

**Las Misiones Pedagógicas
y la utopía cinematográfica
de Val del Omar**



Gonzalo Sáenz de Buruaga

1. Una muestra del regeneracionismo de la República

Las Misiones Pedagógicas constituyen una de las experiencias de educación popular más importantes en la Europa convulsa de los años treinta. En la España de entonces, con la II República en absoluto consolidada, las Misiones surgen de una doble preocupación:

— Superar el aislamiento físico, social y humano de la mayoría de las gentes que habitaban las zonas rurales.

— Apuntar hacia una justicia social interterritorial redistribuyendo bienes culturales que existían en las áreas urbanas pero no en los pueblos.

La primera memoria que se publicó sobre esta trascendental iniciativa (*Patronato de Misiones Pedagógicas*, 1934) describe, con el lenguaje retórico de la época, la esencia de las Misiones en «la comunicación para enriquecer las almas y hacer que vayan surgiendo en ellas un pequeño mundo de ideas y de intereses, de relaciones humanas y divinas que antes no existían».

El Patronato de las Misiones Pedagógicas, creado el 29 de mayo de 1931, bajo la presidencia de don Manuel Bartolomé Cossío, pedagogo insigne y promotor de la idea dentro de la Institución Libre de Enseñanza, estaba compuesto por una docena de vocales, entre los cuales, políticos como Rodolfo Llopis y, sobre todo, artistas y escritores relevantes como el músico Oscar Esplá y poetas como Antonio Machado y Pedro Salinas, amén de las pedagogas Amparo Cebrián de Zulueta y

María Luisa Navarro de Luzuriaga. El vocal-secretario era Luis A. Santullano.

El fundador, Manuel B. Cossío (a quien Lerroux había propuesto como primer presidente de la II República y ante su negativa fue proclamado «primer ciudadano de la República») concebía las Misiones como el medio fundamental para llevar la cultura –en forma de bibliotecas, música, cine y proyecciones fijas, coros y teatro– a las poblaciones rurales de España. Era ésta una idea antigua dentro del regeneracionismo de la Institución: ya en 1900, Francisco Giner de los Ríos clamaba por «enviar los mejores maestros a las peores escuelas», dándoles facilidades para atenuar su aislamiento mediante «viajes baratos de estudio a los grandes centros, buenas bibliotecas circulantes de libros y revistas, cursos ambulantes de perfeccionamiento, visitas e inspecciones de hombres competentes (verdaderas misiones pedagógicas)». (Véase Eugenio M. Otero Urtaza, 1994, p. 337 y s.)

Lo que más preocupaba a Cossío era la selección del personal que fuera de misión por los pueblos ya que era consciente de las suspicacias que podía provocar en los campesinos la ocupación de las aldeas por «señoritos» de la ciudad, con el propósito de un recreo cultural gratuito. Por ello, los misioneros debían cumplir un trabajo global que carecía de horario. En el lenguaje actual, se trataba de actividades holísticas como las de algunas ONGs de hoy: la acción educadora no cesaba con el espectáculo o recreación cultural sino que tenía un carácter antiprofesional de comunicación espontánea o difusa en la que ningún saber era ajeno.

Este enfoque educativo típicamente institucionista (Manuel Tuñón de Lara, 1986, p. 167) permitió aglutinar en las Misiones a algunos de los jóvenes pedagogos, escritores y artistas más prometedores de aquel tiempo: Alejandro Casona, Luis Cernuda, Rafael Dieste, Ramón Gaya, María y Matilde Moliner, Eduardo Vicente, María Zambrano, etc. Frente a la educación represiva de «la letra con sangre entra», la utopía de educación popular de «enseñar deleitando» supuso una ambición regeneracionista sin parangón en la historia de España y acaso de Europa.

