



LA NACIÓN ESPAÑOLA A TRAVÉS DE LA GRAN PANTALLA (1930-1939)/ SPANISH NATION THROUGH THE BIG SCREEN (1930-1939)

ÁLEX GARCÍA GUILLÉN
Universitat de València

Recibido: 15/07/2023

Aceptado: 13/12/2024

Resumen: El siguiente trabajo va a realizar una sistematización y revisión bibliográfica al respecto de la vinculación entre el cine de los años treinta, la II República y la Nación española. El cine de los años treinta fue una herramienta de difusión social que trató de asentar y difundir unos valores específicos vinculados a lo que significaba la «españolidad». En este marco, este trabajo recoge cuáles eran los principales elementos y su trascendencia, combinando el análisis bibliográfico con el filmográfico. Acudiendo a la fuente primaria se ha conseguido constatar la bibliografía estudiada y aportar valor al texto, combinando la revisión de textos con el análisis del sistema de discursos.

Abstract: The following work is going to carry out a systematization and bibliographical review about the relation between thirties cinema, II Spanish Republic and the Spanish Nation. The cinema of the 1930s was a tool for social diffusion to establish and spread specific values linked to what means to be Spanish. In this framework, here we collect what were the main elements and their importance, combining the bibliographical analysis with the filmographic one. Going to the primary source, it has been possible to verify the bibliography studied and add value to the text, combining the text review with the analysis of the discourse system.

Palabras clave: II República, Florián Rey, cine español, nacionalismo, nacionalización de las masas, medios de comunicación.

Keywords: II Republic, Florián Rey, Spanish cinema, nationalism, nationalization of the masses, mass media.

García Guillén, Álex. «La nación española a través de la gran pantalla (1930-1939)». *Cultura de la República. Revista de Análisis Crítico*, 8 (diciembre 2024): 183-212.
DOI: <https://doi.org/10.15366/crrac2024.8.009>. ISSN: 2530-8238

El concepto de nación española ha sido objeto de análisis a lo largo de la historia, generalmente reconocida por su carácter poliédrico y peculiar en su formación. España ha sido considerada por la literatura académica como una nación atravesada por un gran número de clivajes: desde las casas de Austria y Borbón y su diferente forma de entender la construcción de España, hasta el clivaje territorial, basado en la identidad nacional; pasando por lo 'rural-urbano', el 'centro-periferia', la 'monarquía-república', el ideológico 'izquierda-derecha' o el 'catolicismo-laicismo', entre otros (Robles Egea y Valencia Sáiz, 2019).

Este trabajo pretende realizar un análisis del significado de la nación española en un periodo concreto: desde el inicio de la II República hasta el final de la Guerra Civil. Además, este análisis se realizará desde un elemento sociocultural concreto como es el cine de la época. Así, se pretende realizar una radiografía de los diferentes significados que ha ido adquiriendo el significante *nación española* a través del cine. Este análisis se realiza a nivel regional, pues como señala la profesora García Carrión (2013), la nación española en esta época está articulada fundamentalmente a través de diferentes regionalismos, donde todos ellos suponen una expresión diferente —pero unitaria— de aquello español.

Partimos de la idea de que la cultura es una herramienta bidireccional de generar identidades, en este caso, de carácter nacional. Es decir, consideramos el cine como un elemento generado y, a la vez, generador de una identidad nacional concreta. De hecho, Thiesse (1999) señalará que al comenzar el siglo XX, la construcción de la identidad entra en la era de la cultura de masas. Así, con un folclore establecido, unos antepasados en la memoria y la composición de una música nacional, llega el momento de que las nuevas herramientas de difusión de cultura expandan aquello que ya ha nacido. En este contexto, se pretende aunar diferentes variables para desarrollar una conceptualización concreta de lo que significó el cine en los años treinta en España. Las principales variables que pretendemos relacionar son el nacionalismo español y el cine, pero también aparecerán otros elementos: la cultura como herramienta, la nacionalización de las masas, la identidad nacional o la cultura de masas.

Por otra parte, este trabajo viene motivado por el escaso desarrollo que experimenta el cine español durante la época de la II República. Tanto es así que incluso el propio Gobierno republicano durante diversas etapas hizo caso omiso a su cine de producción nacional, hasta que fue inevitablemente necesario tras el estallido de la guerra (Montes Ibars, 2016). Es obvio que existe dentro de la literatura especializada un alto conocimiento con respecto al tema del que trata este trabajo. No obstante, la gran mayoría de autores que profundizan sobre el tema

señalan aspectos parecidos: los distintos Gobiernos republicanos no apoyaron lo suficiente el cine nacional; la posterior guerra destrozó algunos documentos que hubiesen servido para desarrollar un mayor volumen de literatura específica al respecto; en España, pese al enorme crecimiento del cine nacional durante la II República, las distribuidoras norteamericanas copaban las carteleras, por lo que el recorrido del cine nacional durante la época fue limitado (Montes Ibars, 2016).

En suma, este trabajo pretende desarrollarse como una herramienta para congrega los *filmes* clásicos de los años treinta españoles. No de manera aislada, sino a través de una visión holista de la realidad que se vivió en la II República española con relación al proceso de creación de identidades. Estas producciones nacionales, entendidas en su contexto, pueden servir como guía para comprender la identidad del territorio español en aquella época, es decir.

Precedentes teóricos y contextuales

La nación

Esta investigación defiende una concepción de nación específica, basada fundamentalmente en la idea de que esta es una construcción social, es decir, es un espacio construido a partir de la vida en comunidad, que se desarrolla de acuerdo con elementos o situaciones que te hacen formar parte de ella. Formar parte de una nación no solamente responde a una situación jurídico-administrativa en la que se forma parte de un país concreto, sino que existe una parte simbólica que viene dada por elementos como la cultura de ese territorio y el proceso de construcción nacional a partir de símbolos concretos, en este aspecto podemos tener en cuenta elementos como la lengua, el folclore o los elementos de cultura popular que hacen que las naciones desarrollen espacios de fraternidad y hermanazgo (Billig, 2021).

Elementos como el cine suponen uno de aquellos factores que contribuyen a reconstruir la historia o idiosincrasia de una nación. A través de las historias, las costumbres o la cultura, se va estructurando un conjunto de características y elementos que conforman la pertenencia a determinada nación. En este sentido, siguiendo la línea que se defiende en este trabajo, una nación se puede definir como una comunidad política imaginada como inherentemente limitada y soberana. Podemos considerarla *imaginada* porque los individuos jamás conocerán al resto de compatriotas; se concibe como *limitada* por sus definidas fronteras; *soberana* por el carácter histórico del término; e imaginada como *comunidad* porque la nación nace a partir del compañerismo profundo y horizontal.

Las comunidades imaginadas suponen una de las formas de entender en este artículo la nación, pues se aproxima notablemente a la visión que se quiere ofrecer. Desde esta forma de entender la nación, la imprenta —es decir, los medios e instituciones de comunicación como puede ser el cine en este caso concreto—, el mercado y el idioma son la referencia básica para entender la pertenencia a una colectividad política determinada (Anderson, 1991). En este contexto, podemos justificar la relevancia social del cine a partir de esta teoría. El cine supondría una de las herramientas (la *imprenta*) para entenderse a sí mismo como una nación, es decir, como una comunidad imaginada con unas características y particularidades concretas (Anderson, 1991). Esta es una vinculación que se realiza con vistas a aplicar la teoría de Anderson a este trabajo. Así, enmarcados en esta teoría, el cine es una herramienta que sirve para construir la comunidad (*imaginada*) a la que se pertenece, siendo uno de esos elementos que contribuyen a construir un imaginario colectivo y hacer sentir que se forma parte de él.

No obstante, somos conscientes de que la nación no es un concepto plano y se encuentra lleno de matices; en este contexto, podemos considerar que existen dos concepciones clásicas de nacionalismo, el nacionalismo histórico-cultural y el nacionalismo político-cívico. Pese a que en este trabajo se concuerda más con la perspectiva cultural, pues se está analizando un componente que consideramos que crea nación, no es menos cierto que todo nacionalismo cultural tiene su parte cívica, y viceversa. Tanto es así, que desde el surgimiento de los primeros textos acerca del nacionalismo en las primeras décadas del siglo XX, y con su posterior desarrollo, se ha destacado la posibilidad de combinación de elementos enmarcados en la unión libre y voluntaria a una nación con la existencia de rasgos diferenciadores comunes entre comunidades que posibilitan o predisponen la existencia de una nación (Archilés, 2018: 9-24). Por tanto, aunque a continuación desarrollemos el nacionalismo cultural a partir de la idiosincrasia de este proyecto, el nacionalismo cívico no deja de estar presente en cada una de las naciones culturales existentes.

