

GRADO EN COMUNICACIÓN AUDIOVISUAL

FACULTAD DE COMUNICACIÓN



TRABAJO FINAL DE GRADO

**ANÁLISIS DE LA INDUSTRIA CINEMATOGRÁFICA EN GUADALCANAL:
*EL CINE EMPERADOR.***

Curso 2022/2023

Realizado por Rosa Bernabé Segura

Tutor: José Luis Navarrete Cardero

Sevilla, España

**A mis abuelos,
porque estén donde estén espero que se
sientan orgullosos.**

**A mis padres,
que han sido mi guía y luz en el camino.**

**A mí misma,
porque me prometí nunca rendirme.**

ÍNDICE

1. Introducción	4-8
2. Marco teórico	
2.1. Los inicios del cine en España. De la llegada del cinematógrafo al cine sonoro.....	9-12
2.2. Asentamiento de la industria cinematográfica. El cine sonoro y la comercialización de películas en el exterior.....	13-22
2.3. La industria cinematográfica de los años 60 y 70	23-35
3. Metodología.	
3.1. Introducción a la metodología. Marco de análisis	36-37
3.2. Unidad de observación	37
3.3. Objetivos	37-38
3.4. Metodología y técnicas de investigación	38
3.4.1 Fuentes documentales: archivos públicos y privados, bibliografía, hemeroteca	38-39
3.4.2. Trabajo de campo	39-40
3.4.3. Metodología cualitativa	40-41
3.4.4. Metodología cuantitativa	41-44
3.5. Resumen histórico. Comparativa por épocas de la industria cinematográfica en Guadalcanal	44
3.5.1. La llegada del cine a Guadalcanal. De los años 30 a los años 50	44-46
3.5.2. El <i>Cine Moderno</i>	46-51
3.5.3. La empresa Rodríguez-Cabeza-Castro y la llegada del <i>Cine Emperador</i>	51-57
3.5.4. Fin del <i>Cine Emperador</i>: los videos comunitarios y la venta al ayuntamiento	57-59
4. Resultados	60-61
4.1. Demografía	61-63
4.2. Economía del <i>Cine Emperador</i>	63-65
4.3. Proyecciones y espectáculos del <i>Cine Emperador</i>	65-67
4.4. Géneros cinematográficos de la gran pantalla	68-76
4.5. Nacionalidad de las películas proyectadas en el <i>Cine Emperador</i>	76-79
4.6. Distribuidoras	79-81
5. Conclusiones	82-88
6. Bibliografía	89-96
7. Anexos	97-118

asentadas en dicho municipio, guardando una estrecha relación con la industria cinematográfica de aquella época. En este sentido, sería Rafael Rodríguez, uno de los dueños del *Cine Emperador*, el familiar que haría germinar la semilla cinematográfica en la familia.

Figura 2.

Sociedad Rodríguez-Cabeza-Castro



Nota: A la izquierda Pepe Cabeza, en el centro Rafael Rodríguez y a la derecha José Castro, (1983). [Fotografía]. Recuperado de archivo privado.

Como segunda consideración, la elección del tema está relacionada, al mismo tiempo, con el afán por el cine y la pasión acérrima a la cultura cinematográfica española. Ambas razones fueron las que iniciaron nuestras dudas sobre este tema, dando comienzo a una investigación que parecía nunca llegar. Y es que, pese a la importancia de la industria cinematográfica en Guadalcanal, muy pocos

han escrito sobre ello, quedando quizás relegada a un segundo plano. Fueron las historias acerca del gran cine de Guadalcanal, las proyecciones y las películas de aquellos tiempos lo que creó posiblemente la necesidad de investigar sobre esta industria. Así, sin ningún estudio previo, esta investigación tiene el objetivo principal de analizar la industria cinematográfica en Guadalcanal, más concretamente la evolución del *Cine Emperador* desde principios de los años 70 hasta finales de los 80.

Asimismo, las fechas en las que se va a centrar la investigación son interesantes de mencionar. Antes de analizar la industria cinematográfica desarrollada en el *Cine Emperador*, nos vamos a encargar de contextualizar esta industria a través de unos antecedentes previos. En este sentido, nos adentraremos en la historia del cine de Guadalcanal desde la llegada del primer cinematógrafo fechado en los años 30 hasta el funcionamiento del ya mencionado

Cine Moderno. De esta manera, a modo de introducción y marco contextual previo, vamos a analizar brevemente cómo llegó a iniciarse el mundo cinematográfico en Guadalcanal. Esto es debido a que, hemos visto necesario conocer los antecedentes de la industria cinematográfica en dicho municipio para así poder entender ciertos aspectos de nuestro objeto de estudio: el *Cine Emperador*. Asimismo, también realizaremos un pequeño recorrido con lo que ocurrió tras el cierre del local cinematográfico y su traspaso al ayuntamiento. Sin embargo, el grueso de nuestra investigación se va a centrar en los años 70, momento donde la censura cinematográfica española todavía seguía vigente, continuando por los años 80 y llegando hasta el cierre del *Cine Emperador*, que en 1988 quedaría en manos del ayuntamiento. La elección de estas fechas no es aleatoria, pues esto nos va a permitir tener una visión holística de la industria cinematográfica en Guadalcanal, pasando por tres etapas: final de la Dictadura, la Transición y la llegada de la Democracia.

Por ende, nuestra investigación se va a centrar en la década de los 70 y 80, con el objetivo de analizar diversos elementos. En primer lugar, vamos a prestar atención a la programación del *Cine Emperador* teniendo su inicio en 1974, lo que nos permitirá conocer las películas que llegaban al local cinematográfico. Asimismo, nos resulta interesante conocer el número de espectáculos y películas que llegaban a Guadalcanal, así como saber su país de procedencia. Por su parte, conocer qué empresas distribuidoras intervenían en el proceso de distribución, los géneros cinematográficos principales y la trayectoria económica del propio local nos aportará la información necesaria para poder visualizar de manera correcta y objetiva la evolución de la industria cinematográfica.

Es, por tanto, este gusto personal hacia el sector al mismo tiempo que una memoria familiar de aquel gran cine, lo que da lugar a esta investigación. Muchos recuerdan el *Cine*

Emperador como uno arquitectónicamente impecable para la década de los años 70 y rememoran con anhelo cómo se llenaban las salas durante las proyecciones cinematográficas. Van a ser precisamente estos recuerdos los que den pie a la pregunta de investigación que va a rodear a este trabajo: ¿Cómo evolucionó la industria cinematográfica en Guadalcanal y qué lo hizo posible? Un pueblo situado en mitad de la Sierra Norte de Sevilla, a 108 km de la capital, a casi 700 metros de altitud entre dos sierras que las flanquean, fue capaz de acoger en su cine grandes espectáculos y personalidades del cine español de la época. Un cine que comienza en manos de varios socios y que llega a convertirse en el cine escogido por muchos vecinos de Guadalcanal y pueblos limítrofes. Es cierto que existían pequeños cines en otros pueblos, entre los que encontramos el de Azuaga en Badajoz o el de Cazalla de la Sierra en Sevilla, sin embargo, nada fue comparable con el auge de la industria de Guadalcanal, pues, según dicen, toda la Sierra Norte acudía a las proyecciones del *Cine Emperador*.

Esta investigación va a enfocarse principalmente en una perspectiva histórica. Para poder cumplir con los objetivos del trabajo al mismo tiempo que dar respuesta a la pregunta de investigación, se va a poner especial atención a varios aspectos. No podemos negar que los acontecimientos sucedidos durante los años 70 y 80 quedarían reflejados en las pantallas cinematográficas, pues durante estos años tuvieron lugar en España un gran número de sucesos históricos. Así, sería interesante ver cómo estas distintas etapas históricas pudieron quedar reflejadas en el cine de un pequeño pueblo. Esto mismo podría observarse mediante el tipo de película que llegaba a proyectarse, no solo si era nacional o extranjera, sino también por el tipo de género predominante, siendo al mismo tiempo, partícipes de la creación de nuevos géneros vinculados a las nuevas libertades democráticas que comenzaron a aparecer. Esto mismo va a completarse con el recuento de películas proyectadas y beneficios obtenidos por las mismas. Como síntesis, hay que recordar que se trata de investigar la industria

cinematográfica en el ámbito rural. Además, es necesario indicar que, este cine obtuvo mucha popularidad, siendo en la actualidad cuando se recuerdan esos “maravillosos años” del cine de Guadalcanal. El *Cine Emperador* se consideró uno de los grandes cines de la Sierra Norte, al que acudieron numerosas personalidades entre las que destacan Isabel Pantoja, Manolo Escobar o Paco Gandía. La elección de este enfoque e investigación es debido a lo interesante que es, que un cine, totalmente alejado de la capital, acogiera a numerosas personas en sus proyecciones y espectáculos. Por tanto, el trabajo no solo se va a basar en un análisis crítico acerca del desarrollo y evolución del cine en Guadalcanal, sino además, en conocer qué lo hizo posible.

Partiendo de esta base y mediante una exhaustiva recogida de datos, se va a proceder a analizar la industria cinematográfica en Guadalcanal. En primer lugar, para conocer los antecedentes del *Cine Emperador*, el desarrollo del mismo y su posterior evolución, procederíamos a recopilar y transcribir datos de archivos públicos, privados, bibliotecas, etc. Todo ello nos daría una visión holística y cronológica de la industria cinematográfica en Guadalcanal. Asimismo, también realizaremos una serie de entrevistas a expertos relacionados con el ámbito cinematográfico que nos ayudará a asentar toda la información recogida. Estos datos pasarán posteriormente a analizarse para así poder no solo dar respuesta a nuestra pregunta de investigación, sino también escribir la historia del cine en Guadalcanal en riguroso orden cronológico. Esto nos permitirá, finalmente, llegar a una serie de conclusiones pudiendo así dar respuesta a nuestra pregunta de investigación.

2. Marco teórico

2.1. Los inicios del cine en España. De la llegada del cinematógrafo al cine sonoro.

Será el 28 de diciembre de 1895 cuando los hermanos Lumière presenten su nuevo invento en París dándole el nombre de cinematógrafo (Miró, 1988, p. 73). Llegaría a Madrid el 14 de mayo de 1896, tiempo más tarde de lo que tardó en llegar a otras capitales europeas como París, Londres o Berlín (Gubern, 2005, p. 15). Su aparición vendría de la mano de A. Promio, técnico de los hermanos Lumière, siendo en mayo de 1896 cuando se realizarían las primeras sesiones (Miró, 1988, p. 73). Sin embargo, el cine propiamente español llegaría en 1896 con *Salida de misa mayor del Pilar de Zaragoza*, pero más concretamente, con Fructuoso Gelabert quién realizaría la primera película de ficción en 1897, *Riña de café* (Miró, 1988, p. 73). Según Gubern (2005) “a partir de mayo de 1896 el cinematógrafo va presentándose por toda la geografía peninsular” (p. 24). González Delgado (2016) afirma que:

El establecimiento del cine deja una huella imborrable en los hábitos de ocio marcados por la progresiva relevancia que el cine adopta frente a la arraigada costumbre de asistir al teatro. Una herencia decimonónica prendida en la sociedad, muy apegada a las artes escénicas, que se acompañaba de espectáculos de diversas procedencias artísticas, aunque la mayoría serían las que se conocían en la época por varietés. Ese impacto que supuso en la actividad lúdica de sus ciudadanos se convertirá en un fenómeno global, que también recorrerá la geografía española donde la implantación del cinematógrafo y la aceptación del público fueron muy rápidas (p. 18).

Si nos situamos en la capital hispalense, la primera proyección tendría lugar el 17 de septiembre de 1896 en el Café El Suizo, situado en la calle Sierpes (Corrales y Macías, 2001,

p. 159). Tal y como explica Vázquez (2009) “hacia 1900 el panorama de las exhibiciones cinematográficas en Sevilla experimentará un cambio con lo que venía siendo la tónica desde que se presentó de manera pública” (p. 17). Además, hay que decir que en contraposición a localidades más pequeñas, donde las funciones cinematográficas comenzaron en barracas por empresarios ambulantes, en Sevilla proyeccionistas de paso por la ciudad serían los encargados de las funciones que se situarían en lugares fijos (Barrientos Bueno, 2009, p. 27).

De esta manera:

En el verano de 1901 las exhibiciones cinematográficas parecen tener algo, más que evidente, en claro: la temporada sevillana por antonomasia es la de verano y, por tanto, la de los locales al aire libre, que nada tienen de inferiores a los invernales; estos locales veraniegos soportan, por fin, una programación continuada, aunque sólo sea de un mes. (Vázquez, 2009, p. 17).

Tal y como explicaba la prensa, los cinematógrafos estaban a la orden del día “en Sevilla como ocurre en Madrid, en Barcelona y en otras capitales, se aprovecha cualquier terreno en condiciones para montar enseguida el correspondiente cinematógrafo” (El Noticiero Sevillano, 1906). Además, siguiendo las palabras de Barrientos Bueno (2009) “la temporada de 1906 es la primera con exhibiciones cinematográficas continuadas a lo largo de todo el año, y en ellas tienen una hegemonía las construcciones y salas estables, no itinerantes” (p. 43). Sería en 1906 cuando se cree la una sociedad cinematográfica de distribución y exhibición conocida como Sociedad Cinematográfica Andaluza pretendiendo ir más allá de una mera asociación empresarial, aunque no tuvo mucho éxito (Alonso y de la Maya Retamar, 1998, p. 132). Sería en diciembre de 1925 cuando el cine culminaría en Sevilla tras la inauguración del edificio modernista trazado por Juan Talavera en la calle Cuna, siendo conocido como el *Pathé Cinéma*, convirtiéndose en el primer cine construido en la ciudad (Barrientos Bueno, 2009, p. 43). Como explican Corrales y Macías, (2001), tras esta

presentación llegaría “al año siguiente el Cinematógrafo Parlante, ofrecido como el último invento de Edison” (p. 163).

Por su parte, grandes ciudades como Zaragoza o Madrid comenzarían a tener, a partir de 1905, salas exclusivamente cinematográficas, siendo el año en el cual el cine se convertiría en un negocio rentable (Corrales y Delgado, 2009, p. 165). En las sociedades, el cine se desarrolló alterando la manera de pensar y gustos, abriéndose paso en las costumbres decimonónicas (González Delgado, 2016, p. 51). En lo referente al cine en Extremadura cabe mencionar que “los primeros diez años del siglo XX viene marcado por su lento desarrollo en ambas provincias, hecho que se explica porque no es posible levantar salas estables y porque no hay exhibidores” (Fernández, 2017, p. 107). Serían los teatros los primeros espacios de acogida para el cinematógrafo teniendo como público principal a las clases más altas (González Delgado, 2016, p. 54). En este sentido, siguiendo las palabras de Fernández (2017):

La burguesía no permite que los teatros admitan a otro público que no pertenezca a su clase social. Por este motivo veremos sobre todo cines de verano, que son locales temporales en los que prima la funcionalidad en detrimento de la calidad constructiva; serán muy habituales en los años sesenta. Respecto a los cines "de invierno", se caracterizan por la severidad y racionalidad de sus formas y constan de dependencias propias como el patio de butacas y anfiteatro, ambigú, vestíbulo, taquillas, aseos y salas de bobinado (p. 107).

En Extremadura, “el Cinematógrafo Franco-Español y el Teatro López de Ayala funcionan como los principales locales de diversión de la sociedad pacense, una sociedad que evidencia grandes desigualdades sociales y se comporta de forma tremendamente clasista” (Corrales y Delgado, 2009, p. 166). Por su parte, con la llegada de la I Guerra Mundial “los ejércitos

crearon sus primeros servicios cinematográficos, con finalidad de ofrecer información y propaganda. Se trata, sin duda, de un momento ideal que los productores americanos aprovecharon para dominar el mercado mundial” (González Delgado, 2016, p. 92).

Por otro lado, será 1918 el año culmen del cine como espectáculo de masas en toda España (González Delgado, 2016, p. 114). Así, Corrales y Delgado (2009) afirman que el cine irá “ganando terreno a otros espectáculos, que, aunque del agrado del gran público, van dejando un hueco importante al invento de los hermanos Lumière a partir de 1918” (p. 166). Pese a esto, “las producciones nacionales, que comenzaban a estrenarse y a contar con el seguimiento del público, raras veces llegaron a las pantallas pacenses con la puntualidad con la que llegaban las extranjeras” (González Delgado, 2016, p. 114). “Rasgos de normalidad no se observan hasta que comenzada la década de los veinte algunas producciones españolas de éxito rivalicen con las americanas para llenar las salas” (González Delgado, 2016, p. 96). El cambio llegará en 1923 cuando se inaugure en la calle Chapí, en Badajoz, la primera sala cinematográfica: el *Salón Royalty*, activándose así un ambiente más crítico y una continua asistencia al cine (Corrales y Delgado, 2009, p. 167). Así, la gran acogida de este invento vino dado, quizás, por ser un espectáculo asequible, más incluso que las representaciones teatrales, zarzuelas o varietés (González Delgado, 2016, p. 51). Será 1927 cuando aumenten las exhibiciones debido, principalmente, a la entrada de nuevas empresas cinematográficas (González, 2016, p. 218). De esta manera será entre 1927 y 1929 el momento en el que el cine comience a convertirse en una industria, impulsado por la aparición de una nueva sala, la llegada de empresas nacionales y la aparición inminente del cine sonoro (González Delgado, 2016, p. 359).

2.2. Asentamiento de la industria cinematográfica. El cine sonoro y la comercialización de películas en el exterior.

Tal y como explica Gubern (2005) “la implantación del cine sonoro en España coincidió con el desplome del régimen monárquico y el establecimiento de la II República” (p.123). El periodo republicano es considerado como la edad de oro para el cine, siendo la primera vez en la historia donde el público se decantase por producciones nacionales, acudiendo en masa a las salas (Alonso y de la Maya Retamar, 1998, p. 30). Además, “este perfeccionamiento técnico supone fuertes inversiones en maquinaria, creación de mano de obra especializada y encarecimiento de la producción” (Miró, 1988, p. 74). Asimismo, sería en 1932 cuando se publique una Orden que establecía un censo para operadores de cinematógrafos, en 1933 cuando se creen las bases de trabajo para el personal de cabina, y en 1935 cuando se establezca un examen técnico obligatorio para obtener el carnet de operador de cinematógrafo público² (Alonso y de la Maya Retamar, 1998, pp. 81-82). Siguiendo las palabras de Colón (1983):

Primero fue el silencio: salas oscuras en las que sólo se oía el ruido del proyector y los comentarios de los [...] espectadores. Después aparecieron los pianistas y los explicadores de películas. Los primeros disimulaban el ruido del proyector y añadían emoción a la cinta; los segundos traducían los «letreros» si estaban en algún idioma extranjero o se los leían a los analfabetos. Más tarde, tríos y cuartetos amenizaron las sesiones. En ocasiones excepcionales orquestas sinfónicas y coros acompañaban a las «silent movies» (p. 13).

² Siguiendo a Alonso y de la Maya Retamar (1998) “en 1954, y mediante la Orden de 2 de julio del Ministerio de Gobernación, se procedió a modificar el programa y procedimiento de exámenes de los operadores encargados de los aparatos, con vistas a elevar el nivel profesional de los mismos” (p. 82).

La llegada del cine sonoro supuso un cambio en las salas de proyección, aún así el lujo asociado a ellas hizo que las orquestas siguiesen ocupando un importante lugar siendo muchas las veces las que se trasladaban al vestíbulo para entretener al público que esperaba momentos previos a la proyección (Alonso y de la Maya Retamar, 1998, p. 29). Serán sobre las empresas Filmófono y Cifesa, donde se asienten las bases de una producción que no solo abastece al mercado interior, sino que comienza a cosechar éxitos en el exterior (Miró, 1988, p. 75). Durante esta época se instauran las conocidas Misiones Pedagógicas, con ligeros escenarios donde se realizaban proyecciones cinematográficas, siendo Extremadura una de las zonas rurales que la República quería reconquistar para la cultura (Ruano, 2015, pp. 380-381). En lo que se refiere a Sevilla, mientras el cine sonoro triunfaba, la ciudad se vió sumida en la Exposición de 1929, celebrando diarias exhibiciones cinematográficas, siendo en enero 1930 cuando el cine sonoro llegase plenamente a la capital hispalense (Colón, 1983, pp. 14-15). Como explican Alonso y de la Maya Retamar (1998):

Los aspectos ideológicos, lógicamente implicados en este tipo de productos culturales, destacaron durante los años que precedieron al sonoro y durante el primer periodo de este, agrios debates sobre los contenidos, especialmente los morales, de las películas exhibidas. En Andalucía, como en el resto de España, la Iglesia Católica, abandera un movimiento fuertemente reaccionario, cercano políticamente al fascismo e impregnado de sentimientos antisemitas, que intenta coartar las libertades de los espectadores y el derecho de los exhibidores a seleccionar sus propios programas (p. 133).

Sin embargo, tal y como afirma Gubern (2005) “en España, como en otros lugares, la periodización cinematográfica se vio afectada por importantes cambios en los regímenes políticos” (p. 15). Esto es debido a que, durante esta producción regular que se estaba dando en España, tiene lugar la sublevación militar de julio de 1936, dando comienzo a la Guerra

Civil (Miró, 1988, p. 75). En el caso sevillano, muchos cines se convirtieron en cárceles y muchos otros tuvieron que interrumpir sus programaciones para las charlas radiofónicas de Queipo o funciones patrióticas como homenajes a nazis y fascistas (Colón, 1983, pp. 59-60). De esta manera, la Guerra Civil supeditaría al cine producido y exhibido a sus aspectos más propagandísticos (Alonso y de la Maya Retamar, 1998, p. 133).

“El 2 de noviembre de 1938 en Burgos, residencia del mando rebelde, por una orden del Ministerio del Interior se crean la «Comisión de censura cinematográfica» y la «Junta superior de censura cinematográfica»” (Miró, 1988, p. 76). Una vez terminada la guerra, en abril de 1939, se mantiene la actividad de estos organismos pero con el añadido de la censura previa de guiones, que quedaba en manos del Servicio Nacional de Propaganda (Monterde, 2005, p. 189). “Los años pasaban y el escenario por excelencia a nivel nacional era el de una Andalucía simpática y dicharachera que entretenía a los españoles en su época más dura, los años cuarenta y cincuenta” (Marín Montín y Jiménez Pedrosa, 2011, p. 504). El cine durante el periodo franquista se convirtió en todo un instrumento para la ideología oficial, controlando las ideas y pensamientos mediante la censura (Moreno Ramírez, 2008, p. 479). Tal y como afirma Colón (1983) “se crea un estilo propio de los cuarenta: teatral, ampuloso, grandilocuente, absolutamente fuera de la historia a imagen del país que los produce. La comedia, la reconstrucción histórica, la adaptación de novelas y el folklorismo son los géneros básicos” (p. 78).

La Guerra Civil española y posteriormente la Mundial, marcarían una censura en la producción de películas que asentaría definitivamente la primacía norteamericana sobre la industria europea (Alonso y de la Maya Retamar, 1998, p. 31). Sería en julio de 1939 y por orden del Ministerio de la Gobernación, cuando se crearía “la sección de censura” teniendo como objetivo exclusivo los guiones (Miró, 1988, p. 76). Siguiendo las palabras de Monterde (2005):

Entre las atribuciones tomadas por esos organismos cabe recordar que se incluyen la supervisión de los guiones de aquellos films nacionales que pretendiesen rodarse, la concesión de los preceptivos permisos de rodaje y de las licencias de exhibición de los films españoles y extranjeros que se proyectaran en el territorio nacional, con la posibilidad de impedirla por completo o de sugerir las diversas modificaciones que se estimasen requeribles (cortes o remontajes de algunos planos o incluso secuencias, cambios en los diálogos, vigilancia de las campañas publicitarias, etc.) y, finalmente, la calificación de los films (p. 189).

En este sentido, la censura funcionaba como aparato represor del franquismo que controlaba íntegramente la producción nacional, pero especialmente convirtió en propaganda al cine español, introduciendo los valores del régimen (Moreno Ramírez, 2008, p. 480). Otro de los elementos de la política de control instaurada por el franquismo en los años 40 estaría relacionado con la creación de un noticiario conocido como NO-DO o “Noticiarios y Documentales Cinematográficos” imitando el modelo italiano llamado LUCE (Monterde, 2005, p. 194). Este noticiario se crearía a finales de 1942 por una orden de la Vicesecretaría de Educación Popular, con la obligación de exhibirse en todas las sesiones cinematográficas, prohibiendo distribuir cualquier otro (Miró, 1988, p. 77). Así, “las noticias del mundo, las imágenes del régimen, la familiaridad con los dirigentes políticos y los personajes célebres, así como el conocimiento del universo circundante, fueron mediatizados [...] por el NO-DO casi con exclusividad hasta principios de los sesenta” (Sánchez-Biosca, 2014, p. 179). De esta manera, “el consumo de cine aparecerá condicionado por las directrices políticas emanadas desde un estado totalitario” (Alonso y de la Maya Retamar, 1998, pp. 133-134).

Por su parte, Perez (1999) afirma que “el contexto político y cultural durante la inmediata posguerra estuvo caracterizado por una evidente voluntad de imposición de la lengua castellana frente a la influencia de las lenguas extranjeras” (p. 687). Siguiendo a Alonso y de

la Maya Retamar (1998) “desde el final de la guerra, los exhibidores perderían la libertad de confeccionar sus programas, pues mucho de los títulos extranjeros y algunos españoles, vieron prohibida su exhibición” (p. 134). En el contexto cinematográfico, sería en abril de 1941 cuando el Ministerio de Industria y Comercio estableciese un canon de importación para películas extranjeras, prohibiendo a su vez la proyección de películas cuyo idioma no fuese el español (Miró, 1988, pp. 76-77). Esto hizo que muchas distribuidoras se mostraran reacias al doblaje, no tanto por cuestiones artísticas o ideológicas sino económicas, teniendo que realizar inversiones suplementarias por películas de baja comercialidad (Perez, 1999, p. 648). Sin embargo, el público, mayoritariamente analfabeto, se acostumbraría a ver cine de una manera mucho más cómoda haciendo que distribuidores y exhibidores comenzaran a ver en el doblaje ciertos ingresos económicos, y los censores descubrirían que era mucho más fácil alterar los diálogos que las imágenes (Miró, 1988, p. 77). En este sentido y siguiendo las palabras de Martínez (2009):

Desde 1941 se utilizaban los cánones de importación y doblaje de las películas extranjeras para financiar la producción. El régimen de importación se basaba en el intercambio de películas extranjeras por nacionales: los productores recibían los permisos que vendían a los distribuidores para que financiaran sus películas y éstos compraban las cintas a los productores extranjeros, por lo general a través de los acuerdos de compensación (p. 83).

Asimismo, “desde la implantación de la obligatoriedad del doblaje, la distribución de películas extranjeras resulta mucho mejor negocio que la producción de nacionales” (Miró, 1988, p. 78). Será a partir de 1948 cuando el gobierno comenzara a firmar acuerdos bilaterales de intercambio de películas permitiendo rentabilizar la inversión en la industria, difundiendo en el exterior sus valores y recuperando parte de las divisas que habían quedado en manos privadas fuera del control del Estado (Martínez, 2009, p. 77). Será en 1953 cuando

el proceso de acercamiento bilateral entre Estados Unidos y España tenga lugar, facilitando así la incorporación del país al nuevo sistema internacional y económico amparado por Estados Unidos (León Aguinaga, 2009, p. 318). Así, tal y como afirma Martínez (2009) “gracias a estos acuerdos bilaterales se van a establecer unos cupos que, aunque no siempre se respeten, facilitaran la comercialización de un cierto número de películas” (p. 77). “A partir de 1950 se van a producir más cambios en el contexto internacional, que influirán en mayor o menor medida en el cine español” (Moreno Ramírez, 2008, p. 480). Durante los años 50 se sucedieron importantes acontecimientos como la Guerra Fría, la paulatina admisión de España en organismos dependientes de la ONU como la FAO y la UNESCO, la firma del Concordato de la Santa Sede, pactos económicos-militares con Estados Unidos que dieron lugar a la visita del presidente Eisenhower en 1959, etc. (Monterde, 2005, p. 240). Así, tal y como afirma Galán (1989) “al comenzar la década de los cincuenta el régimen del general Franco se esforzaba por adaptarse a la situación que se vivía en Europa tras la victoria aliada” (p. 211). Hasta los años 50 predominaron películas patrióticas y costumbristas, patrocinadas por el régimen, sin embargo, a partir de este momento, directores inconformistas, comienzan a realizar un tipo de cine independiente que se convertiría en una alternativa europea a Hollywood (Moreno Ramírez, 2008, p. 479). Además, durante este periodo se dan dos elementos transformadores importantes: la emigración al exterior, permitiendo trasvasar los excedentes de mano de obra al extranjero obteniendo abundantes divisas, y el turismo, dando lugar a una nueva visión de España en el exterior (Monterde, 2005, p. 245). Asimismo, a principios de la década de los 50 se crearía el Ministerio de Información y Turismo con el fin de controlar las expresiones de una creciente oposición al régimen y ofrecer una imagen abierta de la vida española a los países extranjeros (Galán, 1989, p. 211). Esto último se dio debido a que, a partir de los años 50, España comenzó su ligera apertura al exterior, incrementando la necesidad de vigilancia (Monterde, 2005, p. 249). Sin embargo, no existía

un código escrito sobre los criterios que trataban los censores, dándole más libertad a estos que a los propios creadores (García Martínez, 2016, p. 13). Además, la firma con el Concordato oficializaba el poder de la Iglesia dando lugar a algunos cambios (Galán, 1989, p. 211). Siguiendo las palabras de Monterde (2005):

La unificación de criterios eclesiásticos llegó con la creación de la Oficina Nacional Permanente de Vigilancia de Espectáculos (1950), de la que iba a depender una censura «oficial de la Iglesia» con carácter nacional y vinculante para todos los católicos cuya concreción se dio mediante un baremo que iba desde el 1 (para todos los públicos) al 4 («gravemente peligrosa»), con escala en el famoso 3-R («mayores con reparos»), siendo estas dos últimas las referidas a films con tesis enfrentadas al dogma y/o la moral (p. 250).