2. Buñuel apocalíptico *versus* Val del Omar posmoderno

Entre los medios culturales más propiciados por el Patronato de Misiones estaba el cine tanto para entretener y enseñar a las comunidades rurales, que generalmente lo veían por primera vez, como para documentar las actividades de las Misiones. Así mismo, dentro de éstas, estaba el Museo Circulante del Pueblo creado sobre todo para mostrar y comentar al público campesino reproducciones del Museo del Prado y otras instituciones. Pues bien, el principal cineasta y fotógrafo de las Misiones y del Museo del Pueblo era José Val del Omar

(también le acompañó en varias ocasiones Gonzalo Menéndez Pidal y, como ayudante, Cristobal Simancas). En los años 1931-34, es decir, en los años en que Luis Buñuel preparaba, rodaba y veía censurado por el gobierno de la República su documental sobre Las Hurdes, Val del Omar rodó más de cuarenta documentales y tomó decenas de fotografías. Muchas de estas fotografías fueron publicadas en 1934 y 1935 en las dos memorias del Patronato de Misiones Pedagógicas, por lo que es más que dudoso que Buñuel las conociera cuando preparaba y rodaba *Tierra sin pan*.

Al decir de la investigadora Jordana Mendelson (1996, 235 y s.; 1999), frente a la cruel dialéctica de las imágenes de Buñuel, «las fotografías de Val del Omar emplean una estética altamente modernista para capturar la reacción emocional del espectador rural, totalmente encantado por las maravillas modernas del cine, la teatralidad de los misioneros y los tesoros del Museo ambulante. Muchas de las fotografías estaban hechas con tomas “a vista de gusano” ofreciendo una imagen heroica y monumentalizante de los habitantes de España. Las relaciones económicas y sociales de las comunidades rurales no están consideradas. En estas fotografías, el primer plano no se utiliza, como en *Las Hurdes*, para chocar o transgredir sino para asegurar al gobierno y al público del éxito de las Misiones y de la fácil interacción entre la tecnología moderna y la vida rural.»

Tengo que disentir del brillante contraste que hace mi amiga, la profesora Mendelson, entre un Buñuel-revolucionario y un Val del Omar-gubernamental.

Como he dicho, Buñuel no tuvo tiempo de conocer las fotografías de Val del Omar ni creo que tampoco la película *Estampas 1932. Los pueblos, los humildes, los caminos*, rodada por Val del Omar y montada como muestra o resumen de la labor de los misioneros por las tierras de España. En realidad, Buñuel no se distinguía por su rigor etnográfico, sino por sus reacciones «anti». Conocía el libro del hispanista Legendre (1927) y seguramente el melifluido documental *Las Hurdes: país de leyenda*, realizado por el operador Armando Pou en 1922, con motivo del primer viaje del rey Alfonso XIII a la comarca. Es este un reportaje de excursión triunfal a caballo que culmina en un largo plano fijo con el rey-héroe y aclamación final de Su Majestad como «redentor de Las Hurdes» (Javier Herrera, 2000, p. 227-236). Más aún, el anti-modelo directo del que parte Buñuel fue, según sus propias palabras, el reportaje en la revista madrileña *Estampa* (núm. 115, de 25.3.1930) con fotos de Benítez-Casaus y referido al segundo viaje real a Las Hurdes para comprobar las tareas de «salvamento» iniciadas en 1922 (Javier Herrera, 2000, p. 232-233)

Cabe decir que, desde el éxito fulgurante de sus dos películas surrealistas rodadas en París, Buñuel era un «anti-sistema». Pero con el

documental sobre Las Hurdes Buñuel trueca el esteticismo daliniano de sus dos primeras películas por el realismo social que profundizaría en sus etapas posteriores en México y Europa. En definitiva, en la terminología de Umberto Eco acaso pueda calificarse a Buñuel como «apocalíptico» pero Val del Omar nunca ha sido un «integrado» sino un heterodoxo, no sólo vitalmente sino con respecto a la corriente convencional del cine en el que Buñuel estuvo mucho más integrado, con sus escauceos con Hollywood incluso. Amos Vogel (1974) sitúa a ambos, así como a Arrabal, dentro de su libro seminal sobre la subversión en el cine. Lo que sucedió es que Val del Omar, de extracción social burguesa como Buñuel, no derivó hacia el apocalipsis revolucionario que en mayor o menor proporción afectó a muchos intelectuales y artistas desde los años veinte a los ochenta, sino en la búsqueda de un mundo y una verdad más allá de Occidente. La gran distinción con Buñuel y con otros artistas a los que les tocó vivir la época convulsa de la República, es que Val del Omar no se adscribió a ningún partido político sino que, de modo precozmente posmoderno, fue un artista-tecnólogo muy cualificado y visionario, que trabajó de forma leal mientras las instituciones merecían esa lealtad. Así trabajó en las Misiones Pedagógicas de la República, no tanto por amor a ésta como al cine (sintomáticamente, en 1935, funda la Asociación Creyentes del Cinema).

