

Los discursos críticos cinematográficos de los años treinta al servicio de los valores republicanos

Fernando Redondo Neira
(Universidad de Santiago de Compostela)

Cuando en 1931 se instaura la II República, los discursos críticos generados en el ámbito cinematográfico participan activamente de la necesidad de difundir aquellos valores democráticos que daban forma al régimen republicano. Así se observa en algunas críticas y artículos sobre la industria del cine de aquel momento histórico

When in 1931 the Second Republic is proclaimed, the critical speeches in the cinematographic field take active part in the need of disseminating those democratic values that form the republican regime. This is what can be deduced from some reviews and articles about movie industry at this historical moment.

Dirección del autor:

Universidade de Santiago de Compostela
Facultade de Ciencias da Comunicación
Avd. de Castelao, s/n
15782 Santiago de Compostela

correo electrónico: fredondo@usc.es

El intenso debate político que se generó en España con motivo de la implantación de la II República se extendió, significativamente, al terreno cinematográfico, donde el tratamiento crítico de los filmes, los artículos sobre los avatares de la industria o los ensayos de carácter teórico se vieron invadidos por las reflexiones de urgencia surgidas de aquel cambio histórico.

Antes de entrar a analizar este corpus crítico, sería necesario recordar la posición que ocupa la institución cine cuando, en plena transición desde la etapa silente hacia la sonora (últimos años veinte), completa su incorporación al sistema de medios de comunicación de masas. Ello explicará la atención que despierta como objeto de debate y análisis, en tanto que hecho comunicativo de demostrada capacidad de difusión masiva, bien dirigido hacia el entretenimiento o bien hacia la información. Conviene recordar, por ello, que la naturaleza plural del fenómeno cinematográfico le convierte, por una parte, en medio de disfrute y de ocio de las nuevas sociedades urbanas, capaz por tanto de influir sobre las mentalidades colectivas, de construir imaginarios sociales, de generar modas, tendencias y costumbres; de incidir, finalmente, sobre la configuración de la opinión pública. Todo ello, sobre todo, a través de las narraciones de ficción, pero sin olvidar que este es también el momento de mayor implantación de los noticiarios – primera aproximación a una cierta información audiovisual – que se constituyen en testimonio del devenir político- social y, en una proyección hacia el futuro, en fuente para la investigación histórica. A su vez, el documental alcanza en estos años su configuración canónica genérica, estructurada sobre la que se ha conocido como modalidad expositiva, en la que la voz *over*, o comentario *off*, dirige al espectador en la lectura de las imágenes y fija un sentido concreto a la representación de la realidad llevada a cabo. Así se explica, en definitiva, que no pueda considerarse baladí la atención prestada a las múltiples facetas (artística, política, económica, social,..) que encierra el espectáculo cinematográfico.

En otro orden de cosas, la transición de los años veinte a los treinta, cuando se fragua y se implanta la II República, fue testigo de una producción cultural que, en todas sus manifestaciones, participó activamente del fervor político que impregnó la sociedad española del momento. La ideologización del arte en general, y del cine en particular, es un fenómeno mundial que viene marcado por la crisis de 1929, el auge de los totalitarismos políticos o las tensiones políticas y sociales; estas últimas provocadas, en buena medida,

por las organizaciones obreras y de izquierdas que presionan sobre las democracias burguesas, organizaciones guiadas principalmente por el ejemplo de la URSS. Esto explicará las dificultades de difusión del cine ruso en los países de la Europa Occidental, y en España en particular, cuyo caso abordaremos aquí. A este marco contextual responde el progresivo abandono de la experimentación vanguardista y la deriva hacia un arte dominado por propuestas realistas, como bien demuestra, en el campo del cine, el auge del documental social con los filmes de la escuela británica, de Joris Ivens, de los norteamericanos de la Frontier Films o, en España, algunos casos aislados como *Las Hurdes / Tierra sin pan*, de Buñuel.

Este es, por tanto, el marco general sobre el cual conviene situar la producción crítica cinematográfica, que también se volcará en la tarea de difundir y consolidar aquellos valores democráticos que debían dar forma al régimen republicano. Debemos tener en cuenta, de este modo, la fragilidad de la naciente república, para cuya estabilidad futura se precisaba la puesta en marcha de un proceso de socialización que asegurara la convivencia democrática, el progreso económico y la paz social. Los emergentes, y ya entonces poderosos, medios de comunicación de masas estaban llamados a constituirse en el principal agente de socialización. Así lo supieron ver algunos de los principales periodistas, críticos o teóricos del cine de la época. Sin embargo, las clases política e intelectual – no olvidemos el papel activo desempeñado por los intelectuales - hicieron depender aquella estabilidad del sistema educativo; ciertamente, otro poderoso agente socializador, pero que sólo podría dejar ver sus frutos a muy largo plazo.

