

4-1-2012

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

Eugenia Afinoguénova

Marquette University, eugenia.afinoguenova@marquette.edu



*España insólita* (Javier Aguirre, 1965)

# La España negra en color: el desarrollismo turístico, la auto-etnografía y *España insólita* (Javier Aguirre, 1965)<sup>1</sup>

EUGENIA AFINOQUÉNOVA

**1** La autora agradece a Pablo Veyrat las sugerencias y correcciones estilísticas.

**2** Este trabajo se ha redactado en el marco del proyecto de investigación *La interacción entre el cine español y el turismo: desarrollo histórico-temático; claves culturales, políticas y económicas; y perspectivas de futuro*. Ref. HAR2011-27750, financiado por el Ministerio de Ciencia e Innovación del Gobierno de España.

**3** Entrevista a Manuel Fraga Iribarne realizada en Santiago de Compostela el 15 de mayo de 2000, citada en Esther M. Sánchez Sánchez: "Turismo, desarrollo e integración internacional de la España franquista", *EBHA Annual Conference. Barcelona, 16-18 Septiembre 2004*, p. 1, <<http://www.econ.upf.edu/ebha2004/papers/7C2.doc>> (09/01/2011).

*Él quería que le pintara algo muy primitivo, con el falso candor de Gauguin cuando pintaba a los canacos, pero trasladado a todo lo aborigen del Empordá...*

Manuel Vázquez Montalbán, *Los mares del Sur*.

## Introducción<sup>2</sup>

En el despliegue de *vistas* que acompañó al llamado "plan Marshall" turístico<sup>3</sup> que Manuel Fraga Iribarne implementó al frente del Ministerio de Información y Turismo, los marcadores del desarrollo coexistían con los ritos inusitados, los paraderos desconocidos y las costumbres ancestrales de los españoles. Dado que gran parte de estas películas se rodó en español, se proyectó en salas nacionales o se transmitió por los canales de Televisión Española, sus temas tradicionales no pueden explicarse únicamente por la necesidad de seducir al turista. Entonces, ¿cuál es el papel del imaginario etnográfico en el cine documental de los años sesenta?

Mi artículo va a responder a esta pregunta analizando el ejemplo más exitoso y taquillero de la época: el largometraje *España insólita* (Javier Aguirre, 1965). De una forma aparentemente paradójica, esta película, que fue ideada como experimental y que contó con la participación del entonces disidente Dionisio Ridruejo, recibió el apoyo del Ministerio de Fraga. Como voy a demostrar, mien-

tras a la hora de plasmar contenidos etnográficos Javier Aguirre y otros realizadores no pensaban en promocionar España, sus pesquisas se insertaban en una cultura que llamaré *auto-etnográfica* la cual hacía irrelevantes sus opiniones sobre el turismo.

### ¿Etnografía o propaganda?

La historia de *España insólita* permite ver cómo el cine documental, movilizandoinquietudes ideológicas y comerciales divergentes, pudo liderar la producción de una nueva imagen para España mientras las autoridades preferían no distinguir entre el apoyo al turismo y las actitudes oscilantes entre abiertamente-oportunistas e implícitamente-irónicas. La película fue producida por la empresa innovadora Eurofilms con un presupuesto desahogado de 5 millones de pesetas<sup>4</sup>. Javier Aguirre, director joven cuyos cortometrajes experimentales ya habían cosechado importantes galardones en los festivales internaciones, fue invitado a dirigir el proyecto y cobró 300.000 pesetas (una cantidad superior a la que en aquel entonces costaba un piso que él quería comprar). El comentario literario fue escrito por Dionisio Ridruejo, aunque su autoría se guardó en secreto hasta 1995<sup>5</sup>. 18.000 metros de película se grabaron durante el rodaje, que duró 8 meses<sup>6</sup>.

En una reciente entrevista que muy amablemente me concedió, Javier Aguirre explicaba que su objetivo principal era mostrar, sin simulaciones folclóricas, aquellas imágenes de España que nadie había filmado antes<sup>7</sup>. A excepción de tres episodios bien marcados en que los ritos eran ejecutados por los Coros y Danzas de la Sección Femenina, la película se rodó sin segundas tomas durante las celebraciones que tenían lugar a lo largo del año en diferentes puntos de España. Para el director, las conexiones con el turismo eran meras “concesiones” que solo servían al objetivo de asegurar para su filme un rápido paso por la censura y una exhibición digna<sup>8</sup>. Y en efecto, aunque el guión literario firmado por Vicente Pineda mencionaba el proyecto turístico<sup>9</sup>, menos del 65% del guion original permanece en la versión final. Pero aunque Javier Aguirre no se interesara tanto por el turismo como por las tradiciones inéditas de España, el Ministerio de Fraga sí que se interesó por su película, declarándola de Interés Turístico.

A diferencia de los documentales de Pío Caro Baroja o de *Lejos de los árboles* (Jacinto Esteva, 1970), calificados de etnográficos, antropológicos o experimentales<sup>10</sup>, las cintas como *España insólita* son tildadas frecuentemente de propagandísticas. Pero en los años sesenta también Caro Baroja produce toda una serie de películas para los circuitos televisivos, y si bien algunas de ellas tenían contenidos etnográficos, su agenda desarrollista estaba patente en sus fuentes de finan-

4 Álvaro Matud Juristo: “El primer documental vanguardista de NO-D0”, *Doc On-Line*, n. 2, Julio 2007, [www.doc.ibi.pt.](http://www.doc.ibi.pt.), pp. 20-21, <  
[http://www.doc.ubi.pt/02/alvaro\\_matud.pdf](http://www.doc.ubi.pt/02/alvaro_matud.pdf)> (09/01/2011).

5 5ª Semana de Cine Experimental de Madrid, Cines Renoir-Cuatro Caminos, 4 al 11 de abril de 1995, Madrid, Comunidad de Madrid, 1995, p. 93.

6 En Juan Julio de Abajo de Pablos: *Mis charlas con Javier Aguirre y Esperanza Roy*, Valladolid, Fancy Ediciones, 1999, pp. 56-58.

7 Javier Aguirre: entrevista telefónica, 19 de febrero de 2010.

8 Javier Aguirre: entrevista telefónica, 19 de febrero de 2010.

En 1974, comparando *España insólita* con *Lejos de los árboles*, el director explicaba las concesiones que decidió hacer: “si no las hubiera tenido, no se habría estrenado y sería un film de millonario que se puede permitir el lujo de estrenarlo a los 8 años; lo digo porque eso fue lo que ocurrió después con la película de Esteva [...]” (véase Antonio Castro: *El cine español en el banquillo*, Valencia, F. Torres, 1974, pp. 29-30).