Ejemplos paradigmáticos sobre la combinación de ambas concepciones nacionalistas los encontramos especialmente en Francia, nación tradicionalmente vinculada a la concepción cívica, siendo una nación «universal», pero la cual fue enormemente desarrollada a nivel cultural y simbólico a partir de su III República en base a su lengua y su relato histórico; o incluso el caso español, entendida como una unión cívica y universal, pero que gracias al romanticismo desarrolló un potente arsenal cultural que dotaba de historia y relato a su construcción, donde elementos como el quijotismo han sido centrales en la construcción del ideario nacional español (Archilés, 2018: 9-24).

Pese a que entendemos el dinamismo y combinación de modelos de nación, como ya se ha comentado, la definición más congruente con nuestro trabajo es la definición cultural de nación. Para introducirla, debemos hacer referencia al término de *pertinencia*, este concepto cobra relevancia a partir de pertenecer a una comunidad dada, y a partir de que sus miembros estén conectados por lazos de carácter indisoluble e impalpable sobre la base de un lenguaje en común, una memoria histórica compartida, así como unos hábitos, sentimientos y tradiciones. Tanto es así, que diferentes autores han llegado a considerar la pertenencia a una comunidad como una necesidad básica humana equiparable al comer o el beber.

Otro concepto relacionado en este sentido y que es frecuente en este tipo de análisis culturales es el *Volksgeist* (espíritu del pueblo), recogido de la tradición hegeliana, el cual hace referencia a los rasgos comunes a lo largo de un periodo histórico por parte de cada nación. Ello se encuentra directamente vinculado a la referencia que hace Herder al derecho de todo pueblo a su peculiaridad cultural (Berlin, 1983).

Por contextualizar, podemos señalar la perspectiva herderiana de nación como una «comunidad natural vinculada a costumbres y tradiciones, por un carácter cualificado como nacional (*Nationalcharakter*), una lengua y un sentimiento de reconocimiento mutuo o de pertenencia a una misma cultura» (Masó, 2001: 31). Esta perspectiva señalada también entronca directamente con la idea que se quiere plasmar aquí. Se pretende explicar cómo la población española se vería autorreferenciada a través del cine, sintiéndose parte de una cultura y valores comunes, expresados en estas películas. Por tanto, esta definición de nación sería, junto con la anterior, la idónea para acotar el término que queremos tratar.

Por otro lado, para comprender el sentido de nación que este trabajo defiende, debemos hablar de las diversas prácticas sociales colectivas que trataron, a partir del último tercio del siglo XIX, de reforzar la legitimidad de los proyectos nacionales a través del refuerzo de la cohesión social por medio de tradiciones, según la argumentación de algunos autores, gran parte de ellas inventadas. En este contexto, no nos importa tanto la valoración de la cultura como imaginada, sino la comprensión que podemos hacer de esta. Entendemos la cultura o tradición como una herramienta nacionalizadora básica. Si bien somos conscientes de que en muchos casos las tradiciones son falsamente remotas, su importancia reside en que se articulan como una herramienta para aportar cohesión y sentimiento de pertenencia a una comunidad (Hobsbawm y Ranger, 2002).

Al principio de su obra, Hobsbawm nos pone un ejemplo para diferenciar la tradición de la costumbre: «La *costumbre* es lo que hacen los jueces, la *tradición*

(en este caso inventada) es la peluca, la toga y otra parafernalia formal y prácticas ritualizadas que rodean esta acción sustancial» (Hobsbawm y Ranger, 2002: 9). Por tanto, la tradición es la forma en que aquellas acciones se ritualizan y adquieren ese (falso) carácter «místico» que las sociedades utilizan para reconocerse a sí mismas como parte de una Nación.

El cine es un elemento que era un pasatiempo con poca solemnidad, con espíritu lúdico, algo que entraba en la cotidianeidad de, al menos, las clases medias, pese a que tuvo una rapidísima expansión. Esa cotidianeidad es la que nos interesa, pues resulta importante caracterizar la generación y expansión del sentimiento nacional a partir de elementos culturales cotidianos y no ritualizados.

Podemos considerar el nacionalismo como banal en tanto que mundano y firmemente instaurado en la lógica de las acciones de los Estados. Al mismo tiempo, las naciones necesitan un medio para reproducirse como tal (Billig, 2021), y aquí es donde el cine adquiere un carácter relevante. Los elementos culturales cotidianos sirven como sustento ideológico de un Estado-nación, estas referencias a la nación no tienen un carácter acalorado ni solemne, sino que se introducen como una constante habitual que permite a la ciudadanía acostumbrarse a formar parte de una nacionalidad concreta sin necesidad de hacer referencias que reafirmen explícitamente la pertenencia a esta (Billig, 2021).

En definitiva, la nación se convierte en un elemento que se hace entender a las masas como propio a través de la difusión cultural que hemos venido mencionando, a partir del cual las masas han de verse representadas y amparadas sobre determinada nación. La nación aparece, por tanto, como un elemento religioso secular, pues es la nueva forma que se adopta desde los albores de la Revolución Francesa hasta la época de los totalitarismos para controlar y racionalizar las actitudes del pueblo. El nacionalismo como religión secular es una idea que numerosos autores han recogido posteriormente y es una referencia constante la cual también hemos de tener en cuenta, pues se convierte a la nación en el elemento a venerar a partir de conceptos como la soberanía popular y la voluntad general (Mosse, 2019).

Aspectos fundamentales sobre la nación española

Al tener en cuenta a la hora de realizar el análisis el contexto regional en que se enmarca, bebemos necesariamente de la idea de que hacer región es hacer patria, es decir, de que la región fue un elemento que contribuyó de manera notable a

desarrollar el sentimiento nacional español, y este desarrollo vino dado a partir de la difusión cultural de elementos de carácter regional. Hacer región es hacer patria porque, como sostenía Víctor Balaguer, hubo un momento histórico en la construcción de la nación española en que el regionalismo fue un elemento fundamentador de esta identidad, distanciado y contrapuesto a los nacionalismos periféricos de entonces (Archilés, 2006).

El «paradigma regional», es decir, la forma de entender la nación española a partir de sus regionalismos, tal y como este trabajo entiende la identidad española, surge en el periodo de la Restauración. Además, autores como Archilés abordan la aparición de las (auto)representaciones de la identidad nacional desde una perspectiva de carácter cultural, si bien no a través del cine, pues todavía no había llegado a España, otras obras culturales servían como homólogas para desarrollar la misma idea.

La vinculación entre el regionalismo y el cine tiene una relación muy clara: a través de la modernidad. El regionalismo de carácter cultural supuso la creación de un discurso estético de modernidad; por tanto, a través del cine (como elemento que moderniza los medios de comunicación de masas españoles) podemos entender cómo el regionalismo supuso un factor de modernidad y modernización de la construcción identitaria española, en la medida en que la construcción regional iba íntimamente ligada al moderno *nation-building* español (Archilés, 2006: 146-147). Por tanto, ambos elementos, regionalismo y cine, son dos elementos que deben encuadrarse en el avance y modernismo español, alejándose de concepciones arcaicas.

A diferencia de lo que pueda parecer en el imaginario colectivo, en el cual las regiones son un «punto caliente» o elemento conflictivo, los regionalismos españoles supusieron una extrapolación de la nación española al ámbito regional. Así, a partir de ello, sostenemos una tesis fundamental: el nacionalismo español se desarrolló como un conjunto de regionalismos no conflictivos que contribuyeron formando parte del todo, pero donde cada una de las partes en sí mismas podía ser una representación de ese *todo*. Ver representada una sardana catalana o una jota aragonesa no entra en contradicción con sentirte representado como español, sino todo lo contrario; un flamenco andaluz sería generalmente español y específicamente andaluz, y su reivindicación como andaluz forma parte de la construcción cultural española.

Existe, además, otra idea generalizada dentro de la literatura: la especificidad histórica española se debe a un proceso incompleto de nacionalización y construcción de la nación española; fruto, a su vez, de un desarrollo incompleto

del liberalismo, a contracorriente de la tendencia europea. Como contrapartida, existe el ejemplo del regionalismo valenciano: una construcción simbólica que tuvo como finalidad la redefinición de la propia identidad regional, no en un sentido conflictivo, sino como instrumento de interiorización de la identidad nacional española. En este mismo sentido, cabe revisar los planteamientos habituales respecto a la construcción de la identidad nacional española haciendo una crítica de la tesis de la débil nacionalización española, así como reconociendo la decisiva función que la construcción de la región tuvo como mecanismo para la interiorización de la (moderna) identidad nacional española (Archilés y Martí, 2004).