Por ello, los productores solían realizar un cine religioso, adaptándose a las nuevas circunstancias políticas, así como un cine de vertiente más folklórica, donde cabían melodramas y musicales, envolviendo a España con el tópico andaluz (Galán, 1989, p. 215). “El cine andaluz o cine sobre Andalucía caía, una y otra vez, en el desarrollo simplón de la trama olvidando casi, por completo, la faceta de denuncia social, experimental o fantástica que ofrecía el cine” (Marín Montín y Jiménez Pedrosa, 2011, p. 504). El poder de los cargos eclesiásticos era tal que su influencia podía retirar películas ya estrenadas o convencer a los espectadores de que no acudiesen a las salas para no tener represalias religiosas (García Martínez, 2016, p. 13). Siguiendo con la producción, cabe mencionar, tal y como explica Hopewell (1989) que “la vinculación de la producción de películas nacionales con el derecho a importar productos extranjeros (o, más bien, norteamericanos) destruyó casi por completo la industria cinematográfica española” (p. 29). Pese a los intentos españoles por conseguir equilibrio en las transacciones de películas con el exterior, este se tornaba favorable hacia países como Italia, cuna del neorrealismo, donde apenas había cabida para las producciones

españolas (Martínez, 2009, p 81). No sería hasta 1952 cuando se implantaría un nuevo sistema de protección relacionado con el costo de cada película creándose la “Junta de clasificación y censura” con seis categorías (Miró, 1988, p. 80). Por otro lado, siguiendo a Monterde (2005) “este conjunto de medidas afectaban especialmente a la comercialización del cine extranjero en España, con especial incidencia en el de procedencia americana” (p. 254).

En este sentido cabe mencionar que tanto Estados Unidos, más concretamente la M.P.E.A³, y el régimen presentaron una época de continuos enfrentamientos coincidiendo con la última etapa gloriosa del espectáculo cinematográfico español y la reconversión del modelo de Hollywood (León Aguinaga, 2009, p. 319). Por otro lado, la competencia internacional era cada vez mayor y los países preferían que sus películas ocuparan el máximo espacio en el resto de pantallas, haciendo difícil la comercialización del cine español (Martínez, 2009, p. 81). En el contexto de la distribución, cualquier película caía en manos de las multinacionales [estadounidenses] encargadas de distribuir el material por todo el mundo (Marín Montín y Jiménez Pedrosa, 2011, p. 511). En este sentido, las empresas distribuidoras son aquellas que asumen un riesgo mínimo, siempre ha existido una red muy amplia de empresas distribuidoras pero estaban dominadas por Estados Unidos (Alonso y de la Maya Retamar, 1998, p. 45). Otro elemento en el que intervino el Estado español fue en el mercado exterior, impulsando las coproducciones con países como Francia e Italia, y la promoción del cine español en el extranjero, a través de la creación del S.N.E. y el Grupo Sindical de Producción Uniespaña (Monterde, 2005, p. 254). En este sentido:

El intercambio italo-español se efectuaría sobre la base de 8 películas españolas por 20 italianas. En cuanto al francés, se introducirían un máximo de 21 películas galas en

³ La Motion Picture Association fue una asociación industrial que se constituyó para defender la “libertad de comercio” de las majors en otros países. Defendía los intereses de sus miembros en cualquier parte del mundo (Ruiz, 2003, pp. 12-30).

España a cambio de siete españolas a distribuir por Francia y todos sus territorios (Martínez, 2009, p. 82).

Sería en noviembre de 1953 cuando llegara el segundo Convenio Cinematográfico hispano-americano, lo que elevó la cifra de los títulos americanos importados y estrenados en España (León Aguinaga, 2009, p. 356). Además, “italianos y franceses enviarían a España el triple de películas de las españolas estrenadas allí” (Martínez, 2009, p. 82). A partir de 1955 tendría lugar un nuevo periodo de conflictividad entre Estados Unidos y el gobierno español, dando lugar a que la M.P.E.A. decretase un embargo de exportaciones de sus afiliadas a España que hizo a los exhibidores españoles denunciar la pérdida de espectadores a la M.P.E.A. (León Aguinaga, 2009, pp. 361-362). Además, “[la industria española] en vez de asumir el tímido reto de potenciación de la calidad iban a preferir mantener la dinámica del clientelismo y el chanchullo” (Monterde, 2005, p. 255). Así, tal y como indica Martínez (2009):

El público prefería ver impactantes películas extranjeras antes que mediocridades nacionales. Por lo tanto, la importación se convirtió en un negocio redondo: tanto distribuidores como productores y el propio Sindicato — organismo formado por los mismos profesionales que se concedían los créditos — consideraban beneficioso cualquier acuerdo que admitiera importar el mayor número de películas posibles. Y si Estados Unidos era el primer productor mundial, Italia era el mejor europeo (p. 84).

Cuanto más pequeña era una empresa exhibidora más posibilidades tenía la otra parte de imponer condiciones, así, se establecieron importantes tarifas a tanto alzado (más injustas para los pequeños exhibidores rurales) y la contratación por lotes, mermando la libertad de los exhibidores⁴ (Alonso y de la Maya Retamar, 1998, p. 47).

⁴ Siguiendo a Alonso y de la Maya Retamar (1998) “las dos fórmulas de negociación tradicionales entre el sector de la distribución y el de la exhibición que aún hoy siguen vigentes son la del porcentaje, la distribuidora recibe un tanto por ciento de la recaudación en taquilla, mientras que en el caso de la venta en firme o tanto alzado se marca una cantidad fija por película o lote. La contratación por lote fue el sistema habitual utilizado

Por su parte, los conflictos entre la M.P.E.A. y España no cesarían hasta 1958 cuando el boicot fuese debilitado por la aparición de películas norteamericanas de firmas independientes y la llegada de las primeras producciones hollywoodienses en suelo español, apadrinadas por United Artists (León Aguinaga, 2009, p. 362). Al boicot se le une el aumento de las coproducciones lo cual maquillaba la cuota de mercado del cine español en comparación con el norteamericano (Monterde, 2005, p. 263). La presencia de películas británicas en España fue también importante ya que la mayoría estaban financiadas por la industria norteamericana, dando lugar a la entrada de productos con mayor atractivo comercial comparado con el resto de la producción europea (León Aguinaga, 2009, p. 401). En este sentido y como afirman Alonso y de la Maya Retamar (1998) “por la inexistencia de una industria de producción y con la distribución en manos americanas, la exhibición se convierte en el único sector dinámico y estable” (p. 47). La situación con Estados Unidos llegaría a su máximo exponente con la presencia de Samuel Bronston, un productor con experiencia en Hollywood que se instala en España (Miró, 1988, p. 81). Bronston obtuvo apoyos logísticos por parte del gobierno español lo que desembocó en la venida a España de estrellas internacionales y la consolidación de gran cantidad de técnicos nacionales y empresas de servicio (Monterde, 2005, p. 264). “Éste traía consigo el esplendor de un Hollywood en miniatura, dejaba mucho dinero en el país o al menos impedía que saliera de él [...], daba empleo a miles de personas y era claramente proespañol en sus producciones” (Hopewell, 1989, p. 84). Pese a todo esto, “en cuanto a lo económico, desarrollar [el sector de la distribución] en España es prácticamente imposible por el elevado coste y porque, francamente, el gigante americano es un competidor indestructible” (Marín Montín y Jiménez Pedrosa, 2011, p. 511).

durante el periodo de la dictadura que desapareció con la liberalización del mercado español, o al menos en teoría, porque [...] a los pequeños exhibidores rurales y propietarios de salas de verano aún se les sigue imponiendo” (p. 55).

2.3. La industria cinematográfica de los años 60 y 70.

“La década de los sesenta fue en España una época de discreta esperanza” (Torreiro, 2005, p. 297). “Fueron tiempos, es cierto, de posibilismo, entendiéndose por tal la actividad que consistía en aprovechar al máximo los resquicios de libertad a [los] que daba lugar la apertura” (Santos Fontela, 1989, p. 238). García Escudero, por aquel momento director general de cinematografía y teatro, se aseguró de crear un corpus jurídico similar al que se estaba creando en otros países europeos, teniendo como objetivo proteger, promover y estimular la producción propia (Torreiro, 2005, p. 305). Según Miró (1988) “se habla mucho de la «apertura» de la censura, pero solo se deja sentir mínimamente en las producciones extranjeras porque se autorizan algunas películas, norteamericanas en su mayoría, prohibidas durante los últimos diez años” (p. 84). En dicha apertura tanto al cine como al teatro se les encomendó la tarea de demostrar una nueva imagen de España que estimulaba la creatividad de los artistas más jóvenes, entre los que se encontraba el llamado Nuevo Cine Español (Torreiro, 2005, p. 297). “El cine era, además, la diversión preferida de los españoles. Las causas eran su bajo coste, la carencia de otras formas de ocio, el bajo nivel de vida y la poca importancia que entonces tenía la televisión” (Santamaría, 2015, p. 165). Durante aquella época existían dos género predominantes, la comedia española, caracterizada por la baja inversión pero con grandes éxitos entre el público, y el Nuevo Cine Español, de la mano de aspirantes del IIEC (Instituto de Investigaciones y Experiencias Cinematográficas) y la EOC (Escuela Oficial de Cine), realizando una pequeña revolución contra el cine comercial, teniendo como intención lavar la imagen del cine español (Moreno Ramírez, 2008, p. 483). Así, aunque en 1962, numerosas películas seguían estando prohibidas, los españoles pudieron consumir más cine, especialmente extranjero, lo que terminó por perjudicar a la producción de cine español (Torreiro, 2005, p. 303). Tal y como explica Santos Fontela (1989):

Era el de las coproducciones un tema que preocupó particularmente en este periodo. Iniciadas en la década anterior, alcanzaron en los años sesenta un auge que no puede considerarse sino excesivo, especialmente en cuanto a que, en la mayoría de los casos, a tal régimen se acogían o bien subproductos que lo único que aspiraban era a disfrutar de los privilegios proteccionistas de dos o más países, y en los que, con frecuencia, la participación de España se limitaba a proporcionar sol, paisajes y figuración más o menos *distinguida*. Fue éste el caso de los numerosísimos *spaghetti western* rodados de preferencia en la provincia de Almería (p. 243).

Además, como las políticas proteccionistas de la época no especificaban el límite mínimo de inversión española necesaria para que una película obtuviera la nacionalidad en caso de coproducción, se fomentó el fraude (Torreiro, 2005, p. 338). Cuando llegaba el momento de la difusión de las películas, estas se convertían en productos impersonales e irreconocibles a nivel nacional (Santos Fontela, 1989, p. 243). Asimismo, tal y como explica Torreiro (2005) “el porcentaje de películas de producción española aumentó vertiginosamente, como también el de coproducciones respecto al total de la producción, lo que creó una insólita situación de hiperoferta, claramente excesiva para un mercado como el español” (p. 339). Durante esta época se va a producir, siguiendo a Moreno Ramírez (2008) “una nueva política económica, condicionada por el poder de la clase capitalista, y centrada en una acumulación acelerada de capital con el objetivo de reestructurar el aparato productivo, lo que va a determinar cambios en el cine” (p. 482).

La censura seguía existiendo en el ámbito cinematográfico pero será en 1963 cuando aparezcan las Normas de Censura Cinematográfica, evitando la arbitrariedad con la que actuaban los censores y dividiéndose en un triple objetivo: el control político, el moral y el religioso (Torreiro, 2005, p. 302). Antes de la aparición de este código en 1963 apenas había indicaciones oficiales sobre los criterios de censura en España (Hopewell, 1989, p. 38).

Siguiendo a Santos Fontela (1989) “absolutamente todo, podía estar prohibido por la normativa considerada aperturista, desde el momento en que el pretendido código deja amplios márgenes al subjetivismo de los juzgadores, en este caso censores” (p. 247). Cada película recibiría así el 15% de los ingresos brutos en taquilla obtenidos en los primeros cinco años de exhibición, además, se crearía la categoría de “interés especial” para aquellos proyectos que ofrecieran una cierta calidad (Miró, 1988, p. 85). Las normas preveían, como pasaba en otros países europeos, la creación de un Fondo de Protección que se nutría de otras contribuciones: impuesto al tráfico de empresas, derechos de doblaje de películas extranjeras, etc. (Torreiro, 2005, p. 305). Estas “Nuevas normas” suponen, en el contexto de la industria cinematográfica española, la convivencia de producciones de baja calidad pero gran comercialidad, realizadas para el mercado interior, y otras de alta calidad pero baja rentabilidad, impulsadas por la categoría de “interés especial”, realizadas para el exterior, teniendo un claro carácter de propaganda (Miró, 1988, p. 86). De esta manera, la producción española entre 1962 y 1969 tendría una clara división: por un lado esa parte más conformista de la industria acostumbrada a vivir de las subvenciones, realizando especialmente películas de género, y por otro lado, tras las aplicación de las normas de García Escudero, aparecería un nuevo tipo de cine vinculado a propuestas diferentes pero que no obtendría un brillante futuro (Torreiro, 2005, p. 307). Siguiendo a Miró (1988) “este cine que el Estado subvenciona está férreamente controlado por una censura política y económica y lógicamente es el cine que al Estado le interesa” (p. 86).

Por su parte, en 1963 se regulan los cine-clubs españoles, definidos como asociaciones sin finalidad lucrativa para la proyecciones de películas cinematográficas que tuvieran el objetivo principal de mejorar la cultura cinematográfica (Alonso y de la Maya Retamar, 1998, p. 113). Por otro lado, García Escudero era consciente de la debilidad y los problemas que los nuevos autores debían afrontar con respecto a la vieja industria a la hora de distribuir los films, por

ellos se desarrollaron distintas medidas como la creación de salas especiales (Torreiro, 2005, p. 336). Será en enero de 1967 cuando se autorice la creación de estas salas, conocidas como salas de “Arte y ensayo” las cuales, por cada tres días de exhibición de películas extranjeras en versión original subtitulada había un día de películas nacionales clasificadas como “interés especial” (Miró, 1889, p. 88). Estas salas, las cuales no podía estar en ciudades de menos de 50.000 habitantes, consiguieron un efecto contrario en la industria, dirigiendo este tipo de cine a un público más intelectual, además de tener muy poca acogida en los festivales internacionales, su verdadera razón de ser (Torreiro, 2005, p. 336). Por otro lado, hay que mencionar que existía una enorme división entre la España industrializada y la rural (despoblada y subdesarrollada), por lo que es totalmente comprensible la desaparición de un gran número de salas de exhibición en las zonas rurales (Santamaría, 2015, p. 170). En noviembre de 1967 desaparece la Dirección General de Cinematografía integrándose temporalmente en otro departamento ministerial, hecho que marcará el final de esa “apertura” de los primeros años de Manuel Fraga al mando del Ministerio de Información y Turismo (Miró, 1988, p. 88). Por su parte, la política de García Escudero fracasó por el escaso interés del público, la escasa aceptación en los festivales internacionales y el hecho de que la vieja industria prefería un inmediato beneficio (Moreno Ramírez, 2008, p. 489).

Será en octubre de 1969 cuando se nombre a un nuevo gobierno, lo que significará que mientras para Europa el comienzo de esta nueva década implicaba la desaparición de la censura, en España se vuelve a los peores momentos de la década de los cincuenta (Miró, 1988, p. 89). En lo referido al ámbito cinematográfico, se afirma que la situación fue extremadamente grave llevando al cine a una de las mayores crisis de su historia (Torreiro, 2005, p. 346). Además, siguiendo a Hopewell (1989) “con el erotismo en pleno auge en el extranjero, a finales de los años 60, los cineastas españoles no podían competir en el mercado internacional” (p. 15). Asimismo, en esta época se producirían continuas discusiones entre el

Gobierno y el cine, teniendo como consecuencia una gran crisis productiva (Moreno Ramírez, 2008, p. 484). Además, siguiendo las palabras de Torreiro (2005):

En el terreno de la distribución, que junto a la exhibición siguen siendo los verdaderos puntales del negocio, existe una situación de práctico control por parte de las multinacionales norteamericanas, bien por vía directa, bien mediante contratos en exclusiva con empresas españolas.

En el de la exhibición, se constata la existencia de un parque de salas extenso y disperso, aunque claramente obsoleto, que tardará años en modernizarse (p. 346).

“Durante el mes de diciembre de 1970, el país es zarandeado por el Proceso de Burgos” (Torres, 1989, p. 286). A esto se le sumó el caso Matesa y la repercusión en el Banco de Crédito Industrial teniendo como consecuencia una disminución de producción durante estos años (Torreiro, 2005, p. 347). El caso Matesa supuso una reducción de los créditos, dando a su vez lugar a un descenso en la concesión de préstamos a medio plazo (Hopewell, 1989, p. 54). Además, a principios de 1970, el pago de las diversas subvenciones a los productores se hacía con muchos meses de retraso, situación que deriva del anterior equipo ministerial, quienes plantearon las ayudas cinematográficas teniendo en cuenta el sistema existente en otros países más que la cantidad de dinero real que tenía España para estos fines (Miró, 1988, p. 89). Sin embargo, la crisis no vino dada únicamente debido a la reducción de créditos, sino a que también aumentó, a finales de 1960, el número de hogares que disponían de aparatos de televisión (Torreiro, 2005, p. 347). La televisión en España, que comienza a funcionar en 1956, empezó a arrebatar el público a las salas de cine, siendo en 1971 cuando el público de las salas hubiese descendido un 30% con respecto a 1969 (Hopewell, 1989, p. 54). Siguiendo a Santamaría (2015) “entre los años 1965 y 1970 se perdieron un total de 100 millones de espectadores [...] La irrupción de la televisión ha sido la excusa más utilizada para explicar

este fenómeno” (p. 167). El público dejó de acudir a las salas para consumir cine a través de una nueva ventana, la televisión, haciendo que el sector de exhibición entrase en crisis (Alonso y de la Maya Retamar, 1998, p. 35).

Desde finales de los años sesenta, el parque de salas español sufrió un grave deterioro (Santamaría, 2015, p. 161). La disminución del número de salas no fue homogéneo pues se cerraron aquellas ubicadas en zonas rurales (Alonso y de la Maya Retamar, 1998, p. 35). Así, tal y como explica Santamaría (2015):

Todas ellas irían desapareciendo en el transcurso de los siguientes años: no solo por esta falta de adecuación tecnológica y de confort, sino sencillamente porque buena parte del público existente en esos pequeños pueblos y aldeas de toda España acabaría por emigrar a otras ciudades españolas o a países europeos (p. 165).

Será en marzo de 1970 cuando la Asociación Sindical de Directores Realizadores Españoles de Cinematografía celebre una asamblea extraordinaria donde se aprobarían varias reivindicaciones para solventar la crisis: la libertad de expresión, la supresión de la censura, la democratización de las salas de “Arte y ensayo”, la supresión de la obligatoriedad del NO-DO, etc. Sin embargo, no sería hasta marzo de 1971 cuando aparecieran nuevas medidas para solventar la situación económica de los productores (Miró, 1988, pp. 89-90). Así, tal y como indica Torreiro (2005) “con el fin de paliar sus propias faltas, la administración decide adoptar un paquete de medidas tan inoperantes como peligrosas” (p. 348). Esta decisión consistía en “reducir las subvenciones que las películas reciben sobre sus ingresos en taquilla del 15% al 10%” (Torres, 1989, p. 286). “Aunque dada su impopularidad su vida es corta e, incluso antes de entrar en vigor, ya se piensa en una nueva para cubrir los cuatrocientos millones de pesetas que se deben a los productores” (Miró, 1988, p. 90). Además, se crea una Comisión de Apreciación que otorgaba una determinada puntuación a cada película,

suprimiendo así la objetividad de la valoración para un control más estricto en la concesión de subvenciones (Torreiro, 2004, p. 348). “Durante estos años la única medida que se tomó para contrarrestar las pérdidas del sector cinematográfico fue el aumento del precio de las entradas de cine en 1971 y 1972” (Asión Suñer, 2019, p. 16). Pese a que “continúan sin arreglarse los problemas económicos entre la administración y los productores y la descapitalización del sector es completa, durante 1972 asciende ligeramente la producción” (Torres, 1989, p. 287). Son nuevos realizadores los que comienzan a hacer largometrajes personales y generalmente a 16mm, pero debido a que sus temas y tratamientos salen de lo establecido como habitual, encontraron diversos problemas sindicales y de censura a la hora de estrenar sus obras (Miró, 1988, p. 90). Es, además, visible la desproporción que existe entre España y el resto de países europeos en lo que a censura se refiere (Torres, 1989, p. 290). Asimismo, “los denominados «Week-ends cinematográficos» permiten conocer a precios asequibles unas películas prohibidas en España y de libre circulación en Francia” (Miró, 1988, p. 91). Siguiendo a Torres (1989):

Otra de las prácticas habituales de estos años para luchar contra la censura son las dobles versiones. Dada la imposibilidad de exportar unas películas completamente desfasadas de las restantes que se realizan en Europa, llega a convertirse en costumbre hacer una versión sin problemas de censura para explotar en España y otra, donde los besos son más largos y hay algunos desnudos, para vender en el extranjero (p. 290).

“La remodelación del gobierno de junio de 1973 significa que el almirante Carrero Blanco es nombrado presidente del gobierno y, a niveles cinematográficos, que se comienza a liquidar la deuda contraída por la Administración con los productores” (Miró, 1988, p. 91). En este contexto, la petición de apertura política, los desgastes del franquismo y la emergencia de una generación que no había vivido la Guerra Civil, comienzan a desarrollar una crítica metafórica a la todavía vigente censura (Torreiro, 2005, p. 352). “A pesar de tener que

apoyarse en un exceso de símbolos para atravesar el fino tamiz de la censura, cada una logra más éxitos que la anterior y consagra a Saura como gran realizador a escala nacional e internacional” (Torres, 1989, p. 292). Aunque este tipo de films obtuvieron cierto éxito, el mayor segmento de producción era todavía el relacionado con el subgenérico, sin embargo, el género del wéstern tan arraigado en la década anterior, fue sustituido en su mayoría por el terror hispánico (Torreiro, 2005, p. 362). Por otro lado, “debido al deterioro de las relaciones Iglesia-Estado, característico de los últimos tiempos de la Dictadura, se hacen algunas películas basadas en historias amorosas entre sacerdotes y mujeres” (Torres, 1989, pp. 292-293). Sin embargo, tal y como afirma Torreiro (2005) “el subgénero más comercial siguió siendo, por lo menos hasta la mitad de la década, la comedia hispánica, que, [...] se sirvió de los avances en materia censora para ir haciéndose más y más sexualmente explícita” (p. 364). El éxito de la comedia sexy española fue gracias a configurar al espectador como uno no-cateto, sin embargo, este tipo de comedias eróticas chocaban, inevitablemente, con el conservadurismo político del régimen (Hopewell, 1989, pp. 57-58).

Comenzarán a aparecer temáticas que resultaban atractivas a la población por el reflejo que suponían de España: problemas sociales como la emigración a Europa (Asión Suñer, 2019, p. 21). Así, como explica Hopewell (1989):

En 1973, la actitud hacia el cambio había evolucionado ya considerablemente en el cine español. Es otro síntoma de evolución en las películas de principio de los años 70, junto con el hecho de que se expusieron las cosas de un modo más directo, se atendiese más al mercado constituido por la clase media y se trataran más temas de carácter social (p. 66).

En el contexto nacional, “la muerte del almirante Carrero Blanco, víctima de un atentado perpetrado por la organización terrorista vasca ETA a finales de 1973, trae consigo [...] un

nuevo gobierno que intenta inútilmente hacer evolucionar el sistema tras una apariencia de «apertura» (Miró, 1988, p. 92). Así, en materia cinematográfica, comienza a existir cierta tolerancia en los temas eróticos, temas que durante la década anterior habían supuesto cortes en un sinfín de películas extranjeras, aunque esta ley se promulgará en febrero de 1975 (Torres, 1989, p. 293). Siguiendo a Torreiro (2005):

Consiste básicamente en la instauración de nuevos cauces, pero sobre todo para la difusión del cine extranjero, por una parte, mientras que por la otra, en el cine de producción española, el experimento se limita a tolerar como habitual una práctica, la recurrencia a temas sexuales y la mostración de desnudos en los films, de hecho ya presentes en las dobles versiones genéricas desde mucho tiempo antes; pero al mismo tiempo, se mantiene la rigidez sobre los límites permitidos en lo que a contenidos políticos se refiere (p. 351).

Aprobar los desnudos supone, por consiguiente, que se apruebe la exhibición de películas extranjeras que habían estado prohibidas durante los últimos años, aunque las películas más problemáticas se reservaron para proyectarse subtituladas en las salas de “Arte y Ensayo” que, pese a su éxito inicial, durante estos años no tuvieron apenas material de estreno (Torres, 1989, p. 29). “Esta misma «apertura» hace que, después de diez años de funcionamiento del control de taquilla, por primera vez los ingresos obtenidos por las películas nacionales sean superiores a los de las extranjeras” (Miró, 1988, p. 92). Aún así y debido al aumento del precio de las entradas, las películas extranjeras no dejan de ganar dinero ininterrumpidamente (Torreiro, 2005, p. 373). El incremento de ingresos por parte de películas nacionales se debió a que “aunque sigue existiendo una férrea prohibición sobre temas políticos, sociales y eróticos, se permite la realización de unas producciones con un tratamiento ligeramente más audaz de sus temas mezclados con algunos leves desnudos” (Miró, 1988, p. 92). Así, “poco antes de la muerte del general Franco, el cine español de consumo se había entregado al

destape [...] Fue el género de mayor producción, tolerado por la censura y del gusto de un público numeroso” (Galán, 1989, p. 299). Siguiendo a Hopewell (1989) “el destape de 1975 fue alucinógeno porque era higiénico. Los personajes femeninos de entre dieciséis y cuarenta años estaban eternamente enjabonándose en la ducha o cambiándose prendas interiores en la habitación” (p. 90).

Será el 20 de noviembre de 1975 cuando se termine el periodo dictatorial con la muerte de Franco tras unos últimos meses de mucha incertidumbre y aislamiento internacional como consecuencia del terrorismo y la represión (Miró, 1988, p. 92). Tras la muerte de Franco, siguieron funcionando organizaciones militantemente ultraderechistas y una cultura “de régimen” que dio lugar a un tipo de cine que apoyaba esos viejos ideales a través de dos géneros diferenciados: la comedia, en su mayoría paródica, y el cine de denuncia política, generalmente teñido de apocalíptico dramatismo (Torreiro, 2005, p. 389). Siguiendo las palabras de Hopewell (1989) “los intentos predestinados de escapar del presente, de refugiarse en la infancia, de volver a escribir el pasado, han sido temas claves del cine posfranquista” (p. 19). Sin embargo, bien es cierto que “la paulatina desaparición de la censura y la amplia y lenta reforma iniciada en 1976 hacen que el cine español comience una nueva trayectoria que le encamina hacia una equiparación con el cine europeo” (Miró, 1988, p. 93). La censura de guiones fue abolida en 1976 y además, en ese mismo año, se permite aumentar la capacidad de las Salas Especiales, así como abrir locales de esta índole en pequeñas poblaciones, lo que había estado prohibido hasta el momento para que no llegasen películas consideradas “provocadoras” (Hopewell, 1989, pp. 92-93). Tras las elecciones de 1977, España se estaba organizando a partir de una estructura descentralizada asistiendo a un periodo de resurgimiento o surgimiento en algunos casos de cinematografías periféricas cada una con distintos objetivos y algunas con más logros que otras (Torreiro, 2005, p. 377). Siguiendo a Hopewell (1989) “mientras que Cataluña tenía una industria cinematográfica y

cineastas con conciencia «nacionalista», las demás autonomías contaban con cineastas «nacionalistas», pero con muy poca industria” (p. 313). Siguiendo a Alonso y de la Maya Retamar (1998):

En España, desde final de la década de los setenta y durante la de los ochenta, a pesar de la caída en picado del número de espectadores, el volumen de ingresos del sector de la exhibición cinematográfica se mantuvo casi intacto gracias a una política de continua elevación de los precios de las localidades (p. 42).

Siguiendo a Santamaría (2015) “hasta el 20 de febrero de 1977, los precios de las entradas de cine estuvieron intervenidos y no era potestad de los exhibidores fijarlos a su antojo⁵” (p. 90). Esto es debido a que, “[en febrero de 1977] se estipularon por última vez los precios máximos de las entradas para las salas, clasificando a los locales mediante zonas delimitadas por el número de habitantes” (Alonso y de la Maya Retamar, 1998, p. 70). Sin embargo, no sería hasta 1985 cuando el ICAA se encargó de la monitorización de las entradas (Santamaría, 2015, p. 92). El sector de la exhibición se encontraba inmerso en una situación de debilidad que dio lugar, a finales de la década, a la solución de los multicines⁶ (Alonso y de la Maya Retamar, 1998, p. 37). Tal y como explica Santamaría (2015):

Entre los años 1974 y 1992 cerraron sus puertas el 73 por 100 de las pantallas ubicadas en municipios con menos de 50.000 habitantes. Y, siendo más precisos, en ese mismo periodo desaparecieron el 86 por 100 de las pantallas de municipios menores de 10.000 habitantes, mientras que en los centros urbanos de más de 100.000 habitantes se cerró solamente el 20 por 100 de las pantallas (p. 172).

⁵ Como explica Santamaría (2015) “el precio de las entradas fue fijado entonces en 100 pesetas (60 céntimos de euro) y no sería revisado hasta el año 1977, cuando, automáticamente, fue modificado por los exhibidores y elevado un 25 por 100 hasta las 125 pesetas (75 céntimos de euro)” (p. 90).

⁶ Siguiendo a Alonso y de la Maya Retamar (1998) “los 80 veían el nacimiento de multicines a lo largo de nuestra geografía, instalados en complejos comerciales y de ocio, que ofrecían una oferta complementaria y un variado abanico de títulos de películas. Aunque las salas eran cada vez más pequeñas, la calidad técnica y la comodidad irían mejorando” (p. 37).

En este sentido, para que las salas resulten rentables deben exhibir títulos con “tirón comercial”, esto hace que las salas situadas en entornos rurales, a no ser que cuenten con el apoyo de la administración, tienden a desaparecer (Alonso y de la Maya Retamar, 1998, p. 128). Desde finales de los 80, con los gobiernos de UCD y el gobierno socialista, la industria cinematográfica española se hundió⁷ (Santamaría, 2015, p. 286).

En este contexto, “la primera respuesta de los exhibidores a la crisis de espectadores fue el surgimiento de las primeras multisalas en Madrid y Sevilla” (Santamaría, 2015, p. 173). Si nos centramos en el cine andaluz, para la creación de una industria cinematográfica el territorio se enfrentaba a dos problemas: por un lado era el lugar en el que se habían rodado muchas películas a lo largo de las décadas pero no contaba con material técnico, y por otro lado, la necesidad de exportar el producto al resto del país hacía necesario la presencia de actores de renombre estatal (Marín Montín y Jiménez Pedrosa, 2011, p. 504). En este sentido, y siguiendo las palabras de Alonso y de la Maya Retamar (1998):

Podríamos afirmar que Andalucía aporta al conjunto de la industria cinematográfica su papel de gran plató al aire libre y por supuesto, su potencial como consumidora. Es este último aspecto, el de consumidora, el que ha hecho que se desarrolle el único sector de la industria cinematográfica; el de la exhibición (p. 132).