9 “Se ha buscado ritmo cinematográfico acelerado, para presentar la vida popular española en su propio ambiente. Por razón del tema, la empresa asocia al turismo nacional, en este empeño” (*España insólita/ Retablo Ibérico*, Guion Literario de Vicente-Antonio Pineda, Director Javier Aguirre, Madrid, Febrero de 1964; Manuscrito mecanografiado, Biblioteca Nacional, Madrid).

10 Según Juan Amorós, *Lejos de los árboles* fue concebida explícitamente para contrarrestar el retrato “más amable y destinado

en gran medida a la promoción turística del país” en *España insólita* (Juan Amorós: *La Escuela de Barcelona, Semana de cine español*, Murcia, 1991, pp. 40-41, cit. en Manuel Delgado Ruiz: “El arte de danzar sobre el abismo: Jacinto Esteva”, en Josep Maria Català, Josetxo Cerdán, Casimiro Torreiro (coord.): *Imagen, memoria y fascinación. Notas sobre el documental en España*, IV Festival de Cine Español de Málaga, Madrid, Ocho y Medio, 2001, p. 225.)

**11** Santiago Aumesquet Nosea: *El documental etnográfico en España: Pío Caro Baroja*, Pamplona, Gobierno de Navarra, 2004, pp. 49, 99. Según el crítico, los hermanos Caro Baroja filmaron cinco documentales para la serie *Conozca Usted España* (todos en 1966) y nueve para *Fiestas*.

**12** Imanol Zumalde: “Atestados culturales. Pío Caro Baroja”, en Josep Maria Català, Josetxo Cerdán, Casimiro Torreiro (coord.): op. cit., p. 245.

**13** Manuel Delgado Ruiz: op. cit., p. 224.

**14** Como se explica adelante, en los años sesenta la antropología como ciencia social autónoma pasaba por una etapa de gestación, emancipándose de la etnología o etnografía. Para mayor facilidad, utilizo “cine etnográfico” y “cine antropológico” como sinónimos.

**15** Juan Antonio Álvarez Osés: “*España insólita*”, *Munibe*, 1966, p. 228, cit. en Jesús Elosegui Irazusta: “Índice de *Munibe*. Autores, materias, reseñas”, *Munibe* XXV, 2-4, 1973, p. 110.

**16** José Luis Borau, Carlos F. Heredero: *Diccionario del cine español*, Madrid, Academia, 1998, p. 34.

**17** Cathal Tohill, Pete Tombs: *Immoral tales: European sex &*



*España insólita* (Javier Aguirre, 1965)

ciación o en los canales de difusión. A este grupo pertenecían los numerosos documentales que le encargó Manuel Augusto García Viñolas, por entonces el nuevo director del NO-DO, o el propio Fraga<sup>11</sup>. Así, en las series como *Conozca Usted España*, *Fiesta*, *Cuentos y Leyendas* y *Viajeros Románticos*<sup>12</sup> ya sería difícil deslindar los asuntos etnográficos de la promoción turística. De la misma manera, solo el interés por parte de Televisión Española por difundir las imágenes de una España desconocida puede explicar el paradójico hecho de que Jacinto Esteva, el director de una cinta opositora *Lejos de los árboles*, prohibida en el Festival de San Sebastián de 1970 y varias veces censurada, contara con una carta del director de TVE que justificaba “la presencia del equipo de rodaje en las diferentes fiestas como preparando una serie de programas televisivos”<sup>13</sup>. Para mayor confusión, también aquellas películas que contienen referencias explícitas al turismo se describen a veces como etnográficas o antropológicas<sup>14</sup>. Por ejemplo, a pesar de que muchos críticos consideran *España insólita* como propagandística, otros la califican como película “de interés etnográfico”<sup>15</sup>, “documental costumbrista y antropológico”<sup>16</sup>, ejemplo de cine *mondo*<sup>17</sup> y “fuente de información sobre el subdesarrollo”<sup>18</sup>.

Además, la tendencia etnográfica del cine español, que cuenta con antecedentes del calibre de Buñuel, nunca fue realmente confinada a las aulas académicas. La codificación filmica de fiestas y tradiciones se remonta a los orígenes del cine en

España y no solo marca el género documental sino también el de ficción. Desde los años cuarenta, la búsqueda de las raíces por parte de los cineastas españoles era recibida con aplausos en ámbitos cinematográficos internacionales. Debido al éxito de *Boda en Castilla* (Manuel Augusto García Viñolas, 1940; Premio de Documentales de la Bienal de Venecia), *Duende y misterio del flamenco* (Edgar Neville, 1952; Mención de Honor en el Festival de Cine de Cannes) y *Fuego en Castilla* (José Val del Omar, 1961; Premio de la Comisión Superior Técnica del Cine Francés), el gobierno no había dejado nunca de interesarse por un cine que podría llamarse etnográfico, a pesar de que gran parte de estas películas se oponían al folclorismo oficial del régimen.

Manuel Delgado Ruiz señala que los contenidos etnográficos nunca se limitan a las películas que reciben reconocimiento disciplinar y que cualquier cinta que contiene situaciones relevantes para una cultura se presta al análisis antropológico<sup>19</sup>. Pero como voy a demostrar, en los años sesenta Fraga tenía, además, un particular interés en promover contenidos etnográficos en todos los ambientes y géneros. De ahí que el Ministerio de Información y Turismo haya producido o sistemáticamente apoyado las películas que pudieran pasar, dependiendo del contexto, por etnográficas, promocionales o críticas hacia el turismo. Además, no era el mensaje, sino el lenguaje fílmico, especialmente si este incluía elementos experimentales, lo que determinaba el destino de una película. Por esto su análisis requiere un modelo teórico que sea capaz de dar cuenta de la indistinción entre el contenido, la técnica y el uso de las imágenes etnográficas en el contexto del fraguismo, fueran cuales fueran las inquietudes de sus creadores. Cómo utilizó el “Ministerio de Turistización”<sup>20</sup> los atractivos del espectáculo fílmico para que el imaginario disidente pareciera indistinguible de su propia propaganda es el tema de este artículo.

### La *auto-etnografía* fraguista.

El concepto de la *auto-etnografía*, “el estudio, la representación o el conocimiento de una cultura por parte de uno o más de sus miembros”<sup>21</sup>, es útil para analizar los contenidos etnográficos en el cine de los años sesenta. La indagación auto-etnográfica empieza una vez que se reconoce que los instrumentos del conocimiento nunca pertenecen plenamente ni al sujeto que analiza culturas ni a la cultura que es objeto de análisis. Es este el sentido que da al término Mary-Louise Pratt, quien se remonta a sus orígenes en la administración colonial<sup>22</sup>. Pratt llama *auto-etnográficas* a las expresiones que los sujetos colonizados utilizan para definir su propia cultura estableciendo un diálogo con los términos que emplean los colonizadores<sup>23</sup>. Mi artículo no persigue el objetivo de examinar la naturaleza (neo-)colonial del desarrollismo, sino de ver el cine desarrollista como

*horror movies 1956-1984*, Nueva York, St. Martin's Press, 1995, p. 247.