Por otro lado, cabe hacernos una pregunta acerca del cine de la II República: ¿era un elemento moderno que promovía valores católico-conservadores?, ¿había contradicción entre esa modernidad que suponía el desarrollo del cinematógrafo y enarbolar símbolos conservadores enmarcados sobre todo en la religión —más si cabe con la constitución de la II República española—? Estas y otras preguntas conforman un debate alrededor de la construcción nacional española y su reflejo en los medios de comunicación de masas. Además, existe cierta perspectiva desde la que no se identifica la producción cultural republicana como una herramienta en favor de los intereses nacionales e ideológicos de la República, sino todo lo contrario. Muchos de los elementos culturales de la época favorecían más bien la perpetuación de la concepción nacional previa al periodo republicano, promocionando valores alejados del anhelo republicano vinculado al laicismo y la cultura popular (Checa, Espejo, Langa y Ribas, 2007: 48).

En suma, desde una de las perspectivas de este debate se considera que el arraigo tan fervoroso del pueblo español hacia las ideas, creencias y sentimientos nacionales no está construido mentalmente por el republicanismo, sino por el conservadurismo, aunque sean los primeros quienes traten de recogerlo y adaptarlo a sus ideales. Tal y como se señala (Checa, Espejo, Langa y Ribas, 2007: 50):

Aquello que miraban, leían u oían los españoles de los años treinta parecía bastante alejado de la dinámica de cambio anunciada desde las tribunas de oradores del Congreso de los Diputados por los republicanos. Ese universo de significados no representaba nuevas formas de pensar, ni desafiaba las grandes tradiciones sociales e ideológicas forjadas desde el catolicismo o la monarquía.

Por lo que respecta a la otra postura en este debate, se considera que el cine republicano, en términos generales, sí contribuye a difundir y consolidar los valores democráticos que debían formar el corpus republicano. Considera que la

extensión cultural, entendida de forma amplia, comenzó a considerarse como una manera relativamente fácil de implicar a las masas en la vida política, social y económica de España, adhiriéndolas a la causa republicana. Un ejemplo reseñable sería, aunque no es exclusivamente cinematográfico, las Misiones Pedagógicas, instauradas con el objetivo de llevar la cultura a los lugares más recónditos del Estado. Gracias a ellas se consiguió que una masa de españoles, generalmente ligados al ámbito rural, adquiriesen conocimientos y servicios gracias a la acción republicana, favoreciendo así su proclividad al régimen (Checa, Espejo, Langa y Ribas, 2007: 110).

Así, este debate se enmarca como un ejercicio de conocimiento dialéctico en que podemos enfrentar dos posturas respecto a la comunicación de masas durante la II República, pese a que, como abordaremos posteriormente, el resultado de la revisión nos hace pensar que abundan los elementos de carácter conservador, ilógicos en el contexto de expansión del cinematógrafo y de instauración del régimen democrático progresista en España, régimen que políticamente abogaba por el laicismo y la modernidad, y así debería haberse visto representado en sus pantallas.

Contexto cinematográfico y cultural básico

El mercado cinematográfico nacional al comienzo de la década de 1930 se encontraba en una situación de fuerte segmentación y disperso en pequeñas productoras, distribuidoras y exhibidoras con un marcado carácter nacional, frente a lo que se ha llamado la «colonización norteamericana» de las pantallas. De hecho, si se hace un repaso de las distribuidoras y productoras que existían en España en la época, puede parecer que la producción nacional predominaba sobre la internacional. No obstante, la producción norteamericana, pese a tener un número menor de empresas, distribuían una cantidad mayor de películas, ya que funcionaban a través del formato de lotes completos¹.

Además, durante este periodo republicano, en España se consolidó un proceso sociocultural que llega hasta nuestros días: la conversión del cine en una industria de ocio de masas. Esta concepción del cine como una posibilidad de ocio estuvo, en gran medida, vinculada a la también fuerte proclividad por parte del público

1 Esta forma de producción y distribución cinematográfica consistía en la venta a diferentes salas de cine de lotes completos de películas, donde se incluían y se pagaban varias, independientemente del éxito que tuviesen, además del porcentaje correspondiente para aquellas que tuvieran gran éxito (Checa, Espejo, Langa y Ribas, 2007: 41).

hacia la producción nacional (Montes Ibars, 2016). Así, el cine comienza a ser utilizado como una herramienta de difusión ideológica, como señala la profesora García Carrión (2013), no con un mensaje explícitamente político, con alguna excepción, como puede ser el caso de *Fermín Galán*, del director Fernando Roldán (1932), sino a partir de la puesta en escena de elementos folclóricos, símbolos o imaginarios, los cuales, a través de la representación cinematográfica, aparecen como representaciones de lo propiamente español.

Debido a la «colonización norteamericana», estas productoras imponían condiciones de abuso flagrante, por lo que diferentes sectores cinematográficos, así como la prensa especializada reclamaban por activa y por pasiva medidas políticas para proteger el cine autóctono. Las principales demandas que se reclamaban eran la eliminación de la carga fiscal al cine español, además del establecimiento de medidas de carácter proteccionista, así como la imposición de una cuota de pantalla para el cine español.

A partir de la década de los treinta comienza a producirse un auge del cine español, tanto es así que, como señala Filiberto Montagud, las principales casas norteamericanas perdieron un 24% de su presencia en carteles y pantallas, en beneficio, principalmente, de las productoras españolas. Así, comenzó a aflorar un gusto por lo español entre la ciudadanía, encarnado en tradiciones rurales, folclore, paisajes, temática basada en contextos sociales en los que se ven reflejados, etcétera. Al mismo tiempo que se desarrollaba el cine español, otra forma de dar consistencia y fortalecer al cine que representaba aquello propiamente español fue la creación de un *star system* al estilo hollywoodiense para la producción nacional; así, se blindó salarialmente a profesionales del cine como Florián Rey o Imperio Argentina por parte de las productoras nacionales, en este caso, *Cifesa* (Montes Ibars, 2016). Por tanto, solamente con la contextualización de esta situación podemos ver que existe entre la nación como construcción política y cultural y el séptimo arte una relación a desentrañar. Relación ligada directamente a los intentos dirigidos hacia la creación de una cinematografía nacional consonante con la identidad española, su cultura y tradiciones (García Carrión, 2013).

Se ha de tener en cuenta el contexto en el que se desarrolla el cine republicano, naciendo en una época de construcción y consolidación de la propia identidad española. Esta, como se ha comentado, mantenía un carácter ambivalente entre ser un elemento conservador y arcaico, y convertirse en el motor de cambio. Como se ha podido observar, aún hoy en día, las interpretaciones que se hacen al respecto son antagónicas en algunos casos. Esta idea plasma el carácter de la obra *Por un cine patrio* (2013), pues más allá de los aspectos concretos del cine, se hace

una suerte de «estado de la cuestión nacional» alrededor del cine, adquiriendo un carácter más holístico.

Respecto al carácter de la vida regional española, se considera, a través del análisis de la crítica, que en la combinación de los distintos folclores regionales podía encontrarse la encarnación del espíritu nacional. Se recoge la siguiente afirmación de la crítica de la época (García Carrión, 2013: 303):

Cada región es un semillero de argumentos con sus costumbres, sus grandezas pasadas y presentes, sus leyendas características y sus rasgos peculiares. En cada parte española hay algo que nos recuerda las más gloriosas inspiraciones del espíritu español.

Además, cabe destacar cómo el cine se asienta en la cultura de masas española. Ya no era un pasatiempo poco consumido, sino que se convirtió en un fenómeno artístico, ideológico y comunicativo de grandísimo alcance. Tanto fue así que durante algunas décadas la cinematografía nacional hizo distintos intentos de encontrar el género nacional español por excelencia, es decir, aquel que conectase con la sensibilidad popular. En este sentido se considera que llegó a desarrollarse cierta obsesión por conseguir plasmar una imagen fidedigna de España en la gran pantalla. Dentro de este contexto, cabe destacar que el intento de conseguir un cine propiamente español suponía un hecho fundamentalmente ideológico. Es decir, no era tanto una búsqueda de un estilo cinematográfico con determinadas características en términos de realización o dirección, que también era así, sino la búsqueda ideológica de aquellos elementos que representasen de manera más precisa el sentir español.

En esta época revivió el concepto de «cine nacional», acuñado durante la primera década del siglo. Este era un concepto que pretendía dar coherencia al *corpus* nacional que se venía estructurando. Se consideraba necesario que el cine (así como cualquier elemento cultural relevante) tuviese una coherencia con el espíritu atemporal e intrínseco que se atribuía a la Nación desde la literatura que conceptualizaba las naciones de manera estática (García Carrión, 2007).

Análisis de contenido

Este análisis se ha estructurado en base a determinados conceptos transversales al conjunto de la filmografía, a fin de explicar qué elementos comparten las diferentes películas y son representativos de la nación española. Los conceptos seleccionados han sido la *lengua*, la *representación del pueblo*, la *tradición de*

carácter conservador y los *espacios naturales*. Siendo conceptos que se articulan como la base sobre la que se asienta la caracterización del cine de la época.

