la primera persona recupera su protagonismo: “*Entramos en el parador del Patronato Nacional de Turismo con su hermoso palacio...*”²⁸. Mientras, un plano general muestra el patio del mismo, sus galerías, corredores y un portalón por el que accede el descapotable con sus ocupantes a bordo. Instantes después la mujer se dispone a bajar de él. La referencia al parador no es baladí, porque, además de confirmar el elevado estatus de los turistas, pone sobre el tapete una realidad de incidencia destacada en la economía española. Me refiero, no tanto a la industria turística en sí, como a la gestión institucional que se hizo de ella durante los años de la Segunda República, cuando estuvo sometida a reglamentaciones diversas que nacían condicionadas por los avatares políticos. Aunque la administración republicana se esforzó por desarrollar sus infraestructuras incrementando la red de paradores y respaldando las iniciativas propuestas por la Federación de Sindicatos del ramo, lo cierto es que el desarrollo turístico se estancó en la primera mitad del decenio. De algún modo, el impulso generado por las dos exposiciones internacionales que cerraron el ciclo gubernamental primorriverista languideció durante los años republicanos. Y en ello habrían tenido que ver tanto la coyuntura internacional de crisis económica, como los episodios de desorden público que afectaban la vida cotidiana de España²⁹.

En cualquier caso, y para continuar con la película, es interesante analizar el comportamiento de la pareja de turistas, donde la figura femenina es el sujeto más activo, pues mientras el hombre se limita a conducir el vehículo o a dar aire a sus ruedas, el dinamismo de la mujer se ajusta más al perfil del turista convencional. Siempre dispuesta a curiosear con el objetivo de su cámara, ella es la encargada de tomar las fotografías, como sucede en Lagartera, donde cámara en mano retrata a una joven ataviada con sus galas nupciales —“El objetivo de *nuestra*”³⁰ cámara sorprende la amistosa charla de dos lagarteranas”, comenta la voz narradora. Poco después, pasado el Puerto de San Vicente, la mujer vuelve a bajarse del coche ante la Ermita del Humilladero, para visitarla acompañada de un lugareño. Con su actitud, la turista pone de manifiesto su condición de mujer moderna, inquieta y presumiblemente culta, capaz de manejar a su antojo una

28 La cursiva es mía.

29 El Patronato Nacional de Turismo fue una herencia de la etapa primorriverista que mantuvo el gobierno republicano, sin embargo, la continuidad de la institución no impidió que en los primeros años treinta la cifra de turistas llegados a España sufriera un drástico descenso. Si en 1929 sumaban 362.000, en buena medida atraídos por la exposiciones internacionales, en 1931 la cifra había descendido a 276.000 y no creció durante los años siguientes. En Carmelo Pellejero Martínez: “La política turística en la España del siglo XX: una visión general”, *Historia Contemporánea*, nº 25, 2002, pp. 233-265.

30 La cursiva es mía.



La ruta de Guadalupe (Fernando Méndez-Leite von Hafe, 1935)

32

cámara de fotos e interesarse por lo que le rodea. Ella representa el nuevo modelo femenino auspiciado tanto por la modernidad como por el ideario republicano y asumido sobre todo por las jóvenes urbanas de las clases medias ilustradas y de la burguesía liberal en la que parece encuadrarse. Dicho modelo se contraponen abiertamente con los tipos rurales de mujer reflejados en la mayoría de los documentales de la época, perfectamente ajustados al perfil tradicional en consonancia con la actitud predominante de la población femenina española coetánea³¹. Ocupadas en la confección del ajuar, en la cría de los hijos, en hilar, tejer o cuidar del ganado, esas mujeres tienen, a los ojos de nuestra fotografía, el estatus de piezas de museo y le merecen la misma atención que la arquitectura centenaria de los monumentos.

Llegados a Guadalupe entre el toque de campanas del monasterio, se pierde el rastro de los turistas y la voz narradora asume definitivamente el protagonismo para hacer balance de los hechos históricos asociados al monumento. Al compás que marca la sucesión de planos, va desgranando su letanía de datos: “El monasterio de Guadalupe es el santuario de España. A partir del siglo XIV fue la morena Virgen de Guadalupe la que rigió los *grandes destinos nacionales*”. Las

³¹ Es fácil suponer que ese perfil tradicional era mayoritario en la España del momento, pues “a pesar de los cambios legislativos introducidos por la República, estaba pendiente el cambio de las mentalidades y eso no podía hacerse por decreto, sino por voluntad propia”. En José Manuel Díez Cifuentes: “República y primer franquismo: la mujer española entre el esplendor y la miseria, 1930-1950”, *Alternativas: cuadernos de trabajo social*, nº 3, 1995, pp. 23-40.