**18** Ángel Luis Vera Aranda: *Colección de materiales curriculares para el bachillerato N 29, “Geografía”*, Dirección General de Evaluación Educativa y Formación del Profesorado, Consejería de Educación y Ciencia, Junta de Andalucía, 1998, p. 54.

**19** “Cine” en María Jesús Buxó, Jesús María De Miguel (eds.): *De la investigación audiovisual*, Barcelona, Proyecto A Ediciones, 1999, pp. 49-78.

**20** Dando cuenta de la des-diferenciación entre la información y el turismo bajo Fraga, José María Moreno Galván llama así el Ministerio de Información y Turismo (Juan Triguero: “*La generación de Fraga y su destino*”, *Cuadernos de Ruedo ibérico* 1, 1965, p. 14).

**21** James Buzard: “On Auto-Ethnographic Authority”, *The Yale Journal of Criticism*, vol. 16, núm. 1, 2003, p. 61.

**22** Mary-Louise Pratt: “Arts of the Contact Zone”, *Profession* 91 (1991), pp. 33-40, e *Imperial Eyes: Travel Writing and Transculturation*, London, Routledge, 1992, p. 7.

**23** *Ibid.*, p. 7.



*España insólita* (Javier Aguirre, 1965)

fenómeno *auto-etnográfico*. Dado que el cine documental sobre España recibió un enorme impulso del Ministerio de Fraga, parece legítimo analizar estas películas como producción híbrida. Los guionistas, directores y productores recibieron una oportunidad de realizar sus pesquisas intelectuales, creativas o empresariales insertándolas en la agenda del Ministerio de Información y Turismo. Este último, a su vez, necesitaba canales mediáticos para re-imaginar el territorio, la historia, la cultura y la población españolas desde el punto de vista del mercado global encarnado en la mirada putativa de un visitante extranjero. Los expertos en el saber colonial afirman que la representación de las comunidades colonizadas depende siempre de las formas del saber autóctono<sup>24</sup>, y así los relatos cinematográficos sobre España tienen en su centro inquietudes nada turísticas: la secular preocupación por las esencias nacionales y la búsqueda de un nuevo idioma fílmico.

Haciendo propaganda de su programa, Fraga nunca se cansaba de repetir que la mera conservación de la España exótica no entraba en sus planes. En lugar de adherirse a atavismos y marcadores del subdesarrollo, su proyecto fue presentado como una especie de tercera vía de la modernización que proponía producir ambientes exóticos pero modernos. Las publicaciones dedicadas a explicar o divulgar el desarrollismo turístico se esforzaban por rechazar los caminos de explotación fácil de las imágenes románticas de España. Así, *Nuevo horizonte del*

<sup>24</sup> Para un resumen, véase Phillip B. Wagoner: "Precolonial Intellectuals and the Production of Colonial Knowledge", *Comparative Studies in Society and History* 45 (2003), pp. 783-86.

*turismo español*, una publicación de la Prensa del Movimiento atribuida a Fraga, afirmaba: “No se puede basar toda una industria turística en el cliché típico de pandereta y fiesta flamenca, en la imagen estereotipada e inauténtica de un país que, lejos de intentar parecerse a sí mismo, procura aproximarse a la idea preconcebida que los viajeros tienen de él”<sup>25</sup>. Al lado o por encima de la opinión extranjera, era la mirada del turista en su propio país la que se erigía en un nuevo instrumento de conocimiento: “Si los españoles quieren desarrollar un turismo digno y actual, deben pensar, repetimos, no solo en los turistas extranjeros, sino también en los nacionales, superando los tópicos en busca de valores más firmes y permanentes”<sup>26</sup>. Pero en realidad esta mirada fantasmal de un espectador-participante-extranjero-nacional se emitía desde el cerebro promotor del desarrollo.

Como señala Dean MacCannell, el turismo epitomiza el ansia de los orígenes, esencias y arquetipos que en las sociedades modernas acaban desplazados en el tiempo (a un supuesto pasado ancestral) y en el espacio (hacia lugares considerados exóticos y lejanos)<sup>27</sup>. Esto puede explicar la aparente paradoja de que, para alcanzar su declarado fin de modernizar España, Fraga proponía *primitivizarla*. Pero esto también significa que en la *zona de contacto*<sup>28</sup> turístico las proyecciones auto-etnográficas no podían confinarse a una reconstrucción de los modos de vida y los valores propios del territorio de España, sino que se nutrían del archivo de las descripciones “barbarológicas”<sup>29</sup> de otras culturas ya reificadas como exóticas respondiendo a las demandas del consumidor occidental. Y así en el amplio repertorio de paraísos artificiales que proponía construir el autor del *Nuevo horizonte* se destacan unas simulaciones de los ambientes, trajes y formas de vida de pueblos indígenas de las islas del Pacífico:

*Nuevos nombres dados a las personas y objetos de uso común, cabañas, trajes sucintos, músicas y costumbres primitivas, constituyen los rasgos más sobresalientes de esta “evasión”; de estos auténticos talleres del bienestar en los que organismos y espíritus estrujados por largos días de circulación urbana, de tensión, de ascensores y oficinas, de presión moral y material, se expansionan de una manera ingenua y simple*<sup>30</sup>.

Pero lanzando el objetivo de encontrar o construir en España una cultura primitiva, el Ministerio de Fraga no solo se proponía insertar el subdesarrollo en el mercado global del ocio, sino también cosechar un beneficio añadido forjando un nuevo relato oficial que pudiera enlazar con la política identitaria de la fase anterior del régimen. Hacia los años sesenta los arqueólogos españoles llevaban ya décadas encontrando en la prehistoria pruebas de la unidad territorial<sup>31</sup> y los antropólogos sociales británicos ya habían utilizado España como campo de

**25** *Nuevo horizonte del turismo español*, Madrid, Ediciones del Movimiento, 1962, pp. 20-21.

**26** *Ibíd.*

**27** Dean MacCannell: “Introduction.” *The Tourist. A New Theory of the Leisure Class*, 3a ed., Berkeley, University of California Press, 1999, pp. 1-16.

**28** Mary-Louise Pratt en “Arts of the Contact Zone”, op. cit., llama así a las culturas que practican la auto-etnografía.