En primer término, la lengua supone uno de los elementos más característicos en numerosas regiones españolas. La forma de hablar que tienen los personajes condiciona de manera sustancial aspectos tan relevantes como su clase social, su estatus o su origen. Además, este concepto tiene una doble vertiente que analizar: por una parte, la utilización de variaciones dialectales o lenguas consideradas actualmente cooficiales en el Estado español, pero también aquellas variaciones transfronterizas del castellano, pues hubo un gran debate alrededor de lo que se denominó la «guerra de los acentos» con relación a la proliferación de películas con acento latino. En el marco de la consecución, por parte de Hollywood, de un español unificado o neutro, la reivindicación castellana fue una constante (García Carrión, 2013: 261-263).

De hecho, podemos ver artículos y declaraciones de la época que ahondan en esta problemática como el de Rondón (1931), quien señala:

La invasión de las películas parlantes en inglés ha despertado un deseo inmoderado por conocer esta lengua y aun por usarla en locuciones familiares. Plausible esfuerzo sería este si nuestros pueblos pudieran aprenderla sin corromper y enturbiar la propia. [...]. En muy poco tiempo, la hermosa lengua castellana [...] ha venido a ser una jerigonza incomprensible, mitad dialecto castellano, mitad dialecto yanqui.

Por lo que respecta a la representación del pueblo, desde la crítica se ha considerado que la apelación al pueblo como protagonista es una de las señas de identidad del cine nacional de la época. Al mismo tiempo, existen dos grandes temas a analizar en lo que a ello respecta, en primer término, la representación del pueblo íntimamente ligada al ámbito rural, como contraposición al cine de grandes urbes norteamericano; y, en segundo término, la caricaturización que se hacía del pueblo a través del folclore, la música, las costumbres y tipos «populares», pendiente siempre de no caer en la actitud burlesca que frecuentaban las llamadas «españoladas» extranjeras (García Carrión, 2013: 328-333).

Las críticas y espacios editoriales de los años treinta ya hablaban, además, de la necesidad de representar la verdadera esencia del pueblo español, tal como espetaba Guzmán (1934):

No vemos otro camino más fecundo e interesante [...] que este que desciende sin titubeos a la misma entraña de la raza. [...] ¿Qué mayor ni más ambiciosa empresa artística podía acometer nuestra naciente cinematografía que la de aflorar nuestro propio carácter y temperamento conservado en toda su pureza únicamente en los medios rurales?»

o Gil (1935):

Ferré, en fin, ha comprendido cómo debe ser el cine español y que su único camino está en la orientación hacia los temas eternos de nuestros pueblos. Porque España no son solamente bellas ciudades de aires cosmopolitas [...] España es, ante todo y por todo, millares de pueblos perdidos en la inmensidad de sus mesetas y montañas.

En tercer lugar, otro de los aspectos que a continuación se desarrollará con más detalle es el de la tradición de carácter conservador. Uno de los grandes debates al respecto del cine de la II República es si algunos de los elementos que se mostraban en él hacían referencia a un pasado de tradición conservadora, pero tratando de adaptarlos a los tiempos y al contexto sociopolítico que se vivía; o si, por el contrario, la presencia de este tipo de folclore como representación popular y encarnación nacional no supuso una contradicción con la modernidad que el cinematógrafo y el contexto republicano suponían (Checa *et al.*, 2007).

En este marco, es algo aceptado que, independientemente de los resultados y la valoración posterior que se haga, se consideraba que la República, tras proclamarse en abril de 1931, tenía el objetivo de extender y generalizar su proyecto, el proyecto republicano, así como sus principales ideas al respecto del laicismo, la descentralización o la cultura popular. No obstante, el debate se crea a partir de que estos valores atentaban directamente contra los valores conservadores de la España anterior. Además, el debate adquiere relevancia y justificación al ser más o menos unánime que «el republicanismo español carecía de una idea moderna de la utilización de la información y los medios de difusión en las sociedades del siglo XX [...], debía tener un plan para estabilizar y difundir un proyecto político de un calado tan ambicioso como fue el de la II República» (Checa *et al.*, 2007: 49).

Por último, en referencia a los espacios naturales como simbología dominante en aquel cine, son muy numerosas las escenas fílmicas en las que aparece el espacio natural como escenario donde se desarrolla la trama. A este respecto, cabe tener en cuenta una consideración a tratar: la vinculación del espacio natural con la vida regional española, donde los variados folclores regionales podían ser representados de manera más precisa si se desarrollaban en el entorno adecuado, dando coherencia a lo que se veía en pantalla. Más específicamente, cabe mencionar la vinculación de los espacios naturales como elemento íntimamente ligado a la vindicación de lo rural, tal y como se ha esbozado anteriormente (García Carrión, 2013: 335-336).

Los espacios naturales son un elemento tan fundamental de este cine que desde la época en que nació se reivindica el espacio natural como generador de sentimiento e identidad española (*Popular Film*, 1934):

Nuestro suelo se halla sembrado por infinidad de encantos naturales de un inestimable valor artístico. Desde los prados andaluces con sus estampas del más recio sabor españolista, hasta las campiñas galaicas y asturianas con sus paisajes y monumentos verdaderamente valiosos

Lengua

Como se ha señalado, vamos a conceptualizar la importancia de la lengua en el contexto del cine español de los años treinta a partir de dos grandes asuntos. Por una parte, la estandarización de la lengua por parte de productoras estadounidenses, lo que recibió una fuerte crítica generalizada y, por otra, como desencadenante de la primera, la utilización de variantes dialectales entendidas como representativas de la *castellanidad* como forma de representar fielmente la idiosincrasia e identidad de la nación española.

Durante los últimos años de la dictadura de Primo de Rivera y, especialmente, en los años treinta, existió de forma generalizada una sensación de colonización cultural en España. Ello se ve reflejado en numerosas críticas cinematográficas y culturales de la época (García Carrión, 2007: 48-61). La aparición del cine sonoro, como se ha introducido, supuso una batalla por el dominio del idioma, elemento clave en la concepción cultural de la nación.

El intento de unificación del cine sonoro que trajo consigo Hollywood al tratar de establecer un acento neutro alzó grandes críticas, pues en muchos casos se consideraba que ello hacía que las variaciones lingüísticas, que dotaban de realismo a las películas, se perdiesen por completo. La crítica más propagada, incluso por medios ideológicamente antagónicos, era la de que ello pervertía la pureza del idioma castellano como esencia nacional (García Carrión, 2007).

Por tanto, podemos observar cómo la «perversión» de la lengua era un elemento especialmente conflictivo. Se consideraba que no utilizar elementos lingüísticos adaptados al contexto en que se desarrollaba la película en cuestión era una suerte de caricaturización o desmerecimiento del respeto que debía profesar el formar parte de las regiones españolas, pues cada una tenía sus variaciones lingüísticas propias.

Existe un punto clave donde esta tendencia comienza a tratarse y supone un punto de partida desde el que poder construir. La asociación *Motion Pictures Producers* llegó a un principio de acuerdo con el Gobierno español para que «toda película cuya acción se desarrolle en algún país donde predominen modismos o acentos determinados será hecha en el idioma que se emplea en el teatro español» (García Carrión, 2007: 57). Este acuerdo no llegó a buen puerto y fue considerado

por algunos países latinoamericanos como una ofensiva neocolonialista por parte del Estado español.

Posteriormente, con el debate sobre la mesa, tras la proclamación de la II República, se celebró el Congreso Hispanoamericano de Cinematografía con el objetivo de que Estados Unidos no falsease las costumbres y cultura española. Aquí se extendió un discurso nacionalista español de defensa de la lengua y a partir también de la idea de la Hispanidad (García Carrión, 2007: 58-59).

Si bien durante los años de la II República siguió existiendo controversia acerca de la representación que se hacía de España en las producciones realizadas fuera de sus fronteras, se ha podido constatar que la tendencia dentro del cine nacional cambió radicalmente. Se ha podido comprobar a través de la revisión filmográfica que la variedad de acentos, modismos y variaciones lingüísticas estaba a la orden del día como forma de representación de la identidad de la región en la que se desarrollaba el *filme*.

Como ejemplo especialmente característico podemos poner el caso de *Nobleza Baturra* (1935), de Florián Rey. Quizá no es la película en la que más variaciones dialectales (en este caso, aragonesas) se pueden observar, pero quizá sí donde mejor integradas se encuentran. Existen otras películas, especialmente aquellas donde se representa la región andaluza, donde los acentos son mucho más marcados. No obstante, *Nobleza Baturra* introduce muletillas o expresiones mucho más estandarizadas, pero que hacen saber que esa es una película *maña*. La introducción de palabras como *pernil*, *escobar* o la muletilla *maño*, entre otras, si bien puede parecer un ejemplo simple, permiten identificar la película regionalmente, saber que es una película española y concretamente aragonesa sin necesidad de mayor contextualización, dándole una seña de identidad propia a través del lenguaje utilizado.