La ruta de Guadalupe (Fernando Méndez-Leite von Hafe, 1935)

32 Todas las cursivas de las citas son mías.

33 La combinación de imágenes y texto en esta segunda parte del documental evoca automáticamente los documentales del NO-DO que atendían al patrimonio arquitectónico.

34 La vestimenta ligera de los protagonistas y las galas de los trajes regionales de los locales podrían indicar que la película habría sido rodada a principios de septiembre, coincidiendo con la fiesta patronal en honor de la Virgen de Guadalupe que se celebra el día 8 de ese mes.

alusiones religiosas y la retórica grandilocuente de estas expresiones —“constituye Guadalupe el símbolo de mayor *grandeza y poderío de nuestra historia...*”— incapaz de sustraerse a la mención de los iconos regios de la España imperial —“los Reyes Católicos y Carlos V se irguieron humildes ante la augusta majestad de la hoy patrona de Extremadura”—, ni a las referencias al pasado glorioso —“de aquí partieron en *vuelo triunfal del espíritu español* iniciativas de gran envergadura, en *siglos de gloria y esplendor mundial*”—³² suenan como una sombría anticipación de los temas y el estilo que el franquismo iba a imponer en su discurso oficial tan solo cuatro años después, tras el triunfo de la insurrección militar contra el gobierno legítimo de la República³³.

Después de dicha apoteosis, los últimos planos del documental aparcan la Historia triunfal para retomar la intrahistoria y, con la cámara definitivamente independizada de cualquier punto de vista interno, van trazando apuntes sobre la vida de los locales —rutinas artesanales incluidas— hasta que un desfile de paisanos engalanados con el traje regional irrumpe por las empinadas calles del pueblo, cantando a coro la misma pieza popular que sirve como fondo musical de los títulos de crédito. Y en ese momento, abruptamente, la película queda interrumpida³⁴.

Conclusiones

La común condición de crónicas de viaje que tienen los dos modelos de documental descritos es uno de los aspectos que merece la pena destacar, si bien es cierto que las similitudes entre ellos no van mucho más lejos. Por ejemplo, los sujetos viajeros en ambos casos actúan movidos por objetivos radicalmente dispares: mientras en *Estampas 1932* parecen viajar impelidos por un compromiso ético que los empuja a la acción solidaria de la instrucción pública, en *La ruta de Guadalupe* se desplazan por placer, adoptando el estatuto de turistas. Tal disparidad de actitudes se explicaría en función del diferente impulso que movía a sus creadores al poner en marcha ambos proyectos filmicos. Provenientes de las clases medias acomodadas, los autores, hombres cultos y cosmopolitas, fueron coetáneos e hicieron del cine el objeto principal de su interés. En el caso de José Val del Omar, fue su compromiso con las Misiones Pedagógicas y sobre todo con el propio cine, tal y como él lo entendía en esos años, el que lo llevó a organizar las filmaciones para dejar constancia de la experiencia misionera³⁵. De ahí que concibiera *Estampas 1932* como un testimonio con el que evidenciar la acuciante necesidad social del programa pedagógico desarrollado por las Misiones. Y, ajustando su película a la peripecia viajera de los misioneros, plasmara la espontánea interacción entre ellos y los lugareños.

34

Nada que ver con los dos turistas que animan *La ruta de Guadalupe*, cuyo innegable estatuto de protagonistas absolutos de la peripecia argumental reduce a los paisanos que surgen a su paso a la categoría de piezas de museo que se contemplan desde la distancia. En realidad, aunque el interés por el cine de Méndez-Leite von Hafe acabaría priorizando el estudio y la escritura sobre la práctica filmica propiamente dicha, en sus años jóvenes pareció dispuesto a participar activamente en el proyecto de renovación y consolidación de la industria cinematográfica española que se estuvo gestando desde distintos ámbitos durante los primeros años treinta. Inspirado por los modelos alemán e italiano, que tan bien conocía, el autor vinculó dicha consolidación a la de la industria turística³⁶. “El cinema, como medio propulsor del turismo en España, está aún por explotar”, aseguraba tan solo un año antes de producir la película³⁷. Y ese convencimiento es el que explicaría la existencia de *La ruta de Guadalupe*, cuya realización habría respondido a un compromiso de largo alcance que, traspassando el mero interés cinematográfico, lindaba con lo patriótico:

*Todos los españoles debemos, pues, contribuir al establecimiento de una producción de películas cortas que den a conocer las bellezas de nuestro suelo en todo el mundo. Servirán también como medio de destrucción de la ya célebre leyenda negra sobre España o los españoles.*³⁸

El rechazo de la leyenda negra sitúa a Méndez-Leite von Hafe en el territorio común del hastío por la visión negativa y estereotipada de España que se mane-

³⁵ Para Gonzalo Sáenz de Buruaga, el autor habría encontrado en los documentales y las numerosas fotografías realizados para las Misiones Pedagógicas “una respuesta coherente a su vocación utópica de transformación comunitaria y de *creyente del cinema*”. En *Val del Omar. Más allá del surrealismo*, op. cit., p. 44.

³⁶ Tanto la UFA en Berlín como la LUCE en Roma produjeron y exportaron en esos años centenares de documentales turísticos que habrían servido, según el autor, para consolidar sus respectivas cinematografías y, en el caso italiano, la propia industria turística. En *El cinema y sus misterios*, Madrid, Ed. Bailly-Bailliere, 1934, p. 201.

³⁷ *Ibid.*, p. 199.

³⁸ *Ibid.*



La ruta de Guadalupe (Fernando Méndez-Leite von Hafe, 1935)

jaba desde el exterior, compartido desde las décadas precedentes por buena parte de la opinión pública española y, por supuesto, subyacente en el ánimo de los sectores republicanos regeneracionistas. Pese a esta constatación, la índole de su propuesta fílmica demuestra cuán alejados podían hallarse sus intereses como cineasta de los de creadores como Val del Omar.

En realidad, los tres años que separaron la realización de sus respectivos documentales fueron suficientes para demostrar los avances técnicos experimentados por la industria fílmica española —esencialmente, en su capacidad para el registro sonoro— y, sobre todo, para evidenciar la dualidad de modelos de sociedad que estuvieron en juego en la España republicana. Mientras *Estampas 1932*, en consonancia con el bienio republicano reformista en el que surge, pone en evidencia la preocupación gubernamental por mejorar el nivel cultural de aquellos sectores de la ciudadanía española menos favorecidos, en función de un objetivo de mejora y progreso integral de la sociedad española al que parece aspirar el programa de las Misiones³⁹, *La ruta de Guadalupe* apunta hacia otra meta bien distinta. Sus selectos protagonistas representan un tipo de sociedad menos igualitaria, más clasista, donde un sector privilegiado de españoles tiene la potestad de

39 Y del que da fe el presupuesto de 600.000 pesetas asignado en los Presupuestos Generales del Estado de 1932 para la adquisición de libros en las bibliotecas públicas, frente a las 35.000 del año anterior. En Juan Vicéns: *L'Espagne vivante: le peuple à la conquête de la culture*, París, Editions Sociales Internationales, 1938. El dato es de la versión española en Ediciones Vosa, 2002, p. 16.

observar desde su altura a aquellos otros más humildes, aunque garantes de la tradición y, por lo mismo, condenados al dudoso honor de ser alimento de turistas. La película, nacida en 1935, en pleno bienio negro y en medio de un ambiente más propicio a la evocación de sueños imperiales, sobre la estela trazada por los gobiernos totalitarios de las repúblicas vecinas alemana e italiana, construye su discurso a partir de una forma de pensar y entender España que, en lo esencial, acabaría cuajando con la llegada del franquismo⁴⁰.

En este sentido, no hay duda de que tanto Val del Omar como Méndez-Leite von Hafe se esforzaron por estar a la altura de las circunstancias, planteándose con sus respectivas películas un claro objetivo a seguir en función de las corrientes ideológicas a las que se adscribieron. Sus opciones fueron, sin duda, de auténtico compromiso y, ante nuestros ojos, con la perspectiva que ofrece el paso del tiempo, se nos ofrecen como ejemplos de dos actitudes tan dispares como los dos modelos de sociedad a los que sus películas apuntaban. Ambos, con diversas variantes y matices, se estuvieron barajando durante los años clave de la Segunda República española. Y de todos es sabido cuál de los dos acabaría triunfando una vez que las palabras y las imágenes en movimiento fueron suplantadas por el lenguaje de las armas.

40 Esa concordancia del sentido de la película con el ideario impuesto por el régimen del dictador explicaría su considerable éxito. “La película se ha proyectado durante muchos años en toda España y países que hablan nuestro idioma” afirmó el autor, en su *Historia del cine español*, op. cit. tomo 1, p. 375. Muy al contrario, el filme de Val del Omar, borrado del mapa tras la Guerra Civil, debió esperar más de siete décadas para estar al alcance del público mayoritario.

