

CINE Y POLÍTICA, DOS CAMINOS DIVERGENTES. EL FUNCIONAMIENTO DE LAS SALAS DE EXHIBICIÓN DURANTE LA SEGUNDA REPÚBLICA ESPAÑOLA. EL CASO DE ANTEQUERA

Inmaculada Sánchez Alarcón (inma@uma.es)
Francisco Martín Martín (isco38@hotmail.com)

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

- 1. La actividad cinematográfica en España durante la II República. El caso de Antequera (1931-1936)**
- 2. Entre el esplendor y la contradicción: el Cine Torcal y la exhibición de películas en Antequera como reflejos de la industria cinematográfica española entre 1934 y 1936**
- 3. Cine republicano, ¿qué cine?**

Una afirmación de Román Gubern, que ha trabajado de manera reiterada acerca del desarrollo del cine español durante la década de los treinta¹, puede servir para orientar el análisis que aquí se va a exponer en relación con la exhibición cinematográfica en un ámbito local, Antequera, a lo largo de la II República Española: “Es (...) pertinente preguntarse si existe en el seno de la República reformista y modernizadora un cine que se hiciese eco de las cuestiones sociales y políticas más polémicas y palpitantes. La respuesta es descorazonadora.”² De acuerdo con el autor de la cita, se puede afirmar, pues, que durante el gobierno vigente en España desde 1931 hasta el inicio de la guerra civil nunca se desarrollará una actividad cinematográfica coincidente con los intereses de este régimen político.

Aquí vamos a intentar concretar esa afirmación a través del estudio preferente del funcionamiento de la exhibición cinematográfica durante el periodo. De hecho, la exhibición de películas ha sido objeto de un tratamiento académico en raras ocasiones. Y, sin embargo, paradójicamente, este sector constituye un indicador fundamental sobre la importancia del cine como vehículo cultural y un fiel espejo de la evolución social en un determinado momento histórico. Además, también se tendrá en cuenta como eje del análisis un ámbito local, Antequera, que es un contexto interesante por la relevancia de esta ciudad. Además,

¹ Entre los trabajos editados por este autor acerca del periodo anterior a la Guerra Civil Española, es preciso destacar: Gubern, R (1977). *El cine sonoro en la segunda república: 1929-1936*. Barcelona: Lumen y (1999). *Proyector de luna: la generación del 27 y el cine*. Barcelona: Anagrama.

² VV.AA. (1995). *Historia del cine español*. Madrid: Cátedra, 158.

resulta más fácil evaluar el funcionamiento del cine nacional gracias a las fuentes como las publicaciones periódicas locales existentes³.

De todas maneras, para entender el desarrollo de la cinematografía española durante el periodo republicano, es preciso analizar sus antecedentes. Al final de la I Guerra Mundial, mientras el cine europeo entraba en una definitiva crisis que aprovecha la industria norteamericana, en España, la exhibición cinematográfica había ido ganando un auge cada vez mayor. Algunas causas de ello, los espectáculos que unían las películas con zarzuela, variedades o teatro, ideados por los empresarios para atraer más espectadores; o la llegada generalizada de producciones extranjeras. Con la idea de explotar este interés del público, los intentos de solidificar una producción autóctona se intensifican.

Ya en la década de los veinte el cine goza de una relativa buena salud en España. La mejor muestra de ello es el éxito obtenido entre 1923 y 1925 por los temas que habían triunfado en otros vehículos culturales como las zarzuelas, los melodramas rurales o los temas taurinos, y con los que se busca conectar con la sensibilidad popular. Es grande, por ejemplo, el eco obtenido entre el público español por la adaptación de zarzuelas como *La verbena de la Paloma* (1921) o *Rosario, la cortijera* (1923), ambas dirigidas por José Buchs.

Estos éxitos, sin embargo, no aportan solidez real a la cinematografía española en la que se cometen graves errores. El afán de reducir gastos a cualquier precio, el abuso de las zarzuelas filmadas o la falta de una reformulación en términos filmicos de los temas plasmados originan productos deficientes y el consecuente cansancio del público respecto a los títulos nacionales.

Pero el caso es que, a mediados de los veinte, el interés del público hacia el cine español ha aumentado de forma considerable, incluso en ámbitos burgueses ilustrados antes reticentes. La atracción que ejerce el medio cinematográfico crece en mayor medida, incluso, que la

³ La fuente principal de este trabajo la han constituido las publicaciones periódicas editadas en Antequera entre 1931 y 1936 que se han podido consultar en el Archivo Municipal de la ciudad. De entre toda esta literatura, es preciso destacar la importancia fundamental que ha revestido el semanario *El Sol de Antequera*, que comienza a editarse en 1918 y que aún subsiste en la actualidad. También resulta destacable la aparición de contenidos cinematográficos en *Nueva Revista*, un periódico gráfico que comienza a editarse mensualmente por iniciativa de los mismos propietarios de *El Sol*. Las referencias al medio cinematográfico en el resto de la prensa antequerana son escasas y no aportan información distinta a la que aparece en las dos cabeceras citadas. Esta otra prensa tiene una orientación puramente política, aunque no carece de fines comerciales, porque la inserción de publicidad es una de sus fuentes de financiación. Las otras publicaciones antequeranas en las que se han encontrado referencias a la actividad cinematográfica son: *El Hombre de la Calle*, órgano del Partido Republicano Español, que se transforma en *El Radical*; *La Razón*, instrumento político del partido socialista; y *El Porvenir*, órgano de la Unión Monárquica Nacional. Por la orientación del resto de la prensa en relación con el cine y por que su edición es la única que se mantiene constante a lo largo del periodo analizado, *El Sol de Antequera* ha resultado la fuente principal para nuestro trabajo. En cuanto a la prensa en Antequera, puede verse García Galindo, J.A (1993). El periodismo antequerano (1808-1936). *Revista de Estudios Antequeranos*. 1, 87-126.

popularidad de otros medios artísticos: al contrario que en la época anterior en la que sólo destacan las grandes estrellas del teatro, como María Guerrero o Margarita Xirgu, comienzan a destacar actores nacionales formados en la actividad filmica. El gran icono del cine español de la época es la actriz y cantante Raquel Meller que participará también con enorme éxito en el cine francés hasta que el sonoro la motive a retirarse.

Otra muestra más de esta consideración de la que es objeto el hecho filmico en España durante este periodo del cine mudo es el auge publicaciones especializadas como *Popular film* y *Fotogramas*, que surgen en 1926 en Barcelona o *La pantalla*, creada en 1927 en Madrid. Incluso en el ámbito universitario comienzan a realizarse trabajos teóricos sobre la estética filmica.

Toda esta consideración social de la que es objeto no impide que la industria cinematográfica sufra duramente las consecuencias derivadas de la necesidad de adaptarse a la revolución técnica propiciada por los sistemas de sonorización en las películas. Y esta crisis demuestra, como en las circunstancias que se viven por la crisis de abastecimientos consiguiente a la I Guerra Mundial, que, con todos los avances experimentados, tampoco en los años 20 el cine español había construido una base lo suficientemente sólida.