En *Don Quintín, el amargao* de Florián Rey (1935), por ejemplo, existe también una mezcla de acentos que dan muestra de la diversidad lingüística del Estado español. Aquí podemos encontrar acentos castizos madrileños, andaluces, con la gracia con la que los *filmes* los solían representar, y gallegos, el cual daba muestra de la diferencia dialectal que existía con los demás. Esta es una de las películas donde más acentos y formas de hablar se ven representadas en el cine de la época y todos ellos se veían como genuinamente españoles.

Se apuntaba desde la intelectualidad de la época que ejemplos como los anteriores suponían rechazar el empobrecimiento lingüístico que representaba la estandarización del idioma, pues se entendía que no debía ser tan plana la expresión de un idioma tan rico como el español y ello debía verse representado

en el cine, pues con la llegada de la sonoridad iba camino de convertirse en la principal herramienta de difusión comunicativa (Santos, 1930).

La lengua y los diferentes acentos supusieron, por tanto, una suerte de «marcador regional de identidad», donde la fonética castellana quedaba fijada como compartida por todos los hispanohablantes, mientras que, dentro de la misma, cada variación significaba la representación de determinadas raíces regionales que se debían preservar y enarbolar (García Carrión, 2013: 261-264). No obstante, cualquier variación castellana dentro de las fronteras nacionales era aceptada por la crítica como representativa de lo español como defensa a ultranza de la «pureza» del idioma y forma de entender la lengua más rica del mundo: el castellano. Esta idea, además, era una corriente transversal en lo ideológico, pues autores como Santos y Guerra, de ideología anarquista, como Piqueras, de ideología marxista, o incluso periódicos de marcado carácter conservador como *ABC* coincidían en las ventajas de profesar el castellano «puro» en el cinematógrafo (García Carrión, 2013: 269).

Por tanto, podemos observar que una vez superado el debate que hubo en la época sobre la estandarización del castellano, se convirtió en una seña de identidad la utilización de los acentos regionales en las películas. Así, podemos ver numerosas películas enmarcadas en el contexto andaluz, aragonés o catalán, entre otros. Y, esta utilización de la lengua propia, junto con la representación de los espacios naturales que desarrollaremos después, es la máxima expresión del regionalismo español, pues a partir de estos conceptos se desarrolla una idiosincrasia propia no conflictiva de lo que significaba ser español, tal y como recogía Archilés (2006).

Representación del pueblo

Tras el visionado de diferentes películas, podemos llegar a una conclusión clara, y es que el cine representó a través de los metrajes una profunda división social. La representación del pueblo español en la gran pantalla de los años treinta puso de relieve numerosas divisiones culturales y de clase. Podemos hablar de la dualidad existente entre los gitanos y los payos, entre los señoritos y los campesinos, o entre la pequeña burguesía urbana y la humildad de la vida rural. Como se cuenta en muchas ocasiones, el cine es un reflejo de la sociedad que lo vive, y en el caso español no es menos cierto. El cine supone una fiel representación de muchos de aquellos clivajes que comentábamos en la introducción de este trabajo.

Haciendo referencia al primer asunto que debemos abordar en este apartado, la representación del pueblo íntimamente ligada al ámbito rural, debemos destacar *La aldea maldita* como exponente de ello. Este es uno de los *filmes* que mejor expone la representación del pueblo español. Es una película muda de 1930 dirigida por Florián Rey y en ella se narran las penurias de una familia de campesinos, los cuales deben hacer frente a una maldición que asola a su aldea, habiendo perdido durante tres años seguidos su cosecha. Esta refleja de manera muy clara la identidad del pueblo español, representándolo como un pueblo campesino, honrado y, sobre todo, rural, en un sentido general de la palabra, con todo lo que ello conlleva a nivel de reivindicación de elementos religiosos y tradiciones, como posteriormente analizaremos. Pese a que existe una omnipresencia de elementos religiosos en esta, ello no se traduce en una reivindicación eclesiástica ni en una lección de moralidad católica, se aduce de ella un tono épico-místico asociado a los valores y tradiciones castellanas. Tanto es así, que podemos señalar, a partir de la frase «Con menos motivo salimos antaño en rogativa. Parece que la fe huye de Castilla» que lo que existe es una pérdida de fe por parte del pueblo (García Carrión, 2006).

Así, numerosos críticos llegaron a catalogarla como *la primera película española* por enarbolar el carácter racial vinculado a lo rural. Abundó entre la crítica la idea de que representar lo rural en su forma más cruda era la mejor manera de generar sentimiento alrededor de lo que significa realmente ser español, alejándose de españoladas norteamericanas, visiones idílicas de las ciudades españolas y tópicos andaluces. La miseria del campesinado, el honor y la iconografía católica son algunos de estos elementos que la crítica ha destacado como claves a la hora de entender esta película como una obra maestra del *drama rural* (García Carrión, 2006).

En películas como *La aldea maldita*, el espacio natural es rural y la encarnación del pueblo español es inequívocamente campesina. Esta representación campesina del pueblo se puede considerar genuina, pues esta es una película enmarcada en el género del realismo, con claras influencias alemanas y soviéticas (García Carrión, 2013: 125-126). Aquí también se ve reflejada la tragedia del mundo rural: tres malas cosechas obligan a cambiar sus vidas por completo y tener que emigrar, ya sea a la capital de provincia o a otra aldea. Tanto es así que en *La aldea maldita* se representa al pueblo español como un pueblo abocado a la tragedia y a la servidumbre. Ello se ve reflejado en más de diez minutos de metraje en los que se puede apreciar cómo la aldea entera hace una suerte de procesión migratoria.

Juan, el protagonista de esta película, es la encarnación que se hace en el cine de los *humildes hidalgos*. Esa es la representación, a su vez, del pueblo español: un pueblo con grandes ideas y sueños, pero con muy pocos recursos, esclavos de las cosechas y la servidumbre en muchos casos. Es representado como un pueblo que puede ser pobre, pero del que no se ríe nadie, enarbolando valores como la humildad y la hidalguía combinados con fuertes temperamentos irascibles y presos de la rabia, en numerosas ocasiones (García Carrión, 2013: 125-134).

Con lo hasta ahora desarrollado al respecto del tema se nos puede venir una pregunta a la cabeza, ¿esta película suponía un reflejo de la realidad social o, por el contrario, una mitificación de la misma? Lo cierto es que si nos basamos en la crítica recibida la respuesta es unánime y cerrada: es un reflejo de la realidad social. Varios autores actuales señalan que existen pocos casos en que la crítica haya tenido un sentido tan unánime en el veredicto de que esta es una película que refleja lo que en realidad era España (García Carrión, 2006). Sin embargo, cabe preguntarse si en realidad no existe una mitificación de la representación del campesinado a partir de figuras como los *humildes hidalgos* comentados anteriormente, mitificando el quijotismo como recurso cinematográfico ante el entusiasmo patriótico fruto de la difusión de cine autóctono, circunstancia mencionada por directores como Nemesio Sobrevila (García Carrión, 2013: 124).

Sin embargo, *La aldea maldita* tiene una peculiaridad frente a otras obras, ya que, pese a la reivindicación ideológica del pueblo campesino, esta es una de las pocas películas en que el espacio rural se ve representado en sentido negativo a través de la tragedia que se desarrolla. De manera contraria, en otras películas como *Nobleza Baturra* o *La Dolores*, los espacios rurales donde se ve representado el pueblo campesino español son espacios de trabajo, pero enfocados con una perspectiva positiva, con cantos, bailes y actitudes alegres entre los vecinos y compatriotas que van al campo juntos a trabajar (García Carrión, 2013: 124). En estas escenas no pesa el papel de la servidumbre y las duras condiciones de vida, sino la fraternidad y valores compartidos, como en esa escena que introduce *Nobleza Baturra* donde su protagonista trabaja el trigo entre cantos y bailes.

Por otro lado, la representación del pueblo en el cine español a través del folclore, la música, las costumbres y tipos «populares» también la podemos ver en otras obras como *Morena Clara*. En esta obra aparecen claramente algunas de las dualidades y clivajes nombrados a lo largo del trabajo. Podemos ver cómo el *pueblo* está vinculado directamente a la pobreza, a ser un «buscavidas» y a ganarse el pan de manera, en ocasiones, poco honrada. Además, el *pueblo* se ve vinculado al carácter folclórico andaluz, con los tablaos flamencos, los bailes para ganarse

unas pesetas y el carácter dicharachero o picaresco, supuestamente revelador de la identidad andaluza.