Un nuevo factor entra aquí en escena que ayuda a explicar la prioridad concedida a la educación. Se trata de la política de reformas planteada por la administración republicana, entre las cuales la reforma educativa ocupa un lugar de privilegio. Ya en 1931, en un decreto sobre la creación de nuevas plazas de maestro, se hace referencia al papel central reservado a la enseñanza ante la nueva etapa política que se abre: “España no será una auténtica democracia mientras la inmensa mayoría de sus hijos, por falta de escuelas, se vean condenados a perpetua ignorancia”.¹

¹ Decreto citado a través de Mariano Pérez Galán (1981, junio-julio). La enseñanza en la II República española”. *Arbor*, 426-427, p. 87

Existe una filosofía social de fondo que explica este interés por la educación, entendida también en un sentido amplio de didactismo cívico, de aprendizaje en los valores de la democracia; incluso de cierta idea de la cultura como redención y como motor de progreso. Hablamos del llamado regeneracionismo, propugnado desde principios de siglo por intelectuales como Joaquín Costa, defensor del impulso educativo como principal resorte para el progreso del país. En un programa educativo presentado en 1906 escribe: “Renovar hasta la raíz las instituciones docentes, orientándolas conforme a los dictados de la pedagogía moderna, poniendo el alma entera en la escuela de niños y sacrificando la mejor parte del presupuesto nacional, en la persuasión de que la redención de España está en ella o no está en ninguna parte.” (Fernández Clemente, 1989, p.95). Por su parte, para Ortega y Gasset, la otra referencia intelectual del momento, el problema de España era un problema de pedagogía social. Sobre esta cuestión, merece la pena recoger lo siguiente de una conferencia pronunciada en 1910 en Bilbao: “Si educación es transformación de una realidad en el sentido de cierta idea mejor que poseemos y la educación no ha de ser sino social tendremos que la pedagogía es la ciencia de transformar las sociedades. Antes llamamos a esto política: he aquí, pues, que la política se ha hecho para nosotros pedagogía social y el problema español es un problema pedagógico”. (Ortega y Gasset, 1998, p.111)

En definitiva, la extensión cultural, en su más amplia acepción, pasó a considerarse como un eficaz modo de implicar a las masas en la vida política, social y económica del país, ganándolas así para la causa republicana.

En todo caso, los medios de comunicación social del momento (prensa, radio, cine), de ya probada eficacia como instrumentos de persuasión en la que se denominó “era de las masas”, no fueron utilizados, ni mucho menos, en todo su potencial en esa labor de socialización en los nuevos valores y nuevas formas políticas. No obstante, sí cabe constatar un uso subsidiario como apoyo en las tareas educativas. Las Misiones Pedagógicas, instauradas el mismo año 1931 para llevar la cultura a lo más recóndito del país, son una buena muestra de ello.

Sobre estas bases, la batalla de los escritores de cine² se planteó en torno a un mayor uso de las películas para la instrucción de las masas, desde la convicción, como hemos

² Conviene llamar la atención sobre la posición que, en esta época, pasa a ocupar la crítica en todo el entramado cinematográfico. Así lo hace notar un comentarista que inicia su labor en estos años, Villegas López, quien asegura que fue en los años veinte y treinta cuando la crítica se profesionalizó, abandonando

visto, de que en dicha instrucción, en tanto que aprendizaje de los valores democráticos, se jugaba la república su futuro. A esta tarea se dedicaron Juan Piqueras y Mateo Santos, dos importantes críticos de la época con los que iniciamos nuestro recorrido panorámico por el territorio de las ideas que vinculan cine y república. Ambos insistieron en solicitar un tipo de cine que diera cuenta de las necesidades de promoción social, difusión e incluso propaganda que exigía la situación política.

