



EL CINE REPUBLICANO EN PLANO GENERAL

ROMÁN GUBERN

Universidad Autónoma de Barcelona

Recibido: 28/09/2016

Resumen: Haciendo un rápido paseo por la evolución de la expresión cinematográfica, el autor se plantea la influencia que los cambios políticos en España tuvieron sobre la producción de películas. ¿Existe un cine republicano? La historia del cine en la España del momento obedece más bien a las necesidades comerciales del nuevo invento y a la influencia de las distribuidoras extranjeras. Este plano general nos permite conocer algunos de los títulos más destacados, sus productores, directores y actores, y los temas que más atraían al público español. Imposible no mencionar el caso de Luis Buñuel como exponente bien diferenciado en medio de este panorama. La guerra convertirá la expresión cinematográfica en un vehículo más para la propaganda ideológica de todas las partes implicadas, aunque los intereses del bando franquista pasaban más por vencer que por convencer.

Palabras clave: Cine sonoro, Segunda República, géneros cinematográficos.

Aceptado: 20/11/2016

Abstract: In a rapid approximation to the cinematographic expression, the author speaks about the influence of the political changes in Spain on the production of films. Is there a Republican cinema as such? Really, the History of the Spanish cinema has mainly to do with the commercial necessities of that new invention, and with the influence of the foreign distributors. Thanks to this long shot we know some of the more significant titles of that moment, as well as about film directors and stars, and also the more attractive subjects to the Spanish public. Impossible not to mention the case of Luis Buñuel, a very important exponent of the Spanish Cinema. During the Spanish Civil War, both sides will use cinematographic expression as another vehicle for ideological propaganda, but the fascists had more interest, not to convince, but to win.

Key words: sounded films, Second Spanish Republic, cinematographic genders.

Gubern, Román. «El cine republicano en plano general». *Cultura de la República. Revista de análisis crítico*, 1 (abril 2017): 74-81. ISSN: 2530-8238.

DOI: <https://doi.org/10.15366/crrac2017.1>

El crítico catalán Sebastià Gasch, amigo de García Lorca y de Dalí y colaborador de las vanguardias de anteguerra, escribió en pleno franquismo, en el año 1965, en el semanario *Destino*, un artículo elocuente titulado «La época dorada del cine español» en el que, sin mencionar a la II República –la Censura no lo habría permitido–, evocaba aquella época dorada de nuestro cine que fueron los años treinta, la única en que se produjo una verdadera y cálida empatía con su público popular. Sin embargo, el gobierno republicano no tuvo arte ni parte en este renacimiento popular, a pesar de que el presidente Niceto Alcalá Zamora, entrevistado en julio de 1931 por la revista *Films Selectos*, declaró enfáticamente: «Yo apoyaré personalmente todo proyecto de cinematografía nacional». Las dos razones que explican el fondo de este renacimiento radican en que, en un país en que el analfabetismo rondaba entre el 30 y el 40 por ciento de la población, el cine sonoro había desterrado los rótulos escritos propios del cine mudo, y también hay que decirlo, se implantó un clima de mayor permisividad ideológica y moral que el que oprimía bajo la dictadura del general Primo de Rivera.