**29** Michael Kenny: “El rol de la antropología social dentro de las ciencias sociales en España”, trad. María Josefa Roma, *Ethnica: Revista de antropología*, 1, 1971, p. 93.

**30** *Nuevo horizonte del turismo español*, op. cit., p. 31.

**31** Margarita Díaz-Andreu: “Prehistoria y franquismo”, en Gloria Mora y Margarita Díaz-Andreu (eds.): *La cristalización del pasado: génesis y desarrollo del marco institucional de la Arqueología en España*, Málaga, 1997, pp. 547-552; Juan Francisco M. Corbí: “El franquismo en la arqueología: el pasado prehistórico y antiguo para la España, Una, grande y libre.” *Arqueoweb. Revista arqueología en internet* 11 (2009): <<http://www.ucm.es/info/arqueoweb/numero11/corbi.htm>> (09/01/2011).



**32** Julian Pitt-Rivers: *The People of the Sierra*, Nueva York, Wylie, Laurence, 1954.

**33** En palabras de José-María Buxó citadas por Juan C. Insúa: "La transformación de la conciencia antropológica", *La Vanguardia*, 17 febrero 1987, pp. 44-45 cit. en Horacio Capel: "La antropología española y el magisterio de Claudio Esteve Fabregat: Estrategias institucionales y desarrollo intelectual en las disciplinas científicas", *Scripta Nova, Revista electrónica de geografía y ciencias sociales*, Vol. XIII, núm. 287, 1 de abril de 2009, <[http://www.ub.es/geocrit/sn/sn-287.htm#\\_ednref65](http://www.ub.es/geocrit/sn/sn-287.htm#_ednref65)> (09/01/11)

**34** John R. Corbin: "The myth of primitive Spain", *Anthropology Today* 5 (1989), pp. 25-27. Los debates sobre la primitivización de Andalucía por parte de los antropólogos fueron resumidos ya en los años ochenta en Isidoro Moreno Navarro: "Fieldwork in Southern Europe and Scientific Colonization: The Case of Andalucía", en *13 Congreso Europeu de Sociologia Rural*, Braga, 1986, pp. 196-7.

**35** Joan Prat: "Sobre els nous objectes d'estudi de l'antropologia a Catalunya", *Revista d'Etnologia de Catalunya*, nº 1, 1992, p. 97, citado en Horacio Capel: op. cit. Para un resumen del desarrollo de la antropología cultural española hasta los años setenta, véase también Michael Kenny: op. cit.



*España insólita* (Javier Aguirre, 1965)

estudios del primitivismo en el Occidente Mediterráneo<sup>32</sup>. Hasta mediados de los años sesenta, la etnología española también se consideraba disciplina auxiliar de la prehistoria y se impartía desde los departamentos de Prehistoria, Historia Antigua o Arqueología<sup>33</sup>. Pero en los sesenta renace en España una escuela antropológica que continúa las tradiciones de la etnología pero se desliga de la prehistoria<sup>34</sup>. Según Joan Prat, la transformación empezó en 1968 y duró toda una década en la que la antropología desarrolló un nuevo objeto de análisis —las identidades colectivas regionales—, preparando instrumentos científicos para la futura política territorial posfranquista<sup>35</sup>. En los debates públicos estos nuevos intereses no se dejarían notar hasta finales de los sesenta. Y así los años de Fraga vieron coexistir dos modelos en la etnología española: la anticuada búsqueda de las esencias prehistóricas, por un lado, y el naciente interés hacia la diversidad regional de las culturas campesinas, por el otro. Sería difícil sobreestimar la promesa que tenía la coexistencia de estas dos interpretaciones de España para el desarrollo del turismo.

### El nuevo impulso para el cine documental.

En el terreno físico, las fantasías de los ambientes primitivos simulados tardaban en realizarse y el cine documental podía hacerlas visibles mejor que cualquier

otro medio. Su auge e importancia ya venían intrínsecamente ligados a la nueva etapa en la historia del régimen iniciada por el gabinete de 1956 y su Plan de Estabilización Económica. En un artículo publicado en *Arriba*, Luis Gómez Mesa aseguraba que “el día en que se escriba la historia del documental español se señalará el año 1957 como el de iniciación de una etapa decisiva”<sup>36</sup>. En 1960 José López Clemente confirmaba estos vaticinios optimistas citando entre las razones (1) el reconocimiento oficial por parte del gobierno, que prometía “mayor desenvolvimiento económico”, (2) la madurez de la tradición nacional, (3) la incorporación al cine documental de una nueva generación de realizadores y (4) “la llegada del color”. Según López Clemente, el celuloide de color “presentaba una España ataviada con un nuevo aliciente e incitaba a los realizadores a buscar nuevos aspectos y motivos”<sup>37</sup>.

Una nueva serie de leyes aseguró para el cine documental español mayor proyección doméstica e internacional<sup>38</sup>. Dentro del país, la Orden del 7 de febrero de 1958 igualaba las condiciones de la proyección de las películas de corto metraje a las de largo y prometía “preferencia de programación de películas largas nacionales que se distribuyan unidas a cortos metrajes españoles”<sup>39</sup>. Las Órdenes del Ministerio de Información y Turismo del 13 de mayo de 1961 y del 16 de julio de 1963, además, establecían las normas de subvención para cine documental<sup>40</sup>. Tales medidas aumentaban el interés por parte de empresas de variada índole, desde la veterana NO-DO y las productoras ya bien consolidadas, como Hermic Films, hasta empresas nuevas como Eurofilms y Televisión Española<sup>41</sup>. Al mismo tiempo, el estatus de los documentales a la hora de la exhibición, todavía sin aclarar, dejaba un amplio margen de libertad creativa a los directores y los exhibidores. Además, el lenguaje experimental en boga favorecía la producción de filmes lo suficientemente herméticos como para conseguir fondos y distribución, por un lado, y admitir diversas interpretaciones, por el otro. Este tipo de películas creaba modelos de narración que podían leerse en igual medida como reconstrucciones contrarias a la vulgarización turística o como la propaganda de los atractivos locales hasta ahora desconocidos.