Juan Piqueras, conocido militante comunista, impulsor del cineclubismo y divulgador del cine soviético y de vanguardia, ejerció la crítica cinematográfica en el diario *El Sol*, en *La Gaceta Literaria* (una de las primeras publicaciones culturales que prestaron al cine una consideración similar al dedicado a otras expresiones artísticas), en *Popular Film* y, finalmente, en la revista que él mismo dirigió, *Nuestro Cinema*. Será una de las voces que con mayor vehemencia reclame un cine que atienda a fines sociales, culturales y educativos, para cuyo cometido, asegura, está especialmente recomendado dada su capacidad de convocatoria del público. Y así escribirá en *Nuestro Cinema*, en octubre de 1932: “Desde Lenin hasta el Vaticano reconocen al cinema como un arma social formidable. Por ser un espectáculo que agrupa verdaderas multitudes, las ideas que expone son sumamente eficaces” (Llopis, 1988, p.161).³ Piqueras nunca dejó de reclamar un tipo de cine que sirviera a un fin social, como afirmará en un artículo posterior de esta misma revista: “Nadie ignora ya que el cine es hoy, al mismo tiempo que una industria, un vehículo de civilización y cultura altamente eficaz cuando este cine se encuentra en manos que saben utilizarlo dignamente” (Llopis, 1988, p.138).⁴

Llama la atención la convergencia de opiniones sobre este mismo asunto por parte de críticos de muy diversas tendencias. Junto al comunista Piqueras, nos encontramos con los escritores asociados en torno al denominado Grupo de Escritores Cinematográficos Independientes (G.E.C.I.), formado por Benjamín Jarnés, Antonio Barbero, Rafael Gil, Luis Gómez Mesa y Manuel Villegas López. Situados en un supuesto centro político, representan, según afirma Román Gubern, la aproximación al cine de los intelectuales

servidumbres publicitarias anteriores, cuando surgen y se consolidan las revistas de mayor autoexigencia en la consideración cultural del cine y, concluye, cuando los intelectuales se implican a favor de un cine español profesional y de calidad. Ver: Manuel Villegas López (1958, julio-agosto). Diez años decisivos del cine español 1926-1936. *Film Ideal*, 21-22, pp.7-9.

³ Publicación original en *Nuestro Cinema* (1932, octubre). 7.

⁴ Publicado en *Nuestro Cinema* (1935, agosto, 2ª época). 4.

burgueses de la República (Gubern, 1977, p.206). En *Cita de Ensueños*, libro de Benjamín Jarnés editado por GECEI, puede leerse el manifiesto fundacional del grupo, que destaca la dimensión alcanzada por el cine como medio de comunicación de masas y, como tal, su posición de privilegio en la sociedad como potencial factor de cambio, en contraste con su otra vertiente de industria cultural: “El cine es ya una de las más poderosas fuerzas de nuestra época: un arte nuevo, un medio de cultura, un arma política, económica, social... Y está forjado por quienes no ven en él más que un medio de obtener un éxito comercial” (Jarnés, 1936, p.7).

Acercas de la labor educativa como motor de progreso social y de normalización democrática, y de la función que en este sentido podía cumplir el cine, cabe mencionar la existencia de *Acción Cultural Cinegráfica*, publicación especializada dedicada específicamente al cine didáctico. El entusiasmo que despertaba la potencialidad educativa del cinematógrafo conduce al editorialista de su primer número a considerar a Joaquín Costa como precursor del cine educativo (1931, junio, p.2). Si para Costa, leemos allí, la intuición era el método más seguro para llegar a la inteligencia del alumno, el cine representa, para este mismo fin, la mayor revolución en lo que se refiere a medios de enseñanza, pues tiene la virtud de mantener despiertas la curiosidad y la atención. Sobre la cualidad del cine como medio intuitivo de enseñanza, es habitual encontrar, en esta época, investigaciones llevadas a cabo por pedagogos que tratan de aportar algún tipo de innovación en el ámbito educativo. Citaremos únicamente el caso de M.F. Alvar, autor del libro *Cinematografía pedagógica y educativa* (1936), que recoge los trabajos llevados a cabo mediante una beca de la Junta para la Ampliación de Estudios, organismo vinculado, como es sabido, a la Institución Libre de Enseñanza, la cual, a su vez, será la verdadera inspiradora de la política educativa republicana. En este volumen, además de ofrecer interesantes descripciones del uso que se hace del cine educativo en algunos países de Europa, afirma que los filmes son un auxiliar eficaz del maestro, útiles como complemento e ilustración de las lecciones del programa escolar. Pero sobre todo indica que el cine es un inmejorable medio de enseñanza intuitiva en ausencia de los objetos, de experiencias y de observaciones directas (M.F. Alvar, 1936, p.8).