Esta precariedad se manifiesta en la gran influencia del cine extranjero y en la llegada de empresas productoras y profesionales de otros países para trabajar en España. Aunque la inserción de profesionales y la instalación de productoras de otros países es un tema que no cabe aquí; en lo que se refiere a la exhibición cinematográfica, que es el asunto central de este trabajo, hay que destacar que las películas de otras nacionalidades, sobre todo las estadounidenses, son privilegiadas para su distribución y proyección respecto a las producciones nacionales.

A pesar de todas estas circunstancias, justo antes de la proclamación de la II República, aparecen constantemente numerosas productoras independientes españolas, la mayor parte de ellas con una vida muy corta⁴. El hecho es que, con excepción hecha de *Atlántida Films*, que se mantiene entre 1920 y 1927, las circunstancias determinan que estas empresas sólo puedan amortizar

⁴ De forma paralela a lo que ocurre en estos años en otras cinematografías como la francesa, la fragilidad de las productoras españolas sigue siendo patente incluso justo antes de la Guerra Civil, que es cuando la cinematográfica nacional está obteniendo sus mejores éxitos tras la llegada del sonoro. Entre las cuarenta y nueve productoras de las películas exhibidas en Antequera y que aparecen reseñadas en *El Sol de Antequera* en 1935, hay un total de veinticinco españolas. De ellas, sólo diez empresas financian tres o más películas durante este periodo. Y hay otras seis que no aparecen reseñadas en la base de datos del Ministerio de Cultura, la fuente oficial y más fiable acerca del material filmico exhibido en nuestro país. Es probable que se tratara de iniciativas circunstanciales creadas únicamente para producir la película reseñada en el análisis. Hay varios casos en los que son los propios profesionales del cine los que aportan capital propio para poder llevar a cabo sus proyectos. Un caso es el de Ricardo Baños, que produce y realiza una única película en los años treinta. Se trata de *El Relicario* (1933). Base de Datos del Ministerio de Cultura (http://www.mcu.es/jsp/plantilla_wai.jsp?id=13&area=cine). Fecha de consulta: 10 de enero de 2006.

películas de coste reducido y aspirar a un beneficio relativo. Tantas experiencias fallidas alejan al capital del negocio cinematográfico español, que se considera en exceso arriesgado.

De manera consecuente con la fragilidad de las empresas, hay también pocos realizadores españoles que desplieguen una actividad regular durante los años veinte. Sólo unos pocos tienen una trayectoria realmente importante y el caso más claro es el de José Buchs, que realiza 29 películas en esta década. Sus títulos de mayor éxito tratan temas populares. Los otros realizadores destacados en esta época son dos jóvenes con un sentido del cine más innovador; se trata de Benito Perojo (9 películas entre 1923 y 1930) y Florián Rey (13 películas entre 1924 y 1929). Los dos obtendrán sus mayores éxitos precisamente durante la II República.

En definitiva, la década de los veinte es, por todo lo expuesto, un período de lucha para el cine español que, obstaculizado por su fragilidad estructural, sólo muestra ciertos rasgos de lo que será su gran momento industrial y artístico en los últimos dos años del periodo republicano.

Sin embargo, a finales de la década de los veinte, nada hacía prever este gran momento. Desde que el sonoro había comenzado a imponerse, la actividad de la industria española cesa casi por completo. Existía una carencia total de estudios o equipos de filmación adaptados a las nuevas técnicas, y a las empresas, aún más afectadas por el colapso de las inversiones posterior al “crack” bursátil de 1929, les resultaba imposible afrontar los gastos necesarios para este proceso de cambio. “El cine sonoro, en la península, fue en 1930 un cine hecho de películas mudas a las que después se les acoplaba una banda sonora con música y a veces efectos sonoros.”⁵

Es en este contexto en el que deberá desarrollarse la cinematografía del periodo republicano. Evidentemente también en los ámbitos locales como Antequera, estas circunstancias se verán reflejadas en la actividad de las salas de cine.

1. La actividad cinematográfica en España durante la II República. El caso de Antequera (1931-1936)

Como ya se ha dicho, a finales de los años veinte, la actividad económica de las salas dónde se proyectan películas está en un momento de mucho mayor auge que el sector de la producción. Antequera no es una excepción. Ciudad de tamaño medio con actividad agroindustrial, que incluso puede considerarse prototípica entre los núcleos de población andaluces de la misma índole; la localidad antequerana vive un momento de bonanza económica que se refleja en la proliferación de locales destinados a la difusión de material cinematográfico.

⁵ Gubern, R (1977). *Op. Cit.*, p.25.

Entre 1926 y 1927, funcionan cuatro locales en los que el cine se alterna o se complementa con otros espectáculos, como el teatro, las variedades y, una vez al año, el carnaval⁶. Se trata del Salón Rodas y el Teatro Reina Victoria, que funcionan todo el año, y de la Plaza de Toros y el Salón Olimpia, que sólo celebran sesiones durante el verano. En todos los casos, suelen proyectarse las películas españolas y extranjeras más recientes. La capacidad de estos locales les permite acoger un gran número de espectadores: el más antiguo de ellos, el Salón Rodas, que funciona como cine desde 1910, alcanza un número de 769 localidades en 1927.

La definitiva adopción de la tecnología sonora supone que todo este halagüeño panorama se derrumbe, lo mismo que ocurre en otros lugares de la geografía española. Como clara muestra de la inestabilidad que empieza a afectar el negocio cinematográfico antequerano, hay que destacar una iniciativa fallida de poner en marcha un “teatro-cine” por parte de la viuda e hijos de Pedro Gutiérrez en una casa de su propiedad en la calle Infante en 1932⁷. De lo visto anteriormente, se puede deducir que, en el periodo inmediatamente anterior, este local podría haberse mantenido sin demasiadas complicaciones como lo hicieron los otros ya mencionados.

De todas maneras, hay varios lugares en los que se exhiben películas en Antequera durante la II República Española. Por una parte, la Plaza de Toros, lo mismo que en años anteriores, sigue ofreciendo sesiones cinematográficas entre junio y septiembre durante todo el periodo analizado. Pero hay que destacar que en aquel momento sólo funcionan de manera estable dos locales en los que la proyección de películas se alterna con otro tipo de espectáculos de manera constante. Se trata del Salón Rodas, la única de las salas que sobrevive a la irrupción del sonoro y del Cine Torcal, que inicia su actividad el 21 de enero de 1934⁸.

⁶ Al igual que ocurre en ámbitos más globales, el análisis de la historia social de Antequera a través de espectáculos públicos es escaso. La única referencia acerca del cine es el trabajo realizado por los autores (véase, Sánchez Alarcón, I., Martín Martín, F (2004). Nuevas imágenes para una ciudad antigua. Los inicios de la exhibición cinematográfica en Antequera hasta el comienzo del sistema sonoro (1902-1928). *Revista de Estudios Antequeranos*, vol. 14, 283-317) y un artículo sobre el carnaval (véase, Campos Rodríguez (1996). El carnaval antequerano. *Revista de Estudios Antequeranos*, vol. 7-8, 325-388).

⁷ Según se puede leer en la edición del 20 de noviembre de *El Sol de Antequera*, los planos del local pronto iban a quedar expuestos en el escaparate de una tienda de tejidos. En la construcción del cine conseguirían ocupación “buen número de obreros de Antequera”.