Comencemos con la cuestión crucial del complejo tránsito del cine mudo al sonoro. Suele admitirse que, obviando experimentos anteriores, el cine sonoro nació oficialmente con el éxito arrollador que supuso el estreno en Nueva York en octubre de 1927 del film *El cantor de jazz (The jazz Singer)*, de Alan Crosland, sonorizada con discos gramofónicos. Hacia 1930 los países más desarrollados habían ya adoptado la técnica sonora, no con frágiles soportes discográficos vulnerables a las ralladuras y a las pérdidas de sincronía con la imagen, sino con una banda óptica paralela a los fotogramas. Pero en esa fecha muchos países importantes (la Unión Soviética, Italia, Japón, Argentina) seguían anclados todavía en la etapa muda. Ese era también el caso de España, pese a los esporádicos y fracasados intentos de sonorizar algunas producciones con discos, en tareas efectuadas malamente en estudios locales o en París. Por otra parte, los estudios de Hollywood contrataron a guionistas y actores hispanohablantes o francófonos para hacer versiones dobles de sus películas en sus idiomas, una práctica que fracasó pese a que la Paramount instaló en Jonville-le-Pont, cerca de París, un estudio que rodaba films en catorce idiomas extranjeros, para su distribución internacional (Luis Buñuel llegaría a ser jefe de la sección española de doblaje en la etapa terminal de la empresa en 1933). El mercado español rechazó las películas norteamericanas que reunían a actores españoles y latinoamericanos, en un sopicaldo dialectal abucheado por público y crítica, como acogió con frialdad las traducciones mediante subtítulos, en razón del difundido analfabetismo peninsular, y el doblaje acabó por ser la fórmula más difundida: a su regreso

de París, tras la clausura de la sucursal de Paramount, Buñuel pasó a ser en enero de 1934 jefe del doblaje de la distribuidora Warner Bros en Madrid. Otros países fueron más expeditivos: Mussolini obligó patrioteramente a doblar todos los films extranjeros al italiano en octubre de 1930, para proteger su idioma, iniciativa que seguiría Goebbels en Alemania en 1934 y el general Franco en abril de 1941 (este regalo de la lengua propia a las estrellas extranjeras resultaría letal para la producción nacional).

En este momento de gran confusión acerca del futuro del cine tuvo lugar en octubre de 1931 en Madrid un Congreso Hispanoamericano de Cinematografía (fraguado en la etapa primorriverista) que aspiraba a sustituir la hegemonía cinematográfica de Hollywood en los países hispanohablantes por la hegemonía de la industria española, pero esta quimera megalómana nunca llegó a ser realidad.

De manera que el cine sonoro en España nació tardíamente, cuando en mayo de 1932 la empresa francesa Orphea Films, empujada por el trotamundos onubense Francisco Elías, instaló un equipo sonoro en el antiguo Palacio de la Química de la Exposición Universal de Barcelona de 1929. También franceses eran el productor de Orphea, Camille Lemoine y el ingeniero de sonido René Renault, mientras su operador Arthur Porchet era suizo. En estos estudios más franceses que españoles, inaugurados en mayo de 1932, rodó Elías en francés la película *Pax*, que no se estrenó hasta junio de 1934 con subtítulos en español. Pero estas instalaciones sirvieron para hacer nacer tardíamente el cine sonoro peninsular, que debutó con una versión de la zarzuela *Carceleras* (1932), de José Buchs, versión tan desafortunada que fue repudiada por su autor, Vicente Peydró.

Pero el caso es que toda la producción sonora española de 1932, que ascendió a seis títulos, se rodó en Barcelona. Al año siguiente se alzaron en Madrid las instalaciones de la productora CEA (Cinematografía Española Americana), en cuyo consejo rector, presidido por Jacinto Benavente, figuraban prominentes literatos y músicos que cedían sus derechos de autor a la empresa. Como productora debutó con el film de propaganda clerical *El agua en el suelo* (1934), de Eusebio Fernández Ardavín y basada en un guión de los hermanos Álvarez Quintero. Y en 1933, en unos terrenos cedidos por el ayuntamiento de Aranjuez a raíz de las proclamas del Congreso Hispanoamericano de Cinematografía, para construir una escuela de cine, se acabaron alzando en 1933 los Estudios ECESA (Estudios Cinema Español S.A.), cuyo equipamiento sonoro resultó muy deficiente y acabaron embargados por la casa Philips. En el plano empresarial, algunas distribuidoras se convirtieron en productoras, como Exclusivas Diana, pionera en el subtulado