3. Cine y fotografía en las Misiones Pedagógicas y su Museo del Pueblo

Hay un hermoso texto de Luis Cernuda, publicado en la revista *Luz* el 10 de octubre de 1931, y resucitado en la revista *Triunfo* de 8 de enero de 1972, titulado «Soledades de España. Con el Museo del Pueblo», en el que el gran poeta sevillano escribe a propósito de una de las actividades más meritorias de las Misiones, el Museo Circulante o Museo del Pueblo: «[...] los trabajos de instalación, las visitas oficiales, las charlas ante los lienzos, habían rendido a mi compañero de trabajo, José Val del Omar, ese extraordinario artista de la cámara que, en unión del pintor Ramón Gaya y del poeta Rafael Dieste, acompaña de ordinario el museo [...]»

Luis Cernuda, Rafael Dieste, Ramón Gaya, José Val del Omar: estos eran algunos de los jóvenes entusiastas que, inspirados por Manuel B. Cossío, recorrían las tierras remotas de España. Había muchos más: Alejandro Casona y Eduardo Torner con el teatro de las Misiones, el folclorista Agapito Mazaruela, los periodistas Pablo de Andrés Cobos y Enrique de Azcoaga, Carmen Conde (quien años después sería la primera mujer en ocupar un asiento en la Real Academia Española), otras mujeres preclaras, como María y Matilde Moliner así

como María Zambrano, también interesada, poética y filosóficamente, en el lenguaje místico, etc. Y, por supuesto, muchos maestros, pedagogos e inspectores de Primera Enseñanza de las zonas de actuación y que constituían las columnas básicas y más profesionales de esta singular experiencia de educación popular.

¿Y qué papel jugaba el cine, que oscilaba entre el mudo espectáculo de feria a punto de romper a hablar y los experimentos elitistas de las vanguardias de los artistas más osados? Para sopesar ese papel, conviene detenerse un tanto en la importancia que en los años treinta, y específicamente en el periodo de la II República española, se concedía al cine, al Cinema entonces con mayúsculas, como instrumento pedagógico de transformación social y de influencia político-cultural.

Ya en 1928 se había celebrado el Primer Congreso Español de Cinematografía, organizado por la revista *La Pantalla* y en el que, entre otras cosas, se había auspiciado la constitución en todos los pueblos de España de cinematecas municipales así como premios para las películas educativas junto con la exención de derechos de aduana y franquicia postal para las películas científicas, pedagógicas e instructivas. Dos años más tarde, en 1930, el cine se conmociona totalmente con el cine sonoro: éste consigue duplicar el número de espectadores e introduce cambios revolucionarios no sólo en la técnica y en la expresión cinéticas, sino en los medios y lugares de producción (en los estudios) así como en los métodos y ritmos de creación (Georges Sadoul, 1949, p. 220-230). Fundamentalmente, con el sonoro, el cine pasa de ser un pasatiempo ingenuo para las masas o un campo de experimentación para las vanguardias artísticas para convertirse, cada vez más, en el mayor sistema de propaganda y manipulación colectiva conocido hasta entonces y ensayado tanto en la emergente confrontación de los EEUU y la URSS, como en las políticas de información de la Alemania nazi (con la gran productora UFA y los grandes frescos olímpicos de Leni Riefenstahl) y de la Italia fascista (con el Instituto LUCE).