⁸ La primera película proyectada es *El hombre león (King of the jungle)*, H. Bruce Humberstone, Max Marcin, 1932), que, estrenada en Madrid en octubre de 1933, se exhibió en el Cine Torcal de dos y media a doce de la noche en sesión continua. Las localidades delanteras de anfiteatro, las más caras, costaban 1,25 pesetas., y, las delanteras de patio, las más baratas, 0,40. Programa de mano (fondo documental privado de Francisco Molina, propietario del Cine Torcal hasta la fecha).

La modernidad de este local⁹ aporta un valor añadido decisivo a la exhibición de películas en Antequera en el momento en el que culmina la normalización del sector cinematográfico en España, tras el parón productivo consiguiente a la extensión del sonoro. Sin embargo, antes de la inauguración del Torcal, el desorden estructural del que adolece el cine en España se habría de reflejar en Antequera de manera clara.

Cuando ya el sistema sonoro está teóricamente consolidado, en esta localidad se siguen exhibiendo títulos realizados con la tecnología anterior. Durante los dos primeros años de la II República se han contabilizado 20 películas mudas de un total de 120 proyectadas en los cines antequeranos. Y esta cifra puede ser más elevada: de muchos de los títulos anunciados no se tiene constancia y la causa más probable es que este material debe pertenecer a la etapa anterior al cine sonoro, que es cuando más material cinematográfico se pierde.

El Salón Rodas, la única sala de exhibición cinematográfica que funciona de manera constante hasta la creación del Torcal, no adquirirá la maquinaria adecuada para la proyección de producciones realizadas con la tecnología sonora hasta bastante tarde. El 20 de febrero de 1932, según aparece reseñado en *El Sol de Antequera* de aquella semana, la función celebrada en el Salón Rodas tiene que suspenderse porque no se terminan de montar los aparatos para proyectar la película sonora programada por la empresa, *La voluntad del muerto*, la versión española de uno de sus éxitos que la estadounidense Universal produce en 1930. Se trata de una clara muestra de que la sala carecía de maquinaria propia para proyectar ese tipo de material.

Todavía el 5 de mayo de 1932 puede leerse de manera explícita en *El Sol* que los propietarios de ese mismo Salón Rodas han alquilado un aparato proyector Roptence “atendiendo los deseos del público de ver y oír películas sonoras en español”. Sólo será en octubre de este mismo año cuando, impulsada por el gran éxito obtenido por las películas sonoras exhibidas en la Plaza de Toros, la empresa de ese local adquiera para su uso continuado el mismo proyector “Universal Electric” que había sido utilizado en el otro recinto durante el periodo veraniego¹⁰.

⁹Con motivo de la sesión de inauguración que tuvo lugar en el cine con la asistencia de los propietarios, sus familias y otros invitados, el Cine Torcal es descrito en la prensa local como “un edificio de traza ultramoderna con todas las condiciones de seguridad que exige la ley y las de comodidad que interesan al público”. En el mismo texto, en el que se describen la fachada y el vestíbulo de entrada con todo detalle, se destacan también “el modernísimo aparato de proyecciones sonoras y las condiciones acústicas de la sala”. Sin firma (1934, 21 de enero). Inauguración del Cine Torcal. *El Sol de Antequera*, 6.

¹⁰ Sin firma (1932, 2 de octubre). De cine. *El Sol de Antequera*, 5.

Desde que se adopta de manera definitiva la nueva tecnología, en los cines antequeranos se proyectan casi exclusivamente películas sonoras¹¹. Mucho más que eso, se utiliza esta característica técnica de los títulos exhibidos como factor de atracción para el público. Clara muestra de ello es que en los números editados por *El Sol de Antequera* entre el 16 de octubre y el 25 de diciembre de 1932, los textos referidos al Salón Rodas tienen siempre el mismo encabezamiento, “Salón Rodas-Cine Sonoro”. Pero en una fecha ya tan lejana como 1934, la sonoridad de las películas aún sigue siendo un factor de atracción para el público potencial de las salas antequeranas: la columna referida al Salón Rodas del día 7 de enero está encabezada por el mismo titular que dos años antes.

Hay que aclarar, sin embargo, que la llegada definitiva del cine sonoro a Antequera no es ni mucho menos de las más tardías. En el caso de Jaén, una de las capitales de provincia andaluzas, Ignacio Ortega afirma lo siguiente: “El sonido de los aparatos de De Forest era conocido entre el público, mientras nuestras salas seguían silentes (...). La inmensa mayoría del público jiennense en 1939 seguía fiel al cine mudo. Jaén, como en tantas otras pequeñas capitales y ciudades del territorio nacional quedaba ajeno a la llegada del sonoro o llegaba tarde a la cita.”¹² En comparación, las salas de cine antequeranas demostraron un dinamismo considerable en la adopción de la tecnología sonora.

Pero, además de la escasez de películas sonoras durante casi todo el primer bienio de la II República, otra evidencia de los problemas económicos que sufrían las empresas de cine en Antequera es que los espectadores sólo pueden ver producciones cuya fecha de realización es muy lejana al año en curso y cuya compra, por lo tanto, resulta más barata.

Tabla 1: Películas exhibidas en Antequera en la II República según su año de producción

PERIODO DE PRODUCCIÓN	AÑOS DE EXHIBICIÓN DE LAS PELÍCULAS					
	1931	1932	1933	1934	1935	1936
ANTERIOR 1920		1		1		

¹¹ La producción muda aún aparece de la cartelera antequerana, una vez implantada la tecnología sonora en las salas de la ciudad. Por ejemplo, en 1933 se proyectan dos títulos sin sonido *Ruta gloriosa o prisioneros en África* (Fernando Delgado, 1925) y *Corazón de acero (Braveheart)*, Alan Hale, 1925) y todavía en 1934 hay otras dos producciones rodadas con esta tecnología que se exhiben en la ciudad. Se trata de *El chico (The kid)*, Charles Chaplin, 1921) y de una película francesa de Gaumont, *La isla del amor (L'île d'amour)*, Berthe Dagmar, Jean Durand, 1928), que es denominada en *El Sol de Antequera* del 26 agosto como la “producción mejor y más costosa del cine mundo”. Según el periódico, por esta causa, no pudo proyectarse en su momento.

¹² Ortega Campos, I (1998). *El cinematógrafo en Jaén*. Jaén: Unicaja, 179.

ENTRE 1920 Y 1925		3	2	1		1
ENTRE 1926 Y 1931	11	21	18	17	5	2
ENTRE 1932 Y 1936			4	64	41	54

En la Tabla 1, se ve como en 1931 y 1932 es superior a un año el desfase entre el momento de la producción de las películas reseñadas en la prensa y su exhibición en Antequera. De hecho, en 1932, la cifra de los títulos proyectados en los cines de esta ciudad cuya realización se culminó más de un año antes de ser exhibidas allí es del 60%. Las cifras se invierten luego y, en 1935, hay un 44% de largometrajes que se difunden en Antequera el año inmediatamente posterior al de su producción. En los tres últimos años de la II República, incluso se pueden contar algunos títulos que se ven en las pantallas de la localidad considerada el mismo año de su producción¹³.

Esta evolución de la antigüedad de las películas exhibidas en Antequera plasma en un contexto local las gravísimas dificultades en las que el cine permanece sumido en España y su posterior recuperación. Pero además de lo ya citado, en la actividad cinematográfica desarrollada en la localidad objeto de estudio durante la República también puede reseñarse otro rasgo sintomático de lo que ocurre en el contexto nacional.