La distribución y exhibición de *España insólita* ejemplifica las posibilidades que las ambiguas leyes de los años sesenta abrían para el cine documental. A pesar de ser documental, se trataba de un largometraje de 90 minutos encargado por Cire Films, distribuidora de películas de ficción muy comerciales (las de Tarzán, entre otras). A diferencia de otras cintas documentales, la película no se exhibió antes de un largometraje de ficción, sino que recibió un horario de exhibición propio en las salas comerciales de nivel de la madrileña Palafox. Más aún, la cinta marcó un récord de permanencia en cartel, recaudando, después de más de un año de exhibición, 8 millones de pesetas. Todo indica que *España insólita* desbancaba a

**36** Citado en José López Clemente: *Cine documental español*, Madrid, Rialp, 1960, p. 160.

**37** *Ibid.*, pp.160-161.

**38** Así, a partir del acuerdo firmado por la Unesco el 12 de agosto de 1954, las películas “de carácter educativo, científico y cultural podían circular internacionalmente sin licencias de importación y restricciones cualitativas” (*ibid.*, pp. 203-204). El estatus especial del cine documental quedó confirmado en 1963 al adherirse España a la Directiva del Consejo de la Comunidad Económica Europea cuyo artículo 5 aseguraba “sin limitación alguna la importación, distribución y explotación de [...] los largometrajes que tengan un valor de documental cultural, científico técnico, industrial, didáctico o educativo, para la juventud o de difusión de la idea comunitaria”.

**39** López Clemente: *op. cit.*, p. 158.

**40** Antonio Vallés Copeiro del Villar: *Historia de la política de fomento del cine español*, Valencia, Ediciones Textos, Filmoteca valenciana, 1992, p. 126.

**41** López Clemente: *op. cit.*, p. 164; Álvaro Matud Juristo: *op. cit.*, pp. 6-30.

ojos del público las fronteras establecidas entre lo documental y lo experimental y trascendía de una forma revolucionaria el modesto nicho del mercado reservado para el cine que no fuera de ficción. Juan Julio de Abajo de Pablos recuerda la primera impresión:

*Era tan insólito, tan insólito, que me quedé pasmado. [...] Yo no había visto jamás un corto largo, un largometraje documental [...] Entraba de lleno en lo profesional de un largo, y con una perfección que [...] me llamó la atención. [...] Había en Valladolid también un SEU universitario y varios cine clubes, y se comentó mucho la película ésta por lo insólito del tema. Era una “cinta” que rompía con todo lo establecido hasta entonces, o que, por lo menos, nosotros no habíamos visto.<sup>42</sup>*

Se nota que el formato de la película, el método novedoso de su proyección y su contenido se entrelazaban creando un espectáculo impactante y hasta entonces desconocido. La misma indistinción entre el tema y el lenguaje cinematográfico está patente en una reseña promocional cuyo autor prometía:

*un gran reportaje cuya proyección dura poco menos de hora y media y que está llamado a dejar al espectador ávido de verlo repetido, por cuanto avivará su curiosidad, puesto que en él —aparte de algunas tradiciones más popularizadas— Aguirre descubre costumbres y ritos insólitos de nuestra España, la mayoría de los cuales no habían sido penetrados por el cine, como tampoco por otros medios de difusión.<sup>43</sup>*

Según otro autor, el atractivo de *España insólita* se debía tanto a su contenido como a su perfección visual y auditiva. El primer aspecto derivaba del carácter hasta entonces inédito de las “costumbres, devociones, ritos, sucesos y realidades que, detenidos en el tiempo o en recónditas tradiciones pueblerinas, se dejan ver por vez primera con la gracia de su ingenuidad, el peso de su historia o el hosco dramatismo [...]”<sup>44</sup>. El segundo, la perfección formal, se hacía patente, sobre todo, en la fotografía, “muy hermosa y segura de color”, la música que “sigue con intención de agudo complemento la minuciosa pesquisa de las cámaras”, el comentario verbal y el montaje que “acierta en la brusca mutación de las naturales escenografías al saltar de un punto al otro en las distintas localizaciones de lo extraordinario para hallarles el punto de contraste que equilibre tan difíciles y heterogéneas curiosidades”. Estos testimonios atribuían la novedad de la película tanto a su forma como a su contenido, enfatizando el hecho de que el director supiera plasmar la variedad etnográfica en un espectáculo sincrético de color,

**42** Juan Julio de Abajo de Pablos: op. cit., p. 54.

**43** “España insólita”, primer largometraje de Javier Aguirre”, *El Mundo deportivo*, 26 de abril de 1965, p. 15.

**44** Gabriel García Espina: “España insólita”, *ABC*, 14 de mayo de 1965, p. 109.



*España insólita* (Javier Aguirre, 1965)

48

música y texto. Lo *insólito* de la España recreada en la película residía, entonces, en el milagroso descubrimiento cinematográfico de sus rincones más oscuros que ahora podían verse en color en las grandes pantallas de los cines metropolitanos.

### La auto-etnografía en *España insólita*.

Tal despliegue de las tradiciones locales filmadas y montadas de una forma experimental tenía una serie de inquietantes correspondencias con el producto turístico que Fraga pretendía crear, basado en los patrones del primitivismo, variedad y modernidad. Así, la reseña mencionada arriba apuntaba a la relevancia que la película, con su “ingeniosa búsqueda por la variedad de la tierra española”, tenía para el turismo. Y no es de extrañar que el Ministerio de Fraga haya reconocido desde el principio *España insólita*, a pesar de que era una producción privada y ambigua hacia el turismo. La película se presentó en función de gala en el cine Palafox de Madrid, patrocinada por el Ministerio de Información y Turismo<sup>45</sup>. En los años sucesivos, aún después de que Fraga fuera destituido, el filme se proyectó en varias ocasiones en el marco de las actividades del mismo Ministerio. Por ejemplo, en 1970 este organismo reafirmó la continuada importancia de la película para su política celebrando con su proyección el “Día del cine” en Alcalá de Guadiana<sup>46</sup>. Y ya en 1977, *El mundo deportivo* mencionaba el uso del documental para sustantivar la apuesta por San Sebastián como sede del Campeonato

<sup>45</sup> *Ibíd.* Según recuerda Aguirre, el programa incluía un concierto con la participación de Marisol (conversación personal, 8 de marzo de 2011).

<sup>46</sup> *ABC*, 26 de mayo de 1970, p. 50.

Mundial de Fútbol<sup>47</sup>. En esta ocasión, el autor de la noticia citaba a la Dirección de Promoción del Turismo como productora de *España insólita*.