De regreso a *Acción Cultural Cinegráfica*, resulta significativa la conexión que se establece en aquel artículo, inspirado en la figura de Joaquín Costa, entre el progreso del

país y el de la educación, dejando entrever también la influencia de Ortega y Gasset: “Nuestra patria en su potente resurgir, no puede quedarse atrás y el Gobierno Provisional de la República ha indicado en reciente manifiesto el interés que el problema cultural, que es problema esencialmente español, le merece, señalando muy especialmente la valiosa ayuda con que cuenta, al emplear el poderoso auxiliar que es el Cinema para la difusión de la cultura” (1931, junio, p.3). Enumera a continuación una serie de medidas adoptadas por la administración republicana, como la elaboración de catálogos de películas educativas a disposición de las escuelas, u otras iniciativas, también de carácter oficial, si bien anteriores a la implantación republicana, como la creación del Comité Español de Cinema Educativo.

Las esperanzas depositadas en la capacidad educativa del cine dan lugar, en esta misma publicación, a opiniones entusiastas como las vertidas en el artículo titulado “Lo que es el cine educativo”. El autor de este texto sin firmar se refiere a la “fuerza incalculable” del medio cinematográfico para llevar la cultura a las masas rurales y analfabetas del país. El fervor con que se relacionan cine y reforma educativa conduce a afirmaciones tan contundentes como esta: “El gobierno provisional de la República con clara visión de la realidad, se apresta a resolver el problema cultural con una energía para la que son pálidos todos los elogios”.

Sin embargo, tan buenas expectativas se van a ver ensombrecidas por los recelos que provoca el cine ruso, tan controvertido como admirado en la época, principal modelo de referencia para todos aquellos que defienden un cine didáctico, persuasivo y orientador de las masas. También desde las páginas de *Acción Cultural Cinegráfica* se hace una cerrada defensa de las películas rusas, que tantos problemas de censura deben vencer para su exhibición normalizada en las democracias occidentales. En el caso español, no será difícil adivinar que dichas dificultades se derivan del debate abierto respecto del alcance que han de tomar las reformas republicanas. El modelo soviético de organización social era una aspiración reconocida de grupos políticos de izquierda que pretenden conducir la ruptura republicana hacia la senda de la revolución. Dada esta situación, y a la vista de la ya poderosa y reconocida capacidad de influencia del cine como medio de comunicación social, los filmes soviéticos nunca dejaron de ser visto como un agente peligroso de influencia y persuasión social.

También la revista que estamos glosando, *Acción Cultural Cinegráfica*, coincide con la mayoría de críticos cinematográficos en la atención prestada al cine ruso, modelo a seguir en la nueva etapa que se abre en España. En el artículo “Los cinemas obreros y el cinema en el campo” su autor, Felipe Dorado, repasa las actuaciones llevadas a cabo en Rusia en la difusión de la propaganda a través de la pantalla. Tras ofrecer detalladas informaciones sobre sesiones de cine científico y educativo, exhibiciones ambulantes y proyecciones para obreros, concluye con la sugerencia de que en España se lleven a cabo iniciativas similares. Todo ello con la convicción de que sólo la propaganda a través del cine merece el calificativo de verdaderamente eficaz.

Si hubo un crítico que no se cansó de reclamar una mayor consideración para el cine soviético, ese fue Mateo Santos. Director de *Popular Film*, militante anarquista y esporádico cineasta documental, lamenta el ostracismo al que la administración republicana somete a los filmes de los maestros rusos: “Es doloroso que la República no quiera reconocer el alto valor instructivo que para las masas, y aun para la mirada intelectual, encierra el cine ruso” (1931, julio, p.1).⁵ Exhibidas casi de modo clandestino en sesiones especiales de cine-clubes dirigidas a élites intelectuales, estas películas despertaron la desconfianza de las autoridades republicanas, que procuraron evitar su difusión masiva entre los colectivos obreros. El propio Santos da noticia, en este mismo artículo, de que *El acorzado Potemkin* fue presentado en el Ateneo de Madrid ante un público de escritores, intelectuales y hombres de ciencia.⁶ Otro crítico habitual de *Popular Film*, y posterior cineasta de larga trayectoria en el cine español de postguerra, Rafael Gil, reitera el malestar producido por la prohibición en España de los filmes soviéticos y añade que el gobierno debería permitirlos como “medida de cultura y democracia” (1931, setiembre, p.1).