Se trata de la proyección de películas realizadas en el extranjero por parte de profesionales españoles que son contratados por productoras estadounidenses con este fin y que, en su mayoría, se encuentran en una precaria situación laboral por las condiciones imperantes en la industria nacional. Con escasas salvedades¹⁴, estos títulos suelen ser versiones exactas de historias originalmente concebidas para el mercado anglosajón e interpretadas por actores estadounidenses. En consecuencia, se trata de producciones de escasa calidad cuyo eco entre el público español resulta relativo. Aún así, estas iniciativas compensan la falta de material

¹³ La cifra total de estas películas es de 19. No resulta un número excesivamente significativo, pero sí que pone de relevancia que el circuito de exhibición antequerano se ha dinamizado enormemente en comparación con lo que ocurre entre 1931 y 1933.

¹⁴ Entre todas las productoras, sólo la Fox, financia hasta 1936 un cine originalmente concebido en castellano con autores e intérpretes españoles. Entre los títulos elaborados en el marco de esta empresa, destacan las siete historias pensadas para la actriz Catalina Bárcena, y escritas o adaptadas de sus propias obras por el dramaturgo Martínez Sierra. *Mamá* (Benito Perojo, 1931), una de las muestras más estimables de la colaboración entre este autor y la actriz, puede verse en Antequera en 1932. En 1936, los espectadores de esta localidad también asistieron a las proyecciones de otra de estas películas pensadas originalmente en castellano. Se trata de *Angelina o el honor de un brigadier*, escrita por el dramaturgo Enrique Jardiel Poncela, y que es uno de los últimos largometrajes producidos por la Fox en 1935. Pero no son estos los únicos títulos realizados por profesionales españoles para productoras estadounidenses que llegan a la localidad objeto de este estudio. De hecho, según consta en los textos de *El Sol de Antequera* analizados, en 1932 se proyectan seis películas así concebidas; en 1934, otras cuatro; y en 1936, un total de seis títulos con este origen.

cinematográfico hablado en su propio idioma que se origina en España y en Latinoamérica por las dificultades que sufren las empresas nacionales durante los inicios del sonoro¹⁵.

Con planteamientos en los que puede verse una finalidad que va más allá de lo meramente económico¹⁶, esta política estratégica de Hollywood se materializa también en Europa a través de las actividades de la productora Paramount. Esta empresa adquiere los estudios ubicados en Joinville-le-Pont y, a partir de 1931, realiza allí versiones de un mismo guión en diferentes lenguas. El fin es conquistar todo el mercado europeo desde la capital de Francia., pero los resultados de esta iniciativa son claramente mediocres. Pero, además, mientras se desarrollan los rodajes en Joinville, la rápida implantación del subtítulo y, sobre todo, el doblaje facilitan el acceso del público a las producciones de calidad provenientes de los Estados Unidos y de otros países. No es de extrañar que los espectadores manifestasen entonces tan poco interés en estas películas concebidas con fines exclusivamente comerciales y sin mucho valor artístico.

En el caso español, de todas maneras, el alto nivel de analfabetismo propicia que la difusión de películas subtituladas resulte mínima en comparación con la inmediata aceptación de la que es objeto el doblaje: a lo largo del periodo republicano, sólo queda constancia de la proyección de una película en Antequera “hablada en inglés y con epígrafes en español”¹⁷. Se trata de *Salón de baile*, de la que no queda ninguna constancia en las fuentes consultadas.

Aunque parece que la extensión de esta práctica fue muy rápida, en lo que se refiere al doblaje, es difícil saber cuál fue la asimilación de las películas así sonorizadas por parte del público durante el periodo republicano: en Antequera, referencia en este análisis, los espectadores sólo tienen noticia de que los títulos que se proyectan están totalmente hablados o cantados en español. Da igual que se trate de alguna producción originalmente concebida en inglés e interpretada sólo por actores anglosajones, como *El impostor*, una producción Fox de 1930¹⁸, y que, por lo tanto, sí se difundió doblada. En *El Sol de Antequera* no se marcan las diferencias

¹⁵.Solamente en Argentina, Brasil y México comienza a desarrollarse durante los años treinta una producción propia de películas. Como en el caso de la “comedia ranchera” mexicana, se trata de fórmulas muy ajustada a la mentalidad de los respectivos públicos nacionales y que gozan de gran éxito. Sin embargo, en Hollywood también se contrata a profesionales latinoamericanos con la intención de producir un cine atractivo para los espectadores de este ámbito geográfico. De esta producción, los antequeranos verán varias películas concebidas en torno al carisma del argentino Carlos Gardel: se trata de *Melodía de arrabal* (1933), proyectada en 1934, y otros cuatro títulos más financiados por la Paramount que se incluyen sucesivamente en la cartelera local en 1936, *Espérame* (1933), *Luces de Buenos Aires* (1931), *Tango Bar* (1935) y *Cuesta abajo* (1934).

¹⁶ “Para el capital norteamericano, esta operación colonial tenía un objetivo económico prioritario, pero ofrecía potencialmente un beneficio secundario: el de implantar en aquellos mercados la aceptación de los géneros y modelos estético-ideológicos yanquis” Gubern, R (1977). *Op. Cit.*, p.40.

¹⁷ Sin firma (1932, 8 de mayo). Salón Rodas. *El Sol de Antequera*, 6.

¹⁸ Sin firma (1932, 9 de octubre). Salón Rodas. *El Sol de Antequera*, 9.

entre casos como el anterior y las películas originalmente habladas en español, como los largometrajes de producción nacional o las historias realizadas en el extranjero pero con actores hispanos, como *Eran trece* (1931), y que también se exhibe en la localidad¹⁹.

El caso es que, cuando sus responsables asumen la escasa oportunidad de financiar películas para el mercado europeo, los estudios enclavados por la Paramount en París son reconvertidos precisamente para el doblaje. En estas y en otras instalaciones extranjeras es donde se ponen en marcha iniciativas españolas para la sonorización a posteriori de largometrajes concebidos como mudos. Sin embargo, la escasa calidad de los trabajos impide que se obtenga el éxito deseado²⁰.

Esta compleja situación del cine en España, que con tanta claridad se aprecia en el contexto local analizado, Antequera, habría de cambiar bastante en el segundo bienio del periodo republicano.

2. Entre el esplendor y la contradicción: el Cine Torcal y la exhibición de películas en Antequera como reflejos de la industria cinematográfica española entre 1934 y 1936

En 1932, con capital francés, Francisco Elías crea en Barcelona Orphea Films. Son los primeros estudios con tecnología sonora en España, aunque su creación no despierta interés al inicio: la primera película terminada de las instalaciones barcelonesas, *Pax* (Francisco Elías, 1932), sólo se rueda en francés por falta de fondos para una versión destinada al mercado nacional.

Sin embargo, a finales de 1933, se reanuda ya la actividad cinematográfica en Madrid. Comienza así un período de normalización en el que, con la puesta en marcha de estudios, laboratorios y empresas de edición y doblaje equipados con la tecnología sonora, se establece la estructura por la que el cine español había luchado tanto. Ayudan también a mejorar la calidad de las películas la experiencia conseguida por los españoles en Hollywood o Joinville, o la aportación de los profesionales extranjeros llegados a nuestro país, como es el caso de los operadores alemanes Heinrich Gaertner -Enrique Guerner- o Fred Mandel, por ejemplo.