Así en lo que respecta a Sevilla, será a comienzos de los años 80 cuando se inauguren cinco salas de cine tras la reforma del cine Avenida (Santamaría, 2015, p. 176). Aunque el primer multicine en Andalucía abrió sus puertas en 1976 con una gran oferta de ocio: bares, pizzerías, tiendas... (Alonso y de la Maya Retamar, 1998, p. 140). Siguiendo a Marín Montín y Jiménez Pedrosa (2011) “el avance con el que contaba este sector filmico andaluz provocó, que empresas norteamericanas, vinculadas sobre todo a Warner y a Paramount-Universal, no

⁷ Como expone Santamaría (2015) “los 100 millones de espectadores que asistieron a las salas de cine en el año 1986 eran tan solo una cuarta parte de los que tenía el cine español en el año 1965” (p. 286).

entraran con sus salas en la comunidad” (p. 513). Así, “en Andalucía, la iniciativa empresarial regional, sobre todo en el caso del grupo empresarial Unión Cine Ciudad, ha bloqueado la penetración norteamericana” (Alonso y de la Maya Retamar, 1998, p. 127). Como indican Marín Montín y Jiménez Pedrosa (2011) “pocos cines hay en Andalucía que sean propiedad de las compañías estadounidense a diferencia del resto de España” (p. 513). Siguiendo a Hopewell (1989) “en los ocho primeros meses de 1987, las producciones estadounidenses hicieron el 56 por 100 de la recaudación total de taquilla [...] Los exhibidores españoles prefieren los ingresos seguros de los productos norteamericanos” (p. 397). Por su parte, y para finalizar, podemos seguir las palabras de Alonso y de la Maya Retamar (1998):

Para el mantenimiento de las salas ubicadas en zonas rurales parece que la única solución viable hasta el momento es la inicialmente tomada por los británicos, que consiste básicamente en el apoyo desde la administración local [...] Ha llegado la situación extrema en que las únicas salas que no se encuentran en trance de desaparición en el mundo rural son las de propiedad municipal (p. 129).

3. Metodología

3.1. Introducción a la metodología. Marco de análisis.

A lo largo de este apartado vamos a recopilar y analizar distintos tipos de elementos mediante una serie de técnicas metodológicas para así dar respuesta a nuestra pregunta de investigación: ¿Cómo evolucionó la industria cinematográfica en Guadalcanal y qué lo hizo posible? En este contexto, la investigación se va a desarrollar teniendo como lugar geográfico principal, Guadalcanal, un municipio español situado en la Sierra Norte de Sevilla, a 108 km de la capital. Asimismo, centramos la investigación en un objeto de estudio: el *Cine Emperador*, un emblemático edificio que, durante muchos años, fue el lugar de entretenimiento de gran cantidad de vecinos. En este sentido, el objetivo principal del trabajo será analizar la industria cinematográfica en Guadalcanal, viendo la evolución de este cine desde sus inicios hasta finales de los 80, momento en el que se produce un cambio trascendental, pues el cine pasaría a ser propiedad del ayuntamiento. Como se comentó en páginas anteriores, nuestra investigación se va a centrar especialmente en el paso de la dictadura a la democracia. Sin embargo, para poder analizarlo objetivamente ha sido necesario indagar y conocer los distintos procesos históricos, previos y posteriores a esas fechas, en los que se desarrolló el cine en Guadalcanal. Así, hemos realizado un trabajo de campo previo basado en la observación, y un trabajo documental, acudiendo al archivo municipal de Guadalcanal y hemeroteca de Sevilla. Este trabajo previo nos aportará la posibilidad de comparar entre las distintas épocas por las que atravesó la industria cinematográfica de Guadalcanal, centrándonos en el final del Franquismo, la Transición y el comienzo de la Democracia, sin perder de vista de donde viene esta industria. Por su parte, también indagaremos en la etapa republicana y primeras décadas del Franquismo, así como en su evolución posterior cuando el edificio comience a denominarse como cine-teatro. Asimismo, como se ha comentado, se aplicarán una serie de técnicas de investigación que nos

aportarán resultados fundamentales para responder a nuestra pregunta de investigación. Es necesario recalcar, que los resultados obtenidos en esta investigación serán expuestos de manera crítica y objetiva. Además, aquellos datos más subjetivos, propios de la investigación cualitativa y más social, se desarrollarán mediante técnicas interpretativas como la Hermenéutica. Estos últimos datos, pese a estar interpretados por el investigador, serán tratados de la manera más crítica y objetiva posible, ciñéndonos a unos parámetros concretos.

3.2. Unidad de observación.

Como se ha comentado en el apartado anterior, la investigación se va a centrar en el municipio español de Guadalcanal, situado en un valle entre la Sierra del Agua y la Sierra del Viento. Para dar comienzo a la investigación, nos ceñiremos a un método de observación concreto. Empleamos esta técnica con el objetivo principal de recabar información, para dar así respuesta a nuestra pregunta de investigación. En este caso, las técnicas de observación nos servirán para explorar los distintos ambientes en los que el cine se desarrolló. Este método se basó en observar el entorno físico en el que se encontraban los cines de verano e invierno y, en conclusión, en la observación de la disposición física y distancia entre los distintos locales cinematográficos existentes. Además, durante este proceso recogimos varias fotografías para poder ver esa comparativa entre lo que era antes y lo que queda de aquellos cines.

3.3. Objetivos.

Ciertamente el objetivo principal de la investigación será dar respuesta a la pregunta de investigación planteada desde un principio, basándonos en analizar la evolución cinematográfica en Guadalcanal a lo largo de los años 70 y 80. Aun así, durante esta investigación, vamos a tener una serie de objetivos en mente que nos ayudarán a fijar un punto de partida, para poder responder crítica y objetivamente a la pregunta planteada. En primer lugar, se tratará de examinar el contexto histórico en el que desarrollamos nuestra

investigación, específicamente durante principios de los años 70 y finales de los 80. Además, analizaremos los precedentes de nuestro objeto de estudio, con el objetivo de entender y visualizar una evolución real. Para ello, emplearemos distintas técnicas de investigación que se irán explicando en posteriores páginas. En este sentido, para poder cumplir con este objetivo, vamos a profundizar en la industria cinematográfica, poniendo especial atención al total de películas proyectadas, basándonos en los materiales de archivo disponibles. Asimismo, analizaremos las empresas distribuidoras que llegaban a Guadalcanal, la evolución en los géneros en las películas proyectadas, las ganancias y pérdidas económicas del *Cine Emperador*, etc.

3.4. Metodología y técnicas de investigación.

La investigación se va a articular en un análisis cuantitativo, al mismo tiempo que cualitativo, profundizando en el estudio de los fenómenos descritos anteriormente. La investigación se dividió así en tres líneas de análisis: las personas implicadas en la industria cinematográfica (empresarios), el negocio cinematográfico (empresa) y el local físico (edificio). Para ello, vamos a exponer en profundidad las distintas técnicas que se han ido desarrollando durante esta fase del trabajo de investigación.

3.4.1 Fuentes documentales: archivos públicos y privados, bibliografía, hemeroteca...

La visita al archivo municipal de Guadalcanal, seguida de la visita a la Biblioteca pública y hemeroteca de Sevilla, así como la investigación a través del portal web de Archivos Españoles, conocido como PARES⁸, sirvieron para poder obtener datos históricos, no solo acerca del *Cine Emperador*, sino también sobre los precedentes a este. Así, a través de la documentación sobre el impuesto de actividades industriales (padrón industrial), descubrimos cómo se desarrolló la industria cinematográfica en Guadalcanal desde finales de los años 30.

⁸ Acceso al portal PARES: <https://pares.culturaydeporte.gob.es/inicio.html>

Aún así, fueron muy pocos los escritos que quedaban de esas fechas en lo que se refiere al tema que nos acontece. Asimismo, fue en el archivo municipal de Guadalcanal donde encontramos varios planos fechados en 1974 y 1975 de la fachada e interior del *Cine Emperador*, aportándonos información del edificio en aquella época. Al avanzar en la búsqueda encontramos también una serie de documentos con el nombre de Víctor Jaurrieta que, contrastados con archivos privados, nos dieron la evolución completa del cine en Guadalcanal. Esto es debido a que, muchos de los datos de los que disponemos para la investigación, provienen del archivo privado del socio principal del cine, Rafael Rodríguez. Estos documentos han llegado a nosotros a través de su hijo, también Rafael Rodríguez, quién nos los ha cedido para poder desarrollar, con una visión más crítica y completa, esta investigación. Este archivo privado, además de documentación sobre el alquiler del local, contenía cerca de 50 programas de mano que se repartían en las sesiones del *Cine Moderno*, fechado en los años 50. Asimismo, también contenía la programación completa de las películas proyectadas a lo largo de los años 70 y 80 en el *Cine Emperador*, acompañado de una lista de empresas distribuidoras a partir de 1975. Toda esta documentación nos ha permitido triangular la información entre el archivo privado y el público, obteniendo una visión más completa de la historia cinematográfica de Guadalcanal.

3.4.2. Trabajo de campo.

El trabajo de campo realizado, como ya se ha ido adelantando en apartados anteriores, se ha basado principalmente en las técnicas de observación. Este trabajo de campo se realizó en dos partes. La primera de ellas se desarrolló durante el mes de abril de 2023, visitando las fechadas de los locales donde se situaban el *Cine Moderno* y el *Cine Emperador*. Esta observación del ambiente se centró principalmente en la localización de los cines (edificios) en el terreno local, recogiendo información *in situ* sobre estos locales dispersos por el municipio. La segunda parte del trabajo de campo se desarrolló tiempo después, en el mes de

mayo de 2023. En esta segunda fase, nos encargamos de visitar el interior del *Cine Emperador*, realizando, además, diversas fotografías. Esto mismo hizo que pudiéramos comparar cómo era este edificio durante la Transición y cómo quedó tras la última reforma. Además, pudimos observar y fotografiar algunas de las máquinas antiguas que se utilizaban para proyectar películas durante la última etapa del cine, cuando el ayuntamiento ya había comprado el local.

3.4.3. Metodología cualitativa.

Como se ha comentado, nuestro trabajo se divide en dos técnicas de investigación: cuantitativa y cualitativa. En lo que respecta a esta última, para poder obtener más información y completar ciertos vacíos en la documentación, realizamos una serie de entrevistas a expertos en nuestro objeto de estudio. Así, las entrevistas nos permitieron recabar información importante para completar nuestro material de archivo y una mayor veracidad, al concordar con muchos de los datos que ya teníamos. Esto último nos permitió triangular la información, comparando las entrevistas con las fuentes documentales de las que ya disponíamos, y con la observación previa que habíamos realizado.

El proceso de las entrevistas se dividió en dos. Las primeras, tuvieron lugar el 6 de abril de 2023 en la calle Santiago, teniendo como entrevistados a Rafael Rodríguez, Manuel Gallego, Pepe Cabeza y José Castro. Todos ellos expertos o cercanos al mundo cinematográfico en Guadalcanal. El primero de ellos, hijo del socio principal ya fallecido, nos aportó una visión desde el punto de vista del espectador e hijo del jefe. Asimismo, nos cedió el archivo personal de su padre para la investigación de donde pudimos obtener gran cantidad de datos que desconocíamos hasta el momento. Por su parte, la segunda entrevista fue la realizada a Manuel Gallego, quién trabajó en uno de los cines precedentes, el *Cine Moderno*, aportándonos información nueva sobre los años 50, pudiendo así establecer una comparativa

con los años 70. Por último, se realizó una tercera entrevista conjunta a Pepe Cabeza, taquillero del *Cine Emperador*, y José Casto, operador de cámara del *Cine Emperador*. Ambos nos ofrecieron una visión completa de cómo funcionaba el negocio, sus labores, la distribución de las películas, las normas del cine, e incluso el comportamiento del público de la época. Por su parte, hubo una segunda entrevista realizada el 5 de mayo de 2023 a José Luis Rincón Blanco, quien trabajó en el *Cine Emperador* tras comprarlo el ayuntamiento, y quién, a día de hoy, sigue trabajando en dicho cine. Esta entrevista tuvo lugar en el interior del *Cine Emperador*, llamado actualmente *Cine-Teatro Municipal*, y pudimos conocer qué es lo que ocurrió tras la venta al ayuntamiento, las reformas que se hicieron y cómo surge la idea por parte del ayuntamiento de comprar el local.

En cuanto a la preparación de las entrevistas, estas se acordaron con antelación, citando a cada uno de los entrevistados previamente, concordando una fecha que les viniese bien y un lugar donde sentirse cómodos, estableciendo un punto agradable del que partir. Pese a que las entrevistas tuvieran sus preguntas previamente establecidas, se basó en una entrevista semiestructurada, pues aunque se desarrollara una guía, se le dio a los entrevistados la libertad para narrar sus experiencias sin ceñirse únicamente a las preguntas previas.

3.4.4. Metodología cuantitativa.

La segunda técnica de investigación que vamos a emplear para desarrollar el trabajo va a ser la metodología cuantitativa. En este sentido, este tipo de técnica se basa en trabajar con elementos cuantificables como números y porcentajes. En lo que respecta a nuestra investigación, la metodología cuantitativa nos va a servir para establecer varios aspectos importantes. En este apartado, y a través de técnicas cuantitativas, vamos a desarrollar tres tipos de análisis importantes para nuestra investigación: un análisis estadístico sobre la evolución económica de la industria del cine (ganancias y pérdidas), un análisis demográfico

de la sociedad local de la época mediante herramientas estadísticas localizadas en centros oficiales como el Instituto Nacional de Estadística (INE), y la recopilación total de películas proyectadas en el *Cine Emperador*.

En lo que respecta a esta última, y basándonos en nuestros objetivos, conocer la evolución de la industria cinematográfica en Guadalcanal, vamos a recurrir en primera instancia a la técnica cuantitativa del análisis de contenido. En este sentido, los datos van a ser extraídos de aquellos elementos seleccionados como muestra de estudio: las películas proyectadas en el *Cine Emperador* desde 1974 hasta 1980, obteniendo de esta manera una descripción objetiva y cuantitativa del contenido. Ciertamente, el cine cerró sus puertas oficialmente en 1987, sin embargo, la elección y acotación en ese periodo de tiempo tiene su razón de ser. Sería en 1979 cuando se celebrasen las primeras elecciones municipales, introduciéndonos de lleno en un ambiente democrático. Por lo tanto, analizar mediados de los 70 (Dictadura), finales de los 70 (Transición) y principio de los 80 (inicio de la Democracia), a través de un listado de películas, nos daría una evolución completa de la industria cinematográfica. De esta manera, en primer lugar, para poder conocer esta evolución, hemos realizado distintas tablas con el listado completo de películas en las fechas ya mencionadas. Esto mismo se realizó para poder cuantificar varios elementos: el total de películas proyectadas durante esos años, la evolución de los géneros de dichas películas, su lugar de procedencia y las distribuidoras más comunes con las que la empresa solía trabajar.

En este sentido, las tablas tenían una distribución bastante completa. Estas estaban divididas por meses, de enero a diciembre, divididas a su vez en distintas columnas. La primera de ellas con el título de la película proyectada, la siguiente columna con la fecha de la proyección (día/mes/año), seguido del día de la semana que correspondiese. La cuarta columna con el

título de “sesión” se utilizó para categorizar la proyección de la película dividida en tres: horario laboral, día festivo o proyección infantil. Esta división en tres ha sido reproducida del archivo privado del socio principal, quién tenía esa división hecha en el listado de películas original del que se ha tomado la información. Las columnas siguientes corresponden al nombre del director, la fecha de estreno y el género de la película. La información para completar estas columnas ha sido tomada de dos fuentes, el catálogo de películas del Instituto de la Cinematografía y de las Artes Audiovisuales⁹ (ICAA) y el libro *Un siglo de cine español* de Luis Gasca. Asimismo, también colocamos una columna para observaciones, anotando elementos importantes como los días festivos, el tipo de censura de la película si lo conocíamos o cualquier tipo de problema. Por último, añadimos también una columna para las distribuidoras de cada película, con la intención de conocer cuáles eran las distribuidoras que más películas habían llevado a Guadalcanal.

A la hora de volcar los datos en la tabla, es decir, colocar la información de cada película en las columnas correspondientes, nos dimos cuenta de que, varias películas, aunque un bajo número de ellas, coincidían en título con películas más antiguas, dando lugar a una incógnita, pues no sabíamos qué película se había proyectado. Pese a ello, en las entrevista se le preguntó al operador de cámara si las películas proyectadas eran antiguas, a lo que, con una respuesta negativa, dijo que eran de estreno, siendo muchas proyectadas en Sevilla al mismo tiempo que en Guadalcanal. Esto mismo nos hace ver que los títulos por los cuales teníamos más dudas corresponden a las películas con fechas más cercanas. Por último, como se ha mencionado anteriormente, la técnica cuantitativa también se va a emplear para conocer mediante datos estadísticos la evolución económica del *Cine Emperador*. Esto nos permitirá conocer aquellos meses de mayores ingresos, y cuáles fueron los espectáculos o películas más

⁹ Acceso a la página web del ICAA: <https://sede.mcu.gob.es/CatalogoICAA>

taquilleros. Sin embargo, aunque estos datos puedan ser objetivos quedarán más reforzados con una estadística sobre la población que había en aquellas fechas, es decir, un estudio demográfico. Todo esto nos permitirá conocer datos cuantitativos para cumplir nuestros objetivos expuestos al comienzo del trabajo dando así respuesta a nuestra pregunta de investigación.

3.5. Resumen Histórico. Comparativa por épocas de la industria cinematográfica en Guadalcanal.

Como se ha ido mencionando, para poder dar respuesta a nuestra pregunta de investigación y conocer realmente cuál fue la evolución de la industria cinematográfica en Guadalcanal, es necesario tener en cuenta los precedentes cinematográficos, fechados alrededor de los años 30, coincidiendo con la República, hasta la llegada de la construcción del *Cine Emperador*. Asimismo, habremos de tener en cuenta los momentos posteriores, los factores que dieron lugar al cierre del local y qué pasó con aquella industria. Para ello, durante este apartado, vamos a conocer las distintas etapas por las que la industria cinematográfica pasó desde los años 30 hasta momentos posteriores al cierre del *Cine Emperador*, basándonos en los materiales de archivo y documentos anteriormente mencionados.

3.5.1. La llegada del cine a Guadalcanal. De los años 30 a los años 50.

La historia cinematográfica en Guadalcanal puede remontarse a principios del siglo XX, teniendo datos fiables desde los años 30, donde existirán locales para la exhibición cinematográfica. En 1933, este municipio no tenía lugares de entretenimiento propios de aquellas fechas, como campos de fútbol o plazas de toros. Sin embargo, sí contaba con dos locales de espectáculos, uno situado en la calle Luenga nº24, sede de la Sociedad de Seguros Mutuos (SSM), y otro en la calle Juan Antonio Torres nº14. Este último era propiedad de Don Manuel Trespalacios Pérez, y se convertiría en un “cine de verano pequeño, con

maquinaria propia” (Entrevista, comunicado personal, 2023¹⁰). Un comunicado, fechado el 6 de abril de 1933, en plena República, nos afirma que el local situado en la calle Luenga (SSM) servía para actos públicos de propaganda política. Sin embargo, la existencia de una sola puerta de acceso, resultaba peligroso para la celebración de dichos actos, quedando automáticamente prohibidos por la autoridad competente. Quizás por esto, o por cualquier otro motivo desconocido hasta el momento, sería el 9 de abril de 1933 cuando se diera de alta, en dicho local, un cinematógrafo a nombre de José Toledo López. Asimismo, el 6 de mayo de ese mismo año, se dio de alta otro cinematógrafo en dicho local, a nombre de Antonio García Rivero. Llegados a este punto, es necesario comentar que, este pequeño local en la calle Luenga, con el paso de los años, se convertiría en lo que se conoció como el *Cine Moderno*, claro precedente del *Cine Emperador*. Para 1934 el local contaba con un número total de 100 sillas, teniendo como precio 1 peseta y 50 bancas a 0,40 pesetas. Cabe mencionar que, los nombres de las calles de la localidad fueron cambiados durante la etapa republicana, la Guerra Civil y Dictadura franquista, así como con la llegada de la democracia, siendo los locales situados en la misma calle pero con distinto nombre¹¹. Así, en 1936, en Guadalcanal existían tres locales destinados a espectáculos: el de la Sociedad de Seguros Mutuos, el de la calle Juan Antonio Torres a nombre de los herederos de Don Manuel Trespalacios, y uno situado en el Coso Bajo (s/n), propiedad de Don Manuel González Mariscal. Sin embargo, para mediados de los años 40, en 1946, en plena dictadura, los locales destinados a ofrecer espectáculos habían desaparecido, quedando únicamente el local de la Sociedad de Seguros Mutuos “El Porvenir”. La llegada de la Guerra Civil, y con ello, la Dictadura, eliminó las libertades que se estaban desarrollando en la República y, por consiguiente, la sede de espectáculos de concurrencia pública, quedando bajo una supervisión estricta de la autoridad.

¹⁰Ver en Anexo 1.

¹¹La actual calle Luenga se llamó durante la República Joaquín Costa, y durante la Dictadura, General Sanjurjo. La actual calle Santa Clara se llamó durante la República Juan Antonio Torres. La actual calle Del costalero se llamó durante la República San Bartolomé y durante la Dictadura, General Mola.

De hecho, si nos fijamos en los archivos oficiales, el cine está catalogado como un “entretenimiento” y no como un elemento industrial. Para 1948 este local situado en la por entonces llamada calle Sanjurjo, contaba con 288 asientos, llevado por Joaquín García Rivero, quién tenía instalado allí un cinematógrafo, siendo en 1951 cuando Don Ignacio Núñez Muñoz llevara junto a García Rivero el arrendamiento del local. Entre 1945 y 1953 el local fue explotado como cine sonoro por la empresa NU-GA, formada por Núñez y García, siendo esta misma empresa la que cedería el cine a Víctor Jaurrieta¹² dando comienzo así al *Cine Moderno*. Sería en 1953 cuando, con un comunicado oficial, la empresa NU-GA, junto con un voto unánime por todos los socios que formaban la asociación de Seguros Mutuos, le cedan el local de espectáculos, situado en la por entonces calle Sanjurjo, a Víctor Jaurrieta, quien lo toma en arrendamiento. A partir de este momento, el local de espectáculos se iría poco a poco convirtiendo en el conocido *Cine Moderno*, siendo ya en 1956 cuando en uno de los recibos de Víctor Jaurrieta, se contemple como “*Cine Moderno*” y no como “local de espectáculos de la Sociedad de Seguros Mutuos”.

3.5.2. El *Cine Moderno*.

Situado en la calle Luenga nº24, el local del *Cine Moderno* fue todo un precedente cinematográfico en Guadalcanal. El local, arrendado por Víctor Jaurrieta, comenzó a funcionar como cine a finales de los años 50. Este local estuvo, en distintos momentos, en manos de Jaurrieta y de dos empresarios más: Manuel Rivero y Rafael Rodríguez. Jaurrieta no solo era arrendatario del local de la Sociedad de Seguros Mutuos, sino que, además, disponía de otra serie de negocios en Guadalcanal. Entre ellos se encontraban una tienda de plásticos, el negocio de las bebidas o la droguería. Sería en este último lugar donde trabajarían Pepe Cabeza, José Castro y Rafael Rodríguez, los tres futuros socios del *Cine Emperador*. En lo que respecta a Rafael Rodríguez, comenzó a trabajar como acomodador

¹²Víctor Jaurrieta fue un comandante militar que tras la guerra se asentó en Guadalcanal y se convirtió en un empresario exitoso. Este tuvo distintos negocios a lo largo de su vida (cerveza, droguería, cine, etc.), siendo el fundador de la cooperativa de aceite San Sebastián.

del local situado en la calle Sanjurjo, así como a cumplir otras labores en lo que respecta al cine. Antes de su llegada, el local funcionaba gracias a las labores de Manuel Rivero, conocido como “El chisme”. Recordemos que, el local de la calle Sanjurjo en un principio era catalogado como salón de espectáculos, y que no fue hasta 1956 cuando se comenzó a llamar *Cine Moderno*. En 1961, Rafael Rodríguez sucede a Jaurrieta, quien se asocia con Manuel Rivero Fernández, utilizando este local como cine hasta 1971. Así, la mayoría de espectáculos que se desarrollaron en el local fueron llevados por la empresa RAYMA, formada por los anteriormente nombrados Rafael y Manolo (Manuel Rivero). Los espectáculos que se desarrollaron en el *Cine Moderno* fueron dignos de recordar, siendo grandes personalidades de la época las que actuaron en aquel local. Grandes artistas como Dolores Abril o Juanito Valderrama llamaron mucho la atención del público de aquella época.

Los espectadores podían enterarse de cualquier anuncio a través de dos elementos: la cartelera, situada en el bar de “La Puntilla”, o con los programas de mano repartidos al inicio de las sesiones cinematográficas. En lo que respecta al primero, el encargado de la cartelera durante un largo tiempo fue Manuel Gallego. Se trataba de una pizarra donde, Rafael o Manuel Rivero, escribían con tiza el título de la película junto con la hora a la que se proyectaba. Tras la finalización de la proyección, el cartelero, Manuel Gallego, tenía que colocar esa misma noche la cartelera del día siguiente. Las películas solían proyectarse los fines de semana, destacando el domingo con doble o incluso triple sesión cinematográfica. Estas, por regla general, eran a partir de las 8, a excepción de las infantiles, que eran alrededor de las 5 o 6 de la tarde. Como hemos mencionado, los programas de manos repartidos antes de la sesión de la película servían para comunicarse con los espectadores. Uno de los elementos importantes era el tipo de censura asignada a cada película.

Recordemos que nos encontramos en pleno periodo dictatorial, un momento en el que muchas formas de expresión entre las que se encontraba el cine, fueron un blanco directo. Muchos programas de mano¹³ traían impreso el tipo de censura que tenía la película, con frases como: “se ruega que las películas que se anuncian para mayores, se abstengan de acudir menores de 14 años: pueden asistir los menores de cinco años”¹⁴. Otros comunicados a los espectadores tenían que ver con los desperfectos del cine, la suspensión de funciones o las reformas que iban a realizarse. Hay que mencionar que, aunque funcionase legalmente como local cinematográfico y de espectáculos, aquel edificio no tenía ningún parecido a los cines que conocemos hoy en día¹⁵, ni siquiera al *Cine Emperador*, que se construiría unos años después. Este poseía una puerta de emergencias que daba al campo. Los asientos, de enea, como puede verse en la Figura 3, estaban unidos por una tabla por la parte trasera para facilitar su transporte entre el cine de verano y el cine de invierno. Recordemos que, como hemos comentado anteriormente, se trataba del único local dedicado a espectáculos y

Figura 3.
Cine Moderno (sillas de enea).



Nota: Local del *Cine Moderno*, a la izquierda Rafael Rodríguez, (s.f) [Fotografía]. Recuperado de archivo privado.

proyecciones cinematográficas. Será en 1961 cuando, en documentos oficiales, aparezca un segundo local cinematográfico con el mismo nombre y arrendatario, Víctor Jaurrieta. Así, a principios de los 60, Guadalcanal contaba con dos locales cinematográficos llevados por la misma empresa: el cine de verano situado en el actual bar “El Cine”, en la antigua calle General Mola, lugar donde se construiría el *Cine*

Emperador, y el cine de invierno, situado en la calle Sanjurjo. Asimismo, la inauguración de las distintas temporadas también se comunicaba a través de los programas de mano, iniciando

¹³Algunos programas de mano en Anexo 2.

¹⁴Ver en Anexo 3.

¹⁵Fotografías en Anexo 4.

la temporada de verano en junio y la de invierno en octubre¹⁶. Ciertamente, se han conservado muy pocos programas de mano de aquellas fechas, sin embargo, podemos observar elementos interesantes como es el caso de las distribuidoras. Grandes empresas de distribución como Paramount o Warner estuvieron muy presentes en lo que a distribución de películas en Guadalcanal se refiere. Películas de empresas distribuidoras españolas como CIFESA, Rey Soria Films o Suevia Films, compartieron lugar con distribuidores estadounidenses. En este contexto, podrían destacar Paramount, Warner Bros, RKO y Metro-Goldwyn Mayer. Las películas con mayor éxito entre el público, según pudimos entender en las entrevistas, eran las de Joselito o Marisol, o las películas del oeste, llegando incluso a llenar la sala al completo. Las películas de las distintas distribuidoras llegaban desde Sevilla, ya fuera a través del Cosario, o mediante el tren. En este último caso, eran lanzadas desde el transporte en marcha, por lo que la mayoría de películas llegaban totalmente rotas. Sería esta la función del operador de cámara quién, además de proyectar la película, tenía que encargarse de revisar los distintos rollos y unir las distintas partes del filme. Tras finalizar su trabajo como cartelero, Manuel Gallego, sería el encargado de ayudar a Manuel Rivero a repasar las películas para poder proyectarlas. Las películas, proyectadas en una máquina eléctrica arrancada con manivela, llegaban divididas en cinco o seis rollos, teniendo que unirse con acetona. Cada vez que se unía un rollo con otro se colocaba un papel blanco para que, una vez proyectada la película, fuera más fácil volver a dividir los rollos para devolverlos. La división en partes de las películas dio lugar a equívocos a la hora de la proyección, en palabras del propio Manuel Gallego (Entrevista, comunicado personal, 2023):

Como venía siempre con las prisas de llegar del trabajo a repasar las películas, a mí me daban las 9 de la noche revisándolas y a las 10 empezaba la película. *Cárcel de mujeres* me acuerdo que la puse mal, y llega allí el Manuel Rivero y me dice ‘Manolo

¹⁶ Ver en Anexo 5.

¿tú no has visto el salto tan grande que ha dado la película?’ y digo ‘pues sí he visto algo raro’ porque es que era, al principio salía la mujer con un niño afuera, y después estaba embarazada en la cárcel. Había cambiado los rollos, había que tener cuidado.

Asimismo, ocurrían otros muchos problemas, pues la división en rollos y la unión de ellos de manera manual hacía que las películas se cortaran, quedándose la pantalla en blanco. Sin embargo, cuando esto ocurría, se solía poner música para que los espectadores dejaran de silbar y entretenerles mientras se volvía a colocar el rollo.