España también se apuntó, aunque con timidez como casi siempre, a esa tendencia general del cine como arma decisiva en la personalización mundial de las naciones: Sopesando las enormes posibilidades que la comunidad hispanoparlante suponía, y supone, para una industria potente del cine en español, se plantea, a principios de 1930, y como una secuela del II Congreso Nacional del Comercio Español en Ultramar, el Primer Congreso Hispanoamericano de Cinematografía, en cuyo comité organizador estaban, entre otros, José Francos Rodríguez, Antonio Barbero, Rodolfo Gil Benumeya así como algunas personas que ya habían velado sus primeras armas en el cine, singularmente el escritor Fernando Viola y el tecnólogo José Val del Omar quien, ya en 1928, en la revista *La Pantalla*, que había patrocinado el Congreso Español de Cinematografía, había anunciado cuatro de sus

invenciones técnicas fundamentales: el objetivo de ángulo variable (el actual *zoom*, patentado por la firma Zoomar), la pantalla cóncava, la imagen apanorámica y la iluminación *tactil* (según la pronunciación del propio Val del Omar para acentuar la tactilidad de la *i*).

Más allá del proteccionismo económico nacionalista que subyacía en la convocatoria de ese Congreso Hispanoamericano (inevitable en el contexto de la aguda crisis económica que sacudía al mundo desde 1929), es importante subrayar en esa convocatoria la ambición de reforzar las relaciones de España con las repúblicas centro y suramericanas a través de noticiarios, bandas documentales, técnicas y educativas así como mediante la creación de tres tipos de entidades que creo que todavía tienen actualidad:

— Creación de Comités en España y América encargados de fomentar y exhibir el Cinema cultural y educativo para la defensa de nuestros intereses, frente a la creciente «sajonización de los pueblos».

— Creación de una gran empresa hispanoamericana (supongo que dedicada a la producción y distribución cinematográficas) que fuera el producto de la fusión de entidades capitalistas de los países hispánicos.

— Creación de cuatro Institutos de Enseñanzas Cinematográficas (en Madrid, La Habana, México y Buenos Aires) patrocinados por los gobiernos respectivos.

Es evidente la ambición razonable de esta iniciativa, ya que sitúa —hace setenta años— a la cinematografía española ante la asignatura todavía pendiente de consolidarse no solamente en España sino en todo el mundo hispánico. Esta ambición, Val del Omar la concretaría en los años cuarenta en la llamada Corporación del Fonema Hispánico, temprana reacción a las oportunidades radiofónicas que se abrían al español de ambos lados del Atlántico, así como en el prototipo de sonido Diáfono y en la patente de sonido diafónico (1944) que experimentaría diez años más tarde en una de sus obras maestras, *Aguaespejo granadino*.

4. Val del Omar: de la pedagogía a la utopía

Como repetidamente ha recalcado Victor Erice (en G. Sáenz de Buruaga *et al.*, 1995, p. 110; *Trafic*, 2000, p. 65, y Jorge La Ferla *et al.*, 2000, p. 20-21), Val del Omar accedió a la intuición de una fe nueva, descubriendo en el cine la posibilidad de una moderna pedagogía —la Pedagogía Kinestésica—, «una forma de superar el tradicional divorcio entre el cerebro y el corazón, el instinto y la conciencia, el arte y la

ciencia». Para Erice, dos textos valdelomarianos de esa época, «Sentimiento de la pedagogía kinestésica», conferencia dirigida en 1932 a los maestros de la Institución Libre de Enseñanza, y el *Manifiesto de la Asociación Creyentes del Cinema*, escrito en 1935, «responden puntualmente a esta inspiración, dando cuenta de las líneas generales de una concepción del cinema en la que aparece ya claramente una dimensión de carácter religioso unida a un afán redentorista». (Véanse los textos en Gonzalo Sáenz de Buruaga y María José Val del Omar, 1992, p. 57-60 y 73.)

Este cúmulo de ideas utópicas e iniciativas técnicas visionarias del joven Val del Omar le habían hecho un candidato perfecto en las huestes misioneras que buscaba Manuel B. Cossío, a quien le orienta su paisano Federico García Lorca. Ya en el último cuatrimestre de 1931, las Misiones Pedagógicas habían zarpado de puerto y conseguirían velocidad de crucero a lo largo de 1932, recalando en muchas provincias españolas; primero, a modo de cabotaje, cerca de Madrid (Ayllón, Segovia; Navalcón, Toledo; Valdepeñas de la Sierra, Guadalajara) y en seguida en pueblos remotos de Cáceres, León, Oviedo, Avila, Soria, Lérida, Huesca, Cuenca, Burgos, Palencia, etc.