El ya citado Juan Piqueras se cuenta también entre los más fervientes admiradores del cine soviético. De ello quedó constancia en todas las publicaciones en las que escribió.

⁵ Respecto del carácter didáctico y socializador del cine ruso, sobre lo que tanto insistirá Mateo Santos, merece la pena recoger otros dos párrafos de este significativo artículo: “Un cinema así que se inspira en la vida ha de ser por fuerza constructivo puesto que es educador. Aleccionador de masas, de multitudes, más que de individualidades aisladas, sin contacto entre sí”. Un cine de masas, educador social: “¿Sin disponer de un instrumento de enseñanza tan práctico y tan objetivo como el cine, habría podido educarse a un pueblo tan trágicamente analfabeto e ignorante como el ruso?”

⁶ Para un mejor conocimiento de la difusión en la España republicana del cine soviético, puede acudir a Juan A. Martínez Bretón (1998). Sometimiento y censura de la filmografía soviética durante la II República. En Josetxo Cerdán y Julio Pérez Perucha (coords.), *Tras el sueño. Actas del centenario* (pp.121–132). Madrid: Academia de las Artes y las Ciencias Cinematográficas de España.

Demostó un amplio conocimiento de las películas soviéticas; conocimiento favorecido por el hecho de que vivió durante largas temporadas en París, un privilegio con el que no contaron otros profesionales de la crítica de cine en España, quienes sólo podían escribir acerca de los títulos más difundidos de aquella cinematografía. Fue tal su empeño en presentarlo como ejemplo a seguir, que incluso promovió la producción de un cine proletario, pensado para ser creado, distribuido y exhibido entre los trabajadores.

Entre los muchos artículos que Piqueras dedicó al cine soviético, destacan aquellos en los que pone de relieve la eficaz unión de arte y propaganda que presentan estas películas: “Los cineastas soviéticos dieron a sus películas un corte político y doctrinal, con el deseo de orientar a la masa y de colaborar eficazmente a la expansión ideológica de Rusia. Pero sin olvidar nunca que el cinema era un arte” (Llopis, 1988, p.116).⁷

Algunos de los primeros libros teóricos que se publicaron en España sobre el arte cinematográfico, en los años veinte y treinta, se ocuparon también de estudiar aquello que hacía del cine ruso un modelo de innovación estética y eficacia propagandística. Concretamente, Martínez de la Riva señala en *El lienzo de plata* que la fuerza incontestable de la película rusa “está en su vigor vital, en su proximidad a la tierra” (Martínez de la Riva, 1928, p.69). Sin embargo, este autor sí ve justificadas las dificultades de este cine para exhibirse libremente en el exterior, dado que es un arma más de propaganda del régimen soviético, aunque admite que se está utilizando como un instrumento formidable para la educación del pueblo ruso en los nuevos ideales y procedimientos políticos.

En un ensayo sobre los condicionantes industriales del cine y los gustos culturales del gran público, el crítico Manuel Villegas López acude también al cine ruso para destacar que los valores estéticos no están reñidos, necesariamente, con una buena acogida popular de los filmes. Por eso afirma que aquel es el verdadero cine de masas, que supo superar las contradicciones del cine capitalista al tiempo que demuestra su utilidad como instrumento didáctico y persuasivo. Resaltemos el siguiente párrafo de su libro, *Arte de masas*: “(...) el cine ruso, donde se lleva a cabo la construcción consciente de un orden social, el cinema representa y sirve, conscientemente, a la formación de la sociedad” (Villegas López, 1936, p.83). No perdamos de vista que esto mismo era lo que estaban reclamando críticos y escritores del cine: la instauración republicana como un nuevo tiempo histórico que precisa

⁷ Artículo publicado originalmente en *Popular Film*. 1930, 194.

de una formación de la sociedad, para la cual el cine se ofrece como el medio más poderoso y capaz.

La admiración que despierta el cine soviético, salvo ciertas reticencias, como en el caso de Martínez de la Riva, alcanza a todo el espectro político de la crítica. Así lo demuestra el caso de Carlos Fernández Cuenca, quien será, años después, un destacado historiador franquista y primer director de la Filmoteca Española. En 1930 publica *Panorama del cine en Rusia*, donde alaba la importancia política del cine ambulante, el hecho de que el sistema fílmico en su conjunto responda a las necesidades que emanan de las relaciones sociales o el esfuerzo por hacer accesibles a iletrados las películas de vulgarización industrial y agrícola.