Nos encontramos en plena dictadura, y por consiguiente, había una serie de normas impuestas de obligatorio cumplimiento en lo referente al cine. Una de ellas era la obligatoriedad del NO-DO, un noticiero que se introducía antes de las películas para dar a conocer las distintas noticias del régimen franquista. Este era enviado en una única caja y lo enviaban por semana. Tras esto se introducían una serie de *trailers* de las siguientes películas que se iban a proyectar, enviados por la propia casa de películas en grandes sacos de tela. Es importante destacar que las películas que se proyectaban en el *Cine Moderno* no eran de estreno, sino que habían pasado por infinidad de lugares antes de llegar a Guadalcanal. Esto potenciaba no solo el mal estado de las películas, sino la inexistencia de muchas secuencias completas. En lo que respecta a esto último, al pasar de un pueblo a otro, el mismo rollo era recortado dependiendo de cada operador de cámara para poder unir las distintas partes, como dice el propio Manuel Gallego (Entrevista, comunicado personal, 2023) “cuando te dabas cuenta, los primeros metros ya faltaban”. En el caso de Guadalcanal, la placa final del “FIN”, era colocada por ellos para que el público supiera que la película había terminado, pues de haber

recortado los rollos muchas veces faltaban esos minutos finales. Para julio de 1961 el *Cine Moderno* tenía una cabida de 300 butacas y 50 generales¹⁷.

3.5.3. La empresa Rodríguez-Cabeza-Castro y la llegada del *Cine Emperador*.

Como se ha comentado, el *Cine Moderno* fue arrendado por Víctor Jaurrieta en 1953 siendo en 1956 cuando se inscribió oficialmente con dicho nombre. Tras el fallecimiento de Jaurrieta en 1967 sus negocios pasarían a manos de sus empleados: José Castro, Pepe Cabeza y Rafael Rodríguez, siendo este último quién ya había trabajado en el *Cine Moderno* creando la empresa RAYMA. Será en 1968 cuando haya un certificado de sucesión notarial en el que Rafael Rodríguez sucedería a Jaurrieta en todos sus negocios, incluyendo el cine. Sin embargo, no sería hasta medio año después de la muerte de Jaurrieta cuando se crearía la empresa Rodríguez-Cabeza-Castro, desarrollándose la verdadera industria cinematográfica en Guadalcanal. Tal y como cuenta Pepe Cabeza (Entrevista, 2021) “ya estaba constituida la sociedad cuando surgió la idea de hacer un cine, pero para eso hacía falta tener dinero [...] lo llevamos a porcentaje con Antoñito “Susi”, el hijo de Jesusita Vázquez [la viuda de Jaurrieta]”.

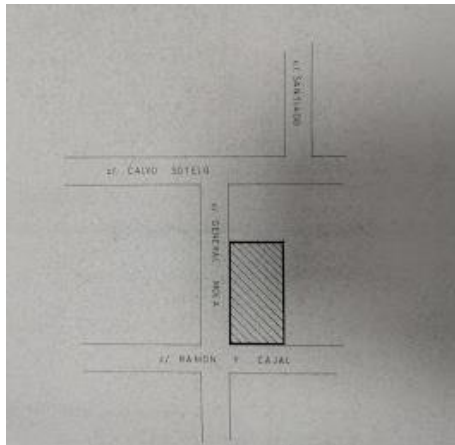
Tras varios años trabajando en el local del *Cine Moderno*, la industria cinematográfica en Guadalcanal comenzó a tambalearse. Sería en 1971 cuando el *Cine Moderno* dejara de ser un local cinematográfico cerrando sus puertas y convirtiéndose en el almacén y desahogo de Rafael Rodríguez hasta 1991. El cine desaparecería de la localidad durante unos años, hasta 1974, momento en el que el *Cine Emperador* abriría sus puertas. La sala de proyección cinematográfica, como puede verse en la Figura 4, se construyó donde se situaba el cine descubierto de la temporada de verano. Siguiendo la memoria del proyecto de la construcción del edificio, se hizo de acuerdo a la legislación de espectáculos públicos, con sus respectivas

¹⁷Dato sacado de Impuesto Industrial (14/julio/1961). Intuimos que por “50 generales” se podría referir a 50 asientos generales además de las 300 butacas. Esta división entre preferente y general se confirma con el precio de las entradas. Según los programas de mano había precios populares divididos en preferente y general.

puertas de acceso y salida, teniendo tres puertas de acceso y una de emergencia. La organización y disposición del *Cine Emperador* era totalmente diferente a su predecesor el *Cine Moderno*. El local como dice José Castro (Entrevista, comunicado personal, 2023) “se

Figura 4.

Localización del Cine Emperador.



Nota: Situación del *Cine Emperador* (1974). [Mapa]. Recuperado de Archivo Municipal de Guadalcanal.

hizo a porra y martillo”, tenía todas las condiciones legales para ser un buen cine, nada que ver con la antigua nave utilizada para proyectar películas. Rafael Rodríguez Gallego (Entrevista, comunicado personal, 2023), hijo del socio ya fallecido, afirma que “no había ninguno en la comarca de esas características”¹⁸. Serían muchas las personas de pueblos limítrofes, como Fuente del Arco, las que acudieran a las proyecciones y espectáculos del

Cine Emperador. Asimismo, Pepe Cabeza

(Entrevista, 2021) afirma este hecho “según la gente el mejor cine de la zona es este. Fueron unos 9 o 10 años muy buenos”. Y es que, en palabras del propio Castro “todo el mundo lo decía, que no había ningún cine en los alrededores como este. Que no era una nave, que estaba bien hecha, con todas las de la ley, sonido, iluminación, con todo”.

Fue un edificio construido desde cero siendo concebido como un local cinematográfico, y por ende, se caracterizaba por tener todos los elementos necesarios para este tipo de locales. Tal y como se explica en el programa de construcción del cine, este local contaría con un vestíbulo, donde estarían situadas las bocas contra incendios, un hall, bar, etc. La cabina de proyección contaba con una chimenea de ventilación, ventanas y puertas que daban al exterior. En lo que respecta a la fachada, se realizó con ladrillos remarcando con cemento puertas y ventanas

¹⁸ Ver planos en Anexo 6.

para conseguir una buena sujeción (Figura 5). El local también contaba con conductores revestidos de PVC, de sistemas de calefacción, etc. La zona interior del cine estaba dividida en la parte inferior, con sillones acolchados (Figura 6), y el gallinero, situado en la zona superior. Durante los espectáculos, las entradas eran numeradas y podían comprarse con antelación. Ciertamente, el precio entre la zona superior y la inferior variaba, aunque mínimamente. Asimismo, había algunas personalidades como la Guardia Civil o el Alcalde que entraban gratuitamente al local, así como los familiares de los socios. El *Cine Emperador* contaba con un ambigú situado en la entrada, lugar en el que se podía comer y beber antes del inicio de la proyección del largometraje pues, el local, contaba con una serie de prohibiciones. Y es que, no se podía ni beber ni comer en otro lugar del local que no fuera el propio bar anexo, el cual comienza a funcionar en 1975. Además, se llegaron a prohibir las pipas y el consumo de tabaco. Las taquillas estaban divididas en dos pequeñas ventanillas situadas a la izquierda, en ellas se colocaba Pepe Cabeza, el taquillero, y si había mucha gente, Rafael Rodríguez se colocaba en la ventanilla contigua. Según Pepe Cabeza (Entrevista, comunicado personal, 2023), las películas que más sorprendieron al público fueron las de Escobar, la llamada *El Último cuplé* y las primeras películas de destape.

Tras la muerte de Franco y la abolición de la censura cinematográfica, el cine desarrolló nuevos géneros, uno de estos fue el destape, que se tradujo en la libertad del pueblo español. Sin embargo, la existencia o no existencia de este género y su abundancia en la pantalla del *Cine Emperador* será analizado posteriormente en el apartado de resultados. Aun así, entre las películas más taquilleras de todo el *Cine Emperador*, se encuentran la conocida *Enmanuel*

una película erótica de categoría “S”¹⁹. Dicha película se proyectó en El *Cine Emperador* tres veces consecutivas (domingo, lunes y martes) en enero de 1979.

Figuras 5 y 6.

Fotografías del *Cine Emperador*.



Nota: Fachada e interior del *Cine Emperador*, (1974). [Fotografías]. Recuperado de archivo privado.

Este local se desarrolló a manos de la ya mencionada empresa Rodríguez-Cabeza-Castro. Durante el funcionamiento del cine, José Castro fue el operador de cámara encargado de estar en la cabina, Pepe Cabeza se situaba en la taquilla y se encargaba de las reparaciones en la sala, por último, Rafael Rodríguez fue el encargado de la contratación de películas así como de la documentación del cine. Por su parte, contaban con dos acomodadores y un portero encargado de picar las entradas. El *Cine Emperador* se inauguraría en octubre de 1974 y acogería en su interior grandes películas y espectáculos del momento, como sería el espectáculo de Isabel Pantoja el día de navidad de 1977, siendo el espectáculo por el cual la empresa pagó más dinero. En el *Cine Emperador* se proyectaron películas de importantes directores como Alfred Hitchcock o Francis Ford Coppola, así como directores españoles como Jesús Franco, Pedro Olea o José María Forqué, entre otros muchos. En cuanto a las sesiones en el *Cine Emperador*, estas se dividían de igual manera que en el *Cine Moderno* en

¹⁹ El cine de clasificación “S” era aquel que podía herir la sensibilidad del espectador de alguna manera, ya fuera por la violencia del filme o por un alto contenido erótico (Torreiro, 2005, p. 371).

sesiones para mayores y sesiones infantiles, siendo estas últimas los domingos por la tarde. Ciertamente, muchas de las películas exhibidas en la pantalla del *Cine Emperador*, eran de estreno y, por lo tanto, proyectadas al mismo tiempo en la capital. Sin embargo, existían muchas otras que no eran de estreno debido al modo de compra de películas que se había adoptado en estas fechas: la compra por lotes. Viajantes de distintas distribuidoras pasaban por Guadalcanal para que la empresa alquilase sus películas, con el inconveniente de que siempre que alquilaban una película de estreno, además de su alto precio, tenían que quedarse con películas más antiguas o menos taquilleras.

De la misma manera que ocurría en el *Cine Moderno*, al encontrarnos en un periodo dictatorial, el NO-DO seguía siendo obligatorio, proyectándose al inicio de las películas. Sin embargo, tras la muerte de Franco y el fin de su obligatoriedad, el público seguía demandando el NO-DO, por lo que en Guadalcanal continuó proyectándose al inicio de las películas tiempo después. Sería José Castro el encargado de la proyección y revisión de los largometrajes del *Cine Emperador*. Graduado en la escuela de peritos industriales, Castro, revisaba al día seis bobinas de 500 metros como mínimo. Las revisaba y las montaba para poder proyectarlas, se encargaba de recortar los fotogramas, limpiarlos y pegarlos con acetona o fiso. Cuánto más larga era la película más divisiones en rollo tenía, por ello, siempre se solían dar dos descansos como mínimo. Siguiendo las palabras del operador de cámara (Entrevista, comunicado personal, 2023) “cuando fuimos un poquito más prácticos, arrancábamos con los *trailers* y esas cosas, y metíamos alguna parte de la película, unos 20 minutos. Y luego metíamos la otra hora, jugábamos con el horario de la película”. Hay que tener en cuenta que, por ley, los cines tenían una hora obligatoria de cierre, por lo que debían organizar correctamente las proyecciones. Sin embargo, si la película era de estreno, se les permitía cerrar una hora más tarde a la legalmente autorizada. Pese a que el local era mucho

más profesional que el anterior, las condiciones en las que las películas llegaban dependían de la distribuidora. Asimismo, el calor que las máquinas producían hacía que las películas se cortaran y abrieran en mitad de la proyección. La reacción en el público era clara: silbar, hasta que conseguían poner el rollo y continuar con la proyección. Es interesante saber que, de la misma manera que ocurría en el *Cine Moderno*, cuando se daba algún problema de este estilo se ponía música de la época para poder entretener a los espectadores.

Las sesiones cinematográficas en el *Cine Emperador* se realizaban prácticamente todos los días a excepción del día de descanso del propio cine. Asimismo, los domingos tendrían lugar dos funciones: una para los adultos y otra con un horario infantil. Recordemos, como hemos dicho anteriormente, que la división horaria es precisamente por la existencia de la censura. Una vez que esta termina, el concepto “horario infantil” va desapareciendo del libro de programación oficial dividiéndose las sesiones en “días laborables” y “días festivos”. Uno de los cambios que experimentó el cine con el fin de la dictadura, fue la abolición de la censura. Durante el mandato de Franco, las películas en Guadalcanal se dividían en 1R, 2R y 3R, siendo Juan Antonio Chavo el encargado, en el municipio, de decir lo que censurar en las películas. Después de la muerte del dictador, la censura cambió y la clasificación por edades de las películas solo mostraba las que eran para adultos (+18). Esto era señalado por las distribuidoras en la hoja de repaso que acompañaba a la película, indicando la edad recomendada.

El público de Guadalcanal fue poco a poco cambiando y adaptándose a esas nuevas películas eróticas que comenzaron a aparecer tras la muerte de Franco. Además, en Guadalcanal, también llegaron a desarrollar sesiones pornográficas, aunque esto fue durante un corto periodo de tiempo. Todos estos elementos fueron cambios a los que el espectador tuvo que

adaptarse, sin embargo, aunque algunos salían de las salas de cine por escandalizarse ante un escote femenino, otros lo vieron como parte del proceso, pues en las propias palabras de Castro (Entrevista, comunicado personal, 2023) “el cambio fue grande”.

3.5.4. Fin del *Cine Emperador*: los videos comunitarios y la venta al ayuntamiento.

El paso del tiempo afectó en gran medida al *Cine Emperador*, pues este cerró sus puertas en mayo de 1987 con su última proyección, *A Chorus Line*. Sin embargo, no es hasta finales de 1988 cuando se acuerda por parte de todos los socios el dividir el *Cine Emperador* ante la imposibilidad de conseguir venderlo al completo. El patio, el local del bar y los altos de la cabina, fueron dados a la parte de J²⁰ y Antonio Yanes Vázquez, mientras que la sala de cine y el patio existente frente al escenario sería para Rodríguez-Cabeza-Castro. Poco a poco, el cine dejó de proyectar películas hasta la llegada de su cierre, sin embargo, muchos de los socios afirman que el final tuvo que ver con la televisión, y concretamente, con los videos comunitarios. El propio Castro (Entrevista, comunicado personal, 2023) afirma “todo terminó con los videos comunitarios, la última película fue una gran película, dos sesiones, y apenas fue nadie”. Ciertamente, en Guadalcanal comenzaron a aparecer los videos comunitarios haciendo que la audiencia del cine disminuyera en gran medida. Sin embargo, algo interesante a destacar es que, Rafael Rodríguez, socio del *Cine Emperador*, mucho antes de que este cerrase definitivamente sus puertas, desarrolló un videoclub. Rafael Rodríguez Gallego (Entrevista, comunicado personal, 2023) afirma “la gente pedía eso y se puso, nosotros pusimos un videoclub”. Este, a nombre de la empresa RAYMA, estaría formado por Rafael Rodríguez hijo y Manolo Casaus. Probablemente la reutilización del nombre sirviera para atraer más cantidad de espectadores teniendo en cuenta que era una empresa ya conocida por sus labores en el *Cine Moderno*.

²⁰ En los documentos vistos en el Archivo Municipal se refieren así a las personas beneficiadas, por lo que desconocemos el nombre completo de “J”.

En lo que respecta al antiguo local del *Cine Moderno*, en 1990 Rafael Rodríguez vende su parte a su esposa M^a Dolores y a sus socios Pepe Cabeza y José Castro. Siendo en 1991 cuando M^a Dolores y Pepe Cabeza vendan sus respectivas partes a José Castro, quién en 1992 lo rehabilita y lo convierte en almacén de cervezas y refrescos. Por su parte, el *Cine Emperador* fue comprado por el ayuntamiento a finales de los años 80. La idea vino por parte de José Luis Rincón Blanco, actual funcionario del ayuntamiento, quién antes de que lo derrumbaran para la construcción de pisos, consiguió convencer al alcalde para su compra. El Ayuntamiento de Guadalcanal, a partir de su compra, se quedó con las antiguas máquinas de proyección, así como con la propia industria cinematográfica, puesto que tras venderlo, se siguieron realizando proyecciones y eventos en aquel local. El *Cine Emperador* pasó por varias reformas, una de ella fue la implantación de una media luna situada en el escenario, lo que hizo que tres filas de la zona delantera desaparecieran, pasando de 714 a 654 asientos. Por aquel entonces el sonido funcionaba a través del dolby digital el cual, tras la última reforma desapareció por completo, siendo sustituido por columnas normales cercanas a 400 vatios. La cabina situada en la zona superior también desapareció, abriendo un pequeño hueco en la pared para poder controlar desde ahí los distintos espectáculos. Las máquinas situadas en la cabina, la OSSA 6 y la Hispania, se las llevaron en este proceso para rectificarlas debido a la cantidad de aceite que perdían. En ese proceso trajeron una nueva máquina, más moderna, para seguir proyectando películas, siendo José Luis Rincón el encargado de la revisión y proyección de los largometrajes²¹.

Actualmente, el *Cine Emperador*, conocido como *Cine-Teatro municipal*, cuenta con 516 butacas acolchadas, un escenario delantero en forma de medialuna y una pequeña cabina al

²¹ Ver en Anexo 7 maquinaria antigua del *Cine Emperador*.

final de la sala²². Sin embargo, muy pocos elementos cambiaron de su infraestructura inicial en las reformas. Por su parte, sí cambiaron elementos más técnicos y eléctricos, siendo en cada etapa adaptados a los nuevos avances. A día de hoy, sigue funcionando, aunque con menor frecuencia, para ofrecer obras de teatro, congresos, presentaciones de libro, clases, celebración de certámenes de cortometrajes y otros tipos de actos lúdicos. Reseñamos la celebración del certamen de cortometrajes *Sonría Por Favor* cuyas galas y proyecciones se realizan en dicho local, viendo cómo, aunque con menor frecuencia, sigue acogiendo actos relacionados con el mundo cinematográfico.

²² Ver en Anexo 8 fotografías del estado actual del *Cine-Teatro municipal*.

4. Resultados

¿Cómo evolucionó la industria cinematográfica en Guadalcanal y qué lo hizo posible? Esa es la pregunta de investigación de la que parte nuestro trabajo y a la que vamos a dar respuesta en este apartado. A continuación, se van a exponer una serie de resultados a los que hemos llegado a partir de la aplicación de la metodología anteriormente desarrollada. De esta manera, dividiremos en varias partes dichos resultados para poder obtener una visión holística y completa que nos ayude a responder a nuestra pregunta de investigación. Una vez realizado el desarrollo histórico y evolución de la industria cinematográfica en Guadalcanal, hemos visto necesario analizar en profundidad los años transcurridos entre 1970 y 1980 a causa de los distintos procesos históricos que tuvieron lugar. Así, nos vamos a centrar exclusivamente en el análisis del *Cine Emperador*, con el objetivo de ver cómo fue el cambio desde la etapa dictatorial a la llegada del periodo democrático en Guadalcanal. Esto mismo, unido a la información que obtuvimos en los registros, archivos y entrevistas, nos aportará la suficiente información como para dar una respuesta a nuestra pregunta de investigación.

En primer lugar, vamos a realizar un análisis demográfico en Guadalcanal, y ver si, de alguna manera, esto pudo o no haber afectado a la industria cinematográfica. Tras esto, nos centraremos propiamente en el *Cine Emperador*, analizando la evolución económica de la empresa, así como el total de películas y espectáculos desarrollados en dicho local. En este contexto, también hemos visto interesante conocer cuáles eran los géneros más proyectados por el *Cine Emperador* entre 1974 y 1980, partiendo desde el periodo dictatorial hasta la llegada de las primeras elecciones municipales democráticas²³. Tras esto, continuaremos por analizar la procedencia de las películas, prestando tención los países que tenían una mayor

²³Las primeras elecciones municipales en democracia tuvieron lugar en abril de 1979, sin embargo, para visualizar una evolución hemos decidido ampliar hasta diciembre de 1980.

presencia en la pantalla del *Cine Emperador*. Asimismo, analizaremos las distintas distribuidoras que, desde 1974 a 1987, han tenido presencia en el cine de Guadalcanal.

De esta manera, a lo largo de nuestra investigación, hemos recopilado una serie de datos que han sido cuantificados y representados a través de una serie de tablas y gráficas. Hemos visto necesario traspasar los datos recopilados a estos métodos de representación para que pudieran ser más inteligibles desde un primer momento. Tanto la recopilación de datos como el posterior análisis de los mismos nos aportará una completa y objetiva información que, junto con el desarrollo cronológico anteriormente expuesto en el apartado de metodología, nos dará la respuesta a nuestra pregunta de investigación.

4.1. Demografía.

Hemos visto necesario tomar datos demográficos del municipio de Guadalcanal para poder comprender cuál era el número de población de la época. Siguiendo a la Real Academia Española, la demografía es el “estudio estadístico de una colectividad humana, referido a un determinado momento o a su evolución” (2014, definición 1). Basándonos en los datos obtenidos del Instituto Nacional de Estadística (INE), hemos realizado una tabla que comprende desde principios de siglo hasta finales del mismo.

Figura 7.

Demografía en Guadalcanal (1900-1991)

	CENSO									
	1900	1910	1920	1930	1940	1950	1960	1970	1981	1991
Población de Hecho	5786	6563	6714	7376	6931	6855	6075	4372	3261	2969
Población de Derecho	5702	6557	6811	7568	7520	6893	6470	4431	3364	3144
Hogares	1558	1822	1804	2166	2059	2155	1724	1127	980	1005

Nota: Instituto Nacional de Estadística. (2023). Alteraciones de los municipios en los Censos de Población desde 1842. [Tabla]. Recuperado de <https://www.ine.es/uc/WEVe3BAV>

La tabla está dividida en tres filas que corresponden a la población de hecho²⁴, la de derecho²⁵ y los hogares²⁶. Asimismo, los datos proporcionados por el INE, se dividen en distintas columnas cuya distancia temporal es de 10 años. Aunque la información que nos podría interesar para analizar de primeras fuese a partir de los años 50, y específicamente la década de los 70 y 80, hemos visto necesario remontarnos al comienzo de siglo. Esto último, es debido a que, tras haber conocido el desarrollo histórico de la cinematográfica en Guadalcanal, también es interesante analizar la demografía de aquella época, visualizando así si existe o no una relación.

Recordemos que fue durante los años 30 cuando, según los datos que tenemos, aparece la figura del cinematógrafo en Guadalcanal. Por aquel momento, la población de hecho, es decir, el número de personas que vivían en el municipio, era relativamente menor a los propiamente nacidos allí. Sin embargo, lo que nos interesa analizar es la cantidad de población que vivía en Guadalcanal por aquellas fechas, por lo que por el momento, podríamos dejar a un lado las dos últimas filas de la tabla: la población de derecho y los hogares. Desde 1940 a 1960, podemos observar una evolución en la población de hecho, ya que vemos como gradualmente, en un periodo de 20 años, la población ha disminuido de 6931 en la década de los 40 a 6.075 en los años 60. Sin embargo, esto no se detendría ahí sino que, durante los años posteriores la disminución de población de hecho es más que evidente. En 1970, año en el que el *Cine Emperador* comienza a funcionar como local cinematográfico,

²⁴ Según el INE, la población de hecho es el “número de personas que pernoctaron en el municipio en la fecha de referencia del Censo”.

²⁵ Según el INE, la población de derecho es el “número de personas que oficialmente tenían su residencia en el municipio en la fecha de referencia”.

²⁶ Según el INE, el término hogares “coincide con el grupo formado por un vecino y los domiciliados que conviven con él. En los Censos se usa como unidad de información en la obtención de los datos pues todos sus miembros deben figurar inscritos en una misma cédula, impreso, hoja o cuestionario familiar”.

la población era de 4.372 habitantes, viendo una disminución radical con respecto a los diez años anteriores.

A partir de la década de los 80, la población de Guadalcanal estaría formada por 3.261 habitantes, siendo en 1991 cuando llegue la cifra más baja del siglo con 2.969. Es indiscutible, por tanto, que la población de Guadalcanal ha ido disminuyendo paulatinamente desde principios de siglo. En este sentido, y a modo de síntesis, podemos ver cómo entre los años 50 y 60 la población del municipio rondaba los 6.000 habitantes, sin embargo, sería a partir de 1970 en adelante cuando el número de población disminuya llegando a 4.000 o, incluso, a 3.000 habitantes a final de siglo.

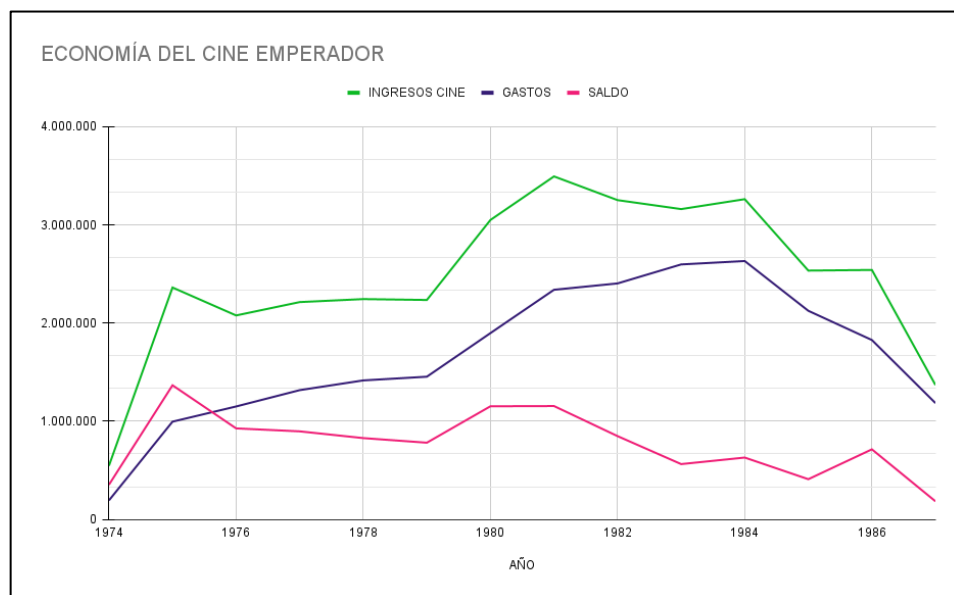
4.2. Economía del *Cine Emperador*.

Además de analizar la demografía del municipio de Guadalcanal, hemos visto necesario prestar atención a los datos económicos de los que disponemos acerca del *Cine Emperador*. Dichos datos, como se comentó en páginas anteriores, han sido tomados del archivo privado de Rafael Rodríguez, pudiendo así obtener una visión completa de los procesos económicos que experimentó el *Cine Emperador*. Dicho local, como ya ha sido mencionado, comenzó a proyectar películas y a realizar espectáculos en octubre de 1974 cerrando sus puertas en mayo de 1987. De esta manera, hemos ido recopilando los datos económicos año a año divididos en tres partes: ingresos, gastos y saldo final obtenido por la empresa. En cuanto a los ingresos, estos estaban divididos en los obtenidos propiamente por el cine y aquellos que venían del bar anexo, el cual comenzó a funcionar a partir de 1975. Hemos visto necesario centrarnos exclusivamente en los ingresos obtenidos por el local como cine, dejando a un lado los ingresos propios del bar. Sin embargo, que en nuestra investigación no se hayan tenido en cuenta no significa que no fueran de importancia pues, se contabilizaba como una fuente de ingreso más. Asimismo, es necesario recalcar que, en el *Cine Emperador* no solo se realizaban sesiones cinematográficas, sino que, como hemos comentado, también servía

como local de espectáculos. Por ende, hemos contabilizado los ingresos de los espectáculos de la misma manera que los de las películas, pues nuestro objetivo principal, es ver una evolución de los ingresos obtenidos por la sala del *Cine Emperador*. En lo referente a los gastos, no se especifica exactamente si estos acogen únicamente al cine o si también incluían algún que otro gasto referente al bar anexo. Pese a esto último, el saldo, es decir, el beneficio final obtenido por la empresa corresponde a la parte íntegra del *Cine Emperador*, sin contar con el bar. Ciertamente, podríamos haber realizado una gráfica únicamente con los beneficios pero, hemos creído necesario prestar atención a los gastos e ingresos, puesto que también forman parte de la economía de una empresa. Todo lo comentado, nos proporcionará una visión amplia y objetiva del transcurso económico del *Cine Emperador*. A continuación, hemos recopilado todos los datos anteriormente mencionados y hemos realizado una gráfica compuesta por los ingresos (línea verde), los gastos (línea morada) y el saldo/beneficio (línea rosa).

Figura 8.

Datos económicos del Cine Emperador (1974-1987).



Nota: División en líneas de los ingresos (color verde), los gastos (color morado) y el saldo (color rosa), (1974-1987). [Gráfica].

Si analizamos la gráfica, podemos observar varios datos interesantes. Si prestamos atención a las líneas de ingresos y gastos, ambas tienen una forma parecida, desarrollándose casi de manera paralela. Sin embargo, la línea rosa, correspondiente a los beneficios (saldo final), se mantiene alejada de las dos anteriores. Si nos centramos en el año 1975, podemos observar que fue el único año, junto con 1974, en el que los beneficios fueron mayores que los gastos. Además, 1975 se convertiría en el año con mayores beneficios obtenidos por la empresa. Sin embargo, no fue el año con los mayores ingresos por parte del cine, este corresponde a 1981, superando las 3.000.000 pesetas. Es destacable mencionar el año 1977, momento en el cual, tuvo lugar un espectáculo por el que la empresa llegó a pagar más de 50.000 pesetas, la mayor cantidad de dinero invertida en lo que a representaciones se refiere. Este espectáculo corresponde al de Isabel Pantoja, celebrado en la navidad de 1977, y pese a la cantidad de dinero invertido, vemos cómo los ingresos equilibraron los gastos. Sería a partir de 1981 cuando los beneficios del *Cine Emperador* comenzarían a disminuir, mientras que, en comparación, los gastos irían en aumento. 1986 sería el año en el que la economía del cine se desplomaría vertiginosamente, tal y como puede verse en la gráfica expuesta, momento en el que los beneficios no alcanzaría ni el 1.000.000 pesetas, mientras que los gastos estarían cerca de los 2.000.000 pesetas.