de películas. Pero el caso más relevante fue el de la distribuidora valenciana Cifesa, de la familia Casanova, que había hecho fortuna difundiendo las películas de la Columbia, y que al carecer de infraestructuras técnicas en la ciudad, usó estudios y laboratorios madrileños para sus producciones. Y en contraste con el perfil conservador y clerical de Cifesa, Buñuel convenció al ingeniero Ricardo Urgoiti -ya implantado en los sectores de la radio, la distribución y exhibición de películas- para ampliar su empresa Filmófono al ámbito de la producción de sainetes, melodramas y comedias populares, que él produciría y supervisaría desde el anonimato más absoluto. Así surgieron la adaptación de Arniches *Don Quintín el amargao* (1935), de Luis Marquina, los melodramas *La hija de Juan Simón* (1935) y *¿Quién me quiere a mí?* (1935), de José Luis Sáenz de Heredia, y *¡Centinela alerta!* (1936), que inició el francés Jean Grémillon y concluyó Buñuel a causa del estallido de la Guerra Civil.

Cuando se contempla el balance de la producción en el periodo 1932-36, los géneros hegemónicos fueron la comedia (47 títulos), el film musical (21) -antídotos contra la Depresión- y la españolada (18), basada en estereotipos regionales identitarios. Pero es cierto que existió una dicotomía entre «localismo» y «cosmopolitismo». Florián Rey -autor de *Nobleza baturra* (1935) y *Morena Clara* (1936)- defendió con énfasis la españolada, en contraste con Benito Perojo, que solía rodar sus películas en estudios franceses, se decía que «no parecían españolas» -tanto para alabarlas como para criticarlas- y cierto sector de la prensa le acusó por su «cosmopolitismo», llegando la virulencia de los ataques al punto de que buscó refugio en Cifesa, para la que dirigió con mano maestra la zarzuela madrileñista castiza *La verbena de la Paloma* (1935). La búsqueda de un equilibrio entre localismo y cosmopolitismo estuvo entre las preocupaciones de Buñuel al frente de Filmófono, al punto de que lanzó *Don Quintín el amargao* con el eslogan publicitario «un sainete madrileño con el ritmo de un film americano».

También la cuestión identitaria afectó a una parte del cine producido en Barcelona. De la obra teatral de Josep Maria de Sagarra *El café de la marina* - estrenada en febrero de 1933- hizo Domènec Pruna una versión en catalán y otra en castellano, con protagonistas distintos (Pere Ventalló y Rafael Rivelles). Fue un gran fracaso en su estreno catalán y la versión castellana no se estrenó en Madrid hasta 1941. Pero la comedia *Mercedes* (1933), de José María Castellví, una versión localista de *Romeo y Julieta*, con algunos diálogos en catalán, situaba en una casa de huéspedes el antagonismo de un catalán y un madrileño que se oponían al idilio de la hija del primero y el hijo del segundo. *Mercedes* recaudó en Cataluña

500.000 pesetas, 200.000 más de las que había costado, mientras fracasó en el resto de España.

Las inercias eclesiásticas y puritanas pervivieron en la época. El crítico comunista Juan Piqueras tachó al juguete musical *Yo quiero que me lleven a Hollywood* (1930), de Edgar Neville, de «pornográfico». De *Una morena y una rubia* (1933), de José Buchs, escribió Larraya que tenía escenas «no aptas para señoritas» y a la comedia musical *¡Abajo los hombres!* (1935), de Castellví, el anónimo crítico de *Arte y Cinematografía* le reprochó que tenía diálogos «subidos de tono». Esta perspectiva conservadora resultó clamorosa en el ciclo de propaganda clerical, con títulos como *El agua en el suelo* (1934), sobre la calumniosa imputación a un joven cura de una relación sentimental con una joven, *La hermana San Sulpicio* (1934), de Florián Rey, *Sor Angélica* (1934), de Francisco Gargallo, *Nobleza baturra* (1935), de Florián Rey –el cura hace posible un feliz matrimonio interclasista–, *Madre Alegría* (1935), de José Buchs y *El cura de aldea* (1936), de Francisco Camacho.