La consecuencia inmediata de todos estos cambios es el aumento del número de producciones nacionales: de seis títulos realizados en España a lo largo de 1932 se pasa a 37 en 1935. Estas películas se exhiben en los cines de todo el país y, a pesar de la competencia extranjera, obtienen un éxito cada vez mayor. La rentabilidad que se obtiene con la explotación de estas películas

¹⁹ Sin firma (1932, 16 de octubre). Salón Rodas. *El Sol de Antequera*, 6.

²⁰ No debe olvidarse que, aunque en escaso número, hay también películas de productoras españolas que se elaboran en estudios extranjeros. El director más activo y a la vez más criticado desde el mercado español por este tipo de tentativas es Benito Perojo que rueda *El embrujo de Sevilla* (1930) en Berlín y *La bodega* (1929) en París. Pero también desarrollan actividades en Europa otros cineastas como José M^a Castellví, que dirige *Cinópolis* (1930) en los estudios Gaumont de París.

actúa como estímulo para que las empresas ya establecidas continúen sus actividades y, además, surjan iniciativas nuevas. Evidentemente, tampoco se puede magnificar esta circunstancia, porque se trata de una mejora relativa en comparación con la crisis sufrida antes. Pero algunas productoras españolas llegan a adquirir incluso una presencia muy destacada en el mercado nacional durante el segundo bienio republicano. Un ejemplo claro a este respecto es el de Cifesa²¹.

En el caso de Antequera, la mayor presencia del cine español en el mercado nacional se materializa en la evolución de las cifras referidas a la nacionalidad de las películas programadas durante los años de la República.

Tabla 2: Procedencia de las películas proyectadas en Antequera entre 1931 y 1936

PROCEDENCIA	AÑOS DE EXHIBICIÓN DE LAS PELÍCULAS					
	1931	1932	1933	1934	1935	1936
ESPAÑOLA		2	3	13	39	18
ESTADOUNIDENSE	19	31	34	69	66	44
EUROPEA	5	7	8	14	15	5
LATINOAMERICANA					7	2

Como se ve en la Tabla 2, mientras en 1931 no se proyecta ningún título de nacionalidad española en la localidad objeto de estudio, un 79% de todo el material cinematográfico visto allí procedía de los Estados Unidos. Las cifras van cambiando con lentitud. En 1932, los títulos producidos en España son un 5% de todos los proyectados en Antequera durante ese año.

Sin embargo, con el éxito creciente de la industria cinematográfica nacional, lo mismo que ocurre en el resto del país, en las salas de exhibición antequeranas se apuesta decididamente por el material de producción española: en 1935, éste supone un 30% de todos los títulos proyectados mientras que, en los meses de 1936 inmediatamente anteriores a la guerra, un 28% de las

²¹ La valenciana Cifesa es fundada por una familia de la burguesía conservadora en 1932. Considerando el auge comercial del cine español, esta empresa, dedicada primero a la importación y distribución de películas americanas, decide introducirse en el ámbito de la producción. Tras el éxito de su primer intento (*La hermana San Sulpicio*, Florián Rey, 1934), no sólo financiará grandes éxitos comerciales de la época realizados por Rey, Perojo o Martínez Sierra, también producirá un número importante de documentales de autores como Carlos Velo o Fernando G. Mantilla. Las actividades de Cifesa han sido analizadas en diversos trabajos publicados casi todos en Valencia. La aportación más reciente sobre la relevancia de esta empresa durante el periodo republicano es de un autor que ya había trabajado sobre el tema, Josep Franco (véase, Franco i Giner, J. (2000). *Cifesa, mite i modernitat, els anys de la república*. Valencia: L'Eixam Edicions).

películas que pueden verse en las pantallas de esa localidad son españolas. Paralelamente, el total de las películas estadounidenses proyectadas allí había descendido a un 51 y un 63% respectivamente en estos mismos dos años.

Y, aunque resulte un tanto anecdótico por su escaso número, también habría que destacar que en 1935 y 1936 los antequeranos pueden ver películas latinoamericanas. Justo entonces la coyuntura está resultando muy favorable para la producción cinematográfica en Argentina y México, los dos países de procedencia de los largometrajes proyectados.

Pero, además de la mayor presencia del material filmico producido en España, también es constatable el aumento del total de películas estrenadas en Antequera en los dos años anteriores a la Guerra Civil. El factor que más contribuye a esta evolución es puesta en marcha del Cine Torcal, que, como se ha reseñado, celebra su primera sesión cinematográfica en enero de 1934.

La creciente rentabilidad derivada de la exhibición de películas en la localidad no debió ser ajena a quienes pusieron en marcha la sala, todos ellos asociados también a creación de la Caja de Ahorros de Antequera. El espacio sobrante en el lugar destinado a la entidad financiera resultaba, además, demasiado grande para poder ser vendido con facilidad²². En consecuencia, se constituyó la sociedad anónima “Antequera cinema”, con capital de 200.000 pesetas, para construir y poner en marcha el Cine Torcal en el mismo solar de la Caja de Ahorros²³.

La identidad de los artífices del nuevo local de espectáculos resulta muy significativa de un rasgo del cine español del periodo: la propiedad de muchas de las empresas del sector suele pertenecer a miembros de la burguesía más acaudalada que apoyarán luego el alzamiento militar contra la República. Como ejemplo no hay más que nombrar a Vicente Casanova, propietario de la productora Cifesa. Por supuesto que no se puede poner al mismo nivel a Casanova, cuya empresa es a más importante del cine español del periodo, y a los artífices del Cine Torcal. Sin embargo, también ellos responden al mismo perfil²⁴.

En definitiva, en 1934 ya hay en Antequera dos locales que programan sesiones de cine durante todo el año, el Torcal y el Salón Rodas, y eso redundará en una competencia clara para captar a los espectadores. El Salón Rodas intentará superar al otro local estableciendo “precios populares”

²² Sin firma (1932, noviembre). Hablando con D. Rafael Rosales, presidente de la sociedad anónima “Antequera Cinema”. *Nueva revista*.

²³ Sin firma (1932, 9 de octubre). El nuevo teatro-cine. *El Sol de Antequera*, 6.

²⁴ Entre las personas que constituyeron “Antequera Cinema” se puede contar a José García Berdoy, alcalde de Antequera en 1906 y que se adscribe a una ideología fuertemente conservadora. Además, García Berdoy es tesorero de la Caja de Ahorros y luego presidente de la misma desde 1926. Por otra parte, otro de los miembros de la sociedad del Cine Torcal es Domingo Cuadra Blázquez, miembro destacado del partido liberal conservador en la localidad. Cfr. Parejo Barranco, J.A (1987). *Historia de Antequera*. Antequera: Caja de Ahorros y Préstamos de Antequera, 341 y 385.

en su sesiones y con toda clase de regalos y ofertas²⁵. Además, su política se concreta también en la inserción de cada vez más espacios publicitarios en las páginas de *El Sol de Antequera*: en la edición del 5 de abril del semanario, se pueden contabilizar cinco inserciones de publicidad que tienen como objeto el Salón Rodas y sus actividades. Es sólo un ejemplo, pero podrían contabilizarse muchos más, sobre todo en 1935 y 1936.