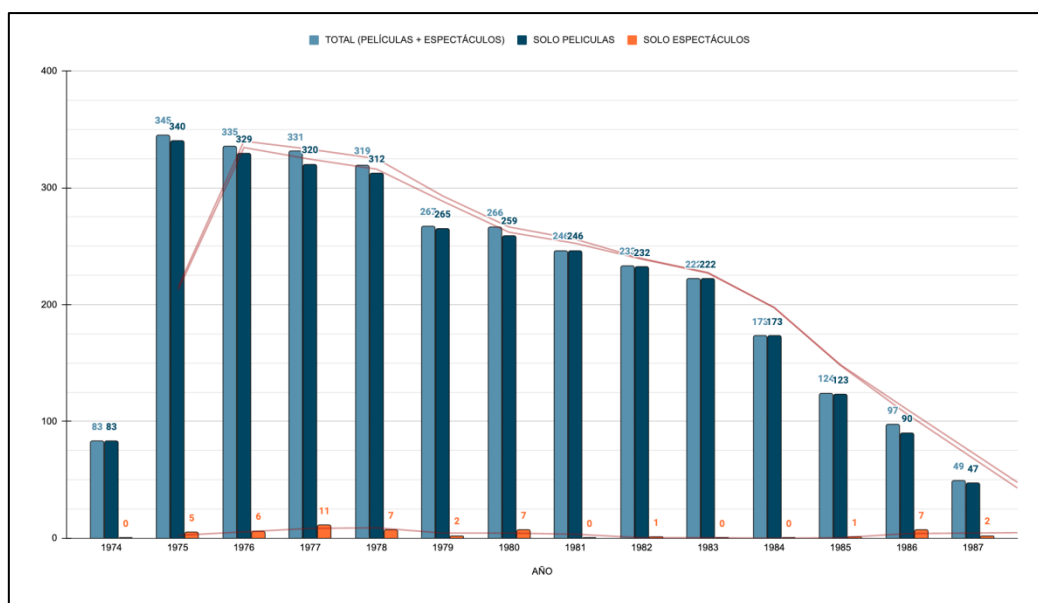
4.3 Proyecciones y espectáculos del *Cine Emperador*.

Como se desarrolló en apartados anteriores, el *Cine Emperador* abre sus puertas en 1974, momento en el cual comienzan las primeras proyecciones cinematográficas. No hay que olvidar, sin embargo, que la industria del cine en Guadalcanal viene acompañada también del mundo del espectáculo. Esto se debe a que, el local primitivo de cine, lo que se llegaría a convertir en el *Cine Moderno*, tendría la categorización de “local de espectáculos” mucho antes que de “cinematógrafo”. De esta manera, hemos recopilado los datos correspondientes

al número total de películas proyectadas y espectáculos realizados en el *Cine Emperador*. Tras la recopilación, para el análisis de los datos, hemos realizado una gráfica por columnas divididas en tres partes: la suma total de proyecciones y espectáculos (azul claro), el total de películas proyectadas (azul oscuro) y el total de espectáculos (naranja). Asimismo, hemos añadido una línea que acompañe a las columnas para, visualmente ver el proceso y trayectoria de la industria cinematográfica en Guadalcanal.

Figura 9.

Espectáculos y películas del Cine Emperador (1974-1987).



Nota: Contabilización de espectáculos (naranja), películas (azul oscuro) y suma total de ambos (azul claro), (1974-1987). [Gráfica de columnas verticales].

La gráfica recorre en años la trayectoria del *Cine Emperador*, desde 1974 hasta 1987. Si analizamos los datos recogidos en la gráfica, es evidente la gran diferencia existente entre el número de espectáculos y películas proyectadas, pues en comparación es mucho menor. Sin embargo, hay que tener en cuenta que, el local estaba concebido como cine y no como local de espectáculos. Pese a la escasa presencia de espectáculos, en Guadalcanal, tuvieron lugar dos representaciones importantes para el *Cine Emperador*: la ya mencionada actuación de Isabel Pantoja en 1977 y la de Manolo Escobar en diciembre de 1982. En un principio, estas

representaciones estaban relacionadas con compañías de teatro. Sin embargo, a partir de 1984, los espectáculos que tuvieron lugar en el local serían realizados por el ayuntamiento o representaciones infantiles llevadas a cabo por el colegio. El año de mayor auge del espectáculo fue en 1977, coincidiendo con el año en el que Isabel Pantoja actuaría en dicho local. Tras este, sería 1980 el año con mayores representaciones en comparación con el resto, ya que a partir de aquí los espectáculos teatrales en el *Cine Emperador* desaparecerían casi por completo. Es necesario recalcar que, el pequeño auge del espectáculo en 1987 se debe principalmente a la celebración de una semana cultural por parte del ayuntamiento.

Si nos centramos en el total de películas, podemos ver que los años comprendidos desde 1975 a 1978 fueron los que más proyecciones se realizaron en el *Cine Emperador*, destacando 1975 con 340 películas. Así, esta media de 300 películas al año se mantendría hasta comienzos de 1979, año en el que el número de proyecciones disminuyó a 200. Sin embargo, no sería hasta 1984 cuando el número de proyecciones disminuyese aún más con una media de 100 películas al año, que continuaría hasta 1985, momento en el que se proyectarían 123 películas.

Asimismo, es interesante comparar el primer año de apertura del cine, 1974, con el último, 1987. Esto es debido a que, el número de películas proyectadas en 1974 corresponde a 83, teniendo en cuenta que su apertura tiene lugar en octubre y, por lo tanto, el funcionamiento del local corresponde a tres meses. Sin embargo, el *Cine Emperador* cerraría sus puertas en mayo de 1987, quinto mes del año. Pese a que fueron dos meses más que en 1974, solo llegaron a proyectarse 47 películas, por lo que podemos observar un cambio radical en el consumo de cine.

4.4. Géneros cinematográficos de la gran pantalla.

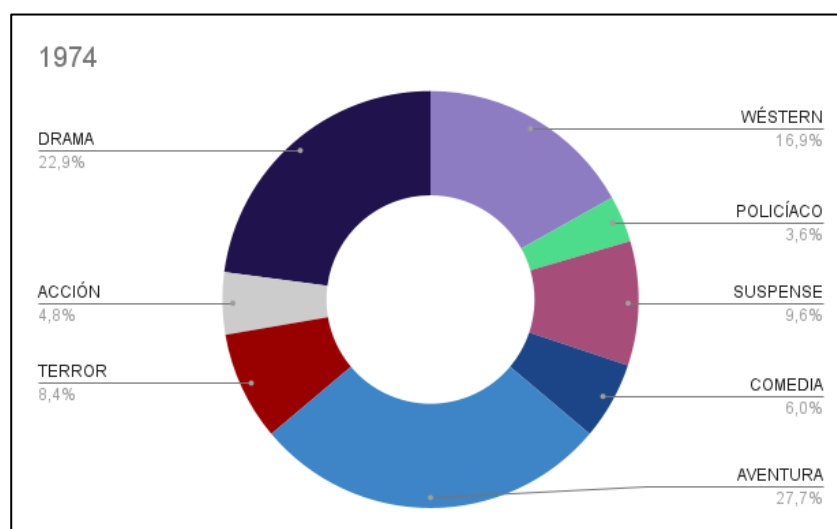
A lo largo de los años en los que el *Cine Emperador* ha estado vigente, se han proyectado, como hemos visto anteriormente, una gran diversidad de películas. Por ello, creemos interesante conocer y analizar los distintos tipos de géneros cinematográficos que llegaban a la gran pantalla del *Cine Emperador* y visualizar su evolución a lo largo de los años. Para poder conocer este cambio en los géneros cinematográficos, nos hemos centrado en un periodo de tiempo acotado entre 1974 y 1980. Esta decisión, como ya se ha comentado en páginas anteriores, se ha realizado para poder prestar mayor atención a la evolución del periodo dictatorial a la llegada de la democracia. Por ende, el objetivo principal de este apartado será visualizar la evolución de los géneros cinematográficos a lo largo de dichos años. Tras la recopilación de datos, hemos realizado una serie de cálculos para poder tener en porcentaje los géneros cinematográficos año tras año en función del total de películas proyectadas. Una vez los datos fueron recopilados, y antes de pasar a su análisis, hemos realizado una serie de gráficos circulares divididos según los porcentajes de cada género, correspondiendo a un color diferente para poder hacerlo más visual. Es necesario recalcar que, para no caer en la subjetividad y poder tener unos datos objetivos que analizar, esta información ha sido tomada a través de dos vías, como ya se comentó en la metodología. La primera de ellas ha sido el catálogo de películas del Instituto de la Cinematografía y de las Artes Audiovisuales (ICAA), y la segunda, el libro *Un siglo de cine español* de Luis Gasca. Esto nos ha permitido asociar de manera objetiva los géneros de las películas, siendo una ardua tarea, teniendo en cuenta que muchos largometrajes tienden a hibridar en cuanto a género se refiere.

Si comenzamos analizando los géneros cinematográficos de 1974, podemos desglosarlos en los siguientes: drama, acción, terror, wéstern, policíaco, suspense, comedia y aventura.

Existen distintos subgéneros dentro del cine dramático como pueden ser los dramas románticos o los melodramas, entre otros muchos. Sin embargo, hemos querido contabilizar en porcentajes una parte de los subgéneros dramáticos: los dramas religiosos, bélicos e históricos. Estos porcentajes no aparecerán representados en las gráficas pero podremos ir visualizando una evolución de los mismos. Además, hay que recalcar que, aunque destaquemos estos tres subgéneros, no serán los únicos presentes en el género de películas dramáticas. Asimismo, cabe mencionar que, en cuanto al género “comedia” no solo se han tenido en cuenta las películas propiamente cómicas sino también las catalogadas como “comedias románticas”.

Si prestamos atención a la Figura 10, en 1974 las películas que mayor presencia tuvieron en la pantalla del *Cine Emperador* fueron las de aventura con un 27,7%, seguidas de las películas dramáticas y las del oeste. Cabe mencionar que, aproximadamente un 10% de las películas dramáticas eran dramas bélicos, un 6% dramas religiosos y un 5% dramas históricos. Tras los géneros mayoritarios, encontramos películas de terror, suspense y acción, seguidas de la poca presencia de las películas policíacas y cómicas.

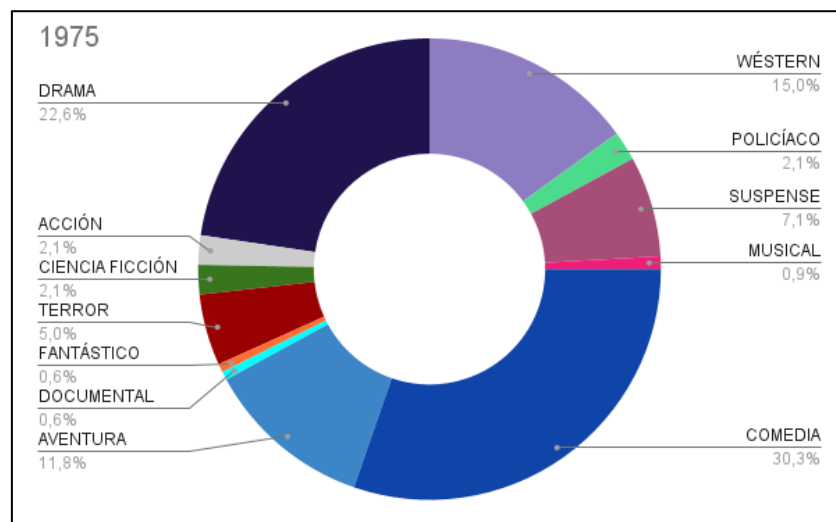
Figura 10.
Géneros cinematográficos del Cine Emperador (1974).



Nota: División de géneros: drama, acción, terror, aventura, comedia, suspense, policíaco y wéstern, (1974). [Gráfico circular].

Continuando con 1975, en la Figura 11 podemos observar la aparición de nuevos géneros en la gran pantalla: ciencia ficción, fantástico, documental y musical, aunque con muy poca presencia en comparación con otros géneros mayoritarios. Es destacable observar el aumento exponencial de las películas de comedia con respecto al año anterior, ocupando el espacio que en 1974 había ocupado el género de aventura. Así, de un 6% la comedia aparece en la pantalla del *Cine Emperador* ocupando un 30,3%, siendo el género mayoritario, seguida de las películas dramáticas y del wéstern. En lo que se refiere a 1975, aproximadamente el drama bélico ocupó un 14% de las películas dramáticas, el histórico un 6% y el religioso un 2%.

Figura 11.
Géneros cinematográficos del Cine Emperador (1975).



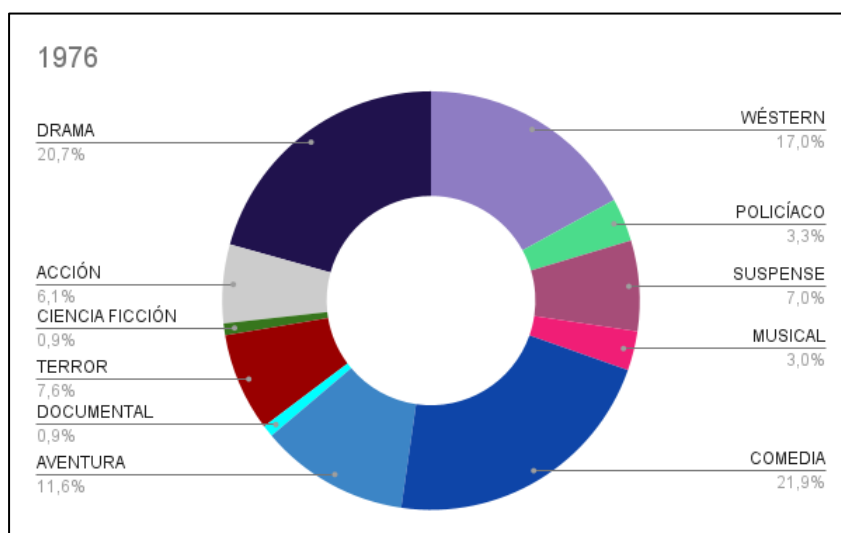
Nota: División en géneros: drama, wéstern, policíaco, suspense, musical, comedia, aventura, documental, fantástico, terror, ciencia ficción y acción, (1975). [Gráfico circular].

Por su parte, en 1976 (Figura 12), comienza a haber más presencia del musical mientras que el género fantástico desaparece de la gran pantalla. La comedia y el drama se igualan rondando el 21% cada una de ellas, seguidas, una vez más, por el wéstern con un 17%, y las películas de aventura con un 11,6%. Es interesante destacar que, pese a la gran presencia de películas dramáticas en la pantalla del *Cine Emperador*, durante este año solo un 4% de ellas

fueron bélicas y un 1% religiosas. En este sentido, aunque en la gráfica visualmente no se contemple un gran cambio, podemos observar cómo el drama religioso y el bélico van desapareciendo en comparación con años anteriores, y el drama histórico no tiene presencia en 1976. Por otra parte, es necesario destacar el crecimiento de géneros como el musical, que pasa de un 0,9% en el año anterior a ocupar un 3% del total en 1976.

Figura 12.

Géneros cinematográficos del Cine Emperador (1976).

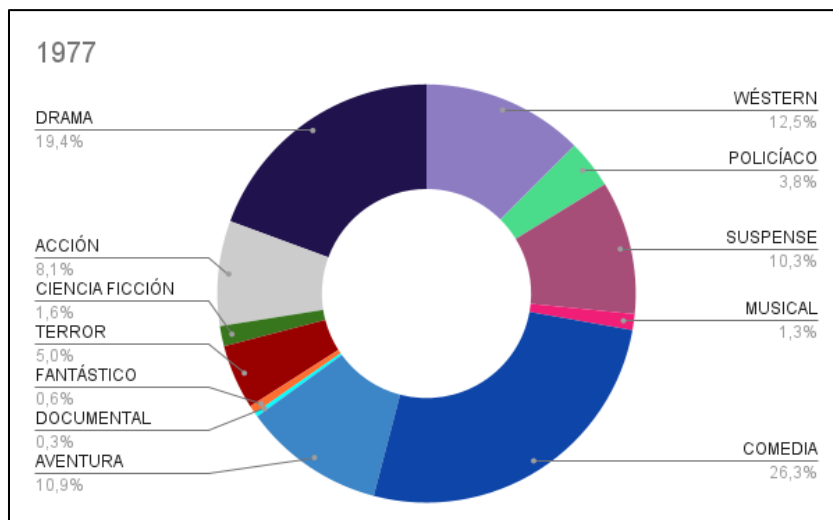


Nota: División en géneros: drama, wéstern, policiaco, suspense, musical, comedia, aventura, documental, terror, ciencia ficción y acción, (1976). [Gráfico circular].

En 1977, como podemos ver en la Figura 13, la comedia es el género mayoritario por excelencia con un 26,3% de ocupación en la pantalla del *Cine Emperador*. El wéstern comienza a disminuir respecto a años anteriores con un 12,5% acercándose al suspense con un 10,3%. Otra evolución destacable, si lo comparamos con años anteriores, es la relacionada con las películas de acción, que ha pasado de un 6,1% en 1976 a un 8,1% en 1977. Nuevamente vemos como, hay representación del género fantástico y el documental en la gran pantalla, aunque de manera escasa, no alcanzando ni el 1%.

Figura 13.

Géneros cinematográficos del Cine Emperador (1977).



Nota: División en géneros: drama, wéstern, policíaco, suspense, musical, comedia, aventura, documental, fantástico, terror, ciencia ficción y acción, (1977). [Gráfico circular].

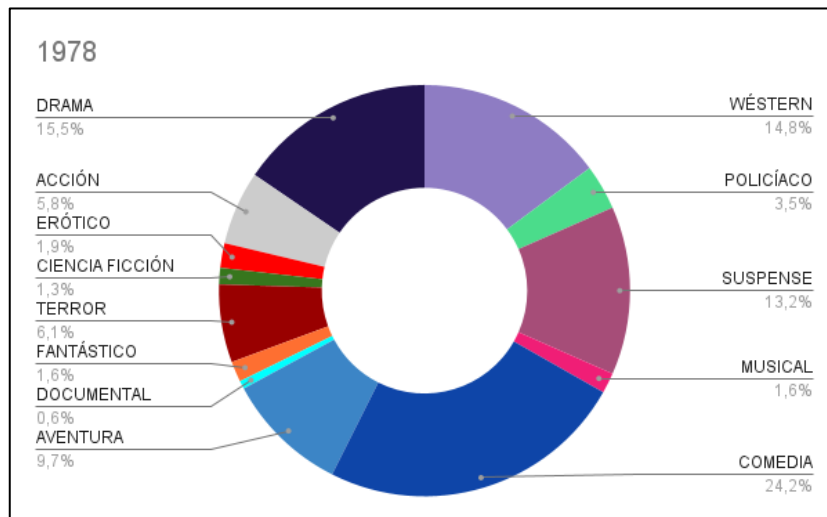
En lo referente a 1978, antes de analizar el gráfico es necesario mencionar que, durante este año tienen lugar dos proyecciones con el título “película Guadalcanal”. Tras la búsqueda nos dimos cuenta de que, seguramente sería una referencia a algo que hasta el momento desconocemos. Por ello, y para que los datos fueran más objetivos, hemos eliminado esas dos películas del total para realizar los porcentajes de los géneros, quedándonos únicamente con aquellas películas cuyo título conocíamos. De esta manera, del total de películas de 1978, que como hemos visto en apartados anteriores es de 312, el porcentaje se ha hecho sobre el total de 310 proyecciones.

En 1978, como podemos ver en la gráfica (Figura 14), comienzan a aparecer las primeras películas de destape y las propiamente catalogadas como eróticas. Aunque solo fueran un 1,9% es interesante ver cómo aparecieron de un año a otro superando al género fantástico, al documental, al de ciencia ficción o al musical. Asimismo, su aparición ocurre un año después de la abolición de la censura cinematográfica lo que es bastante significativo. Nuevamente, como ocurría en años anteriores, la comedia, el drama y el wéstern ocupan el mayor tiempo

en pantalla. Sin embargo, este último estará cada vez más cerca del género de suspense que ocupa un 13,2%. En cuanto al género dramático, el drama religioso y el histórico han desaparecido, quedando únicamente el drama bélico, ocupando un 10,42% del total. El género de aventura que, desde 1974, se ha ido reduciendo, ha quedado en su mayoría relegado a las películas proyectadas durante las sesiones infantiles.

Figura 14.

Géneros cinematográficos del Cine Emperador (1978).

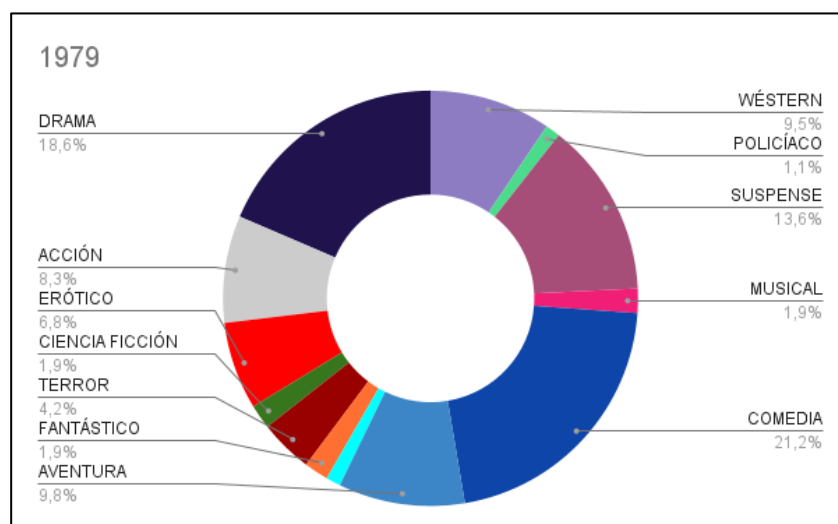


Nota: División en géneros: drama, western, policiaco, suspense, musical, comedia, aventura, documental, fantástico, terror, ciencia ficción, erótico y acción, (1978). [Gráfico circular].

Por su parte, en 1979, al igual que ocurre en el año anterior, una de las proyecciones realizadas guarda el nombre de “película Guadalcanal”. Debido a nuestro desconocimiento ante esto hemos realizado el porcentaje, no sobre 265 películas, sino sobre 264. Así, continuando con la gráfica (Figura 15), podemos observar como la comedia en 1979 continúa siendo el género mayoritario con un 21,2%, seguido nuevamente del género dramático con un 18,6%. En este caso, el drama bélico acompaña nuevamente al histórico, ocupando cada uno el mismo porcentaje dentro de las películas dramáticas, 8,16%. Vemos por tanto esa recuperación del drama histórico, sin abandonar lo bélico, mientras que las películas religiosas pasan a desaparecer. El western, ocupando un 9,5%, es superado por el suspense con un 13,6%, siendo la primera vez que la presencia del western ha sido tan baja desde que

el *Cine Emperador* comenzase a funcionar. Géneros menos presentes como la ciencia ficción, la fantasía o el documental, comienzan a resurgir paulatinamente acercándose al 1% y 2%. Sin embargo, es indiscutible destacar el auge de las películas eróticas, ocupando casi un 7% en la gran pantalla. Ciertamente, ya tenía presencia en 1978 con un 1,9 %, sin embargo, es innegable el aumento de este género en cuestión de meses. Además, cabe mencionar que muchas de estas películas, en el archivo privado del que disponemos, vienen clasificadas como “S”. Como comentamos en apartados anteriores, la clasificación “S” corresponde a aquellas películas, que de alguna manera, pudiesen herir la sensibilidad del espectador, bien fuera a través de desnudos o a través de la sangre u otras escenas violentas. Así, las películas eróticas no fueron las únicas con esta clasificación, pues muchas otras de terror o drama también están acompañadas de esta letra. Es interesante mencionar la evolución del género de terror, el cual se ha mantenido estable desde 1974, rondando el 5% y 6%, disminuyendo paulatinamente año tras año hasta 1979, ocupando un 4,2%.

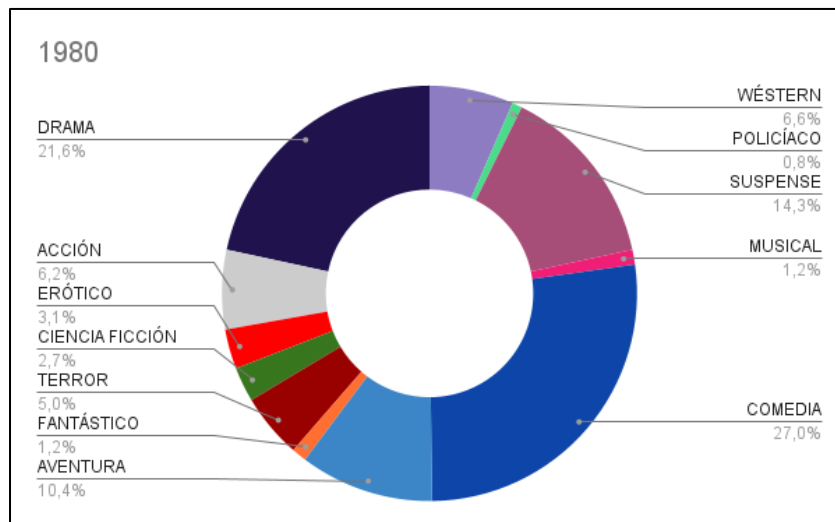
Figura 15.
Géneros cinematográficos del Cine Emperador (1979).



Nota: División en géneros: drama, western, policíaco, suspense, musical, comedia, aventura, documental, fantástico, terror, ciencia ficción, erótico y acción, (1979). [Gráfico circular].

Por último, 1980 vuelve a tener como género principal la comedia con un 27%, seguida de las películas dramáticas con un 21,6%, como podemos observar en la Figura 16. Algo interesante de este año es que, vuelven a aparecer en pantalla los dramas religiosos con un 5,36%, superando incluso al drama histórico que ocupará un 3,57% dentro de las películas dramáticas. Sin embargo, será el drama bélico quién destacará por encima del resto, ocupando un 17,86% del total de películas dramáticas. El wéstern y el género policíaco disminuyen en comparación con años anteriores, mientras que otros como la ciencia ficción, la fantasía o el musical tienen un leve incremento. Las películas eróticas disminuyen frente a 1979 pero continúan manteniéndose en la gran pantalla de manera estable con un 3,1%.

Figura 16.
Géneros cinematográficos del Cine Emperador (1980).



Nota: División en géneros: drama, wéstern, policíaco, suspense, musical, comedia, aventura, fantástico, terror, ciencia ficción, erótico y acción, (1980). [Gráfico circular].

Como hemos observado con todos los datos recopilados, y a modo de síntesis, podemos decir que, durante la dictadura el género dramático y el wéstern eran los que más aparecían en la pantalla del *Cine Emperador*. A partir de 1975, el wéstern comienza a disminuir y la comedia se convierte en el género cinematográfico preferido del *Cine Emperador*. En cuanto a las películas dramáticas, es interesante ver cómo, durante un periodo de tiempo, el drama

religioso tiende a desaparecer, hasta 1980 que vuelve a la gran pantalla. Por lo que al drama bélico respecta, este no llega a desvincularse del espectro cinematográfico, aumentando su presencia con los años. Otros como la fantasía, la ciencia ficción, el musical o el documental tendrían cabida en la gran pantalla pero con muy poca representación. El género de acción y de terror experimentarían su disminución tras la dictadura coincidiendo con la llegada de las películas eróticas. Estas últimas llegan en 1978, tras la abolición de la censura cinematográfica en 1977, con un paulatino incremento. El género de aventura, como se ha mencionado, tiende a disminuir desde 1974, siendo en su mayoría proyectado en las sesiones infantiles. Asimismo, el género de suspense, que en 1974 estaba tras el wéstern, consigue paulatinamente superarlo, convirtiéndose en uno de los géneros mayoritarios a partir de los años 80.

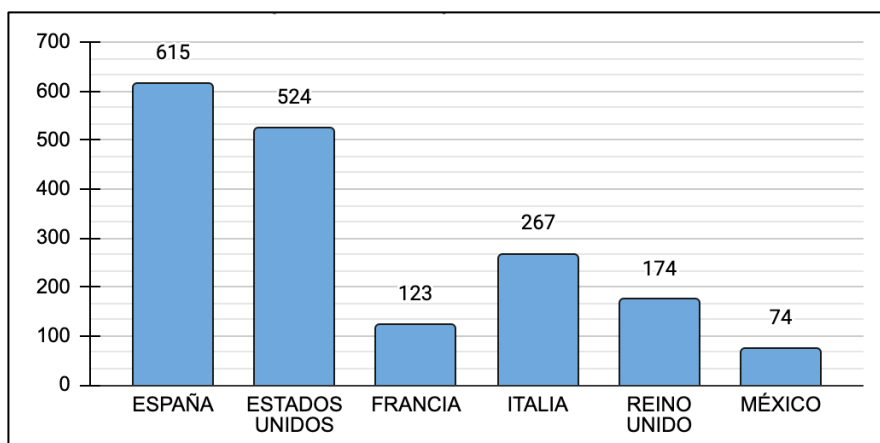
4.5. Nacionalidad de las películas proyectadas en el *Cine Emperador*.

Además de todos los datos recopilados anteriormente, también hemos visto necesario conocer la procedencia de las películas proyectadas, y saber si el cine español tenía cabida en Guadalcanal durante estas fechas. Para ello, hemos acotado los años analizando las películas por países desde 1974 hasta 1980. Al igual que con los géneros cinematográficos, el lugar de procedencia de las películas se ha basado en los datos proporcionados por el catálogo de películas del ICAA. Una vez recopilados los datos, hemos realizado una serie de gráficas que contienen el total de películas proyectadas durante el periodo que acontece entre 1974 a 1980. De esta manera, al analizar los datos, nos dimos cuenta de que, sin duda, había unos países que destacaban frente al resto. Así, para poder analizarlo con mayor exactitud, hemos dividido los datos en dos gráficas: los países con mayor presencia en la pantalla y los de menor presencia.

Como es visible en esta primera gráfica los países con mayor presencia en la pantalla del *Cine Emperador* son, con diferencia, España con 615 películas proyectadas y Estados Unidos con 524.

Figura 17.

Países con mayor presencia en el Cine Emperador (1974-1980).



Nota: División por países (España, Estados Unidos, Francia, Italia, Reino Unido y México). Estos corresponden a los países con mayor presencia en el *Cine Emperador*, (1974-1980). [Gráfico de columnas verticales].

Para poder visualizar la evolución de las películas de ambas nacionalidades, hemos recopilado el total de películas de cada país año por año, desde 1974 a 1980, y las hemos colocado de manera paralela en una tabla.

Figura 18.

Evolución por año de las películas españolas y estadounidenses (1974-1980).

	1974	1975	1976	1977	1978	1979	1980
ESPAÑA	16	136	128	96	115	64	60
ESTADOS UNIDOS	19	73	87	101	71	88	85

Nota: evolución por año, comparación entre España y Estados Unidos, (1974-1980). [Tabla].