No hay constancia documental de la presencia de Val del Omar en esta primera singladura de las Misiones en 1932. Tampoco en la que se organiza, en enero de 1933, en Zaldueño, Álava, bajo la dirección de «la señorita María Zambrano, doctora en letras», y a la que asiste su gran amigo, el escritor Rafael Dieste. En la misión en la Alpujarra, Granada, del 14 de julio al 1 de agosto de 1933, aparece «en calidad de cineasta, para rodar una película documental de aquella región y de la actuación misional, don José Val del Omar». En realidad, Val del Omar no sólo rodó un documental sobre las Alpujarras sino que realizó muchas fotografías en esa comarca granadina y en otras zonas. Muchas de esas fotografías se publicaron en las dos memorias del Patronato de Misiones Pedagógicas así como en la revista de la Residencia de Estudiantes (1933). En su número de febrero de 1933 se ofrece una valoración del cine como «el auxiliar más poderoso de la obra de las misiones en los pueblos», arguyendo la dificultad de reunir un fondo de películas adecuadas a la obra de las Misiones, dadas «las limitaciones de la producción nacional». También se menciona que en las actuaciones de las Misiones «se han tomado algunas películas que el Patronato archiva como información documental». Esto prueba que ya hubo rodajes de documentales en el año 1932 y acaso en los últimos meses de 1931.

Del 11 de agosto al 17 de diciembre de 1933 discurre la misión más larga de ese año, la de Galicia. Como integrantes de esa misión, la *Memoria* cita a Rafael Dieste, escritor; Ramón Gaya, pintor; Antonio Sánchez Barbudo, auxiliar de Misiones; amén de varios maestros y dos es-

critores locales, los señores Fernández Mazas y Ramos. La *Memoria* específica: «El cineasta y colaborador de Misiones señor Val del Omar, se une al equipo en Santiago para rodar un film documental de esta actuación». Y añade: «Esta Misión actúa en colaboración con el Museo Circulante de Arte, al que sigue, completa y auxilia en su recorrido; poniendo en marcha también, por vez primera, una nueva institución artística de Misiones: el Guiñol infantil, ideado, construido y animado por los citados elementos misioneros». De este documental se hace eco otro contemporáneo de esa generación en un artículo publicado en 1959 en la revista *Galicia Emigrante* de Buenos Aires (Luis Seoane, 1994, p. 51). Este documental, hoy desgraciadamente desaparecido, como casi toda la cincuentena que rodó Val del Omar en aquellos años frenéticos de los treinta, debió prefigurar muchas de las escenas que en 1961 rodaría para *Acariño galaico*.

No hay constancia en las memorias de cuáles fueron las misiones en las que Val del Omar colaboró con Luis Cernuda, tal como éste escribió en la revista *Luz* de primeros de octubre de 1931, pero ello demuestra que Val del Omar estuvo colaborando en las Misiones desde el primer momento. Según el testimonio de Cernuda fue en el Museo del Pueblo o Museo Circulante. Las sesiones del Museo no están nominalmente documentadas como las de las Misiones propiamente dichas y, además, las exposiciones que realizaba el Museo Circulante no coincidían en fechas y lugares con las de las Misiones, al menos en 1931 y 1932. Esta falta de sinergia se corrige en 1933 y especialmente en la Misión de Galicia en la que conocemos las fechas precisas de las exposiciones del Museo en los distintos pueblos.

Val del Omar parece que andaba a caballo entre las Misiones y el Museo y, además, a veces rodaba documentales fuera de los lugares a misionar. Por ejemplo, uno importantísimo: en 1935 rueda en su ciudad natal *Vibración de Granada*, auténtico poema visual más que documental, con el que inauguró lo que algún día reconstruiremos como *Sinfonía sin fin*, grandioso fresco audiovisual en tres movimientos a través de tres tiempos, cada veinte años, de rodaje-homenaje a Granada: en 1935, 1955 y finalmente en 1975.