Para conocer la relación entre cine de intención didáctica y medios al servicio de la socialización en los nuevos valores democráticos, es obligado detenerse en experiencias tan interesante como lo fueron las Misiones Pedagógicas. En ellas confluyen tres aspectos centrales de este momento histórico: la preocupación por la educación, la adhesión social al régimen republicano y el uso de los nuevos medios de comunicación. Sobre esto último, encontramos algunas referencias en la prensa: “Ha celebrado sesión la Comisión de Misiones Pedagógicas tratando, entre otros asuntos, de la implantación en las escuelas nacionales de la ‘radio’ y el ‘cine’ ” (*El Sol*, 1931, 30 de agosto).

Integradas por profesores y estudiantes universitarios, las Misiones recorrieron las zonas rurales de España en tareas de divulgación cultural y promoción de la enseñanza. Respecto de la utilización que allí se hizo del cine y de la radio, el historiador de la pedagogía, Otero Urtaza, ha fijado su atención en la colisión entre cultura tradicional e invasión mediática, afirmando que aquella - entendida como los hábitos y saberes que se aprenden al margen de los canales institucionales - se enfrentaba por primera vez con los medios de comunicación de masas, consustanciales a la época. Pero lo más interesante de este artículo es el estudio de la relación entre sistema democrático, opinión pública bien informada y política educativa: “La integración del pueblo, fundamentalmente el campesinado, al nuevo modelo de sociedad resultaba una necesidad de primer orden para el mantenimiento de la joven República. Fuera del aparato escolar, el Patronato de Misiones Pedagógicas, por poseer el triple carácter de oralidad, escritura e imagen, es la institución

medular con la que se intentó lograr este objetivo” (Otero Urtaza, 1984, marzo-abril, p.200).⁸

Desde *Popular Film*, Mateo Santos, así como se muestra muy crítico con la administración republicana en lo relativo a la exhibición del cine ruso, se dedicará a elogiar las Misiones Pedagógicas como el mejor método para lograr la educación de las masas. Destaca especialmente la decidida actuación del gobierno de la República, que demuestra con esta iniciativa, según afirma, que conoce el potencial y eficacia del cine como medio de enseñanza. Pero fiel a su querencia por los filmes soviéticos, tampoco dudará en recomendar su utilización en el marco de las Misiones: “que no debe temer la República por su tendencia a la propaganda del régimen soviético” (Santos, 1932, p.1). Citará expresamente un título considerado en aquel tiempo de especial valor pedagógico y social: *La línea general*, de Eisenstein. El director de *Popular Film* no será el único crítico del momento que mencione esta película como modélica en su género, y que había sido presentada en España, en el Cine Club Español, en la significativa fecha de abril de 1931.

Al referirnos al cine en las Misiones Pedagógicas es obligado mencionar, siquiera en lo esencial, la obra de José Val del Omar. Junto a otros cineastas (y algunos también críticos) como Gonzalo Menéndez Pidal, Cecilio Paniagua, Arturo Ruiz Castillo o Rafael Gil, no sólo se ocupó de las proyecciones ambulantes, sino que también documentó fotográfica y filmicamente los trabajos de extensión cultural llevados a cabo. Val del Omar se encargó de la dirección, guión, fotografía y montaje de películas filmadas en lugares tan diversos como Las Alpujarras, Santiago de Compostela, Murcia o Las Hurdes. En su tiempo, estas pequeñas piezas documentales fueron altamente valoradas. Villegas López informa del estreno de dos de ella, *Granada* y *Santiago de Compostela*, el 23 de marzo de 1935 en el Cine Club G.E.C.I. Las críticas de ambos filmes fueron emitidas en la emisión regular sobre cine que Villegas tenía en Unión Radio, críticas que luego integrarán el libro *Espectador de sombras* y que incluían elogios tales como: “Tienen ambos una fuerza y un poder artísticos como hasta hoy no se ha alcanzado en España (...) Se ve en ellos la mano

⁸ Entre la mucha bibliografía generada por las Misiones Pedagógicas, merece la pena destacar un libro de este mismo autor, Eugenio Otero Urtaza (1982): *Las Misiones pedagógicas: Una experiencia de educación popular* Sada: Edición do Castro. Allí había resumido ya muy claramente, y casi en los mismos términos, la significación de esta experiencia: “El objetivo de la República era llevar la cultura a todas partes, la integración de la población en un nuevo modelo de sociedad y lograr así el mantenimiento de la República” (p.200).

valiente, vigorosa, certera, de un verdadero artista, que moldea las imágenes con exactitud, con ritmo, con emoción” (Villegas López, 1935, p.59).