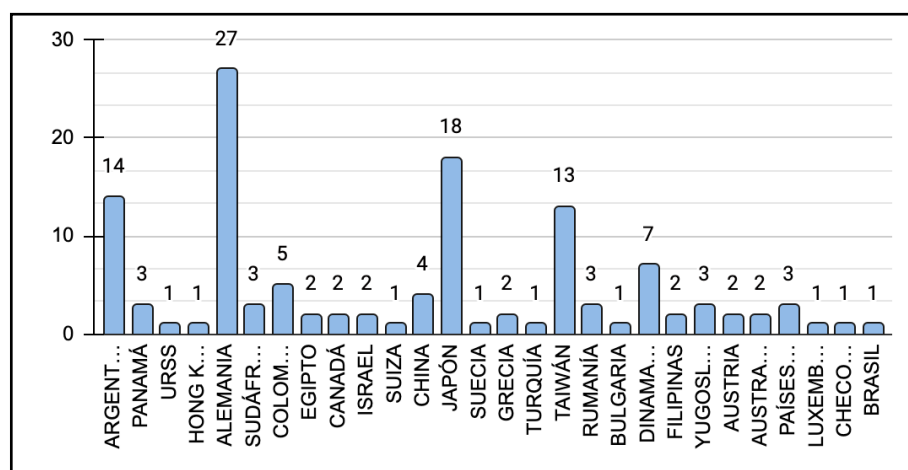
Como es visible, en 1974 el número de proyecciones de ambos países fue bastante bajo, sin embargo, hay que tener en cuenta que el total de películas proyectadas en dicha fecha fue de 83, como se ha visto en apartados anteriores. Por su parte, entre 1975 y 1976 el cine español

estuvo muy presente en la pantalla del *Cine Emperador* con 136 películas, proyectando 63 películas más que Estados Unidos. Durante 1977, el cine estadounidense proyectaría 5 películas más en comparación con España, siendo nuevamente en 1978 cuando el cine español retome su presencia con 115 películas. Ciertamente, como es visible, entre 1979 y 1980 el cine estadounidense vuelve a tener más presencia que el cine español en la pantalla del *Cine Emperador*.

Siguiendo con la primera gráfica, España y Estados Unidos no fueron los únicos países presentes en el *Cine Emperador*. De esta manera, además del cine español y el estadounidense, existen películas de otras nacionalidades que también llegaron a estar muy presentes en la gran pantalla. Sería el caso de Italia, que se mantendría en una media de 30 y 40 películas al año, llegando al total de 267 largometrajes proyectados entre 1974 y 1980. A este país le seguiría Reino Unido con 174 películas, Francia con 123 y, en último lugar, México con 74 películas en total. Asimismo, como hemos mencionado, hubo otros países que, aunque en menor medida, también estuvieron presentes en el cine de Guadalcanal. Para ello, hemos realizado una segunda gráfica también comprendida entre 1974 y 1980.

Figura 19.

Países con menor presencia en el Cine Emperador (1974-1980).



Nota: Países con menor presencia en la pantalla del *Cine Emperador*, (1974 -1980). [Gráfico de columnas verticales].

En esta gráfica se encontrarían países como Alemania o Japón con 27 y 18 películas respectivamente. Argentina proyectaría un total de 14 películas, seguido de Taiwán con 13 y Dinamarca con 7. Aparte de los ya mencionados, una gran variedad de países estarían presentes en la pantalla del *Cine Emperador*, aunque en menor medida, proyectando entre 5 y 1 películas en siete años.

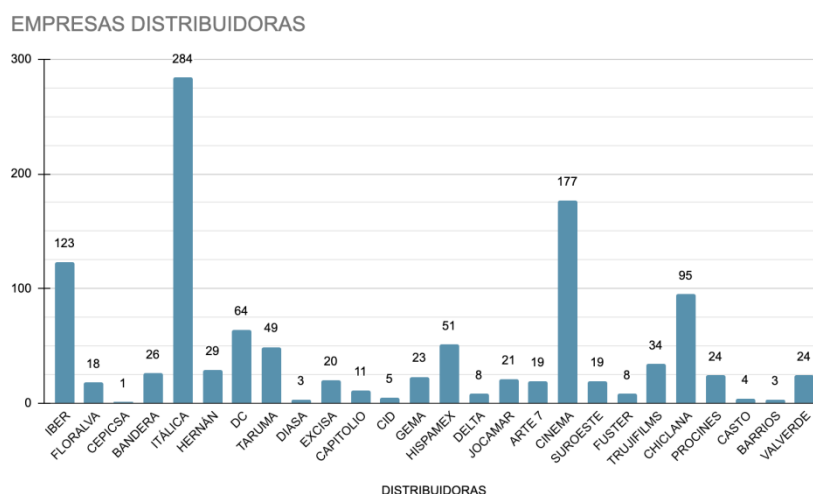
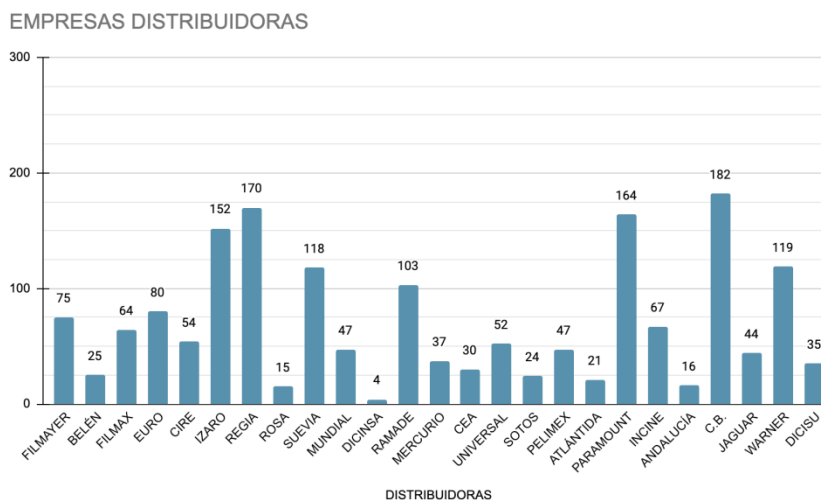
A modo de síntesis, con los datos recopilados hemos podido observar cómo las películas españolas superaban en número a las estadounidenses durante el periodo entre 1974 y 1980. Asimismo, fueron películas con procedencia muy diversa, de 34 países diferentes, las proyectadas en la gran pantalla del *Cine Emperador*.

4.6. Distribuidoras.

Por último, hemos visto también necesario recopilar datos relacionados con las distribuidoras o casas de películas que llegaban a Guadalcanal. Los datos en cuanto a las empresas distribuidoras han sido tomados igualmente del archivo privado de Rafael Rodríguez. Sin embargo, los datos en cuanto a distribución comienzan a aparecer a partir de marzo de 1975. De esta manera, vamos a recopilar información desde esa fecha hasta mayo de 1987, momento en el que tiene lugar el cierre del *Cine Emperador*. En este sentido, durante este apartado se van a tomar las cantidades totales de las distribuidoras comprendidas entre 1975 a 1987, para comprender y conocer cuáles eran las empresas que más películas llevaban a Guadalcanal o cuáles eran las que más interesaba a la empresa del *Cine Emperador*. Para ello, hemos volcado los datos obtenidos y los hemos transcrito en dos gráficas. La división en dos se ha realizado debido a la gran cantidad de distribuidoras que tuvieron presencia en la industria cinematográfica de Guadalcanal, por lo que esta división nos permitirá visualizar los datos de manera más clara y comprensible. De esta manera, serían 51 empresas distribuidoras en total las que han tenido cabida y cuyas películas se han proyectado en el *Cine Emperador*.

Figuras 20 y 21.

Empresas distribuidoras relacionadas con el Cine Emperador (1975-1987).



Nota: Total de películas que las distintas distribuidoras han alquilado a la empresa del *Cine Emperador* y han sido proyectadas en su pantalla, (1974-1987). [Gráficas de columnas verticales]

Como podemos ver en ambas gráficas, hay una clara diferencia en cuanto a las distribuidoras.

Sería Itálica la que destacase frente al resto con 284 películas seguida de C.B. Films con 182.

Tras estas dos empresas, destacarían varias con una media que rondaba entre 170 y 150 películas, este sería el caso de Cinema, Regia e Iزارo, entre otras. Por otro lado, la distribuidora estadounidense Paramount tiene su primera aparición en Guadalcanal en 1976, llegando a proyectar 167 películas. En este mismo año, también tendría su primera aparición la distribuidora Warner, proyectando el total de 119 películas. Esta última empresa no estaba

muy lejos de la distribuidora española Suevia, que contaba con 118 películas proyectadas. Por otro lado, nos encontramos con diversas distribuidoras cuyas películas también tuvieron presencia en el *Cine Emperador*, como sería el caso de Universal con 52 o Pelimex con 47. Sin embargo, a partir de 1979, comienzan a aparecer otras distribuidoras como Diasa, Capitolio y Excisa con 3, 11 y 20 películas respectivamente. Si bien, sería a partir de 1981 cuando pequeñas distribuidoras llegarían a Guadalcanal como es el caso de Hispamex con 51 películas, Arte 7 con 19 o Barrios con 3. Aun así, otras distribuidoras que llegaron a principio de los 80, concretamente en 1983, conseguirían reunir una alta cantidad de películas como sería el caso de la distribuidora Chiclana con 95 películas o la ya mencionada Cinema, que llegaría en 1982 y que proyectaría 177 largometrajes.

Como hemos podido observar, la gran cantidad de distribuidoras que llegaban a Guadalcanal no impidió que unas sobresaliesen frente a otras. Pese a esto, muchas pequeñas empresas que llegaron en los últimos años del *Cine Emperador* consiguieron más presencia que otras que habían estado presente durante los primeros años.

5. Conclusiones.

Una vez realizada propiamente la investigación, habiendo reunido y recopilado los datos, vamos a proceder a su interpretación teniendo como finalidad dar respuesta a nuestra pregunta de investigación. Sin embargo, en primera instancia, es necesario mencionar y cuestionar elementos de nuestra propia investigación que deberían de tenerse en cuenta. Hay que saber que, aunque la investigación en sí misma cuente con una alta cantidad de datos e información podemos encontrar ciertos matices con respecto a esto. En primer lugar, si nos remontamos a las entrevistas, las personas que fueron entrevistadas, pese a su alto conocimiento en el tema, tienen una edad avanzada, lo que hizo que encontráramos ciertos vacíos de memoria en sus respuestas. Sin embargo, gracias al archivo privado de Rafael Rodríguez pudimos solventar algunas dudas, así como comparar y triangular la información. Otro factor que nos ha dificultado el trabajo ha sido la interpretación de dicho archivo privado. La dificultad de nuestra interpretación no solo se debe a la antigüedad de los documentos o a la complejidad de la caligrafía (pues muchos documentos estaban escritos a mano), sino también al hecho de que muchas señales, como puntos, subrayados o cruces, carecían de una leyenda que las explicara. A su vez, debido al fallecimiento del dueño de este archivo, Rafael Rodríguez, no ha sido posible resolver este tipo de dudas. Cabe mencionar que, ante las distintas incógnitas que nos hemos ido encontrando a lo largo de la investigación, hemos sido objetivos durante el trabajo, comentando las dudas que teníamos y poniéndole una rápida y efectiva solución para que esto no afectase a la fiabilidad los resultados finales. Asimismo, otra de las dificultades que hemos tenido ha sido el vacío de información con respecto a ciertas etapas. Tras acudir al registro nos dimos cuenta de que los documentos relacionados con el cine daban saltos históricos muy grandes, quedando etapas como los años 50 y 60 con escasa información. Aun así, hemos ido reconstruyendo la historia

con la información y datos que fuimos recopilando, intentando desarrollar una cronología lo más completa posible.

Sin embargo, como se ha comentado con anterioridad, hemos sido capaces de analizar los datos de manera objetiva en base a la información de la que disponíamos. Así, a continuación, vamos a realizar una interpretación y análisis exhaustivo de los datos expuestos en el apartado anterior, no solo para poder llegar a unas conclusiones sino también para poder responder a nuestra pregunta de investigación: ¿Cómo evolucionó la industria cinematográfica en Guadalcanal y qué lo hizo posible? Si nos remontamos al marco teórico expuesto en un inicio, podemos compararlo con nuestra investigación, llegando a una serie de conclusiones. En primer lugar, veíamos cómo a principios de 1901 los cinematógrafos se dividían en locales de verano y de invierno, siendo estos últimos los de calidad discutible. En Guadalcanal esto llegaría años más tarde, siendo a finales de los años 30 cuando comenzaron a aparecer los primeros cinematógrafos. Aun así, de la misma manera que en las grandes ciudades a comienzo de siglo, la industria cinematográfica se dividió en un cine de verano al aire libre y otro de invierno, cubierto, con escasa calidad. Esto nos hace darnos cuenta de la diferencia tan abismal que existía entre las zonas rurales y la capital. Continuando con el marco teórico, vimos como en grandes ciudades como Zaragoza o Madrid comienzan a aparecer locales íntegramente cinematográficos a partir de 1905. La consolidación de la industria cinematográfica en Guadalcanal llegaría en 1956 cuando el local de la antigua Sociedad de Seguros Mutuos se conociese como *Cine Moderno*. Anterior a esto, el local se conocía como un lugar de espectáculos, a diferencia de las grandes capitales que ya a principios de siglo tenían una industria cinematográfica consolidada. Sin embargo, si analizamos lo que ocurría en Extremadura a principios de siglo podemos ver ciertas similitudes. Como ya vimos, en esta comunidad no era posible la existencia de salas debido a

la escasez de empresas exhibidoras, siendo los teatros los primeros en acoger al cinematógrafo. Es posiblemente lo que ocurrió en Guadalcanal, no fue hasta la llegada del cinematógrafo y la consolidación del *Cine Moderno* cuando el negocio comenzó a funcionar. Asimismo, la historia del cine en Guadalcanal parte de los locales de espectáculos por lo que vemos una clara similitud, lo cual no es sorprendente teniendo en cuenta que Guadalcanal se sitúa en la frontera entre Andalucía y Extremadura. Continuando, es interesante ver cómo en fechas de la República, se instaura en las capitales y grandes ciudades el cine sonoro, además de comenzar a aparecer una mano de obra especializada. En el caso de Guadalcanal, como ya vimos esto no fue así. El cine sonoro llegaría entre los 40 y 50 siendo en época republicana cuando apareciera en Guadalcanal un primer cinematógrafo. En cuanto a la mano de obra especializada en Guadalcanal, no sería hasta la construcción del *Cine Emperador*, en 1974, cuando los trabajadores del local tuvieran que presentarse a distintos exámenes para poder acceder, como sería el caso del operador de cámara. De esta manera, es innegable el lento desarrollo que tenía el cine en Guadalcanal en comparación con otras ciudades, sin embargo, esto no evitó que se construyese un edificio íntegramente para realizar cine en la década de los 70, con unas características muy adelantadas a la época.

En cuanto a los mecanismos de censura en Guadalcanal, las películas llegaban con las escenas censuradas y cortadas por lo que solamente tenían que proyectar el rollo. Asimismo, en ambos locales, tanto en el *Cine Moderno* como el *Emperador*, proyectaban el noticiario franquista obligatorio (NO-DO), el cual continuó proyectándose en Guadalcanal tras la finalización de su obligatoriedad. Si nos centramos en la llegada del *Cine Emperador*, podemos ver cómo durante la década de los 70 la industria cinematográfica española estaba ciertamente más avanzada. En Guadalcanal se construyó un local concebido desde un principio como cine, que se ha mantenido prácticamente intacto hasta la actualidad. Es

interesante ver cómo esta construcción tiene lugar a comienzos de los 70, años donde la industria cinematográfica estaba en su peor momento por la llegada del Caso Matesa y su repercusión al Banco de Crédito Industrial.

Por otro lado, según vimos en el marco teórico, las empresas distribuidoras eran capaces de imponer ciertas condiciones a empresas exhibidoras más pequeñas, generalmente de zonas rurales. Esto es precisamente lo que ocurría en Guadalcanal, que como nos dijeron durante las entrevistas, muchas veces se veían obligados a alquilar las películas por lotes. Por otro lado, la crisis de la televisión comienza a afectar al cine en España a partir de 1971, sin embargo, al encontrarnos en un ámbito rural, los videos comunitarios y la televisión no serían una competencia hasta los años 80. Por su parte, podríamos destacar cómo durante los años 60 el parque de salas industriales experimentó un grave deterioro según vimos. Se afirmaba, además, que las salas situadas en entornos rurales desaparecerían por la no adecuación a la tecnología y por la emigración a otras ciudades. Las zonas rurales a lo largo de su historia van a experimentar grandes cambios a nivel demográfico, principalmente por la emigración a las grandes ciudades en busca de trabajo y una vida más digna. Si nos fijamos en la tabla demográfica expuesta durante los resultados, nos podemos dar cuenta de esa disminución de población tan radical. Podríamos de alguna manera pensar que, el declive económico del *Cine Emperador*, además de por los videos comunitarios, pudo venir por esta gran disminución de la población, sin embargo, esto no fue del todo así. Si comprobamos los resultados nos podemos dar cuenta de que, entre los años 70 y 80 la población pasa de 4.000 habitantes aproximadamente a 3.000, mientras que en cuanto a beneficios el cine experimenta un incremento a partir de 1977. Esto nos hace ver que, el factor de población es importante pero no afectó radicalmente a la industria cinematográfica. Ciertamente, el *Cine Moderno* cerraría sus puertas en 1971, sin embargo, Guadalcanal no se quedaría sin cine, pues se

comenzaría a construir un edificio concebido para que perdurara, alejándose de las malas condiciones del local del *Cine Moderno*. Así, veíamos como el edificio contaba con maquinaria adecuada a la época, un gran número de butacas, salidas de emergencia, suministro de electricidad y agua adecuado, etc.

En lo que respecta a los géneros cinematográficos en el contexto español, veíamos cómo el género del wéstern se vio desbancado por el terror y el género popular por excelencia era la comedia hispánica, siendo un avance para las películas sexualmente explícitas. Esto ocurriría a comienzos de 1970, momento en el que el *Cine Emperador* todavía estaba en construcción. Como vimos en el apartado de resultados, en 1974, año de apertura del local cinematográfico en Guadalcanal, el género que más llegó a proyectarse fue el de aventura. En 1975 surge un cambio, y al contabilizar como un año completo, será la comedia el género por excelencia en la pantalla del *Cine Emperador*. Hasta finales de los 70 y principio de los 80 el género del oeste continuó teniendo bastante presencia en el *Cine Emperador*, aunque es necesario recalcar cómo a partir de 1979 experimenta una disminución exponencial. Asimismo, las películas eróticas aparecieron por primera vez en 1978 teniendo un aumento cada vez mayor año tras año. La diferencia entre las grandes ciudades y las zonas rurales se ve claramente con que, en 1976 se abre el primer multicine de Andalucía, mientras que Guadalcanal, por aquel entonces, solo llevaba proyectando películas en el *Cine Emperador* dos años.

Si nos fijamos en la proyección de películas entre 1974 y 1980 expuesta en el apartado anterior, nos damos cuenta de que, pese a estar en una época de crisis para la producción española, en Guadalcanal se proyectaron 615 películas españolas, siendo el país con más películas proyectadas, por delante incluso de Estados Unidos. Según vimos, el público llegaba a preferir las películas extranjeras antes que las nacionales, principalmente por su

impacto. Así, veíamos que Estados Unidos era el primer productor a nivel mundial. Pese a esto, como se ha comentado, eran mayoritarias las películas nacionales en el *Cine Emperador*. Con las distribuidoras también ocurría algo interesante y es que, grandes empresas norteamericanas como Warner y Paramount llegaron a distribuir un número cercano de películas a otras distribuidoras españolas como Suevia.

Todos estos elementos que se han ido comentando sirven para dar respuesta a nuestra pregunta de investigación: ¿Cómo evolucionó la industria cinematográfica en Guadalcanal y qué lo hizo posible? Este trabajo es una clara respuesta pero, para poder visualizarlo mejor podríamos realizar una breve síntesis. El primer cinematógrafo, según los datos encontrados, está fechado en 1930 situado en el local de espectáculos de la Sociedad Seguros Mutuos “El Porvenir”. Será a través de Víctor Jaurrieta quien junto a sus socios inicie el principio de la industria cinematográfica a través del *Cine Moderno*, dividido en un cine de verano y otro de invierno. Asimismo, tras su muerte, la industria del cine quedaría en manos de sus antiguos empleados quienes formarían la industria Rodríguez-Cabeza-Castro, construyendo el *Cine Emperador*. Este funcionaría desde octubre de 1974 hasta mayo de 1987, cuyo declive se vio reflejado en la llegada de la televisión y los videos comunitarios al municipio. Posteriormente, el cine quedaría en manos del ayuntamiento quien lo ha mantenido hasta el momento, conociéndose actualmente como *Cine-Teatro municipal*. La evolución de la industria cinematográfica en Guadalcanal fue posible gracias a la iniciativa empresarial, en un primer momento de Jaurrieta, y posteriormente, de la sociedad Rodríguez-Cabeza-Castro. Asimismo, podemos deducir que había una preocupación implícita por la cultura más allá de la propia cuestión económica. Esto es debido a que el socio principal, Rafael Rodríguez, fue durante muchos años el editor y mecenas de la revista de feria de Guadalcanal (futura revista de feria del ayuntamiento). Además, vemos una contrastada preocupación por el

conocimiento de la historia y las tradiciones de su pueblo reflejadas en su libro póstumo *Guadalcanal, un pueblo en la memoria*.

Hemos visto por tanto que, pese a su distancia con las grandes ciudades, el local fue todo un avance a nivel de construcción. La mayor prueba de ello es que a día de hoy sigue manteniéndose intacto, únicamente se han reformado los elementos más técnicos, como el sonido o la implantación de calefacción, para adecuarlos a los nuevos avances.

Por último, hemos visto necesario proponer una serie de futuras investigaciones en lo que respecta a nuestro tema. La industria cinematográfica en Guadalcanal es una cuestión bastante interesante, sin embargo, nosotros nos hemos centrado principalmente en el *Cine Emperador* y, aunque hayamos hecho un repaso cronológico para entender la evolución del mismo, podríamos seguir investigando acerca de la llegada del cine en épocas de la República. Asimismo, se podría también comparar con pueblos limítrofes o con la capital, para ver si hay algún elemento interesante que destacar. Por otro lado, de la misma manera que con los antecedentes, se podría realizar un exhaustivo estudio de cómo funcionó el cine tras la compra por el ayuntamiento, o qué es de él en la actualidad.

De esta manera, podemos observar cómo una investigación que nunca se había realizado, se ha podido hacer con sus dificultades, llegando a una respuesta, consiguiendo cumplir todos los objetivos que nos propusimos desde un inicio. Además, la posibilidad de muchas otras investigaciones futuras nos hace dejar una pequeña puerta abierta para continuar aprendiendo e informándonos sobre este tema tan interesante: la industria cinematográfica en Guadalcanal.

6. BIBLIOGRAFÍA

Alonso, A. J. y de la Maya Retamar, R. (1998). *La exhibición cinematográfica en Andalucía. Crisis y reestructuración del mercado de salas de cine*. Junta de Andalucía. Consejería de Cultura.

Álvarez, J. M. (2009). El comercio de películas entre España e Italia durante el primer franquismo (1940-1960): la visión española. *Spagna contemporanea. Rivista semestrale di storia, cultura e istituzioni*, 35, 77-100.

<https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=3054260>

Archivo Municipal de Guadalcanal. (2023). Cine (Leg. 705, 657, 655, 654).

Asión Suñer, A. (2019). *Cuando el cine español buscó una tercera vía (1970-1980): Testimonios de una transición olvidada* (Vol. 12). Prensas de la Universidad de Zaragoza.

Ballesteros, I. (2001). *Cine (ins)urgente: textos fílmicos y contextos culturales de la España posfranquista*. Editorial Fundamentos.

Barrientos Bueno, M. (2009). Itinerario hacia la estabilidad en el cinematógrafo de Sevilla, una propuesta. En J. R. Sáiz Viadero (Ed.), *III encuentro de historiadores de cine local. La exhibición cinematográfica en España. De los barracones de feria a los palacios de cine*. 27-44. Santander. Consejería de Cultura, Turismo y Deporte.

Barrios Peralbo, M. J. (2014). *La representación de la danza española en el cine español durante el franquismo (1960-1969): el caso de la danza estilizada, un estudio*

de su evolución a través del análisis coreográfico. [Tesis doctoral, Universidad de Málaga]. RIUMA. <https://riuma.uma.es/xmlui/handle/10630/6858>

Benet, V. J. (2012). *El cine español : una historia cultural.* Paidós.

Benet, V. J. (2017). Tipologías del estrellato durante el franquismo: algunas fórmulas dominantes. *Comparative cinema*, (10), 26-35.

Bernabé, A. (2021). Contesta Pepe Cabeza y José Castro. Guadalcanal, 14-19.

Caparrós Lera, J. M. (1992). *El cine español de la democracia: de la muerte de Franco al «cambio» socialista (1975-1989).* Anthropos Editorial.

Colón, C. (1983). *El cine en Sevilla, 1929-1950: De la Exposición y la llegada del sonoro a la posguerra.* Ayuntamiento de Sevilla, Servicio de Publicaciones.

Corrales, C. P. y Delgado, A. G. (2009). Extremadura y las primeras salas de cine estables. En J. R. Sáiz Viadero (Ed.), *III encuentro de historiadores de cine local. La exhibición cinematográfica en España. De los barracones de feria a los palacios de cine.* 165-170. Santander. Consejería de Cultura, Turismo y Deporte.

Corrales, C. y Macías, R. (2001). Los orígenes del cinematógrafo en el sur: Andalucía y Extremadura. *Artigrama*, 16, 155-172.

Durán Manso, V. y Álvarez Domínguez, P. (2018). La imagen de la escuela en la primera etapa del cine español del franquismo: autarquía, patriotismo y nacionalcatolicismo (1939-1950). *Educació i història: Revista d'història de l'educació*. 31, 59-88. <https://doi.org/10.2436/20.3009.01.202>

Elías A. y Prego V. (Directores). (1995). La transición [serie de televisión]. Radio Televisión Española (RTVE).

El Noticiero Sevillano (1906). *El cinematógrafo Gaumont*. Repositorio documental del Ayuntamiento de Sevilla.
<https://www.sevilla.org/patrimoniocumental/opac/ficha.php?informatico=00020216MO&codopac=OPBIN&idpag=1153578289&presenta=digitaly2pguarda#viajeinicial>

Fernández, L. R. (2017). La tradición cinematográfica en Navalmoral de la Mata: desde los primeros cines al Teatro del Mercado. En Excmo. Ayuntamiento de Navalmoral de la Mata (Cáceres) (Ed.), *XXIV Coloquios Histórico-Culturales del Campo Arañuelo «Dedicados a Da Pilar Arranz Asensio, maestra»*. 105-126.

Galán, D. (1989). 1975-1988. En A. M. Torres (Ed.), *Cine español (1896-1988)*, 297-308. Instituto de la Cinematografía y de las Artes Audiovisuales.

García Martínez, S. (2016). *El cine español y la censura franquista: el maestro Berlanga*. [Trabajo de fin de grado, Universidad de Valladolid]. UVADOC.
<https://uvadoc.uva.es/handle/10324/852/discover>

- Gasca, L. (1998). *Un siglo de cine español*. Planeta.
- Gómez Galván, I. (2016). *Guadalcanal siglo XX (1931-1940)*. Diputación de Sevilla.
- Gómez Galván, I. (2018). *Guadalcanal siglo XX (1941-1955)*. Diputación de Sevilla.
- Gómez Galván, I. (2019). *Guadalcanal siglo XX (1956-1970)*. Diputación de Sevilla.
- Gómez Galván, I. (2019). *Guadalcanal siglo XX (1971-1980)*. Diputación de Sevilla.
- González Delgado, A. (2016). *La exhibición cinematográfica en Badajoz, (1914-1929)*. [Tesis doctoral, Universidad Complutense de Madrid]. E-Prints Complutense. <https://ucm.on.worldcat.org/oclc/1026165691>
- Gubern, R., Monterde, J. E., Perucha, J. P., Riambau, E. y Torreiro, C. (2005). *Historia del cine español*. Ediciones Cátedra.
- Guichot Reina, V. (2017). Cine y memoria histórica: la interpretación del pasado reciente nacional en el cine de la Transición española (1975-1986). *RIDPHE_R: Revista Iberoamericana do Patrimônio Histórico-Educativo*, 3 (1), 70-96. 10.20888/ridphe_r.v3i1.7745.
- Hopewell, J. (1989). *El cine español después de Franco*. Ediciones El arquero.
- León Aguinaga, P. (2009). *El cine norteamericano y la España franquista, 1939-1960: relaciones internacionales, comercio y propaganda*. [Tesis doctoral,

Universidad Complutense de Madrid]. E-Prints Complutense.

<https://ucm.on.worldcat.org/search?queryString=El+cine+norteamericano+y+la+Espa%C3%B1a+franquista%2C&changedFacet=database&subscope=zs%3A37628%3A%3Asz%3A37297&lang=es&stickyFacetsChecked=on&clusterResults=off>

Instituto Nacional de estadística. (s.f.). Alteraciones de los municipios en los Censos de Población desde 1842. Recuperado de <https://www.ine.es/uc/WEVe3BAV>

León Aguinaga, P. (2010). Sospechosos habituales: el cine norteamericano, Estados Unidos y la España franquista, 1939-1960. *Cuadernos de historia contemporánea*, 33, 329-330.

Lobato, P. A. y San Miguel, C. A. (2010). La censura cinematográfica en España. En A. L. M. González (Coord.), *Sexualidad, psiquiatría y cine*, 45-86.

Marín Montín, J. y Jiménez Pedrosa, I. (2011). La industria cinematográfica. *La comunicación en Andalucía: historia, estructura y nuevas tecnologías*. 503-526.

Martín, F. (2014). La desaparición de los cinefórum como reflejo del ocaso del movimiento cineclubista en la Andalucía de la Transición. *Área Abierta*, 14(1), 1-14.

Martínez, J. (2009). El comercio de películas entre España e Italia durante el primer franquismo (1940-1960). La visión española. *Spagna contemporanea. Rivista semestrale di storia, cultura, istituzioni*, (35), 77-99.

Ministerio de Cultura y Deporte. (s.f.). Catálogo del ICAA. Recuperado de <https://sede.mcu.gob.es/CatalogoICAA>

Ministerio de Cultura y Deporte. (s.f.). PARES: Portal de Archivos Españoles. Recuperado de <https://pares.culturaydeporte.gob.es/inicio.html>

Miró, P. (1988). Breve historia del cine español desde sus comienzos hasta la muerte de Franco. *España contemporánea: Revista de literatura y cultura*, 1(1), 73-94.