Si bien todas las películas que se han analizado entroncaban alguna división o dualidad relevante, *Morena Clara* era una de las más evidentes y realistas, pues las dualidades se encontraban incluso en la misma familia, entre hermanos. Hay un momento en que Trini, la protagonista gitana, hace referencia al carácter de Enrique, hombre payo que le gusta: «Cállate, que yo soy gitana cruzada, morena clara, y tú eres holandés». Aquí el pueblo español se ve claramente identificado con la gitana y no con el payo, pues directamente hace referencia a otra nacionalidad, como si su actitud seria y su posición ostentosa no fuese representativa de lo que significa pertenecer al pueblo español.

En definitiva, la representación del pueblo en el cine español de los años treinta es una constante defensa ideológica del campesinado, del mundo rural frente a la ciudad corrupta y del folclore regional. Si bien no siempre es una defensa explícita, su reivindicación como sujeto es un elemento transversal en este cine, como se ha podido comprobar tanto con el análisis bibliográfico como en las películas analizadas. Existen muy pocas referencias al campesinado en sentido negativo, y la excepción que confirma la regla ha sido analizada en profundidad. Además, la reivindicación como sujeto social aparece en todas las películas, pues en todas ellas se reivindica su posición frente a la ciudad, frente a los señoritos, frente a los ricos, e incluso frente a los valores asociados al cosmopolitismo, profundizando en defender la sencillez y la humildad. Todo ello, fruto de la época, y como se ha comentado anteriormente, era lo que pedían la crítica y los espectadores, pues querían verse representados como ellos consideraban que realmente eran.

¿Tradición de carácter conservador?

Uno de los grandes debates detectados tras la profunda revisión bibliográfica realizada ha sido el carácter conservador, o no, de los elementos que el cine pretendía enarbolar o representar. Este es un debate que no se entiende sin contextualización política, pues este se genera a partir de la proclamación de la II República y ella lleva consigo unos valores hasta entonces poco desarrollados administrativa y políticamente. Valores asociados a la libertad, la descentralización, la democracia en un sentido amplio, el valor de la clase trabajadora o el laicismo fueron elementos que definían a este sistema político. Por ello era fundamental que el régimen encontrase la manera de hacer proselitismo de los mismos (Checa *et al.*,

2007: 49). No obstante, ¿realmente existió una reconfiguración de los elementos clásicos que definían aquello español en favor de la República o, por el contrario, no existió una regeneración de valores en el ámbito comunicativo, contradiciendo los valores que definían y pretendía la República que se extendiesen?

Este es un debate que pretende contraponer dos visiones diferentes de la situación de la industria cultural republicana, pero que mantienen una visión común del mal hacer de la República en este sentido. Aunque no exista *quorum* en las conclusiones, el análisis es el mismo: la II República dedicó muy pocos esfuerzos a la tarea de difusión y extensión de los valores que decía y pretendía representar. Las críticas por ello fueron constantes y es una visión general y unánime que se sigue pensando hoy en día.

Por una parte, existe una posición que considera que la II República, pese a suponer un anhelo de esperanza y expansión democrática, tenía una carencia importante: no había asimilado las líneas generales y la importancia del marketing moderno, seguía anclada en los viejos mecanismos de agitación política y proselitismo militante, característicos del siglo XIX y del posterior «guerracivilismo» (Checa *et al.*, 2007: 49).

Además, otra consideración que se hace al respecto es la de que existía una enorme distancia entre el desafiante y agitado contexto sociopolítico español de los años treinta y la temática que inspiraba los contenidos de los productos de la industria cultural (Checa *et al.*, 2007: 49). Uno de los ejemplos más paradigmáticos, si bien no cinematográfico, es el de la canción española del primer tercio del siglo XX; esta se convirtió en un instrumento de reproducción del conservadurismo y de la moral católica, siendo los propietarios de la naciente industria representantes abiertos de los intereses sociales de la burguesía española de carácter más conservador (Checa *et al.*, 2007: 50).

Voces como la de Pamela Radcliff consideran que la II República fue incapaz de articular una identidad nacional poderosa y coherente, incapaz de reunir a la mayoría poblacional alrededor de la visión hegemónica de la nación. No obstante, no es que no existiese un proyecto nacional republicano, sino que las ideas y creencias que habían calado en el imaginario colectivo general eran aquellas que había reformulado la derecha española durante el primer tercio del siglo XX a raíz de la crisis ideológica por el desastre del 98 (Checa *et al.*, 2007: 51). Por tanto, encontramos una posición muy crítica al respecto del hacer de la II República en cuanto a lo que mostraba a través de su industria cultural, dejando en evidencia que existía una fuerte disonancia entre los elementos que se representaban y el momento sociopolítico que se vivía, entrando en fuerte contradicción.

Contraponiendo estos argumentos, encontramos la postura que señala que la producción cinematográfica se volcó en la tarea de consolidar y difundir los valores democráticos que tenían que dar forma al régimen republicano. Esto se debería, fundamentalmente, a la necesidad de establecer un proceso de socialización para asegurar la convivencia democrática. Dicho proceso de socialización estaba llamado a ser dirigido por los nuevos medios de comunicación de masas, entre ellos, el cine (Checa *et al.*, 2007: 103).

Además, otra de las figuras que se tiene en cuenta a la hora de hablar de cómo los nuevos medios de comunicación de masas debían difundir los valores democráticos es la de los periodistas y críticos cinematográficos. Estos, entre los que destacan Juan Piqueras y Mateo Santos, abogaron por demandar un tipo de cine que reivindicase la promoción social y propaganda que consideraban que exigía la situación política del momento, además de un cine que atendiese a fines sociales, culturales y educativos. A este respecto, Piqueras llegó a señalar: «Desde Lenin hasta el Vaticano reconocen al cinema como un arma social formidable. Por ser un espectáculo que agrupa verdaderas multitudes, las ideas que expone son sumamente eficaces» (Checa *et al.*, 2007: 104-105).

En suma, desde esta perspectiva se considera que, si la instauración de la II República supuso un triunfo de las masas y una verdadera revolución, instaurando una nueva forma de modernidad, el cine supuso, en tanto que medio de expresión artística, de información y de propaganda, su paradigma de modernidad más evidente (Checa *et al.*, 2007: 111). Aquí podemos ver, sin embargo, una postura que, si bien critica la desconexión del régimen republicano con este tema, considera que existieron motivos para considerar que la industria cultural desarrolló valores republicanos para el conjunto de las masas, con el objetivo nacionalizador que hemos venido hablando a lo largo de este trabajo.

Una vez expuestas las dos posturas fundamentales que existen al respecto de este tema, en este trabajo se ha realizado la constatación empírica a través del análisis filmográfico con el visionado de diferentes películas que desarrollan algunos de estos elementos de carácter conservador para analizar el discurso de las mismas y considerar ambas posturas. Cabe hacer especial mención a *El agua en el suelo* de Eusebio Fernández (1934) y *La hermana San Sulpicio* de Florián Rey (1934).

Estas dos películas han sido controvertidas por haber sido consideradas como propaganda clerical por los temas que se tocan en ellas por parte de la crítica cinematográfica. Y, en efecto, se ha podido comprobar que el trato que se hace de la institución clerical en ellas no corresponde con los valores que la II

República pretendía profesar. De hecho, Rey afirmó en determinado momento: «Si paso a la posteridad será agarradito a los hábitos de la hermana San Sulpicio» (García Carrión, 2013: 107). Por tanto, podemos entender estas películas como una llamada al españolismo más tradicional, jugando con la picaresca que supuestamente caracterizaba a los españoles, pero donde los temas centrales de los *filmes* eran la fe católica, el honor de las mujeres, la reivindicación clerical y la llamada *raza española*.

En *La hermana San Sulpicio*, por ejemplo, podemos observar cómo la fe católica se encuentra por encima de las libertades y voluntades individuales de la protagonista, pues el hábito ejerce una represión mucho más poderosa que aspectos como el deseo o el amor. Este es un tema que entra abiertamente en contradicción con el laicismo que la II República pretendía difundir.

Por lo que respecta al resto de películas que se han analizado, en la mayoría hay constantes referencias a elementos clericales como en *Nobleza Baturra* y su devoción por la Virgen del Pilar, o el caso excepcional de *La aldea maldita* y la pérdida castellana de la fe. No obstante, pese a ser esta una película en que la fe desaparece, ello se interpreta como un drama y como una situación en la que ya no queda nada a lo que acogerse.