Pedagogía o promoción turística. Opciones ‘de compromiso’ en el documental de la Segunda República española.

Durante la Segunda República española la producción de documentales alcanzó un nivel notable. De temática y estilos diversos, el porcentaje dedicado a reflejar la riqueza monumental nacional y su variedad etnográfica y paisajística fue muy elevado. En el origen de esta circunstancia estuvo el interés de los cineastas por desvelar, al mundo y a los propios españoles, la diversidad de un país hastiado de la tradicional visión estereotipada y simplificadora que, primero la literatura y después el cine, venían ofreciendo de él. Impulsados unas veces desde las instituciones y mayoritariamente surgidos por iniciativa individual, los documentales nacieron con una decidida voluntad de ser útiles. Partiendo de esa premisa, a partir del análisis comparativo de dos ejemplos singulares —*Estampas 1932* y *La ruta de Guadalupe*— este trabajo intenta demostrar cómo sus circunstancias de gestación y su disparidad funcional ponen en evidencia los radicales contrastes e intereses que, en sintonía con las diversas actitudes y posturas ideológicas, se dieron en la sociedad republicana, de cuyos desequilibrios y desigualdades flagrantes ambos resultan ser un reflejo simbólico.

Palabras clave: documental, etnoturismo, Segunda República española, Misiones Pedagógicas, *España-1932*, José Val del Omar, documental turístico, *La ruta de Guadalupe*, Fernando Méndez-Leite von Hafe.

Pedagogía o promoción turística. Opciones ‘de compromiso’ en el documental de la Segunda República española.

Pedagogy or Tourism: “Civic duty” in documentaries of the Second Spanish Republic

During the Second Spanish Republic there was a significant rise in the number of documentaries being produced. Filmmakers wanted to break away from the stifling stereotypes that had taken root in literature and film, so these documentaries (both institutionally-backed, but more often independent) dealt with a wide variety of themes and styles, especially national monuments or ethnographic and geographic diversity. The article compares two unique documentaries of the period: *Estampas 1932* and *La ruta de Guadalupe*, bringing out fascinating contrasts in the ideological disparities that were present in Spanish Republican society, revealing just how unbalanced and flagrantly unjust society was at that time.

Key words: documentary, ethnotourism, Second Spanish Republic, pedagogic mission, *España 1932*, Jose Val del Omar, tourist documentary, *La ruta de Guadalupe*, Fernando Mendez-Leite von Hafe.

Fecha de recepción: 28/10/2011 Fecha de aceptación: 23/11/2011



ARCHI > OS

DE LA FILMOTECA

Cine y turismo

De la pantalla al lienzo

El umbral del desencanto

P.V.P.: 10,80 €
69 abril 2012

Archivos de la filmoteca es una revista cuatrimestral de estudios históricos sobre la imagen fundada en 1989 por Ricardo Muñoz Suay y editada por el Instituto Valenciano de Cinematografía. Como revista editada por una filmoteca, incide necesariamente en la perspectiva histórica de las imágenes, pero también somete la tradición cinematográfica a la reflexión de estudiosos contemporáneos para actualizarla y reinterpretarla. El público al que va dirigida son aquellas personas cuyo trabajo, investigación o intereses están vinculados al objeto de la revista.

Archivos de la filmoteca está incluida en los catálogos y bases de datos ISOC, Latindex, MILA Bibliography, Dialnet, Library of Congress, ProQuest y Periodical Indexing Project de la FIAF (Federación Internacional de Archivos Fílmicos).

DIRECTOR EDITOR

VICENTE SÁNCHEZ-BIOSCA
(Universitat de València, Valencia)

SECRETARÍA DE REDACCIÓN EXECUTIVE SECRETARY

ARTURO LOZANO AGUILAR
(Instituto Valenciano de Cinematografía)

DISEÑO ORIGINAL ORIGINAL DESIGN

CHUS MARTÍNEZ
MONTE MAS

REDACTOR JEFE MANAGING EDITOR

VICENTE J. BENET (Universitat Jaume I, Castellón)