Moreno Ramírez, L. (2008). Cine español y franquismo. *I Congreso Internacional de Historia y Cine*. 479-486.

Perez, J. E. (1999). La industria española del cine y el impacto de la obligatoriedad del doblaje en 1941. *Hispania*, 59(202), 677-691.

Rodríguez Márquez, R. (2006). *Guadalcanal: un pueblo en la memoria*. Diputación de Sevilla.

Romero, M. T. (2000). La construcción de la identidad andaluza y la cultura de masas: el caso del cine andaluz. *Revista de estudios regionales*, (58), 185-207.

Ruano, S. M. (2015). El paso de las misiones pedagógicas por Extremadura. *Revista de Estudios Extremeños, Número Extraordinario*, 377-398.

Ruiz, E. E. S. (2003). *Hollywood y su hegemonía planetaria: una aproximación histórico-estructural*. Universidad de Guadalajara. (28), 6-40.

Sánchez-Biosca, V. (2014). El NO-DO y la eficacia del nacionalismo banal. *Imaginarios y representaciones de España durante el franquismo*, 177-195.

Sánchez Lomba, M., Ávila Corchero, M. J., Mohedas Martorán, E., Paredes Pérez, M., Pedraza Polo, M., Vélez Izquierdo, O. y Vergel Gil, A. (1990). Los comienzos del cine en Cáceres. *Norba*, 10, 260-272.

Sánchez Rubio, M. A. (1999). Institución teatral: 1975-1995. *Docencia e investigación: Año XXIV*. 9, 195-224.

Santamaría, J. V. G. (2015). *La exhibición cinematográfica. Cincuenta años de cambio*. Ediciones Cátedra.

Santos Fontela, C. (1989). 1962-1967. En A. M. Torres (Ed.), *Cine español (1896-1988)*, 235-268. Instituto de la Cinematografía y de las Artes Audiovisuales.

Seguin, J. C. (2015). Deslizamientos progresivos del placer: del S al X en el cine español (el caso de Jesús Franco). *Área abierta*, 15(3), 69-74.

https://doi.org/10.5209/rev_ARAB.2015.v15.n3.48648

Teruel Rodríguez, L. (2004). La información cinematográfica en Andalucía durante la Transición como garante de los valores del Régimen. *Ámbitos: Revista Internacional de Comunicación*, 11 y 12, 451-463.

Torres, A. M. (1989). 1967-1975. En A. M. Torres (Ed.), *Cine español (1896-1988)*, 269-296. Instituto de la Cinematografía y de las Artes Audiovisuales.

Vázquez, B. S. (2009). A la conquista del espacio y el tiempo urbano. La estabilidad del espectáculo cinematográfico como ocio popular. Sevilla 1902-1906. En J. R. Sáiz Viadero (Ed.), *III encuentro de historiadores de cine local. La exhibición cinematográfica en España. De los barracones de feria a los palacios de cine*. 17-23. Santander. Consejería de Cultura, Turismo y Deporte.

7. ANEXOS.

Anexo 1. Transcripción de entrevistas

Entrevistas realizadas el 6 de abril de 2023.

Lugar: C/Santiago, Tienda de Electrovida.

Entrevistados: Rafael Rodríguez, Manuel Gallego, Pepe Cabeza y José Castro.

Breve descripción:

Rafael Rodríguez. Hijo de Rafael, dueño del cine junto con Pepe y José.

Manuel Gallego. Cartelero y operador de cámara durante la época del *Cine Moderno*. Posteriormente trabajó en el *Cine Emperador* (antes de la muerte de Franco).

Pepe Cabeza. Responsable de la taquilla y uno de los socios del *Cine Emperador*.

José Castro. Operador de cámara y uno de los socios del *Cine Emperador*.

RAFAEL RODRÍGUEZ

Esta entrevista va a ser grabada para posteriormente poder transcribirla y realizar mi trabajo de investigación con mayor precisión ¿Te parece bien?

“Sí, claro”.

Vida personal:

Nombre: Rafael Rodríguez Gallego.

Edad: 54 años.

Lugar de nacimiento: “Nací aquí en Guadalcanal, Sevilla”.

Vida familiar:

Lugar de procedencia de tu familia: “Sí, de aquí también, de Guadalcanal”.

Mote de tu familia: “Mote, eh, ‘los garullos’, parte de ellos, claro, de mi madre”

Estados: Divorciado.

Vida laboral:

¿Cuándo empezaste a trabajar? “pues no me acuerdo, pero tendría 18 años aproximadamente.”

¿A qué trabajos te has dedicado a lo largo de tu vida? “Negocio de electrodomésticos”

¿Guardas la documentación del cine de tu padre? “Sí, tengo de..., bueno, de todo lo que era propaganda de cine y de... Documentación estamos hablando del tema que nos trata, ¿no? Claro, sí todo lo que era propaganda de cine, de cuentas, libros de cuentas. Todas esas cosas las tengo, sí” **¿Me la facilitarías para poder realizar mi trabajo?** “Sí, sí, claro, sí, por supuesto”.

¿Has trabajado con tu padre en el cine? “Bueno, relación en cuanto al cine, yo, directamente ninguna, porque yo empecé de pequeño, en las películas infantiles, las que eran

los domingos a las cinco de la tarde que son las que yo empecé yendo, claro. Y ahí me aficioné y bueno me gustó mucho el cine y yo seguía yendo hasta que lo cerraron, prácticamente, pero directamente relación no tenía claro”.

¿Llegaste a trabajar en algún momento con tu padre? En este aspecto, no. Era en la tienda solamente”. **Entonces, lo llevaba por su cuenta y tú simplemente ibas al cine.** “Sí, exactamente”.

¿Sabes qué hacía tu padre en el cine? Cuéntame lo que recuerdes de su labor en el cine. “Claro, bueno, aparte de que lo fundaron él con dos socios más, pues él llevaba lo que era toda la contabilidad, contratación de películas, de espectáculos. Prácticamente toda la infraestructura la llevaba él”.

¿Ibas al cine? ¿Veías las películas que proyectaban? “Claro, en principio yo empezaría, no recuerdo la edad, pero tendría a lo mejor 10 - 12 años. Era pequeño. Iba a las infantiles, claro. A las de mi edad”. **¿Ibas a las de más mayores?** “No, a las demás, no. Ya cuando tenía a lo mejor 16, 17 empecé a ir..., vamos a las que podía ir, claro, de noche, que eran las normales. Y ya pues de ahí, pues sí. Me continué, digamos con esa afición, que a mí me gustaba mucho también”.

¿Qué recuerdos tienes del cine? “Pues era eso que como a mí me empezó a gustar tanto esperaba al domingo, también, muchas veces para esa película. Y más adelante, pues sí, casi iba a todas también. Es que era también el entretenimiento principal que había en esas fechas”.

Al ser el hijo del dueño, ¿tenías algún trato de favor? ¿Tenías algún sitio reservado? ¿Pagabas entradas? “Bueno, no. Pagar no pagaba. Los que éramos digamos familiares de los... no pagábamos ninguno. Y normalmente yo siempre tenía... había una parte de abajo que estaba reservada y nos sentábamos ahí, aunque normalmente el cine era muy grande y nunca había problemas. O sea se reservaban en algunas ocasiones, no siempre, pero yo siempre solía coger los mismos sitios”. **¿El cine solía llenarse?** “No, no, casi nunca. Como no fuese un espectáculo, películas demasiado nuevas ¿no?, de novedades. Casi nunca se llenaba porque era grande”.

¿Ibas solo o con amigos? “Pues...depende. Unas veces solo y otras con algunos amigos. Eran la mitad más o menos; 50 por ciento podía ser”. **Tus amigos sí que pagaban la entrada, entiendo.** “Claro, sí. Normalmente, sí, pero bueno muchas veces las infantiles, las primeras veces entraba alguno así sin pagar, también. Pero bueno ya de más adelante, sí, tenías que pagar, claro”.

¿Recuerdas alguna película que te impactara? “Recordar, bueno cuando en infantil, por ejemplo, me gustaban mucho las de *Tarzán*, de *Fantoma* que era una serie... una... esa de infantil y de mayor ya... quizá no tanto porque como hay tanto cine y... específicamente: no. No recuerdo ninguna”.

¿Influías en las decisiones de tu padre sobre los géneros que se ponían? “Pues bueno, quizá yo le comentaba algunas, sí, y sobre todo ya de mayor algunos estrenos porque, claro, de cine a lo mejor yo me informaba más de las novedades y alguna, sí, de las que yo le decía podía influir, sí, de alguna manera”.

¿Qué importancia crees que ha tenido tu padre para la cultura en Guadalcanal? “Pues, sí, yo creo que bastante porque eso, fue un... bueno una novedad y ese cine... no había ninguno en la comarca de esas características y yo creo que sí, que bastante, sí”.

Cuando tú ibas al cine, ¿recuerdas si había algún tipo de restricción como, por ejemplo, de vestimenta? “No, no, no, de eso no había de ningún tipo, no.” **¿Se podía comer dentro?** “Sí, porque había, de hecho, vamos, nunca pusieron pegas a que la gente llevase cosas, pero como había un bar dentro, normalmente la gente lo compraba allí, las cosas”.

Además del cine, ¿tu padre realizaba otras labores para el pueblo? “Bueno, labores de negocios, todo, claro. De electrodomésticos, lo que es la cerveza, distribuía bebidas, una granja porcina, también. Todas esas cosas, sí”.

¿A qué películas rechazaste ir? “No, no. Yo iba a todas. Bueno, sí. Ya de mayor, sí, había algunas que no me gustaban, que eran algunos temas como dramas, comedias algunas. Esas no he ido”.

¿Conocías o fuiste a cines de los pueblos colindantes? “De... de pequeño... bueno de mayor sí he ido, claro, lógicamente. De Zafra, Azuaga,... Todos lo que hay alrededor sí los conozco”. **¿En el momento en el que fuiste el cine seguía aquí activo o fuiste cuando ya no estaba?** “No, después, cuando no estaba este, sí. Zafra y Azuaga son los que yo recuerdo, pero eso, he ido ya posterior”.

¿Qué crees que ha significado el cine para Guadalcanal? “Bueno, desde los comienzos, bueno... yéndonos más atrás al cine de... los antiguos que había y todo eso... eso era la novedad más grande que había aquí. El entretenimiento más grande y este también fue el nuevo, digamos, el que estamos ya centrándonos porque tampoco había ni internet ni nada. Entonces era la distracción principal, digamos que había”.

¿Me podrías describir un poco tu día normal cuando eras pequeño, es decir, salías del colegio e ibas al cine? “No, era... de pequeño era... a diario no iba nunca, yo, por supuesto, porque eran sesiones nocturnas. Yo iba los domingos, normalmente, siempre. Como te digo: a las cinco de la tarde, que era la infantil y ya después cuando yo trabajaba pues sí, era normal, horario normal de cine de noche”.

¿Cómo se elegían las películas?

“Creo recordar que había distribuidoras. Esas presentaban unas películas, como a lo mejor cien películas, y creo que de ahí, mi padre cogía lo que [quería] y otras veces tenía que coger un lote. Eso sí lo recuerdo, si cogía una novedad, un estreno, tenía que meter cinco más, te obligaba la distribuidora. Eso sí me acuerdo porque mi padre decía ‘vaya ¿no?’, el sistema ese no le gustaba a él, pero claro, era el único que tenían para sacar películas”.

¿Las películas que venían en el lote y que tu padre no las quería, podía no ponerlas?

“Sí las ponían, porque las pagaba, entonces las ponían. Pero de eso sí me acuerdo, que por una buena tenía que coger varias de menos éxito. Eran como lotes”.

¿Cómo llegaban las películas al pueblo?

“El Cosario era el que traía las películas”.

¿Qué significan las siglas RAYMA que aparecen en algunos documentos de tu padre?

“La empresa RAYMA significa ‘RA’ de Rafael y ‘MA’ de Manolo, Manolo Chisme, que ya ha fallecido. Yo no recuerdo a ese hombre. Y eso sería intermedio, después de *Cine Moderno* y antes de este [el *Cine Emperador*]”.

¿Por qué cerró el cine?

“El videoclub fue digamos lo que fue ya bajando la audiencia del cine. Claro nosotros no nos podíamos quedar fuera porque la gente pedía eso y se puso, nosotros pusimos un videoclub. Le llamamos RAYMA, éramos yo, Rafael, y Manolo Casaus. Eso bajó muchísimo la audiencia del cine”. **¿Él mismo se hizo competencia?** “Sí, porque la gente lo demandaba. No sé en qué periodo fue, tendría que buscarlo, a lo mejor en las revistas de feria. Lo que sí recuerdo es que se abrió ya cuando el cine estaba ya que no remontaba. La gente lo que quería era eso. Ponía la gente el video comunitario, que eso era ilegal, con películas, esa era la competencia que tuvo el cine, y el videoclub, claro”.

MANUEL GALLEGO.

Antes que nada quiero que sepa que estoy grabando la entrevista para poder realizar mi trabajo de investigación con mayor precisión, ¿es posible?

“Sí, sí”.

Vida personal:

Nombre: Manuel Gallego Veloso.

Lugar de nacimiento: “Nací aquí en Guadalcanal”.

Vida familiar:

Lugar de procedencia de tu familia: “Guadalcanal”.

Mote de tu familia: “A mi padre le decían ‘los garullo’ y a mi madre ‘Josefita la de los anillos’.

Vida laboral:

¿Cuándo empezaste a trabajar?

“Muy joven, con 12 años aproximadamente, estuve en una carpintería. A continuación, con los 14 o 15 años me metí ya en el cine de cartelero. De día trabajaba en la carpintería y de noche me iba al cine. Trabajaba diez horas en una carpintería y después me iba al cine a poner carteles hasta la una de la noche”.

¿Cómo empezaste en el cine?

“Yo estuve aquí trabajando con Manuel Rivero en el cine. Manuel Rivero le decían ‘El Chisme’. Empecé de cartelero, poniendo las carteleras aquí en el pueblo y llevando las películas al cine para que las repasaran y esas cosas. Luego me metí ya de ayudante con este señor, con Manuel Rivero”.

¿Te suena la empresa RAYMA? “Sí, Rafael y Manolo. Fue la RAYMA, empecé con Manolo y después se asoció Rafael, y ya estaban los dos”.

¿En qué consistía trabajar de cartelero?

“Yo llevaba las películas al cine para que las repasara el que estaba de operador. Nosotros poníamos en la plaza, en el bar de ‘La Puntilla’, una cartelera. Una pizarra con los nombres de la película y la hora en que se echaba. Con tiza la pintaba o Rafael o Manuel Rivero. Después la casa nos mandaba un paquete con 10 o 15 [folletos publicitarios] de la película y era lo que se ponía en la pared colgado. Después de que terminara el cine, tenía que ir a colgar la del día siguiente. Entonces había cine aquí prácticamente todos los días. En el verano sí que era todos los días”.

¿Con qué edad terminaste de trabajar en la cartelería?

“A los 18 o así ya empecé como ayudante en el cine. El jefe, Manuel Rivero, era el que llevaba prácticamente todo. Si había una avería, era el que lo arreglaba. Lo mío consistía..., a mí ya me llevaban las películas, ya no tenía nada que ver con la cartelera. Pero ahora me tocaba a mí repasarlas. La metía en las bobinas y las iba repasando con la mano y la manivela. Por si venían rotas, porque tenía que ir empalmándolas. Aquí venían las películas hechas polvo”.

¿Y si se rompía?

“Había que pegarlas con acetona. Rascarle un poquito con una cuchilla y las pegabas. Si se trababa en el dedo, pues volvía a hacer la misma operación. Como venían en bobinas, en unas cajas de chapa, venían cinco o seis partes. Desde la primera a la sexta, había que ir empalmándolas. Solo había una máquina que había que arrancarla con una manivela. Después había que hacer la misma operación, volverlas a sacar. Llevaban un papelito blanco. De una a otra se ponía un papelito blanco para saber más o menos donde estaba el empalme de la película de una parte a otra. Entonces ahí ya las sacábamos y las cortábamos para meterlas otra vez en su caja, y eso traía como dos o tres, como una cola de la película con la parte que era, la primera, la segunda. A mí se me ha dado el caso que he metido, a lo mejor ha sido fallo mío o ha sido fallo de cómo venía la película. Yo como venía siempre con las

prisas de llegar del trabajo a repasar las películas, a mí me daban las nueve de la noche revisándolas y a las diez empezaba la película. *Cárcel de mujeres* me acuerdo que la puse mal, y llega allí el Manuel Rivero y me dice ‘Manolo ¿tú no has visto el salto tan grande que ha dado la película?’ y digo ‘pues sí he visto algo raro’ porque es que era, al principio salía la mujer con un niño afuera, y después estaba embarazada en la cárcel. Había cambiado los rollos, había que tener cuidado. La primera es fácil, porque como venía el reparto pues sabía que era esa, y la última se veía el fin. Pero las otras... Con una de Cantinflas también pasó algo así”.

¿Cómo eran las máquinas en aquellos tiempos?

“Arrancábamos la máquina con una manivela. Era una máquina eléctrica pero arrancada con manivela. Eran dos carbones lo que le daban el foco a la pantalla. Ahora son ya modernas y vienen con su foco”.

A parte de la película, ¿se proyectaban otras cosas?

“Metíamos primeramente el NO-DO, eso había que meterlo sí o sí. Lo mandaban, era un rollo solo, venía en una cajita solo, pero eso había que meterlo obligado. Te lo mandaban por semana, pero lo tenías que meter obligatoriamente cuando estaba Franco, venían todas las noticias de Franco y todas las cosas. Después a continuación se metían a lo mejor cuatro o cinco *trailers* de las siguientes películas que se iban a echar”. **¿Los trailers venían a parte?** “A parte sí. Eso nos lo mandaba a lo mejor, en la misma película, la casa te los mandaba. Eran sacos de tela gorda y si era de esa casa [la película] pues te mandaban tres o cuatro *trailers*. Se hacían contratos largos con las casas de película lo que pasa es que cuando llegaban aquí, las películas llegaban muy malas. Daba pena. De Sevilla las traían aquí con el Cosario o en el tren. Las tiraban. Yo las he visto en la estación tirarlas desde el tren, las echaban, el tren no se paraba. Venían en chapa, a última hora ya venía en plástico, ya venían mejor, pero al principio venían muy mal”.

A lo largo de tu vida, ¿cuántos cines recuerdas en Guadalcanal?

“Yo solo recuerdo uno en frente del ambulatorio, ¿la Calle Luenga puede ser? Esa misma máquina en el verano la pasábamos al cine de verano, donde está ahora el actual cine. Cuando empezaba el invierno nos volvíamos a llevar la máquina al otro lado. Era el mismo cine, uno de invierno y otro de verano”.

¿Por qué dejaste de trabajar en el cine?

“Yo me fui a Sevilla, se lo dije a ellos, que me tenía que ir. Porque con lo que me daban ellos solo en el cine no podía yo tirar. Tenía dos trabajos y no podía. Entonces aquí había mucho jaleo, muchas películas y había unas colas que llegaban a casa de Chávez, que ahora son ‘Los Leandros’. Había hasta dos funciones a veces, los fines de semana. Echaban cualquier película del Cordobés, de Marisol, de Joselito, y de esas películas así, y como no había otra cosa. En el cine se estaba muy bien, en el cine de verano, había su ambigú de verano y se estaba la mar de bien”.

¿Las películas eran de estreno?

“No, qué va. Aquí las películas venían ya, las contrataban, pero ya habían pasado por cuarenta mil sitios”.

¿Cómo eran las condiciones de aquel cine?

“Ahora no se podría entrar ahí ni siquiera. Había una puerta de emergencia que daba a un corral, que daba a una calle, cerca de la Calle San Francisco. Daba a la casa, era la puerta que había de emergencia. Todo era para adentro, para afuera nada. Ahora mismo ya no podría existir”.

¿Recuerdas las películas que más gustaban en el pueblo?

“Echaban películas de toreo, de Joselito, de Marisol. Había otras películas, no me acuerdo bien, de Cantinflas, cuando había esas películas había lleno total. Del oeste también, entonces le gustaban a la gente las películas del oeste”.

¿Recuerdas alguna película en concreto que fuera un bombazo?

“Cuando venían de Manolo Escobar llamaban mucho la atención”.

¿Venían artistas a los espectáculos?

“Sí, venían artistas. Recuerdo a Dolores Abril con Juanito Valderrama, lo he visto allí en la taquilla sentado, con Manolo, viendo a la gente y el taquillaje que hacían, a ver si podían hacer el espectáculo. Y con más frío, porque entonces no había nada. Eso lo he visto yo allí con un chaquetón esperando a que la gente entrara. Había más pero no recuerdo a más artistas. Aquí en el verano también, me parece que vino la Pantoja pero para entonces yo ya no estaba aquí en el pueblo”.

¿Recuerdas si venía gente de otros pueblos cercanos al cine?

“No, solo venía gente de aquí”.

¿Había restricciones?

“Podía entrar todo el mundo hasta que se llenaban los asientos. Los asientos de enea que había, filas cogidas con tablas por detrás, no estaban sueltos. Sino que iba toda una fila de 10 asientos, cogidas por detrás con unas tiras, y esas mismas sillas se llevaban al cine de verano”.

¿Cuándo eran las sesiones infantiles?

“Los domingos por la tarde había infantiles. A las cinco de la tarde, después ya las de mayores que eran sobre las nueve o diez de la noche”.

¿Si se estropeaba la máquina que ocurría?

“Eso era un problema. La máquina era poca cosa pero si hacía falta arreglar algo, aquí el que la arreglaba era el Manuel Rivero. Sabía de electricidad y esas cosas, estaba bien preparado, aparte que era oficinista, llevaba lo de la cantera, era el oficinista de la cantera”.

Aparte del NO-DO y los trailers, ¿se ponían anuncios?

“No, entonces no se ponían anuncios como ahora los hay en los cines”.

¿Trabajaste antes o después de morir Franco?

“No, yo un poco antes de morir Franco me fui a Sevilla. Yo estaba trabajando en Sevilla cuando murió Franco”.

Los días especiales, como Semana Santa o Navidad, ¿había películas especiales?

“No, no recuerdo. Recuerdo que echaban quizás *Los diez mandamientos*, quizás sobre esas fechas. *Ben-Hur* también, que duraba... Esas películas venían en dos sacos, nos tirábamos toda la noche revisándolas. Era yo solo y el jefe, pendiente de la película, repasándola. Se me cortaba muchas veces, la gente empezaba a silbar, se quedaba la pantalla en blanco. Salía la bobina, la película salía para arriba. Ya tenían que encender las luces y poner música. Teníamos un tocadiscos y poníamos la música que fuera, lo que había antiguamente, mientras montamos otra vez la película, o sea la película, el sistema que llevaba de rodillos y eso. Meterla otra vez abajo en otra bobina. Otra vez empezar a arrancar y a lo mejor a los diez minutos se cortaba otra vez. No veas, venían las películas aquí... y la gente, no silbaban nada, era un espectáculo. Porque es que las películas las mandaban aquí ya de tercer grado, por lo menos. Después en cada película, en una de las cajas, en la primera, venían para cuando era mayor de 16, de 14 o de 18, por el tema de la censura, y lo ponían en la pizarra, si era para mayores de 18 o menores”.

En cuanto al tema de la censura, ¿las películas venían ya cortadas o teníais que hacerlo vosotros?

“No, nosotros no, eso venía hecho. Lo que pasa que de un sitio a otro sitio, yo por ejemplo cortaba un trocito para empalmarlo con el otro, ahora mañana la echan en Alanís o fuera en Cazalla, pues esa misma película otro trocito y cuando te dabas cuenta, los primeros metros ya faltaban. Entonces de una parte a otra daba un salto y la gente cuando daba un salto tan grande, que no coincidía el rollo con este, ya empezaba a silbar. Había veces que, cuando estábamos aquí con Rafalito, poníamos una placa, no me acuerdo como se llamaba, para el fin. Ya estamos pendientes cuando se iba a acabar la película de tirar para que se te saliera el fin. A lo mejor, como iba pasando muy rápido, traía 20 o 30 cuadritos de fin nada más, y la gente casi no se daba cuenta de que había terminado. La primera película que echamos aquí con Rafalito Electrovira, pasó eso, menos mal que la máquina era más moderna. No vino el fin y tuvimos que tirar rápido y salió el fin. Eran como unos cristales, y el cristal, tirábamos de un cablecito y ya salía directamente el fin en la pantalla, en blanco pero era el fin”.
Entonces, ¿el fin lo poníais vosotros? “El fin lo poníamos nosotros, no venía o lo habían cortado, faltaba muchas veces”.

¿Hubo algún otro tipo de fallos?

“Del mismo raspar de la película, se han quedado las mijitas de la película y cuando ha pasado por donde va el sonido..., el sonido llevaba una lucecita, un aparato con una lucecita. Que pasa que eso lo ha tapado y se quedó sin voz. Una noche estaba yo solo completamente, porque Manuel Rivero estaba malo, y se me quedó muda la película. Tuve que parar y el

hombre con fiebre tuvo que ir, claro él sabía por dónde iba el tema. Le dije ‘Manolo, que se nos ha quedado sin voz’ y vino el hombre, y con lo que fuera, agarró y le metió a esa lamparita y le sacó las mijitas de la película”.

Tras terminar de proyectar la película, ¿qué se hacía con los rollos?

“Los tenía que volver a sacar, sino ese mismo día porque era ya la una de la noche, al otro día tenía que ir a sacarlo. Y el que estaba de cartelero la llevaba al Cosario o a la bética, o al tren. Esos eran los sitios donde se podían llevar las películas y ya las mandaban para Sevilla”.

ENTREVISTA CONJUNTA A JOSÉ CASTRO Y PEPE CABEZA.

Antes de comenzar, la entrevista va a ser grabada para poder realizar mi trabajo de investigación con mayor precisión. ¿Sería posible?

“Sí, sin problemas, por supuesto”.

BLOQUE 1. Preguntas de control

Nombre: Pepe Cabeza Muñoz.

Lugar de nacimiento: Guadalcanal, 1945.

Mote de tu familia: Cuaresma/Cuaresmita, “porque mi abuelo se apellidaba Cuaresma”.

¿Cuándo empezaste a trabajar?

“Yo toda la vida de dios he trabajado aquí en la droguería Susi, entré con 13 años. Estuve 18 meses en la mili y luego volví”.

Nombre: José Castro Serrano.

Lugar de nacimiento: 1959, “Nací en un pueblo de la provincia de Córdoba (Villaharta)”.

Mote de tu familia: “A mí me decían el hijo del guardia de la fábrica, después ‘José el de la fábrica’, y después ya ‘José el de la cerveza’.

¿Cuándo empezaste a trabajar?

“Yo me quité del colegio, porque el profesor que teníamos, Don Enrique Corona, era mucho de televisión y se presentó, y le dio algo en la cabeza. Nos quedamos en el colegio dos cursos, no hacíamos nada. Y yo se lo dije a mi padre, que en invierno pasaba frío, y se lo dije, y como estaba mi padre en la fábrica, el dueño estaba por ahí y me dijo que si quería pesar aceitunas. Estuve dos años pesando aceitunas, dos temporadas. Hasta que empecé aquí [en la droguería] el 13 de mayo de 1963, hasta 2019 que me jubilé”.

¿Cómo y por qué empezasteis a trabajar en el cine?

Pepe: ya estábamos unidos los tres, el que falta es Rafael: Rodríguez-Cabeza-Castro. Estábamos de dependientes los tres en la droguería, al volver de la mili el dueño murió, se quedó la viuda y nos ofreció quedarnos con los negocios. Los negocios eran la droguería, el cine, no el que hay ahora porque lo que había era un cine de verano, y la bebida, y una tienda de plásticos. Nosotros estábamos de acuerdo, claro, nos lo quedamos entre los tres, no teníamos dinero pero al final lo pagamos. Estando ya unidos los tres, vino la idea de hacer un cine que no me acuerdo de quién fue.

José: la última vez que hubo cine fue en el año 71, lo que había era el huerto de verano, el *Cine Moderno* y la empresa RAYMA, de Rafael y Manolo.

Pepe: El *Cine Emperador* se inauguró en octubre del 74, *La policía agradece*. Hubo una película anterior: *Trinidad Santana, dos angelitos* que fue un sábado. Fueron las dos primeras películas que se proyectaron.

¿Qué responsabilidad teníais en el cine?

Pepe: el cine lo llevábamos nosotros tres, José estaba en la cabina, yo estaba de taquillero y reparaciones por si había algún desperfecto en la sala, y Rafael era quién llevaba el papeleo y quién contrataba las películas.

¿Cuántos cines habéis conocido en Guadalcanal?

Pepe: aparte del cine de verano, había otro de verano en el Palacio: “Trespalacios”. Los cines que ha habido en Guadalcanal tanto José como yo los hemos conocido, antes de estos no había ninguno.

José: “Trespalacios”, la empresa era “Núñez y García” según decían. Era un cine de verano pequeño, con maquinaria propia.

Pepe: recuerdo que aquí [su cine] ponían una película de tiros y allí *Las dos hermanitas*, nos hartamos de llorar porque la película era muy sentimental.

José: había solo un cine de invierno, el que era de nuestro jefe.

Pepe: el cine de verano era descubierto, las condiciones del cine de invierno, el antiguo, eran tercermundistas. En aquellas fechas no había nada. Pusimos, que hacía más frío que la mar, pusimos unos calefactores, el que estaba al lado estaba más bien que la mar pero el que estaba más para adelante pasaba frío.

José: y más en este pueblo, y cuando llovía.

¿En los pueblos de alrededor había cines de estas características o eran diferentes?

José: en Cazalla y Alanís, Alanís tenía un buen cine.

Pepe: y luego para Extremadura, Llerena y Azuaga, “El capitol”.

José: que sigue funcionando porque es del ayuntamiento.

Pepe: el cine era un negocio muy limpio y muy bueno, lo que pasa que hubo la desgracia de los videos comunitarios, pero no solo en el pueblo, en Sevilla también tuvieron que cerrar muchos cines.

José: en aquella fecha decían que era parecido al “San Vicente” de Sevilla, uno de los cines de Sevilla.

¿Quién elegía las películas?

Pepe: las elegía Rafael.

José: yo es que estaba más en la calle, él empezó antes en el cine con el jefe.

Pepe: venían los comerciales de las películas aquí y me decía “Pepe a ver si te puedes acercar”, y las elegíamos dependiendo porque algunas se subían de precio y otras eran más bajitas.

¿Las películas venían por lotes?