En realidad, fiel al realismo regeneracionista que las Misiones Pedagógicas insuflaron a Val del Omar, la persistencia de Granada como ciudad anhelada y necesaria frente a los burócratas y chatos empresarios de la ciudad enemiga donde tuvo que vivir, es una de las muchas utopías –vitales y estéticas– de Val del Omar, el hombre que, como ha recalcado Victor Erice (en G. Sáenz de Buruaga, 1995, p. 112; *Trafic*, 2000, p. 66-67; J. La Ferla, 2000, p. 23) quiso reunir en una misma experiencia la mística con el espectáculo: «El cine poseía para Val del Omar dos vertientes: una, sagrada, alentada por los poetas, podía provocar el ascenso de los espectadores hacia la luz; la otra, profana, cul-

tivada por una humanidad de autómatas, les reducía a permanecer en las tinieblas. Todo su esfuerzo por convertir la contemplación de una película en un acto trascendental estuvo sometido a las tensiones derivadas de esa dicotomía.»

Esas tensiones atenazaron a Val del Omar a lo largo de la invención y experimentación de sus múltiples técnicas audiovisuales hasta su fallecimiento en 1982 y a través de la lenta elaboración de sus obras multimedia, en gran parte inconclusas. El cine que, en los últimos años, está exacerbando su vertiente más banalmente profana alimentando globalmente a una humanidad de autómatas, tiene en la inminente revolución digital la oportunidad de liberarse de sus cadenas y convertirse en un arte tan trascendentalmente individual, comunitario y revolucionario como el que Val del Omar enseña en su *Tríptico elemental de España*. Entonces la utopía de Val del Omar ya no será tal, sino premonición visionaria, iluminación profética, mensaje imperecedero.

Por consiguiente, ¡ojalá Val del Omar !

Referencias

- ERICE, V. «Le sanglots des machines» *Trafic* (París), núm. 34 (2000).
- HERRERA, J. «El anti-viaje de Buñuel a Las Hurdes». *Catálogo de la exposición Luis Buñuel. El ojo de la libertad*. Madrid: Residencia de Estudiantes/Fundación Ico, 2000, p. 227-236.
- LA FERLA, J. [et al.]. *De la pantalla al arte transgénico. Cine - tv - video - multimedia - instalaciones*. Buenos Aires: Libros del Rojas, Universidad de Buenos Aires, 2000.
- MENDELSON, J. «Contested Territory: The Politics of Geography in Luis Buñuel's *Las Hurdes: Tierra sin pan*». *Locus Amoenus* [Barcelona], núm. 2 (1996), p. 235 y s. [Más extensamente en: *From Documents to Monuments: The Representation of Spain and the Avant-Garde in the 1930s*. Yale University, 1930, AAT 9930930]
- OTERO URTAZA, E. M. *Manuel Bartolomé Cossío. Trayectoria vital de un educador*: Madrid: Publicaciones Residencia de Estudiantes / CSIC, 1994.
- Patronato de misiones pedagógicas*. Madrid, 1934 y 1935.
- Residencia*. Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas. [Edición facsímil de la revista de la Residencia de Estudiantes, 1926-1934]
- SADOUL, G. *Histoire de l'Art du Cinéma*. París: Flammarion, 1949.
- SÁENZ DE BURUAGA, G.; VAL DEL OMAR, M. J. *Val del Omar sin fin*. Granada: Diputación Provincial / Filmoteca de Andalucía, 1992. 3 vol.
- SÁENZ DE BURUAGA, G. [et al.]. *Ínsula Val del Omar: visiones en su tiempo, descubrimientos actuales*. Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas / Semana de Cine Experimental, 1995.

- SEOANE, L. *O cine e a fotografía*. A Coruña: Centro Galego de Artes da Imaxe, Consellería de Cultura, Xunta de Galicia, 1994.
- TUÑÓN DE LARA, M. *Estudios de historia contemporánea*. Barcelona: Orbis, 1986.
- VOGEL, A. *Film as a Subversive Art*. Nueva York: Random House, 1974.