Pero aunque la riqueza de paisajes y tradiciones que abarca *España insólita* la hacía atractiva para la empresa de Fraga, las interpretaciones de España que proponía no se originaban en ningún cartel turístico. La película comienza con una panorámica horizontal de carteles en varios idiomas, representando, entre otras cosas, una corrida de toros, una doma de caballos, una ventana andaluza, el monumento a Cervantes en Madrid y los molinos de viento. Una voz masculina anuncia *en off*:

*España... los carteles turísticos pregonan que España es diferente y colocan en los escaparates una baraja de bellas estampas que pueden competir con las bellezas esparcidas por otros rincones del planeta. Las bellezas de los paisajes que cautivan a los viajeros. Piedras antiguas, sol reluciente. Aire limpio, agua, árboles con pájaros... y los hombres... ¿Cómo son los hombres de España? Si los viajeros pudieran descubrir bajo las estampas turísticas el alma de esta tierra...*

El comentario que refleja una búsqueda del “alma” de España que a lo largo de la película anuncian *en off* varios actores y actrices famosos lo escribió para la película ya montada Dionisio Ridruejo, falangista de camisa vieja hecho disidente. Unos meses antes de esta colaboración, Ridruejo había acometido dos intentos de volver a España desde el exilio, donde había participado en el llamado “contubernio de Munich”, y había pasado una temporada en la cárcel de Carabanchel. Según deja patente en su epistolario, a mediados de los años sesenta su relación con el ministro Fraga distaba mucho de ser cordial<sup>48</sup>. Su actitud hacia el turismo era igual de crítica, aunque, significativamente, en los años que anticiparon y siguieron a su trabajo sobre *España insólita*, Ridruejo escribió los textos de varias guías turísticas<sup>49</sup>. En todas ellas el autor utilizó el género de la guía para complicar el fenómeno turístico apuntando a los problemas que se escapaban al turista. Así, en la introducción a un volumen ilustrado sobre Cataluña, Ridruejo introducía una discusión sobre el separatismo catalán<sup>50</sup>. Su colaboración en el lujoso proyecto de *Guías ilustradas de España por regiones* de Ediciones Destino también destacaba las limitaciones del género, “la sombra de una sombra” con la que esperaba “orientar al que, con ánimo curioso, se ponga en carretera para conocer el cuerpo real y complejo que dicha sombra evoca”<sup>51</sup>. Entre las “complejidades” a las que aludía Ridruejo otra vez figuraban los problemas regionalistas.

Ahora bien, en comparación con las películas que criticaban el proyecto de Fraga desde una perspectiva falangista, *España insólita* ofrecía una importante novedad

**47** Nirardo: “Quedó constituido el Comité Organizador del Mundial-82. Acepta la candidatura de San Sebastián como sub-sede”, *El Mundo Deportivo*, 19 de noviembre de 1977, p. 9.

**48** Jordi Gracia (ed.): *El valor de la disidencia*, Madrid, Planeta, 2007, pp. 437-44.

**49** Según Jordi Gracia: *La vida rescatada de Dionisio Ridruejo*, Barcelona, Anagrama, 2008, pp. 270-71, Ridruejo recibió el contrato de la *Guía de Castilla la Vieja* en 1960 y lo renovó en 1962 y 1964; la versión definitiva fue terminada en 1967, aunque el libro no sale hasta 1973.

**50** *Cataluña*, Ensayo preliminar de Dionisio Ridruejo, textos de Esther Benítez, Madrid, Clave, 1967, p. 17.

**51** Dionisio Ridruejo: *Castilla la Vieja. Santander, Burgos, Logroño*, Barcelona, Destino, 1973, vol. 1, pp. 11-12.

ya que su búsqueda de las esencias competía con su interés hacia las tradiciones regionales. Usando ángulos llamativos y planos-secuencia, la cámara de Aguirre recogía ritos y costumbres de infinita variedad. Lo que pasaba, sin embargo, es que estas imágenes se prestaban a varias interpretaciones. Una, prevalente en el comentario de Ridruejo, enfatizaba el carácter arcaico de España como fuente de su unidad. Otra, que podríamos llamar etnográfica o antropológica, rendía tributo a las recientes indagaciones en las culturas campesinas. Por si fuera poco, la propia combinación de lo tradicional de su contenido con lo novedoso de su técnica cinematográfica transformaba la materia prima de las celebraciones regionales en un producto visual marcadamente moderno. Así se diría que *España insólita* logró (1) remitir a los dos modelos de conocimiento sobre España disponibles en los años sesenta: la etnología y la antropología, (2) enlazarlos con las necesidades turísticas, y (3) ponerlos en circulación usando un lenguaje híbrido que combinaba referencias al cine experimental, cine etnográfico y propaganda turística.

50

Dado que Fraga tenía que vender su programa tanto a la población española como a los críticos dentro del gobierno, no es de extrañar que una película así suscitara un especial interés. Los que denunciaban el turismo como pérdida de la dignidad nacional se veían redimidos en el mundo de los orígenes que le abría *España insólita*. En cambio, los que protestaban contra la vuelta al exotismo decimonónico, podían distinguir tras los aparentes tópicos la agenda científica de la antropología regional. Pero a los separatistas el comentario de Ridruejo recordaba que la vida española, en su infinita variedad, presentaba el mismo sustrato arcaico: “[En Lanzarote] el prehistórico camello ayuda al hombre con el arado [...] [en Pontevedra] reconoceremos aquellos ritos en su rogativa, los enfermos son presentados a la sana imagen en los ataúdes en que su intervención milagrosa puede librarles, mientras otros, ya saludados, llevan sus féretros a cuevas [...] El santuario de Nuria pertenece también al orden de ritos primitivos”. Finalmente, los críticos del fraguismo que exigían que el gobierno explorara más los caminos de la modernización industrial, también podían quedarse satisfechos contemplando las instalaciones turísticas de última generación.

Tres aspectos de la película resultan particularmente sugerentes en este contexto desarrollista. En primer lugar, las tradiciones ancestrales se presentan como ubicuas y prevalentes incluso en las regiones más industrializadas, como por ejemplo el País Vasco, que se describe como “laborioso, patriarcal”. Sigue el comentario: “Los vascos fueron en España los pioneros de la cultura industrial, pero hacen los juegos más tradicionales de fuerza y destreza al aire libre”. En segundo lugar, el territorio de España se representa como exótico gracias a una re-significación metonímica patente, en igual medida, en la fotografía y en el comenta-

rio verbal. Así, Ibiza se hace parte del “Oriente, pero otro Oriente: [...] La danza es griega, la chirimilla es egipcia”. Si Ibiza es oriental, la isla de Lanzarote es, obviamente, africana: “En el Atlántico pero mucho más abajo hay otra España con clima africano o americano”, dice



Fig. 1. *España insólita* (Javier Aguirre, 1965)

la voz *en off*, mientras en la pantalla aparece una panorámica de Lanzarote seguida por un plano de un camello. En tercer lugar, las construcciones del tiempo y del espacio como lejano (prehistórico) y exótico (oriental o africano) en la película no excluyen en absoluto el desarrollo. Más aún: mientras las actividades laborales se retratan como ritos, la cámara captura con simpatía la transformación de la costa mediterránea. El comentarista también yuxtapone su atractivo natural con una promesa industrial:

*el paisaje de natural soberbio, el clima suave, las grandes construcciones que surgen por todas partes y los restos monumentales de un país viejo que persiste en su belleza. Hay un aire sensual extendido y estimulante. Es la otra España. Detrás de estas amabilidades imagínense las fábricas, los campos labrados, las ciudades crecientes. Es la España que vive y desea vivir, cubriendo esa que acabamos de ver, inclinada sobre la muerte.*

Aunque Aguirre no concede importancia a los homenajes al desarrollo, es precisamente en esta yuxtaposición de lo prediluviano y lo hipermoderno donde se trasluce la naturaleza auto-etnográfica de su película. Las referencias a los “restos monumentales en un país viejo” al lado de las construcciones modernas era el tema predilecto de Fraga, gran enemigo de todo monumento en desuso. Tampoco suponen ninguna sorpresa las invocaciones de las fábricas y las ciudades, aunque estas nunca aparecen en la pantalla. Lo que sí llama la atención es cómo la cámara construye una imagen de lo arcaico que es, sin embargo, moderno y consumible y cómo logra insertar el desarrollo en el mundo de las tradiciones arcaicas. Mientras escuchamos *en off* el mencionado comentario sobre la costa mediterránea, las panorámicas ofrecen una secuencia que incluye instalaciones turísticas, mujeres con bañador, parasoles en la playa y muchachas



Fig. 2. *España insólita* (Javier Aguirre, 1965)

52

en bikini. Estas son, claramente, las “concesiones” a los tópicos de cartel turístico. Pero de repente, la cámara enfoca unas instalaciones diferentes: son unas sombrillas de paja construidas en la playa (fig. 1). La banda sonora trae una música tribal. Sería inútil, sin embargo, buscar edificaciones de este tipo entre el variado elenco de construcciones tradicionales de España. Son edificaciones turísticas que debían de estar cerca de algún hotel de la playa mediterránea imitando las cabañas que entusiasmaban tanto al autor del *Nuevo horizonte del turismo español*. Ahora bien, estas edificaciones originarias de otras tierras ya no son un mero homenaje protocolario al turismo. Gracias al montaje visual y sonoro y el paralelismo del encuadre, las sombrillas de paja quedan metafóricamente naturalizadas como patrimonio ancestral español.

Este ejemplo elucida los procedimientos que le permiten a Aguirre producir nuevas realidades potencialmente útiles para el turismo sin romper con el fin declarado de su filme, que es recoger las tradiciones españolas que nadie había visto. Veamos: la música que acompaña la secuencia y que parece tribal, de hecho, es el sonido de los cencerros que pertenecen a la siguiente toma que va a devolver al espectador a la España profunda. Esta nueva secuencia también comienza con el mismo plano de unos objetos triangulares (fig. 2). Sin embargo, resultan ser los picos de unos altos gorros que llevan los txuntxurros navarros (fig. 3). Dice el comentarista:





Fig. 3. España insólita (Javier Aguirre, 1965)

*De pronto hemos vuelto atrás mil, dos mil, cinco mil años. Esos altos plumeros, estos cencerros que suenan al trote, pertenecen al mundo de la magia. Estos magos rurales siguen conjurando los espíritus del mal y el bien, son emisarios de las tribus ganaderas y pastoriles que se entendían con la naturaleza a través del hombre animal capaz de asegurar la fecundación del ganado y la abundancia de los pastos.*

La yuxtaposición con el sonido y la imagen de una tradición regional da a las instalaciones pseudo-primitivas construidas para turistas un estatus equiparable al del resto de los fenómenos retratados en la película. Lo insólito de los ritos españoles también anima de esta manera los estafalorios simulacros polinesios en las playas mediterráneas.

En una extensa reseña publicada en 1965, José Luis Garci percibió en este tipo de yuxtaposición creativa la esencia de lo que Aguirre comprendía como *insólito*. Y era precisamente aquí donde, según Garci, residía la importancia del filme y su promesa de una nueva imagen nacional desprovista de las interpretaciones unilaterales basadas en los tópicos, sean del tipismo o del sol y playa:

*Y en Nueva York o en Londres, verán no la España de pandereta y “toros en Carabanchel”; verán otra más auténtica y verdadera: llena de procesiones*

—muchas, sí, ¿no las hay?—, de palurdismo, de fabulosa belleza, de alegría; moderna y vieja, rica y pobre. Junto a los “sanfermines” estará Gaudí, y junto a la feria sevillana de abril, el toque de ánimas... Se verá, claramente, que tras los Pirineos hay una supercivilización (por así decirlo), con las playas de Mallorca, Costa del Sol, Brava, etcétera, y que, muy pegados, en el mismo suelo, alucinantes ritos ponen los pelos de punta.<sup>52</sup>

Según el crítico, así era la España “de todos” que iban a reconocer, o conocer, los espectadores extranjeros y los propios españoles: “cuando el film de Aguirre se exhiba en la Península, creo, habrá un lazo de unión: todos nos veremos con los ojos fijos en la Patria”<sup>53</sup>. Una España captada por un auto-etnógrafo. De hecho, Garci imaginaba a Aguirre como una especie de extranjero o coleccionista de vistas en su patria: “Javier Aguirre ha llegado a un escenario; le ha gustado; ha plantado su cámara y ha rodado. Pero si ese trozo de España, por donde con toda seguridad ha galopado la historia, lo hubiera conocido a fondo el director, su más arraigada tradición, su vida, el resultado sería ahora más denso, de mayor emoción”<sup>54</sup>.

54

## La reinención de la religión.

La reinscripción de la religión como tradición popular era una parte importante del programa de Fraga, quien rebautizó fiestas y procesiones religiosas como celebraciones “de interés turístico”. *España insólita* contribuye a este programa con un repertorio de ritos en que el cristianismo, mezclándose con el paganismo prehistórico, cruza el umbral de las esencias eternas que ya no se limitan al catolicismo institucionalizado. Es interesante por ello cómo interpretó esta “admirable y extraordinaria película” un intelectual de camisa vieja de la estatura de Francisco Moreno Herrera, Conde de los Andes, ex-secretario de Falange Española y académico de la Real Academia de Ciencias Morales y Políticas. Un año después de ver la película, dicho autor recordaba, sobre todo, “esta insólita procesión de Semana Santa, en la que los penitentes visten sus futuras mortajas”<sup>55</sup>. Y sin embargo, para Moreno, procesiones como la representada en la película no eran tristes, sino alegres. El autor distinguía en ellas “todo el sentido vital dinámico que pide la liturgia católica de la Resurrección” que la película devolvía a sus orígenes paganos.