En definitiva, podemos concluir que no existió una reconfiguración de valores a través del cine. No obstante, esta es una consecuencia coherente con el momento sociohistórico que se vivía. Como se señala en repetidas ocasiones, las constantes referencias religiosas y a la *verdadera raza española* son consecuencia de los gustos y voluntades del pueblo español, pues se consideraba que este acudiría en masa si se veían representados a través de este tipo de valores de carácter conservador. De hecho, se llegó a hacer un llamamiento a las masas para visionar cine español con eslóganes como el siguiente: «*Don Quintín, el amargao*: un verdadero sainete madrileño con todo el ritmo de una obra estadounidense» (Checa *et al.*, 2007: 109). Podemos ver pues, cómo se trataba de hacer referencias constantes a lo que supuestamente los españoles eran y profesaban en cuanto a valores, siempre teniendo en cuenta que el cine hollywoodiense, menos identitario y dado a la *españolada*, había sido también exitoso.

Espacios naturales

La vinculación del espacio natural con la vida regional española, donde los variados folclores regionales podían ser representados de manera más precisa

si se desarrollaban en el entorno adecuado, es el asunto fundamental a tratar en este apartado. Así, podemos asociar los paisajes con el carácter regional del cine, pues uno de los elementos distintivos de este cine «costumbrista» es la reivindicación de la puesta en escena en los paisajes naturales. Primero, como forma de oposición a la ciudad y su percepción como corrupta, y, segundo, como reivindicación regional del paisaje como tal, haciendo ineludible su presencia para contextualizar el argumento (Palomo, 2017).

Los paisajes, además, se encuentran íntimamente ligados al mundo rural, el cual, a su vez, como se ha analizado, se entendió como la verdadera representación del pueblo español. Por ello, reivindicar un paisaje natural significaba reivindicar el pueblo español, lo que a su vez significaba reivindicar la nación española. Por ello, numerosas películas representan paisajes naturales en sus tramas, como *Nobleza Baturra* o *La aldea maldita*, las cuales nos contextualizan la película a través de su paisaje, nada más comenzar la película. Por ejemplo, en la primera escena de *Nobleza Baturra*, se nos contextualiza muy rápidamente la importancia del entorno rural, pues los primeros minutos de metraje acontecen entre campos de trigo y coplas aragonesas.

Respecto a esta vinculación de los espacios naturales como elemento íntimamente ligado a la vindicación de lo rural, donde se pueden vislumbrar íntimas conexiones entre los paisajes, el pueblo y el carácter nacional, cabe mencionar que esta es una triada que muchas veces no se entiende por separado, pues abundan los paisajes rurales, la representación del pueblo es eminentemente campesina, y todo ello representa una parte de la definición de la nacionalidad española (García Carrión, 2013).

En el caso concreto de *La aldea maldita*, esta ha sido entendida como un drama rural, género que no se entiende sin el contexto específicamente rural que lo define (González Requena, 1988). Aquí la esfera rural es la matriz que da sentido a la historia y, realmente, la genera. La localización geográfica castellana es clave para entender el devenir del argumento de la película, pues sin el contexto de aldea castellana asolada por la tragedia y en medio de las montañas de Castilla la Vieja la historia se derrumbaría como un castillo de naipes, por tanto, es en la Castilla intrínsecamente campesina donde el argumento adquiere su significado pleno (García Carrión, 2006).

Existe otro ejemplo que, si bien no es una producción española, contó con la colaboración, guionización y supervisión de cineastas, artistas y literatos españoles como Max Aub o Antonio del Amo. Se trata de *Sierra de Teruel*, producida y rodada en 1939, aunque censurada en España hasta 1977.

Sierra de Teruel desarrolla en el municipio de Valderinares la historia neorrealista y casi contemporánea de cómo las Brigadas Internacionales se enfrentaban al Bando Nacional y de cómo fue derribado un avión republicano en la sierra y todo el pueblo colaboró para traer a los brigadistas fallecidos o heridos. Si bien esta película tiene un marcado carácter ideológico, no es aquí eso lo que interesa, sino la utilización del espacio natural como un «personaje» más de la película. Esta película sin las montañas turolenses no tendría ningún sentido, pues precisamente se estrella un avión en ellas y la trama transcurre auténticamente en ese mismo espacio. Además, la sierra tiene una simbología concreta desarrollada posteriormente y vinculada con los maquis y las milicias, pues se utilizaba esta como un medio de escondite y resguardo. El espacio natural de esta película viene dado desde el nombre, hasta la trama, pasando por el rodaje, ya que es una película que puso en el centro el rodaje en exteriores para darle sentido global y coherencia.

Por tanto, los espacios naturales en el cine de los años treinta son fundamentales para comprender la idiosincrasia de las películas, así como sus tramas, pues carecerían, en muchos casos, de sentido. Y, a su vez, se entendió que el rodaje en exteriores suponía un aspecto diferenciador del cine español frente a las producciones norteamericanas, las cuales se consideraba que no ponían en valor la especificidad natural y paisajística de la nación española (García Carrión, 2013: 320).

Así, espacios naturales y lengua son los dos elementos que más información aportan y mayor vinculación tienen con el paradigma regional español. La vindicación de lo rural y la forma de hablar es un conjunto de referencias variadas que cambian en función de la región que se quiera representar y, como se ha dicho con anterioridad, todas estas formas, siempre que fuesen representadas dentro de las fronteras nacionales, eran entendidas como forma de enarbolar aquello español, a través de lo regional.

Conclusiones

A raíz del análisis realizado y tratando de aportar una visión general podemos extraer algunas conclusiones relacionadas con la simbología del cine español de los años treinta.

Respecto al primer elemento, la lengua, podemos destacar que, a partir de la revisión filmográfica se ha constatado que existió una práctica intencionada

e ideológica de representar todas aquellas variedades dialectales que existían a lo largo y ancho del Estado español, con especial relevancia de las andaluzas y aragonesas.

La lengua resultó ser un elemento clave que hacía a los españoles verse representados en las pantallas, en un momento en que el cine en España se encontraba en una situación ambivalente entre las películas extranjeras subtituladas y las «españoladas» norteamericanas que no representaban a nadie y, al parecer, tampoco pretendían hacerlo, pues entre sus repartos no se contaba con demasiados profesionales españoles que pudiesen recomendar o tomar decisiones al respecto de la imagen que se representaba de España.

El segundo elemento, la representación del pueblo, ha resultado ser uno de los elementos que más contenido ha podido aportar a través de las revisiones, pues ha resultado ser un tema muy interconectado con otras variables. La representación del pueblo no es más que la expresión de cómo se trasladaban a través de la pantalla las características, costumbres y cultura del pueblo español. En este marco, situándose entre el reflejo y la mitificación, el pueblo español fue entendido de manera directa con la representación de lo rural, lo cual a su vez era una representación de la nación. Por tanto, podemos llegar a la conclusión lógica de que representar al pueblo a través de lo rural era estar representando fielmente —al menos así lo consideraba la crítica del momento— a la *verdadera nación española*, con todo lo que ello significa.

Además, se ha podido constatar a través de la filmografía que ha existido una tarea ideológica de reflejar, representar, plasmar —o como se quiera exactamente acuñar— al campesinado español con todos sus matices y aristas. Situaciones como la servidumbre, el hurto, la emigración, la alegría, la traición o el amor interclasista colmaron de contenido los argumentos y guiones de la cinematografía nacional de los años treinta.

Por su parte, el tercer elemento estudiado, las tradiciones de carácter conservador, han supuesto el desarrollo de un debate alrededor de su carácter, vinculación y coherencia con la idiosincrasia de la II República y su cine. Este debate ha servido para exponer las relaciones existentes entre ideología, Estado y producción cultural en España. El cine debía de suponer uno de los elementos más potentes de la nueva sociedad de masas que nacía en España, pero el Estado no supo desarrollar ese potencial de difusión que el cine podía tener, y este se vio relegado a la difusión de valores de carácter conservador profesados por la derecha española y por momentos históricos anteriores a la II República. De esta manera, la República no prestó la suficiente atención al cine como nuevo elemento

de difusión, haciendo que su potencial no se desarrollase en beneficio de los valores que aquella profesaba.

El último elemento estudiado, los paisajes naturales, es un elemento transversal que caracteriza el tipo de cine que aquí se ha estudiado. Representar los diferentes paisajes naturales españoles significaba dar coherencia al argumento de las diferentes películas y, en algunos casos, era un elemento indispensable para el propio argumento de la película. En un momento en que se trataba de hacer ver que el cine era propio y representaba la verdadera «raza» española, el escenario suponía un aspecto clave en la autorrepresentación que se quería hacer de los españoles.

Por su parte, en términos más generales, podemos destacar cómo con este desarrollo se elabora una suerte de estado de la cuestión acerca de qué significaba representar a la nación española en la moderna gran pantalla sonora. Más allá de las especificidades de qué elementos se veían representados, cabe destacar cómo los cineastas españoles quisieron reflejar lo que ahora se llama costumbrismo, dando pie a desarrollar posteriormente el famoso neorrealismo italiano (Gubern, 2017).