De Val del Omar no se tiene constancia de su adhesión explícita a un proyecto de gobierno o a un grupo político concreto; pero sí de su entusiasmo por la potencialidad educativa del medio cinematográfico, de la confianza depositada en el dispositivo tecnológico que incorpora el medio cine para llegar a las masas.⁹ Las fotografías que realiza en las Misiones y que recogen la fascinación de quienes contemplaban por primera vez una película son buena muestra de ello. De estos primeros planos de espectadores sorprendidos se ha dicho que son documentos que respaldan la agenda política de la II República y que registran una fácil asociación entre tecnología moderna y vida rural (Mendelson, 2003, p.69).

A modo de recapitulación, insistamos en la posición alcanzada por el medio cinematográfico en un contexto social marcado por la irrupción de las masas en el espacio público; el protagonismo de las masas como agente activo capaz de incidir en la estabilidad de regímenes políticos y de gobiernos, como público destinatario de los mensajes mediáticos, de la información o la propaganda que buscan orientar a la opinión pública en una determinada dirección. Lo mismo aquellos discursos críticos sobre el cine (en revistas, diarios, o en la radio) como el cine en sí mismo participan del sistema de comunicación masivo que alcanza su máximo apogeo en estos años de entreguerras. Respecto de la consciencia que ya entonces existe sobre el cine como medio masivo, bastará con extraer de un libro que Gómez Mesa publicó en 1936 lo siguiente: “(...) si hay algún arte que, en el presente, sea más del pueblo y tenga mayor número de espectadores, es, sin duda, el cinema: nuevo arte industrial o industria artística” (Gómez Mesa, 1936, p.31).

Si la instauración de la República fue vista en su momento como un triunfo de las masas, como una verdadera revolución en el sentido de un viraje radical en el rumbo de la

⁹ No está de más recordar las similitudes entre el pensamiento cinematográfico de Val del Omar y el de otro teórico y cineasta de referencia en este momento, el ruso Dziga Vertov, fundamentalmente en lo relativo a la mayor capacidad de observación y análisis de la realidad que, frente al ojo humano, ofrece el ojo filmico, es decir, el proceso de captación del natural a través del objetivo de la cámara y de las labores de montaje. Para conocer los escritos teóricos de Val del Omar, lo más recomendable es acudir a Gonzalo Sáenz de Buruaga y María José Val del Omar (1992). *Val del Omar sin fin*. Granada: Diputación Provincial. En cuanto a Dziga Vertov, una buena selección de su obra escrita la encontramos en Joaquín Romaguera i Ramió y Homero Alsina Thevenet (1993). *Textos y manifiestos del cine*. Madrid: Cátedra.

Historia, como el ingreso en una cierta forma de modernidad;¹⁰ también el cine, en tanto que medio de expresión artística, de información y de propaganda, constituyó uno de los paradigmas de dicha modernidad. A la altura de 1930, cuando los movimientos de vanguardia han alcanzado, y agotado, su mayor grado de desarrollo, el cine es ya un arte de las masas (seguramente el primero) y un arte de la modernidad: la estética maquinista propia del futurismo, la fascinación por la vida urbana, los primeros planos que suministran experiencias perceptivas inéditas... en definitiva, el cine como espectáculo popular, dinámico, industrializado y sin tradición (Gubern, 1999, p.80). Modernidad republicana y modernidad cinematográfica iban, por tanto, de la mano, como bien se encargaron de asegurar críticos y escritores cinematográficos.

¹⁰ Habría que intentar aclarar qué entendemos por modernidad. Puede sernos útil la siguiente definición aportada por Joan Manuel Tresserras: “concepto recurrente, polivalente y ambiguo, que explica y marca la dirección a seguir para garantizar el progreso”. La precisión será mayor si tratamos de relacionar modernidad y progreso, del cual afirma el autor: “opción global de desarrollo ilimitado, síntesis de urbanización e industrialización, clave legitimadora última de organización social”. Joan Manuel Tresserras (1989). La sociedad de comunicación de masas en España. En Jesús Timoteo Álvarez (coord.). *Historia de los medios de comunicación en España. Periodismo, imagen y publicidad 1900–1999*. Madrid: Ariel. P.101.