Mientras tanto, aunque también establece un “día de moda” en 1934²⁶, lo que indica que su interés por atraer al público también existe, el Cine Torcal no parece llevar a cabo una estrategia tan decidida como el Salón Rodas en la lucha comercial que se establece entre ambos locales de espectáculos en el periodo anterior a la Guerra Civil Española. Muestra de ello es que, al contrario que en el caso de la empresa del Rodas, los responsables de la gestión del Torcal no adquieren ningún espacio en *El Sol de Antequera* para publicitar las actividades del cine durante este periodo.

Toda la evolución del cine español ya expuesta culmina en el periodo comprendido entre 1935 y el 18 de julio de 1936. Se desarrollará entonces el breve período de esplendor, en el que las estructuras industriales destinadas a la actividad filmica funcionan con máxima efectividad. Se percibe incluso un cambio de los rasgos negativos más persistentes heredados del periodo mudo. No es que se dejen de cultivar los géneros tradicionales como la "españolada", la zarzuela o el cine clerical, ideados como recurso fácil para asegurar la aceptación popular. Todo lo contrario: claramente orientadas a la evasión y el entretenimiento, las películas producidas en España suelen ajustarse al género de la comedia o al musical. Una constatación paradójica, si tenemos en cuenta el agitado panorama político y social que se vive en el país entonces.

En lo que se refiere a los géneros de las películas, durante este periodo republicano, la apuesta por los planteamientos destinados a entretener al público es igual de decidida entre los empresarios de las salas de exhibición que entre los productores españoles. El caso antequerano puede resultar especialmente ilustrativo al respecto: en 1931, de todas las películas proyectadas en la localidad de las que se tiene constancia, un 36% son “westerns” y un 25%, comedias.

²⁵ Como ejemplo, mencionar que en abril de 1934, se ofrecen la butaca a 75 y 60 céntimos en dos sesiones distintas y se regala, además, otra localidad igual para el jueves siguiente a cada espectador que asistiera a la sala (Sin firma (1934, 1 de abril). Cine de balde. *El Sol de Antequera*, 6 y Sin firma (1934, 29 de abril). Salón Rodas. *El Sol de Antequera*, 6). En la edición de *El Sol* del 15 de julio del mismo año 1932, aparece anunciada una función en el Rodas en la que el precio de las butacas baja hasta 30 céntimos. En las reseñas de las funciones infantiles, se suele añadir con mucha frecuencia que los niños asistentes recibirían juguetes como regalo. Y también a partir de 1934 y hasta 1936 la empresa de la sala pone en práctica fórmulas como el “día de moda” o el “miércoles selecto”, que inciden en esta pretensión de atraer al público con todo tipo de recursos.

²⁶ Sin firma (1934, 25 de noviembre). Cine Torcal. *El Sol de Antequera*, 5.

De todas maneras, hasta el inicio de la Guerra Civil, la comedia será el género más repetido entre todo el material cinematográfico exhibido en Antequera. En 1932, los largometrajes de este género constituyen un 37% de todo el material cinematográfico exhibido; en 1933, un 41%; y en 1934, 1935 y 1936, un 34, un 41 y un 27% respectivamente. El detalle del elevado número de “westerns”, que suman más de un 15% del total de los títulos estrenados en 1932, puede atribuirse a que, con la crisis propiciada por el sonoro, la inclusión en las funciones infantiles de este tipo de películas, casi siempre mudas y muy baratas, resultaba una segura fuente de ingresos. Además de los ejemplos mencionados y de producciones de otros géneros también orientados a la evasión, entre los títulos incluidos en la cartelera antequerana de los periódicos hay muy pocos casos de películas apartadas de las tendencias más comerciales. En *El Sol de Antequera* del 9 de febrero de 1936, por ejemplo, se anuncia el estreno de una película soviética para el miércoles siguiente, *El camino de la vida (Putiovka V Zhizn, Nikolai Ekk, 1931)* que había llegado a los cines barceloneses el 22 de febrero de 1932 y a Madrid en 1933²⁷. Sin embargo, al tratarse de un anuncio, ni siquiera se tiene absoluta constancia de que este título se exhibiera realmente en Antequera.

En definitiva, a semejanza de lo que ocurre en el sector de la producción, los empresarios dedicados a la exhibición cinematográfica en la España republicana se inclinan por películas de evasión en un periodo en el que las tensiones sociales y políticas pesaban cada vez más.

Pero también hay que decir que entre estos planteamientos constantemente reproducidos en el cine español del periodo, hay cada vez más ejemplos de calidad en el sector de la producción como *La verbena de la paloma* (Benito Perojo, 1935). El artífice de esta película muestra preferencias por una temática cosmopolita cercana a otras cinematografías extranjeras, pero, con esta adaptación de la zarzuela refleja el populismo madrileño con calidad comparable a las películas sonoras de ambiente parisino de René Clair. También se puede citar *Morena Clara* (Florián Rey, 1936). Se trata del mayor éxito del cine español del periodo: una “españolada” en la que el ambiente andaluz que marca la trama va unido al talento del director y de los actores.

No es casual haber citado precisamente esos títulos porque sus autores son los dos cineastas más importantes del periodo. Pero también hay que reseñar la aceptación obtenida por películas dirigidas por nuevos realizadores como Edgar Neville (*Yo quiero que me lleven a Hollywood*, 1931); José Luis Sáenz de Heredia (*Patricio miró una estrella*, 1934); o Rosario Pi, primera mujer directora del cine español, (*El gato montés*, 1935).

²⁷ Base de Datos del Ministerio de Cultura (http://www.mcu.es/jsp/plantilla_wai.jsp?id=13&area=cine). Fecha de consulta: 23 de enero de 2006.

Antes de la Guerra Civil, pues, todo promete una profunda renovación del cine comercial español. No se puede decir, sin embargo, que esa actividad cinematográfica tenga mucho que ver con la voluntad de renovación y progreso que quiere para sí el régimen republicano.

3. Cine republicano, ¿qué cine?

Es evidente por lo ya dicho que los resortes industriales del cine español de los años 30 estaban en manos que preferían potenciar la rentabilidad y no sentían muchas inquietudes respecto a la República, ni en el contexto nacional ni en ámbitos locales como el de Antequera. En cualquier caso, los valores transmitidos por las películas de este periodo y cuya difusión se potencia en las salas de exhibición tienen un carácter eminentemente conservador.

Por supuesto, no se debe olvidar que el surgimiento de la República española coincidió con una profunda crisis de la industria cinematográfica, la suscitada por la irrupción del sonoro. Además, el régimen carecía de medios para organizar una producción propia de índole propagandística; aunque, durante el primer gobierno republicano, el Ministerio de Instrucción Pública y Bellas Artes llevó a cabo proyectos culturales en los que el cine ocupó un lugar importante. Sobre todo habría que citar las Misiones Pedagógicas, un intento de educación popular en el que la exhibición de películas era considerada un instrumento relevante. En el contexto de las Misiones, también se produjeron diversas piezas documentales, sobre todo entre 1932 y 1933. Luego, el gobierno conservador eliminó los presupuestos destinados al proyecto²⁸.