El cine español de los años treinta considerada esta una de sus épocas de oro, trató de hacerse grande a través de la sencillez, la cotidianeidad y la plasmación de valores generales con tal de que cualquier español pudiese verse representado en ellos. Ello combinado con el propio auge, difusión e innovación del cine propició que en muy poco tiempo el séptimo arte se convirtiese en el primer medio de comunicación de masas.

Además, si atendemos al contexto histórico, parece lógico que la representación de elementos nacionales fuese una constante en el cine. Este nació y se desarrolló paralelamente a la época en la que se planteaba la nacionalización de las masas, consolidándose como medio masivo a la vez que se desarrollaba la mayor movilización patriótica de la historia, vinculada a la I Guerra Mundial (García Carrión, 2007: 157).

Por tanto, podemos entender que la difusión de ideas o elementos en clave cinematográfica durante la tercera década del siglo XX fue una consecuencia coherente de la evolución histórica de Occidente, dando pie y contribuyendo al proceso de nacionalización de las masas españolas, a fin de ganar adeptos a la nación, a esa religión secular que llamaba Mosse.

Por su parte, recogiendo todo lo expuesto anteriormente, es cierto que la nación no es un elemento preestablecido y supone, por encima de todo, una construcción social a través de imaginarios y costumbres poco solemnes. En base a ello, construir socialmente una nación pasó por nacionalizar a las masas,

es decir, dotarlas de una religión secular que sirviese como elemento de unión y hermanamiento. Aquí el cine resulta clave, pues fue un pasatiempo que las masas compartían, donde se veían representadas y este podía servir como elemento de cohesión y reafirmación de determinados valores ya expuestos.

El debate al respecto del contenido nos hace preguntarnos si realmente los valores que se profesaban en el cine republicano respondían a una verdadera necesidad republicana de reconfigurar los valores conservadores imperantes hasta el momento, o si en realidad estos valores fueron los mismos que se venían desarrollando desde hace décadas, ya que la tarea republicana no se centró tanto en el cine y sí más en aspectos como la educación y los maestros. Por lo que, sí, el cine sirvió para reafirmar el sentimiento nacional de los españoles durante el primer tercio del siglo XX, pero ¿en favor de qué intereses? Lo estudiado aquí parece indicar que la tradición española de carácter más conservador fue imperante en la mayoría de los elementos estudiados, hasta que se abrió con la Guerra Civil un espacio propagandístico explícito.

A la conclusión que llegamos, pues, es que el cine español de los años treinta fue un conglomerado de intereses económicos y políticos en favor de lo autóctono, de la fiel representación de la Nación y de los más arraigados valores considerados españoles, y ello fue algo entendido transversalmente, lo defendían fervientes comunistas y conservadores moderados: la nación española debía verse representada por intérpretes españoles, por productoras españolas y debía verse multitudinariamente por el pueblo español, porque como Rey dijo y García Carrión parafraseó en una de las obras de referencia de este trabajo: *sin cinematografía no hay nación*.

BIBLIOGRAFÍA

Anderson, B. (1991). *Comunidades Imaginadas: reflexiones sobre el origen y la propagación del nacionalismo*. México: VERSO.

Archilés i Cardona, F. (2006). ««Hacer región es hacer patria». La región en el imaginario de la nación española de la Restauración». *Ayer* (64), 121-147.

Archilés, F. (2018). *No sólo cívica. Nación y nacionalismo cultural español*. Valencia: Tirant Humanidades.

- Archilés, F. y Martí, M. (2004). «La construcció de la regió com a mecanisme nacionalitzador i la tesi de la dèbil nacionalització espanyola». *Afers, fulls de recerca i pensament*, 48, 265-308.
- Barrenetxea, I. (2010). «Escuela y II República: la importancia del cine en la encarnación de los valores democráticos». *Proyecto CLIO*, 36. Disponible en: <http://clio.rediris.es/n36/articulos/cinebarrenetxea.pdf>.
- Berlin, I. (1983). *Contra la corriente: ensayos sobre la historia de las ideas*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Billig, M. (2021). *El nacionalismo banal*. Madrid: Capitán Swing Libros.
- Checa, A., Espejo, C., Langa, C. y Vázquez, M. (2007). *La Comunicación durante la Segunda República y la Guerra Civil*. Madrid: Editorial Fragua.
- Conde Gutiérrez del Álamo, F. (2010). *Análisis sociológico del sistema de discursos*. España: Centro de Investigaciones Sociológicas (CIS).
- De Bias Guerrero, A. (1995). «La cuestión nacional y autonómica». *AYER*, 4, 192-213.
- García Carrión, M. (2006). «Cine, género e imaginarios nacionales: la representación cinematográfica de España en La Aldea Maldita». *Saitabi*, 56, 39-55.
- (2007). *Sin cinematografía no hay nación*. Zaragoza: C.S.I.C.
- (2013). «El pueblo español en el lienzo de plata: nación y región en el cine de la II República». *Hispania*, LXXIII (243), 193-222.
- (2013). *Por un cine patrio*. Valencia: Universitat de València.
- Gil, R. (26 de Junio de 1935). «Cinema amateur catalán en Madrid». *ABC*.
- González Requena, J. (1988). «Apuntes para una historia de lo rural en el cine español». En *El campo en el cine español* (pp. 13-27). Madrid: Filmoteca Española-Banco de Crédito Agrícola.
- Gubern, R. (2017). «El cine republicano en plano general». *Cultura de la República. Revista de análisis crítico* (1), 74-81. DOI: <https://doi.org/10.15366/crrac2017.1.006>.
- Guzmán, A. (25 de Enero de 1934). «Decíamos ayer...». *Popular Film* (389).

- Hobsbawm, E. y Ranger, T. (2002). *La invención de la tradición*. Barcelona: Editorial Crítica.
- Masó, A. (2001). *Una aproximació antropològica als pobles i les llengües*. Barcelona: Edicions de la Universitat Oberta de Catalunya.
- Montes Ibars, S. (2016). «El papel de las distribuidoras cinematográficas en el desarrollo del cine español durante la II República». *Revista Arte y Patrimonio*, 1, 33-50.
- Mosse, G. L. (1997). *La cultura europea del siglo XX*. Barcelona: Ariel.
- (2019). *La nacionalización de las masas*. Madrid: Siglo XXI.
- Palomo, M. Á. (4 de abril de 2017). ««Sierra de Teruel», vida y milagros de la película que se rodó en los estertores de la Guerra Civil». *El País*. https://elpais.com/cultura/2017/04/04/actualidad/1491319537_009237.html
- Paz Rebollo, M. P. y Cabeza San Deogracias, J. (2010). «La realidad que vieron los españoles. El cine de no-ficción durante la II República española (1931-36)». *HISPANIA*, 70(236), 737-764. DOI: <https://doi.org/10.3989/hispania.2010.v70.i236.331>.
- Popular Film. (1934). «¿Y en España, qué...?». *Popular Film* (408).
- Robles Egea, A. y Valencia Sáiz, Á. (2019). «Los precedentes del sistema político. Los cleavages de la España contemporánea». En J. Montabes Pereira y A. Martínez, *Gobierno y política en España* (pp. 15-46). Valencia: Tirant lo Blanch.
- Rondón, F. (11 de Junio de 1931). «Defendamos nuestra cultura». *Popular Film* (252).
- Santos, M. (1930). «España ante el nuevo cinema. Una verdad puesta de canto por un grupo de iberoamericanos». *Popular film* (197).
- Thiesse, A.-M. (1999). «Culture de Masse». En *La création des identités nationales* (pp. 246-300). París: Editions du Seuil.

FILMOGRAFÍA

- Elías, F. (Director). (1936). *Maria de la O* [Película]. Ulargui Films; Estudios Orphea.

Fernández, E. (Director). (1934). *El agua en el suelo* [Película]. Cinematográfica Española Americana (CEA).

Malraux, A. (Director). (1938). *Sierra de Teruel* [Película]. Coproducción Francia-España; Les Productions André Malraux; Productions Crniglion-Molinier; Subsecretaría de Propaganda del Ministerio de Estado.

Marquina, L. (Director). (1935). *Don Quintín, el amargao* [Película]. Filmófono S.A.

Marquina, L. (Director). (1936). *El bailarín y el trabajador* [Película]. Hispania Tobis, S.A.

Rey, F. (Director). (1930). *La aldea maldita* [Película]. Pedro Larrañaga, Florián Rey.

Rey, F. (Director). (1934). *La hermana San Sulpicio* [Película]. Adaptaciones de Armando Palacio Valdés.

Rey, F. (Director). (1935). *Nobleza Baturra* [Película]. CIFESA.

Rey, F. (Director). (1936). *Morena clara* [Película]. CIFESA.

Rey, F. (Director). (1939). *La Dolores* [Película]. CIFESA.