No solo en círculos falangistas, sino también en otros ámbitos *España insólita* fue vista como una reflexión innovadora sobre la religiosidad española. Así, la pauta promocional publicada en *Mundo deportivo* calificaba la película bajo el lema de “Lo insólito en la España creyente” y versaba así:

52 José Luis Garci: “España insólita de Javier Aguirre”, *Cinestudio*, Mayo 1965, reproducido en Francisco Ayala et al.: *Entre, antes, sobre, después del Anti-cine*, Madrid, CSIC, 1995, pp. 68-69. En aquella época Garci, el futuro famoso director, era redactor-jefe de la revista. Agradezco a Javier Aguirre la referencia.

53 *Ibíd.*, pp. 69, 67.

54 *Ibíd.*, p. 69.

55 El Conde De Los Andes: “Fiesta en el cementerio”, *ABC* Sevilla, 19 de abril de 1964, p. 47.



*España insólita* (Javier Aguirre, 1965)

*La fe es capaz de mover montañas, según el viejo refrán; pero tras cada montaña española se repliega para manifestarse de manera distinta y genuina. [...] Esta es una de las revelaciones que nos hace Javier Aguirre en la producción Eurofilms, en Eastmancolor, “España insólita”, en la cual la fe popular tiene otras proyecciones no menos ignoradas y que ofrecen, a veces, los más insospechados contrastes.<sup>56</sup>*

Hacer resurgir la religiosidad privilegiando el rito al aire libre sobre la misa en el templo, revalorizar las tradiciones locales mediante la institucionalización de una mirada foránea y destacar el valor estético por encima de un efecto mágico era crucial para el programa turístico de Fraga, y *España insólita* parecía compartir plenamente estos objetivos. El público que acudía al cine no estaba ya muy lejos del mundo de las misas en la playa que en la misma época empezaron a celebrar los curas modernos de la Costa del Sol y la Costa Brava para atraer a los turistas a los valores españoles a la vez que asegurar su vigencia en los hogares nacionales.

### Conclusión.

¿Qué interés para el desarrollismo turístico podía tener la proliferación de películas documentales en las que la representación de los ritos ancestrales predominaba sobre las referencias a la modernización? Al comparar los textos que “ven-

<sup>56</sup> “Los estrenos”, *El Mundo Deportivo*, 13 de mayo, 1965, p. 7.

dían” el proyecto de Fraga a los españoles con las películas documentales que acompañaban su implementación, podemos decir que los beneficios eran muchos. Mientras Fraga se esforzaba por desmentir las posibles críticas a su proyecto disfrazándolo de una nueva etapa en la auto-afirmación nacional, el cine documental amparado por las leyes aperturistas abrió todo un abanico de esencias eternas que, además, aumentaban el repertorio de ofertas turísticas. La mirada auto-etnográfica que penetraba los ambientes escondidos de España encontraba por todas partes unos valores profundos y espectaculares que eran también valores de consumo, y en esta revaloración de la cultura española era ya imposible distinguir el punto de vista antiturístico del neutral u oficial<sup>57</sup>. Puesto que el pensamiento de los ideólogos del desarrollo latía al unísono con los últimos descubrimientos de los teóricos de la comunicación que afirmaban que el medio era el mensaje, la magnificencia del espectáculo, el despliegue del color y la amplificación del sonido en el cine documental les prestaban un apoyo inapreciable. De esta manera, Fraga y su Ministerio supieron encauzar las inquietudes de grupos tan distintos como los tecnócratas, los promotores turísticos, los productores y realizadores del cine, los intelectuales de camisa vieja, o los izquierdistas comprometidos. Deseosos unos de coger el tren turístico, deseosos otros de articular su oposición, todos acabaron produciendo auto-etnografía. Sin dejar de ser eterna y profunda, España solo se cambiaba de imagen, haciéndose más atractiva, variada y un poco *insólita*.

**57** En este contexto es relevante la historia del final de *España insólita* que cuenta Aguirre (conversación personal, 8 de marzo de 2011). La película termina con un martinete cantado por “Jarrito” (Roque Montoya Heredia, 1925-1995), cuya letra coescrita por Aguirre y Manuel Rojas (el operador) versaba: “La fiesta ha terminado, mi pueblo duerme. El sol de la mañana que lo despierte”. Según Aguirre, mientras a la hora de componer la letra él mismo tenía muy claro que se trataba de un texto simbólicamente subversivo —y así lo entendieron algunos de los primeros espectadores del filme del calibre de Luis González Robles, máximo experto en el arte experimental de aquella década—, sin embargo, este mensaje político se le escapó incluso a su propio coautor.

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

¿Cuál es el papel del imaginario etnográfico en el cine documental español de los años sesenta? El artículo responde a esta pregunta analizando el ejemplo más exitoso de la época: el largometraje *España insólita* (Javier Aguirre, 1965). Mientras se sigue debatiendo si esta y similares películas perseguían el objetivo de promocionar España como destino turístico, el presente estudio demuestra que el desarrollismo de Fraga favorecía un método de producción de películas sobre España que hacía irrelevantes las intenciones de los creadores. Por consiguiente, el estudio de la producción etnográfica desarrollista requiere un modelo analítico que permita acercarse a sus funciones culturales evitando descripciones unívocas de su mensaje e intenciones. Como se observa, el concepto de *auto-etnografía*, que refleja la naturaleza híbrida de la fijación fílmica de tradiciones españolas, es útil para este tipo de análisis.

**Palabras clave:** Javier Aguirre, *España insólita* (1965), cine etnográfico, auto-etnografía, Ministerio de Información y Turismo (1962-1969), Manuel Fraga Iribarne, desarrollismo.

Black Spain in color: tourist development, self-ethnography, and *España insólita* (Javier Aguirre, 1965)

What is the role of cultural ethnography in Spanish documentary films of the 1960s? This article answers that question by analyzing the best example from that time: Javier Aguirre's full-length film *España insólita* (1965). The debate continues as to whether this film and others like it were meant to promote tourism in Spain; however, the present study demonstrates that the policies put in place by Spanish Minister Manuel Fraga made any attempt at that entirely irrelevant. In fact, studying developmentalist ethnographic productions requires an analytical model that allows one to consider a multitude of cultural dimensions without falling into simplistic explanations regarding intention or message. Self-ethnography is a highly useful notion for bringing to light the naturally hybrid nature of the films on Spanish traditions made at this time.

**Key words:** Javier Aguirre, *España insólita* (1965), ethnographic film, self-ethnography, Ministry of Information and Tourism (1962-1969), Manuel Fraga Iribarne, developmentalism

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