Dejando de lado excepciones como las Misiones Pedagógicas, los sucesivos gobiernos vigentes en España entre 1931 y el 18 de julio de 1936 se sintieron poco sensibilizados en relación con el cine²⁹. En suma, sobre todo en sus inicios, “la nueva Administración mostró (...) más celo en la organización del ejercicio de la censura, que en la potenciación económica del medio”³⁰.

²⁸ Una recopilación muy completa de la actividad de las Misiones Pedagógicas aparece en *Misiones Pedagógicas. Septiembre de 1931-Diciembre de 1933*. Madrid: Ediciones el Museo Universal.

²⁹ Las medidas legislativas referidas al sector que se adoptaron en el periodo fueron escasas. En 1931 se descentralizó la censura; al año siguiente, dos órdenes del mes de marzo sirvieron para gravar con aranceles la importación de películas extranjeras y se estableció la libre importación de película negativa y la obligatoriedad del tiraje de copias positivas en territorio español. Otra medida de carácter económico fue el establecimiento de un impuesto sobre los ingresos generados por la explotación cinematográfica en 1932 que, tras una campaña de protestas, se disminuyó al 4,5% para la producción extranjera y al 1,5% para la producción española. En octubre de 1934 se creó un Consejo de Cinematografía y, mediante una orden de mayo de 1935, se instituyó un Reglamento de Espectáculos Públicos, pero ninguna de estos dos intentos resultó realmente operativo. Sobre la normativa puesta en marcha por los distintos gobiernos republicanos en relación con el cine, puede consultarse Martínez Bretón, J.A (2000). *Libertad de expresión cinematográfica durante la II República Española*. Madrid: Fragua, 110.

³⁰ Martínez Bretón, J.A (2000). *Op. Cit.*, 110.

A pesar de esta escasa influencia explícita de la República en el cine, pueden consignarse en éste algunos cambios con respecto a la década anterior atribuibles a las circunstancias históricas asociadas con el régimen. Se trata, sobre todo, de actividades canalizadas al margen de los intereses comerciales de la industria.

Por una parte, hay transformaciones atribuibles a la importancia que se atribuye al medio cinematográfico en los ámbitos culturales asociados a las vanguardias. Como reflejo de la idealización de la que es objeto la modernidad, el cine despierta un gran interés entre las minorías ilustradas que se adhieren a los movimientos vanguardistas en Barcelona, Madrid, Tenerife o Málaga inmediatamente antes de la República³¹.

Cuando el nuevo régimen se ponga en marcha, esos intelectuales, que habían canalizado su pasión por el cine a través de mecanismos de exhibición como los cineclubs, se polarizarán en torno a posiciones favorables o contrarias al nuevo régimen y el cine quedará, en cierto sentido, más olvidado entre ellos. No hay que olvidar que una actividad cinematográfica minoritaria se desarrolla, sobre todo, en países con una estructura industrial solidificada o protegida por el estado. En la España de la República no se daba ninguno de los dos supuestos, y la producción de cine sonoro resulta económicamente inaccesible y técnicamente demasiado compleja para los integrantes de los medios intelectuales españoles. De hecho, antes de 1931, entre toda esta generación de intelectuales españoles, sólo Ernesto Giménez Caballero³², un intelectual muy activo que fundó el primer cineclub español en 1928 y acabó adhiriéndose a postulados fascistas, y Luis Buñuel habían culminado una actividad de producción cinematográfica.

De hecho, Buñuel es el único cineasta español que se introduce con éxito en todos los ámbitos del cine de los años treinta: la vanguardia artística vinculada con el surrealismo, a través de *Un chien andalou* (1929) y *L'age d'or* (1930), realizadas en París. El movimiento de denuncia social con *Las Hurdes (Tierra sin pan)* (1932) y el cine comercial como productor ejecutivo y co-director no acreditado en las películas Filmófono, que, al inicio funciona como empresa distribuidora y crea un cineclub para exhibir películas europeas importadas, pero, a partir de 1935 comienza a dedicarse a la producción más comercial³³.

³¹ Sobre la consideración de la que es objeto el medio cinematográfico entre los ambientes intelectuales españoles en el periodo inmediatamente anterior a la proclamación de la República, puede verse Gubern, R (1999). *Proyector de luna. La generación del 27 y el cine*. Barcelona: Editorial Anagrama.

³² Sobre la figura de Giménez Caballero, aunque no hace demasiadas referencias a sus inquietudes por el medio cinematográfico, puede citarse, Selva, E (2000). *Ernesto Giménez Caballero. Entre la vanguardia y el fascismo*. Valencia: Pre-Textos.

³³ Encabezada por el ingeniero Ricardo M^a de Urgoiti y con el trabajo de un equipo estable organizado al estilo de Hollywood, en Filmófono se elaboran algunos títulos que alcanzan bastante relevancia en las pantallas españolas

Aunque él mismo nunca será muy explícito respecto de su actividad en los años de la República o la Guerra Civil³⁴, es significativo que Buñuel forme parte de de Filmófono, que representa los postulados progresistas de la España republicana en la industria cinematográfica de la etapa republicana como Cifesa simboliza los intereses conservadores. Sin embargo, aún más definitoria del lugar que ocupa el cineasta aragonés es en la actividad fílmica del periodo anterior a la guerra civil es la única película que realizó en España durante estos años, *Tierra sin pan*.

Juzgada como una fusión entre los postulados de la vanguardia surrealista y la denuncia socio-política, *Tierra sin pan* ha sido objeto de numerosos análisis³⁵. Por lo tanto, no parece pertinente abundar aquí en este título básico en la Historia del Cine Español.

El tono de la película de Buñuel sobre una de las regiones españolas más deprimidas parecía en consonancia con los principios de reforma social preconizados por el nuevo régimen. Sus planteamientos expresan una intención subversiva de Buñuel que, a través de la extrema miseria de unos, critica el fracaso de todo un sistema y, sobre todo, incomoda al espectador.

El caso es que el estreno de *Tierra sin pan* supone una conmoción y el documental es prohibido por la República, alegando que su contenido ofende al país. No será hasta 1937 cuando este ejemplo único del género de no-ficción pueda tener una cierta difusión, después de ser sonorizado y estrenado en Francia³⁶. Se trata de un claro símbolo de las contradicciones que caracterizan la interrelación entre cine y sistema político en la España del periodo que transcurre entre 1931 y 1936.

Más allá de lo expuesto, la cinematográfica española del periodo no se interesó en exceso por el nuevo régimen vigente en el país a lo largo de este periodo. Así, hay muy pocas películas con

justo antes de la guerra. Se trata de *Don Quintín, el amargao* (Luis Marquina, 1935); *La hija de Juan Simón* (1935) y *¿Quién me quiere a mí?* (1936), ambas de José Luis Sáenz de Heredia; y *¡Centinela alerta!* (Jean Gremillon, 1936). De todas maneras, no existen diferencias relevantes entre la estructura narrativa o los valores que transmiten estas películas y las características que definen títulos financiados por otras empresas para nada cercanas a los postulados republicanos.

³⁴ Sólo basta para saberlo consultar la autobiografía del cineasta: Buñuel, L (1982). *Mi último suspiro*. Barcelona: Plaza & Janés.