ADJUNTAS A LA REDACCIÓN EDITORIAL BOARD ASSISTANTS

GLORIA F. VILCHES
SONIA GARCÍA LÓPEZ

MAQUETACIÓN LAYOUT

KOLOR LITÓGRAFOS

CONSEJO EDITORIAL EDITORIAL BOARD

JACQUES AUMONT (C.N.R.S Paris)
RAYMOND BORDE (†)
DAVID BORDWELL (University of Wisconsin-Madison)
GUILLERMO CABRERA INFANTE (†)
PAOLO CHERCHI USAI (Haghefilm Foundation, Amsterdam)
ANDRÉ GAUDREAU (Université de Montréal)
ROMÁN GUBERN (Universitat Autònoma de Barcelona)
TOM GUNNING (University of Chicago)
JEAN-LOUIS LEUTRAT (Université Paris III, Sorbonne nouvelle)
FRANCISCO LLINÁS (†)
JOSÉ MARÍA PRADO (Filmoteca Española)
LEONARDO QUARESIMA (Universit  di Udine)
YURI TSVIAN (University of Chicago)

FOTOGRAFÍAS CEDIDAS STILLS

IVAC
FILMOTECA ESPAÑOLA
MUSEO NACIONAL CENTRO DE ARTE REINA SOFÍA

FOTOCOMPOSICIÓN E IMPRESIÓN

KOLOR LITÓGRAFOS
Pol. Ind. Fuente del Jarro
C/ Ciudad Onda, 20
46988 - Valencia

AGRADECIMIENTOS SPECIAL THANKS

ANTONIA DEL REY
EUGENIA AFINOGUÉNOVA
ROSANNA MESTRE
RAFAEL R. TRANCHE
JOSEP M. CATALÀ
PAZ RIDRUEJO
ALFONSO PUYAL
XOSE PRIETO
JOSETXO CERDÁN
SUSAN HOOVER

ISSN 0214-6606
Depósito Legal V-954-1989

ARCHIVOS DE LA FILMOTECA

C/ Doctor García Brustenga, 3
46020 Valencia
Tel. 963 890 362
E-mail: archivosfilmoteca@gmail.com

Editada por Ediciones de la Filmoteca
(INSTITUT VALENCIÀ DE L'AUDIOVISUAL I
CINEMATOGRAFIA RICARDO MUÑOZ SUAY)

Archivos de la Filmoteca no comparte necesariamente las opiniones que sostienen los colaboradores en sus textos

CONSEJO DE REDACCIÓN EXECUTIVE EDITORIAL BOARD

ALFONSO DEL AMO (Filmoteca Española)
NANCY BERTHIER (Université de La Sorbonne)
ALBERTO ELENA (Universidad Carlos III, Madrid)
PETER W. EVANS (University of London)
MARVIN D'LUGO (Clark University, Worcester)
RAFAEL R. TRANCHE (Universidad Complutense de Madrid)

REVISTA FUNDADA EN 1989 POR RICARDO MUÑOZ SUAY

69 **sumario**

EDITORIAL 8

CINE Y TURISMO: INTERSECCIONES POLIVALENTES

(COORD. ANTONIA DEL REY) 12

ANTONIA DEL REY

Pedagogía o promoción turística. Opciones 'de compromiso' en el documental de la Segunda República española 20

EUGENIA AFINOQUÉNOVA

La España negra en color: el desarrollismo turístico, la auto-etnografía y *España insólita* (Javier Aguirre, 1965) 38

ROSANNA MESTRE

Turismo existencial y de masas en *París-Tombuctú* 58

DE LA PANTALLA AL LIENZO: CINE PROYECTADO Y CINE EXPUESTO

(COORD. RAFAEL R. TRANCHE) 72

JOSEP M. CATALÀ

Palacios de la memoria: el cine desplazado 78

VICENTE JARQUE

Dentro del museo y/o fuera de lugar 92

ALFONSO PUYAL

Cineastas en el museo: José Luis Guerín 104

RAFAEL R. TRANCHE

Panóptico Val del Omar: de la pantalla al palimpsesto 120

EL UMBRAL DEL DESENCANTO

(COORD. VICENTE BENET) 134

VICENTE J. BENET

Agresión, experimentación, revolución: notas sobre el anticine de Javier Aguirre 140

XOSE PRIETO

"El cambio se está realizando...": la práctica fílmica de Antoni Padrós desde los últimos años del franquismo hasta los inicios del cambio democrático 154

JOSETXO Cerdán y MIGUEL FERNÁNDEZ LABAYEN

X Films: desarrollismo y mecenazgo 168

RESEÑAS

PIERRE SORLIN

Propaganda cinematográfica nacionalista durante el conflicto y la reconstrucción 182

DANIEL PITARCH

Cuerpo e imagen en las culturas finiseculares 185

JORGE OTER

El cine, las artes, lo fijo y lo animado 187

SÉBASTIEN LAYERLE

A propósito del documental y la Historia 190