Poco activa resultó la productora Ediciones Cinematográficas Españolas S.A., auspiciada por Acción Católica y el diario confesional *El Debate*, que tuvo como consejero asesor a José María Pemán. La tendencia reaccionaria se acentuó durante el denominado *bienio negro*, en el que el gobernador civil de Barcelona prohibió las películas nudistas y las de gangsters mientras el ministro José María Gil Robles prohibía *Tu nombre es tentación* (*The Devil is a Woman*, 1934), de Josef von Sternberg –por ofensas a la guardia civil– y exigía a la Paramount la quema del negativo del film, amenazando con prohibir todas sus producciones en el mercado español. Como contrapartida, la Ley de Divorcio, de enero de 1932, tuvo su reflejo en los argumentos de *Madrid se divorcia* (1934), de Alfonso Benavides, y la citada *¿Quién me quiere a mí?* Y de la evolución del estatuto de la mujer da fe la actividad de la catalana Rosario Pi, que debutó con su productora Star Film encargando a Neville la comedia *Yo quiero que me lleven a Hollywood*, a la que siguieron otros títulos, y en 1936 dirigió una interesante versión de la ópera de Manuel Penella, *El gato montés*. También reflejaron una nueva permisividad las sátiras en ambientes militares, como fue el caso de *El tren de las 8'47* (1934), del francés Raymond Chevalier, *Amor en maniobras* (1935), de Mariano Lapeyra y la citada *¡Centinela alerta!* Todas ellas fueron prohibidas al acabar la Guerra Civil.

Ya dijimos que la comedia fue un género hegemónico, igual que lo fue en muchos países, como contrapeso consolador de la Gran Depresión. El tema del feliz ascenso de clase (mediante un premio de lotería, una herencia o una boda afortunada) fue recurrente y, según el que parece ser un tópico de la novela rosa

(la muchacha rica codiciada por los hombres por su fortuna), esta situación fue frecuente. Así, eran varones quienes ascendían de clase gracias a una mujer rica en *La hermana San Sulpicio* (1934) y *Nobleza baturra* (1935), de Florián Rey, así como en el caso de *El bailarín y el trabajador* (1936), de Luis Marquina, y basada en Benavente, film estrenado en mayo de 1936 –el último antes del estallido de la guerra- y en el que el frívolo protagonista aceptaba de buen grado trabajar como obrero en una fábrica como prueba de su amor hacia la hija del amo. En *Doce días millonaria* (1935), de José Buchs, era una mujer la beneficiada por una herencia, mientras que eran unos vagabundos los afortunados por otra herencia en *20.000 duros* (1935), de Willi Rozier, y por la lotería los de *Poderoso caballero* (1935), de Max Nosseck –los dos últimos directores fugitivos del antisemitismo nazi en Europa central-, pero en la muy exitosa *Morena Clara* (1936), de Florián Rey, un fiscal de buena familia se enamoraba y casaba con una gitana, convirtiéndose en el título más taquillero del cine republicano.

Esta producción no pudo alcanzar la popularidad que evocó Gasch sin un *star-system* seductor, fenómeno sociológico del que dio cuenta Sáenz de Heredia en su afortunado debut como director en *Patricio miró a una estrella* (1935). Aunque en este *star-system* se detectaron arquetipos conservadores, como el de Imperio Argentina, mujer tradicionalista y virgen (quien ingresó en Falange Española al comenzar la Guerra Civil) y modernizadores, como Rosita Díaz Gimeno, estudiante de Medicina, amante de Juan Negrín y exiliada, o como la *flapper* Antoñita Colomé. Las dos Españas coexistían en el imaginario popular antes de julio de 1936.