³⁵ Centrado exclusivamente en esta película está el trabajo de Mercè Ibarz: Ibarz, M. (2003). *Buñuel documental: Tierra sin pan y su tiempo*. Zaragoza: Prensas Universitarias de Zaragoza.

³⁶ En plena guerra civil, el cineasta aragonés realizaba entonces labores de propaganda cinematográfica en la embajada republicana de París. Con un texto añadido al final referente a la sublevación, *Las Hurdes*, de la que se financia una versión inglesa y otra francesa, sirve para la propaganda cinematográfica organizada desde la delegación diplomática parisina. Entre otras cosas, en este texto añadido a *Las Hurdes*, se afirma lo siguiente: “La insurrección de los generales apoyados por Hitler y Mussolini quiere restaurar los privilegios de los terratenientes, pero los campesinos y los obreros van a vencer a Franco y a sus cómplices (...). Con el apoyo de los antifascistas del mundo entero habrá paz, trabajo y felicidad al final de la guerra civil y desaparecerán para siempre estas imágenes de miseria que acaba de mostrarnos esta película”. Transcripción de la banda sonora de la copia conservada en Filmoteca Española.

una voluntad de denuncia social o de cambio que pueda identificarse con la República: financiados en el ámbito de la industria, destacan dos títulos de Fernando Roldán, *Fermín Galán* (1931), que narra los acontecimientos que llevaron a la proclamación del nuevo régimen, y *Sobre el cieno* (1933), que, a través de una historia de prostitución, denuncia la vida mísera de las clases bajas.

Las dos películas se proyectan en Antequera el año posterior al de su producción³⁷. Sin embargo, no se conoce la trascendencia que alcanzaron entre el público local porque los periódicos se limitan a anunciarlas sin más detalles. Pero, además de los escasos títulos de ficción en los que se refleja el espíritu del régimen republicano, en los cines antequeranos también se incluyen imágenes documentales relacionadas con los acontecimientos que se suceden en España entre 1931 y 1936. Tampoco parece demasiada la trascendencia que alcanzan estos otros ejemplos cinematográficos realizados antes de la guerra civil en la localidad objeto de estudio. En una de las contadas referencias cinematográficas en las que se diferencia de *El Sol de Antequera*, el 11 de junio de 1933, el socialista *La Razón* da noticia de que el Salón Rodas proyectaría las imágenes sobre la proclamación de la República el domingo siguiente. Muy limitado debió ser el efecto causado en el público por este material datado más de dos años antes.

No se trata de que el contexto antequerano fuera ajeno a la ebullición ideológica que marca el transcurso del periodo republicano, y las mismas publicaciones consultadas para evaluar el tratamiento de los contenidos cinematográficos incluyen numerosas referencias a la conflictividad campesina y la férrea oposición que manifiestan los grupos más privilegiados del que entonces era el término municipal más latifundista de la provincia³⁸. Por supuesto, todo este clima cristaliza en actos y manifestaciones de partidos y agrupaciones de todo el espectro político que muchas veces se celebran en las mismas salas en las que realizan las proyecciones cinematográficas.

En principio, pues, parece difícil evaluar la razón por la que el cine no responde al clima republicano ni en Antequera ni en el contexto español en general. Quizá la razón principal pueda atribuirse a la percepción de la que es objeto el medio cinematográfico como fenómeno. Por una parte, en España o en el extranjero, el uso del cine como instrumento político al inicio de la década de los treinta se limita a los miembros más comprometidos de las agrupaciones políticas

³⁷ Sin firma (1932, 16 de octubre). Salón Rodas. *El Sol de Antequera*, 5 y Espacio publicitario (1934, 11 de noviembre). *El Sol de Antequera*, 9.

³⁸ Entre las referencias a la Antequera republicana en la bibliografía existente, cabe citar de manera preferente a Parejo Barranco, J.A. (1987). *Op. Cit.*, 383-396.

o a los intelectuales que acuden a las sesiones de los cineclubs. Delante de la pantalla, la generalidad del público aprende la forma en la que su época percibe la realidad. Pero, ante todo, quienes suelen asistir a las sesiones cinematográficas contemplan el fluir de sus propios sueños, las imágenes y los mitos con los que se identifican.

Todo esto lo reflejan muy bien las publicaciones antequeranas analizadas. Algo evidente es que ya no hay textos en los que se evidencie la actitud de los espectadores locales dentro de las salas de exhibición. Y eso demuestra que la vivencia del hecho filmico está absolutamente normalizada y, por tanto, ya no se muestra como algo excepcional, como ocurría en la prensa de décadas anteriores.

Además, hay ejemplos que resultan significativos de que el cine se asocia mayoritariamente con fantasía y con aventura, no con política o compromiso social: en la edición del 5 de mayo de 1932 de *El Sol de Antequera* se incluye la reseña de la persecución de la que son objeto unas personas que habían robado un reloj en la feria. El texto va encabezado con el título “Una película”. No es la única muestra publicada en la prensa de la implantación que tiene el medio cinematográfico en el imaginario de los antequeranos del periodo³⁹, pero resulta significativa.

Por supuesto, también se puede apreciar de manera privilegiada esta percepción del cine como “fábrica de sueños” en *Nueva Revista*. En esta publicación se encuentra información especializada sobre el medio filmico con mucha más frecuencia que en *El Sol*, dónde sobre todo se informa puntualmente de la actividad desarrollada en las salas de exhibición de la localidad. Entre 1931 y 1936, en los textos de *Nueva Revista* predominan con mucho las referencias centradas en las estrellas del cine nacional o internacional (incluso existe un espacio titulado “Figuras de la pantalla” en el que se incluyen fotos, sobre todo de actrices estadounidenses). Otra constatación más de que, en una época convulsa como el periodo republicano, el cine es un vehículo para la huida y no un instrumento para la toma de conciencia.

Y, por supuesto, además de la percepción de la que es objeto el fenómeno filmico, también hay que tener en cuenta otro factor para explicar el hecho de que el nuevo régimen republicano y sus circunstancias no tengan un reflejo cumplido en el medio cinematográfico. La asistencia a los cines no está al alcance de todos en la España de los años treinta. A la proyección de películas asisten, sobre todo, los miembros de la burguesía que no siempre son los más identificados con los fines de la República. Muy simbólico resulta, por ejemplo, que el Cine Torcal, paradigma de la consolidación de la actividad cinematográfica en Antequera del periodo, contara con un bar

³⁹Otro ejemplo a este respecto es la narración del escándalo producido por el impago de un recibo. Sin Firma (1932, 3 de julio). Película en dos partes. *El Sol de Antequera*, 5.

para quienes ocupaban los asientos más caros y otro más en la planta baja para “las localidades más económicas”⁴⁰.

En definitiva, con todas sus contradicciones, el cine español había experimentado una trabajosa evolución que parecía comenzar a dar sus frutos a comienzos de los años 30: los rasgos de la actividad cinematográfica en el ámbito local aquí analizado, Antequera, resultan buena prueba de ello. Sin embargo, el trauma de la guerra civil y las nuevas condiciones impuestas por la dictadura de Franco en los años 40 harían desaparecer cualquier rastro del sector cinematográfico existente hasta ese momento.

⁴⁰ Muñoz Burgos, J (1934, enero). Anhelos hechos realidad. El Cine Torcal. *Nueva Revista*.