BIBLIOGRAFÍA

Acción Cultural Cinegráfica (1931), 1, 2-4 (editorial sin firma: Costa. Precursor del cinema educativo).

Acción Cultural Cinegráfica(1931), 1, 43-44 (artículo sin firma: Lo que es el cine educativo).

Alvar, M.F (1936). *Cinematografía pedagógica y educativa*. Madrid: J. M. Yagües Editor.

Benito, J. L. (1931). Misión y problemas del cine educativo. *Acción Cultural Cinegráfica*, 1, 26-27.

Dorado, F. (1931). Los cinemas obreros y el cinema en el campo. *Acción Cultural Cinegráfica*, 1, 30-33.

Fernández Clemente, E. (1989). *Estudios sobre Joaquín Costa*. Zaragoza: Universidad de Zaragoza.

Fernández Cuenca, C. (1930). *Panorama del cine en Rusia*. Madrid: Edición de autor.

Gil, R. (1931). Cine documental y educativo. *Popular Films*, 264, 1.

Gómez Mesa, L. (1936). *Autenticidad del cinema*. Madrid: Imprenta de Galo Sáez.

Gubern, R. (1977). *El cine sonoro en la II República (1929 – 1936)*. Barcelona: Lumen.

Gubern, R. (1999). *Proyector de luna. La generación del 27 y el cine*. Barcelona: Anagrama.

Jarnés, B. (1936). *Cita de ensueños*. Madrid: Biblioteca del Grupo de Escritores Cinematográficos Independientes.

Llopis, J. M. (1988). *Juan Piqueras, «el 'Delluc' español»*. Volumen II. Valencia: Filmoteca de la Generalitat Valenciana.

Martínez Bretón, J.A. (1998). Sometimiento y censura de la filmografía soviética durante la II República. En Josetxo Cerdán y Julio Pérez Perucha (coord.), *Tras el sueño. Actas del centenario* (pp. 121-132). Madrid: Academia de las Artes y las Ciencias Cinematográficas de España.

Martínez de la Riva, R. (1928). *El lienzo de plata*. Madrid: Mundo Latino.

Mendelson, J. (2003). La imagen de España en la década de 1930. Paradoja del documental e impuso etnográfico en la obra de José Val del Omar y Luis Buñuel. En VV. AA. *Val del Omar y las Misiones Pedagógicas* (pp.61-74). Murcia: Comunidad Autónoma de Murcia / Residencia de Estudiantes.

Ortega y Gasset, J. (1998). *Textos sobre el 98. Escritos políticos 1908-1914*. Madrid: Biblioteca Nueva.

Otero Urtaza, E. (1982): *Las Misiones pedagógicas: Una experiencia de educación popular*. Sada: Ediciós do Castro.

Otero Urtaza, E. (1984). El Patronato de Misiones Pedagógicas y los nuevos medios de comunicación social. *Bordón. Revista de orientación pedagógica*, 252, 187-204.

Pérez Galán, M. (1981). La enseñanza en la II República española". *Arbor*, 426-427, 75-84.

Romaguera i Ramió, J., y Homero Alsina Thevenet, H. (1993). *Textos y manifiestos del cine*. Madrid: Cátedra.

Sáenz de Buruaga, G., y Val del Omar, M.J. (1992). *Val del Omar sin fin*. Granada: Diputación Provincial.

Santos, M. (1931). El cinema al servicio de las ideas. *Popular Film*, 257, 1.

Santos, M. (1932). Misiones Pedagógicas. *Popular Film*, 287, 1.

El Sol, 1931, 30 de agosto.

Tresserras, J. M. (1989). “La sociedad de comunicación de masas en España”, en Jesús Timoteo Álvarez (coord.). *Historia de los medios de comunicación en España. Periodismo, imagen y publicidad 1900 – 1999* (pp. 96-103). Madrid: Ariel.

Villegas López, M. (1935). *Espectador de sombras*. Madrid: Edición de autor.

Villegas López, M. (1936). *Arte de masas. Ruta de los temas filmicos*. Madrid: Biblioteca GECI.

Villegas López, M. (1958). Diez años decisivos del cine español 1926 - 1936. *Film Ideal*, 21-22, 7-9.