Pepe: normalmente sí, te decían *Los diez mandamientos* pero te tienes que quedar con estas seis, entonces te interesaba o no te interesaba, pero normalmente si interesaba porque lo mismo te digo la de *Los diez mandamientos* que una de Escobar que eran taquilleras al 100%, las de destape como *Emmanuelle* también.

¿Cómo llegaban las películas a Guadalcanal?

Pepe: las películas venían de Sevilla.

José: Venían en Renfe, en tres horas estaban aquí las películas.

¿Las películas eran recientes, se habían estrenado en la capital, o venían de fuera?

Pepe: algunas películas eran estrenos y otras no. Algunas que estaban en cartelera en Sevilla, y como había muchas copias, pues al mismo tiempo la teníamos nosotros.

¿Qué temas/géneros eran los más populares en el pueblo?

José: había diferentes.

Pepe: las de pistoleros, las de Sara Montiel eran taquilleras, las de Escobar por su puesto que también.

¿Qué fue lo más taquillero que recordáis?

Pepe: En espectáculo la Pantoja. En el cine fue una que se puso tres veces, sábado, domingo o lunes. Dos funciones el domingo y luego repetimos el lunes.

¿Se solían repetir las películas?

Pepe: normalmente el sábado había una película.

José: el domingo sí, dos pases, uno a las 7-8 y otro a las 10.

¿Había sesiones infantiles?

José: sí, los domingos, incluso llegamos a dar sesiones matinales.

Pepe: todos los domingos había infantiles para los chavales.

¿En las actuaciones en directo venían personajes importantes o artistas de moda?

Pepe: bueno por aquí han pasado la Pantoja, el Escobar. Venían todos diciendo, a ver que nos encontramos aquí, y cuando llegaban se quedaban con la boca abierta porque no se esperaban que hubiera el cine que había. Pepe Casa fue quien nos ofreció traer a la Pantoja.

José: teníamos que ir nosotros a hablar con él.

Pepe: íbamos a tanto por ciento, pero a partir de tanto, de una cantidad en concreto.

José: el sueldo iba hasta las 700.000 pesetas y a partir de ahí repartimos en porcentaje. Lolita Sevilla y Carmen Flores también estuvieron, cuando entró Lolita con el marido se quedó vamos, le dijo a Rafael, “esto no es lo que me han contado a mí” y le dice, “qué es lo que le han contado a usted”, “que esto era una nave”.

Pepe: este [el *Cine Emperador*] ya tenía calefacción.

José: con características legales, este edificio se hizo a “porra y martillo”. Se hizo con todas las de la ley para ser un cine.

¿Qué cambio notaste en las películas tras la muerte de Franco?

José: hubo cambios pero por el tema de la censura.

Pepe: es que antes era 1R, 2R y 3R, porque había aquí un autor de menores que le mandaban lo que censurar, Juan Antonio Chavo.

José: después de Franco la cosa fue cambiando, se ponía más 18 y poco más.

Pepe: cuando te vendían la película pues te decían está +18 y tú elegías.

José: en la hoja de repaso, la cartulina que trae la película, porque eso viene muy bien preparado, te viene la edad y los metros.

¿El público cambió también?

Pepe: salvo algunos hombres y mujeres que veían una escena un poco, tu sabes, con un escote, porque otra cosa no había, pues sí. Recuerdo que algunos incluso se salieron del cine.

José: vamos tampoco era mucho lo que pasa es que el cambio fue grande.

¿Cuántos trabajadores había en el cine? ¿Quién vendía las entradas? ¿Quién picaba las entradas? ¿Había acomodador?

José: yo estaba de operador y él [Pepe] vendía las entradas.

Pepe: había un portero que picaba las entradas, dos acomodadores, Pepe y Manolo el carpintero.

José: en caso de mucha gente Rafael se ponía también en la puerta, y se habría otra puerta para que la gente entrase más rápido.

¿Había Ambigú/bar en el cine?

Pepe: bar había el que ya no hay. El actual “Bar del cine” que da al hall, era el lugar en el que se servían las cervezas y demás.

¿Por qué se cerró el cine?

José: todo terminó con los videos comunitarios, la última película fue una gran película, dos sesiones, y apenas fue nadie. Eso fue lo peor que pasó en España para el cine. Y quien puso eso en el pueblo, no tenía ni papeles. Lo que cambió la transición.

¿Venía gente de otros pueblos al cine?

José: muchas, sobre todo de Extremadura.

Pepe: los pueblecitos estos de al lado como Fuente del Arco, venía mucha gente, y a la revista también.

José: la clave también fue que se pusieron las películas pornográficas un día, el miércoles o el jueves. Venían más hombres que mujeres.

¿Había normas o censuras para entrar al cine?

José: no se podía comer ni beber dentro, las bebidas las tomabas en el mostrador del bar. Mucho cuidado, también se prohibieron las pipas, se prohibieron muchas cosas.

Pepe: hombre, sobre todo el tabaco.

José: de tabaco nada. Desde arriba, con la luz del vapor de la máquina veías así el humito para arriba y decías, “un cigarro en la fila ocho”.

¿Cómo era trabajar con las distintas distribuidoras?

Pepe: Venía un viajante. Decía “soy de Pelimex, o de CD films”, iba Rafael y le enseñaba la cartera donde tenía todas las propagandas de las películas que tenía. Te enseñaban la morralla y luego cuando ya había pasado, te enseñaba la buena, cuando ya habías contratado las que no querías. Un películón de estreno, y decía “sí pero vale tanto y además te tienes que quedar con estas”.

¿Qué películas recuerdas que fueran un bombazo aquí?

Pepe: que yo recuerde, *El último cuplé*.

José: otra fue *Aquel tren* que películón.

Pepe: Escobar también era taquillero, aquí y en todos sitios. De destape las primeras también.

José: se pasaron buenas películas.

¿Qué creéis que ha significado el cine para Guadalcanal?

José: todo el mundo lo decía, que no había ningún cine en los alrededores como este. Que no era una nave, que estaba bien hecha, con todas las de la ley, sonido, iluminación, con todo. Fue un bombazo

Pepe: la gente lo agradeció.

José: pero aun así todavía había incrédulos. Todavía me acuerdo que me dijo un vecino: “¿Cómo está aquello de trabajo?”, “bien, se está haciendo un cine” y dijo “un castillo enramadilla ¿no?”. Ese ya ha muerto pero digo “a ver si te vienes un día a ver el cine. Ven, voy a pelar la enramadilla, pero límpiate las botas”.

PREGUNTAS ESPECÍFICAS PARA JOSÉ CASTRO.

¿Puedes describirme qué es lo que hacías en un día normal?

“Normalmente lo primero recibir la película, llevarla allí y ya una vez allí, repasarla, que eso la que menos traía seis bobinas de 500 metros, según. Y eso viene por partes, primera parte..o sea había que, primero verla bien y montarla, de las bobinas que eran así, pasarlas a bobinas de 1.800 metros, bueno o lo que tu quisieras. Eso tiene un proceso, que hay que... y ya montarla. Si tu querías meter los avances de la semana, anuncios en las películas, le metías los *trailers*, y cuando era el NO-DO obligatorio”. **¿El NO-DO venía aparte?** “Sí, era aparte” **¿Hasta cuándo lo pusisteis?** “Después de la muerte de Franco también lo poníamos, pero no era por obligación ya, era porque a la gente le gustaba. Le gustaba el arranque ese, la musiquita”. **¿Los *trailers* también venían aparte?** “Claro los *trailers* te lo mandaba la misma casa, cuando hacías los contratos, eso se fechaba todo y ocho días antes te mandaban los *trailers*, la propaganda. Luego cuando pasabas la película metías el *trailer* en el saco y lo devolvías”.

Al venir la película en distintos rollos, ¿cómo las unías?

“Se recortaban los fotogramas. Había que darle una perforación, cortarlo, limpiarlo con una cuchilla y luego pegarlo con acetona y fiso. Eso era artesanal”. **¿El corte se notaba?** “Sí, se notaba un saltito, pero si le raspabas la celuloide a los dos, le dabas con un cuchillita y se cortaba. Con el fiso se notaba más el salto”.

¿Había descansos durante las películas?

“Descansos programabas los que tú quisieras, siempre se programaban dos descansos. Había películas que eran muy largas. Había que dar dos descansos como mínimo, incluso metíamos una hora y pico de cine, teníamos dos máquinas. Entonces cuando fuimos un poquito más prácticos, arrancábamos con los *trailers* y esas cosas y metíamos alguna parte de la película, unos 20 minutos. Y luego metíamos la otra hora, jugábamos con el horario de la película”.

¿Qué tipo de maquinaria teníais?

“Se compró una OSSA, OSSA 6. Teníamos una HISPANIA también, se le dio al ayuntamiento”.

¿Alguna vez se te rompió la película? ¿Qué hiciste en ese momento?

“Muchas veces, es que la película pasaba por tantos sitios. Venían películas muy buenas, la Paramount era buena, pero ahora, de Pelimex, la casa de películas, yo lo primero que veía era la hoja de repaso...y venga fiso y venga fiso. Luego también el calor, porque las máquinas daban calor y se abarquillan. La máquina, la OSSA, ya la teníamos que parar, pero que no, que con tantos pases...Cortarse bueno, y abrirse la película por medio, porque el exceso de calor, porque aquí hacía calor pero en tres cabinas, en los cines de verano de Sevilla, tienen un techo de uralita de yo que sé, y la celuloide se abarquilla. Sí, se rompía”.

¿La máquina se estropeó en algún momento?

“La única avería que tuvimos, que yo recuerde de máquina fue el amplificador que se nos quemó” **¿Y qué hicisteis?** “pues comprar uno nuevo, porque con dos máquinas que teníamos nos apañábamos”.

¿Recordáis cuánto tiempo teníais alquilada la película?

“Tres días era lo máximo que podían estar aquí. Siempre nos decían tres días pero se devolvían antes. Teníamos miedo de que hubiese un incendio y se quemaran”.

¿Recordáis el horario del cine?

“La infantil a las cinco y media. Las demás a las 8, según el largometraje que se proyectaba a lo mejor acababan a las 10 y media. Había un horario para terminar. Si era estreno la película podíamos cerrar una hora más tarde a la que se nos autorizaban. Yo es que eso lo estudié porque tuve que sacarme lo de operador. Yo me examiné en los Remedios, en la escuela de peritos industriales. Allí nos examinamos. Una autoridad un poco respetable. Andalucía entera nos examinamos allí, los que aprobaban salían todos en el Boletín Oficial de la provincia. Yo saqué un seis y medio. Es que en la época de Franco, te entraba un tío con una pistola, y te dice un tío comunista, ‘operador ponme esta película’. Entonces estaba prohibida la entrada a las cabinas. Solo podía entrar yo y los de la empresa, pero nadie más. Es lo que decía la ley. Incluso la Guardia Civil tenía que entrar con una autorización. Eso es lo que me inculcaron a mí, todo para no poner publicidad subversiva” **¿Había inspecciones para saber si poníais publicidad subversiva?** “No aquí no, pero en Sevilla si lo hacía, en Sevilla es que había más problemas y más competencia”.

PREGUNTAS ESPECÍFICAS PARA PEPE CABEZA.

¿Dónde vendías las entradas?

“En el cine, a la izquierda, había y hay dos taquillas. Cuando había mucha gente se ponía Rafael en una y yo en otra”.

¿El precio de las entradas tenía un precio fijo o variable?

“Normalmente no porque la película fuera mejor era más cara la entrada”.

¿Había sitios reservados?

“No. Lo acolchado estaba abajo y el gallinero arriba. En los espectáculos sí eran numeradas, pero en el cine no. El precio entre abajo y arriba sí variaba, pero poca cosa. Había gente que prefería estar atrás, pero claro la diferencia es que lo de delante tiene tus sillas acolchadas de butaca, y las de atrás pues son de madera”.

¿Había personas que podían entrar gratis o todo el mundo tenía que pagar?

“La familia de los empleados y los empleados no, y algo de Guardia Civil o el Alcalde. El cura también entraba gratis”.

¿Las entradas se podían comprar con antelación o se compraba *in situ*?

“Para el cine sobre la marcha, para los espectáculos sí. Se ponían a la venta una semana antes, venían a la droguería a reservarlas”.

¿La sala se llenaba? “Unas cuantas veces”. ¿Tenías el cartel de “no quedan entradas”?

“Sí, sigue allí todavía”. **¿Había cola grande para entrar?** “La primera función de los domingos, incluso sábados, se amontonaba la gente”. **Tras el comienzo de la película o espectáculo, ¿Te ibas a tu casa o te quedabas en el cine?** “Cerraba la taquilla y entraba a la sala a ver la película. Pero de la primera salía un poco antes para vender las entradas de la segunda”.

¿Qué hacías con el dinero que ganabas en un día? “Me lo llevaba yo, allí nada. Me daba respeto llevarlo en una bolsita. Al día siguiente se lo llevaba a Rafael y se ingresaba en la cuenta que fuera”.

Entrevista realizada el 5 de mayo de 2023.

Lugar: Interior del *Cine-Teatro Municipal*.

Entrevistado: José Luis Rincón Blanco

¿Estuviste trabajando en el cine?

“Si yo lo sigo llevando, si lo llevo yo”.

¿Cómo fueron las reformas del *Cine Emperador*?

“Le hicieron la medialuna del escenario, al hacer la media luna quitaron tres filas de delante. Para adelante había tres filas más. La cabina antes estaba arriba. Con la obra le dije yo al jefe

de obra que tenía aquí todo metido. La máquina ya inservible, porque ya no se pueden echar película en cinta por el tema de la contaminación, ya todo va por ordenador. Claro pero el sonido sí podía seguir utilizándose, el dolby digital pues costó 16.000 pesetas ponerlo. Les dije que era totalmente nuevo, que sí lo tenían que tocar o algo que me lo dijeran, que yo lo desmontaba y lo montaba sin problemas. Cuando volví estaba todo tirado, habían tirado 16.000 pesetas a la basura. Ahora el sonido que le han puesto han sido unas columnas normales de 400 vatios cada una creo, que tu escuchas el cine como escuchas un radiocasete. El sonido bueno era el otro. Siguen puestos los altavoces del dolby”. **¿Y eso no se puede recuperar?** “Es que me faltan cables, los han cortado, lo tiraron todo. Para recuperar el dolby tiene que venir una empresa”. **¿Las otras dos máquinas sabes dónde están?** “Las otras máquinas tienen que estar metidas en algún almacén, pero desmontadas, son del ayuntamiento. No sé si son dos o tres, una de ellas era una OSSA muy antigua”.

¿Cuántos asientos hay ahora mismo?

“Ahora mismo hay alrededor de 500. Tiene 516, 168 y 168 en ambos lados, 56, 68, 56, 516 en total. Antes de la obra tenía 654, y antes de aquello 714”.

¿La proyección actual se hace desde el mismo escenario no? “Ya si se proyecta algo si, el proyector está allí”. **¿Y el sonido?** “Esto tenía el sonido dolby digital, era con un aparato, un procesador de sonido, y bueno la máquina antigua. Esa máquina era una máquina antigua que se adaptó, se le puso una lámpara de xenón de 2500 vatios y la adaptamos. Esta no se la llevaron”.

¿Esta máquina era una de las que estaban en la cabina?

“No, las que estaban arriba, las antiguas están recogidas, se las llevaron para rectificarlas. Eran como un coche, perdían una cantidad de aceite tremenda. Esta máquina se trajo en ese proceso, vamos que esta máquina habrá echado 100 películas si acaso. Claro ya la refrigeramos con aire, porque esto iba refrigerado por agua, teníamos que traer agua de aquí y de allí. Así que me las ingenié y la refrigeré yo por aire. Y con el sonido digital”.

¿Cómo era trabajar en el cine? ¿A qué te dedicabas?

“Las películas venían en 4 o 5 rollos, esta era la montadora, ya está oxidado pero los cinco rollos los iba montando en un rollo entero y la echaba toda del tirón sin cortes. A la máquina se le puso una lámpara pero como era muy grande [la máquina], esta lámpara creo que es de 2000, le tuvimos que poner una más grande porque había tanta distancia que no se veía bien y le pusimos otra de 2500. Yo tenía una montadora para pegar las películas, se ponían las dos puntas y cuando bajabas la palanca se hacían los agujeritos a los lados. Lleva unida una cinta roja, para desmontarlo después pues iba desliando buscando la cinta roja, al principio lo iba haciendo muy despacito, me tiraba montar y desmontar una película tres o cuatro horas. Ya al final a lo mejor diez minutos porque ya le tenía cogido el vicio”.

¿Cuánto tiempo llevas trabajando aquí?

“Ya 40 años, desde que el cine se compró. No recuerdo bien, el 88 o el 90, estaba Amador de alcalde y creo que estuvo hasta el 88. Yo me enteré que lo iban a vender, estuvieron a punto de tirarlo al suelo, me enteré de que iban a hacer pisos aquí, digo qué lástima de cine. Fue hablando con Joaquín Yanes, con lo bien que estaba, que estaba hecho antiguamente pero vamos, muy bien hecho, estaba a lo último, yo he visto cosas aquí en este cine que no las hay ni ahora. Preguntamos para comprarlo, a ver cuánto pedían por él, fui de parte del ayuntamiento. No sé si lo recuerdo bien pero me parece que pidió 24 millones y después se quedó en 14 con 18 y se quedó el ayuntamiento con él y me dieron a mí la llave. La llave la recogí yo y desde entonces hasta ahora. Esto no estaba climatizado y entonces pues no venía nadie, hacía mucho frío. Cuando entró Jesusma se puso la calefacción y el aire acondicionado y se empezaron a hacer más cosas”.

¿Cómo evolucionó el cine tras comprarlo el ayuntamiento?

“El tema del cine, tú sabes, hay que crear un hábito, yo he echado películas aquí para una persona nada más. A mí me pagan lo mismo por echar una película para uno que para cincuenta. No era caro, el ayuntamiento no pretendía ganar dinero con esto. Las películas, arrendar una, cuesta muchísimo. Empezamos a echar todas las semanas y entonces ya sí, empezó a venir gente de San Nicolás, de Alanís. No se llenaba la sala porque es grandísima pero si, unas 200 y algo, 300 personas. El infantil de los niños, echaba películas de Doraemon y se llenaba. Ahora, dos o tres veces al año viene un hombre con películas de diputación y se echan al aire libre, pero como nosotros tenemos aquí todo montado pues solo tiene que venir y darle a un botón, eso y algún espectáculo que se haga y demás”.

ANEXO 2. EJEMPLOS DE PROGRAMAS DE MANO DEL CINE MODERNO.

CINEMA MODERNO
Sábado 1º de Octubre de 1955
A las 10 de la noche
INAUGURACION de la temporada OTONO-IN-
VERNO con la gran película de acción y enor-
me reparto,
Entre dos Juramentos
Domingo 2 de Octubre a las 8½ y 10 noche
Presenta una aguda sátira, de los genios de otros
tiempos, realizada con la mas ingeniosa gracia en
NOVIO A LA VISTA
Un vestido de mujer, fué la chispa que en-
cendió el mas desorbitado conflicto bélico que
se conoce.
No deje de tomar parte en esta origi-
nalísima guerra de la juventud contra la
madurez.
APTA PARA TODOS LOS PUBLICOS

WILLIAM HOLDEN • JUNE ALLYSON
BARBARA STANWYCK • FREDRIC MARCH
WALTER PIDGEON • SHELLEY WINTERS
LOUIS CALHERN • PAUL DOUGLAS • NINA FOCH

La Torre de los Ambiciosos
DIRECTOR: ROBERT WISE • PRODUCTOR: JOHN HOUSEMAN
G. MARSH & L. BARKER

CLARK GABLE
LANA TURNER
VICTOR MATURE
LOUIS CALHERN

BRUMAS DE TRAIACION
ACCION EN COLOR!
DIRECTOR: GOTTFRIED REINHARDT
MGM

CINE MODERNO Sábado 8 de Diciembre de 1962
Dos grandes funciones: a las 8.30 y 10.45 noche
¡¡ORANDOSO ACONTECIMIENTO!!
PRESENTACION del formidable espectáculo
GRAN DESAFIO
CON LOS CANTES GRANDES
Carmen MORA
La figura genial del teatro, después de cinco años de ausencia en
España, se presenta de nuevo ante los públicos con
LAS MARCHENERAS
que cantaban ante ustedes sus últimas grabaciones hechas en discos
EL GRAN SILVERIO
LA REVELACION
MANOLO FREGENAL
Cantador de un estilo propio
REPERE DE LOS PALACIOS
La voz de oro es el Cante Grande
Con un plantel de artistas en su formidable trío de ARTE, DIVERSIÓN Y VIDA
MILAGROS BLAZQUEZ
Fiel tonadillera de la casona española
Mary Carmen MONTIEL
Joven revelación del baile flamenco
Gracia de San Román
Simpática artista del canto y el baile
Justo Garrido EL CATETO
Genial cómico, poeta, actor y bailarín
Mary Pepa INFANTES
Joven cazavolanta y bailarina flamenco
BALLET FLAMENCO LAS 4 GITANILLAS
Antonio Pérez y Benito de Moreda Coreógrafos de genio
Espectáculo de Verdadera Sólida Anteluz
Decoración y música propiedad — Música de alta calidad — Dirección: M. FREGENAL
Representante exclusivo: F. MONTIEL - Tel. 5361 - Sevilla — AUTORIZADO PARA TODOS LOS PAISES

CINE JARDIN MODERNO
7 Julio de 1957 :: A las 9 ½ vermut y 11 noche
Metro Goldwyn Mayer, presenta a
Stewart Granger y Elizabeth Taylor
en la grandiosa película de magníficos colo-
res y extraordinaria interpretación
BEAU BRUMELL
La sensacional historia de un aventurero que
tuvo la osadía de desafiar a un rey; elegante, di-
soluta y maniírofo... un "dandy" a los ojos de
todo el mundo, pero en el fondo un hombre de
corazón.
El arbitro de la elegancia masculina, el re-
volucionario creador de un nuevo estilo de vestir-
se. Una película, que entra por derecho propio
en la galería de las grandes producciones.
Muy pronto:
FUEGO VERDE
LA PATRULLA
(Conrado San Martín)

CINEMA MODERNO
Domingo 30 Octubre de 1955
A las 8½ y 10 noche.
Un gran triunfo del cine castizo español,
con la gran superproducción
Doña Francisquita
Inspirada en la famosa obra de Romero y
Fernández Shaw, Dña. FRANCISQUITA ha sido
convertida en una gran superproducción en cine-
fotocolor, con el mas acertado sentido del cine
moderno. Y los mundialmente conocidos per-
sonajes de Francisquita, la Beltrana, Cardona, Dn.
Matías... se mueven en esta nueva atmósfera
al compás de la inmortal partitura que para el
libro creó el genio musical de Amadeo Vives.
APTA PARA TODOS LOS PUBLICOS
LA VIUDA ALEGRE * «COACCION»
Color por Cinefotocolor

Doña FRANCISQUITA
Color por Cinefotocolor
Director: LADISLAO VAJDA

Walt Disney
Presenta
la famosa novela
ROBERT LOUIS STEVENSON
La Isla del Tesoro
DRISCOLL
ROBERT
NEWTON
BASIL
SYDNEY

La Isla del Tesoro
DRISCOLL
ROBERT
NEWTON
BASIL
SYDNEY
COLOR POR TECHNICOLOR
RKO RADIO PICTURES

ANEXO 3. PROGRAMAS DE MANO INSCRIPCIÓN DE CENSURA.

CINEMA MODERNO
30 Septiembre de 1.956, a las 8'15 Vermut y 10 noche
Presenta la insuperable y fuerte película

Soplo Salvaje
MAYORES

A partir del próximo domingo 7 de Octubre darán comienzo las funciones infantiles con la gran película

EL SUBMARINO FANTASMA
en cuya función también se permitirá la entrada a personas mayores y después seguirán otras de aventuras, y caballistas autorizadas para menores.

Pronto: EL SECRETO DE ANA (drama) Alta Costura, EL DIABLO TOCA LA FLAUTA y EL REY DE LA CARRETERA.

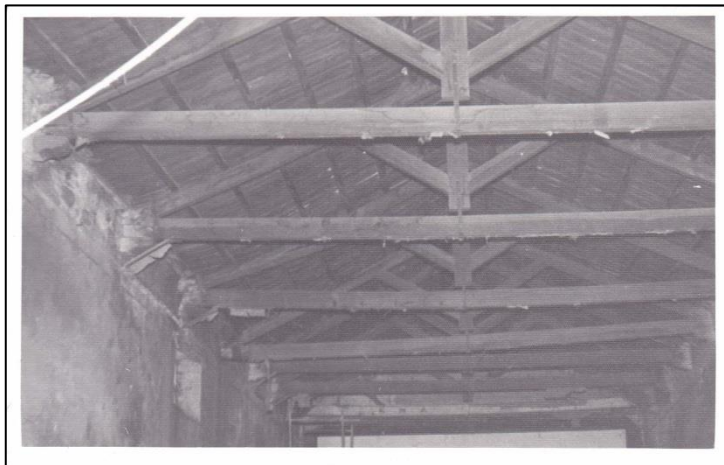
¿CRIMEN IMPOSIBLE?

NOTA: Se ruega que en las películas que se anuncian para mayores, se abstengan de acudir los menores de 14 años: pueden asistir los menores de CINCO AÑOS

¿CRIMEN IMPOSIBLE?

NOTA: Se ruega que en las películas que se anuncian para mayores, se abstengan de acudir los menores de 14 años: pueden asistir los menores de CINCO AÑOS

ANEXO 4. FOTOGRAFÍAS DEL TECHO DEL CINE MODERNO.



ANEXO 5. TEMPORADA INVIERNO Y VERANO EN LOS PROGRAMAS DE MANO.

Para la próxima temporada de Otoño-Invierno, se anuncia alguna mejora en el salón y grandes éxitos cinematográficos, con perfecta visión y buen sonido.

No importa que llegue el invierno, porque Vd. podrá ver, iguales y aun mejores películas que en verano.

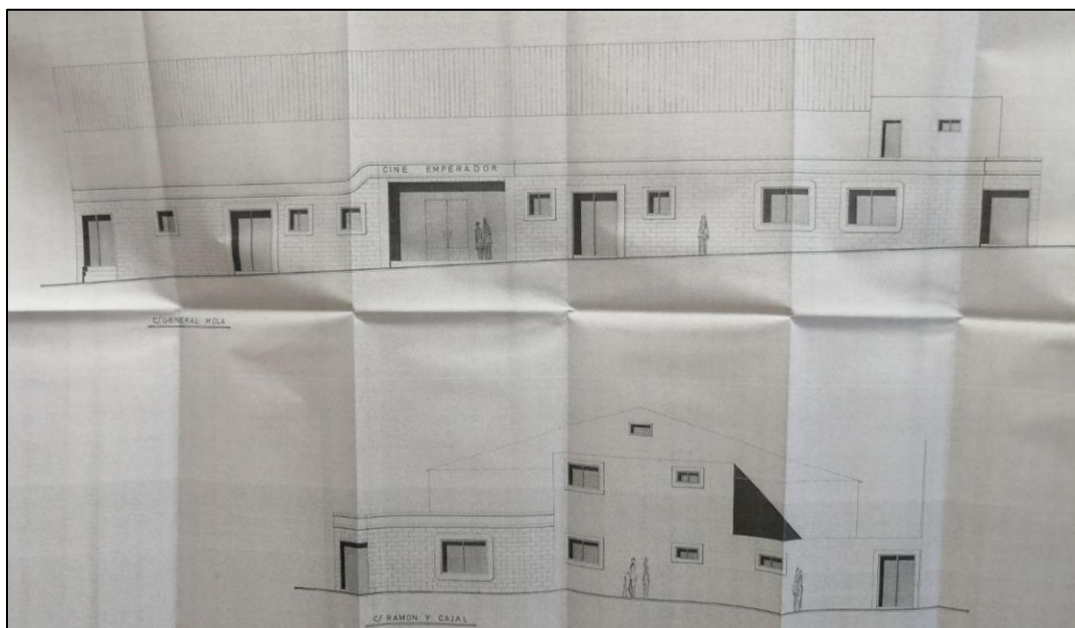
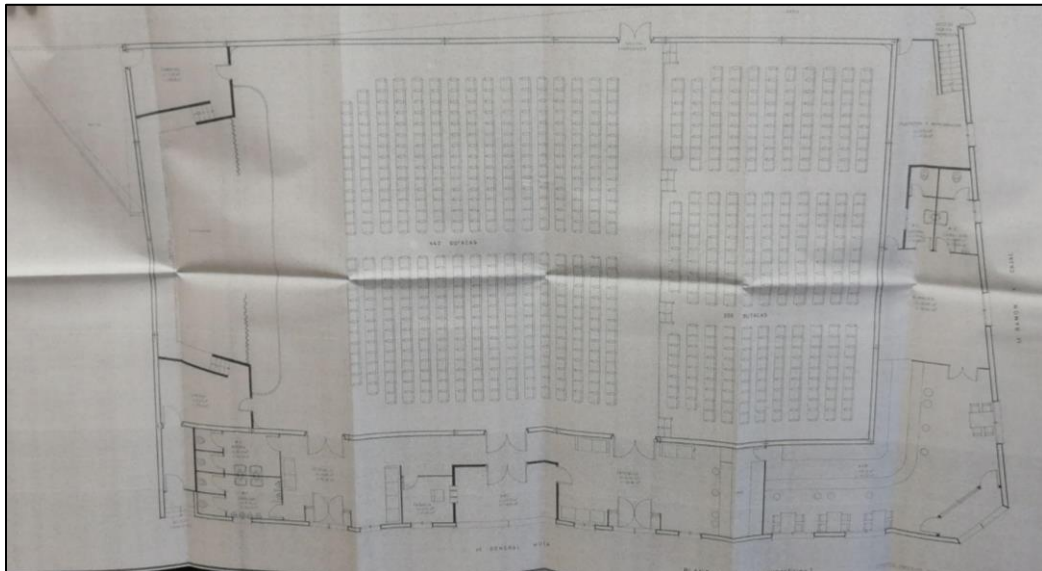
Pronto: LOS CABALLEROS LAS PREFIEREN RUBIAS.

El Jueves día del Corpus Cristi, inauguración de la temporada, de verano con la extraordinaria película.

Un Caballero Andaluz

Carmen Sevilla y Jorge Mistral, acompañados de Manuel Luna y un gran reparto de los mejores artistas españoles con argumento español y una producción española que asegura un gran éxito.

ANEXO 6. PLANOS DEL CINE EMPERADOR.



ANEXO 7. MAQUINARIA UTILIZADA TRAS LA VENTA AL AYUNTAMIENTO.



ANEXO 8. FOTOGRAFÍAS ACTUALES DEL CINE-TEATRO MUNICIPAL.