Existió también una *nueva ola* de realizadores en el cine republicano, como Sáenz de Heredia (falangista y pese a ello amigo y colaborador del comunista Buñuel), Edgar Neville, Luis Marquina y Eduardo García Maroto. Todos ellos seguirían trabajando en el cine franquista desde 1939. El caso de Buñuel fue muy singular: de la militancia surrealista inicial pasó a la militancia comunista, del cine autoral a modestas tareas en el campo del doblaje y productor en Filmófono de cine de entretenimiento popular. Conoció una inflexión importante cuando rodó en 1933 en Las Hurdes el documental etnográfico y de denuncia de una República que no había solventado su miseria y subdesarrollo. Este documental –*Tierra sin pan*-, a medio camino entre la antropología y la imagería repelente contaminada por el surrealismo, conocería un destino singular. Como buen comunista, y como quería la Komintern, Buñuel era enemigo de una república burguesa y aspiraba a culminar la revolución social de modelo soviético. Pero tras la insurrección fascista de 1936 sonorizó el film en París, con el título *Tierra*

sin pan, y añadiendo una coda a favor del Frente Popular en armas, culpando a los terratenientes, apoyados por los militares, de aquella miseria ancestral. Pero su documental contrastó estridentemente con los que rodaban los viajeros ilustrados de las Misiones Pedagógicas (creadas en mayo de 1931) en la España profunda y casi medieval. Buñuel jamás colaboró con ellas.

Antes del estallido de la guerra en julio de 1936 ya había estallado una guerra entre los cineclubs proletarios y los cineclubs burgueses que proliferaron en España en aquellos años. El Cineclub de Falange Española no se inauguró hasta 1935, con películas alemanas e italianas, pero el despiste y el entusiasmo eran tales, que el cineclub proletario Nuestro Cinema se inauguró con la película de Leni Riefenstahl *La luz azul (Das blaue Licht)*, presentada por el camarada Antonio Del Amo.

La Guerra Civil paralizó la producción y fue un laboratorio de cine militante. Los anarquistas catalanes fueron los más madrugadores y ya en julio de 1936 el periodista Mateo Santos montó *Reportaje del movimiento revolucionario en Barcelona*, pero sus imágenes y su comentario inflamado no tardaron en llegar a Berlín y su testimonio de iglesias incendiadas y momias de religiosos desenterrados dieron la vuelta al mundo dañando gravemente la reputación republicana. Ya se ha dicho muchas veces que en España hubo dos guerras simultáneas: la del fascismo contra el Frente Popular y, en su interior, la de los social-comunistas contra los anarquistas y trotskistas: los primeros priorizaban la victoria militar y los segundos la revolución social. El debate todavía dura. Fue un holandés, Joris Ivens, quien en su documental *Spanish Earth (1937)* consiguió la mejor síntesis del dilema: en la retaguardia rural la revolución agraria colectivista hacía posible alimentar a los soldados que luchaban en las trincheras. Pero esto quedó en puro enunciado teórico. Los anarquistas dominaban las infraestructuras cinematográficas en Barcelona y, para combatir al cine de Hollywood («narcótico para las masas», le llamaban), decidieron producir sus «films proletarios», aunque el público prefería el «narcótico». Pero ya en la bienintencionada *Aurora de esperanza (1936)*, de Antonio Sau, el desesperado obrero en paro prohibía a su esposa que buscara trabajo, pero aceptaba más tarde que una cabaretera le invitara a cenar y le metiera un billete en su bolsillo. Los comunistas, con su noticiario *España al día*, preferían ganar la batalla de la información a la batalla de las lágrimas: pero en mayo de 1937 comunistas y anarquistas se enfrentaron a tiros en las calles de Barcelona. Y el gobierno, impotente, refugiado en Valencia, antes de poner proa a Barcelona y finalmente a Francia, se vio desbordado. Se rodaron miles de metros sobre la guerra de

España, con contribuciones extranjeras de la valía del operador soviético Roman Karmen y del escritor francés André Malraux, autor del troncado *Espoir/Sierra de Teruel* (1938-39), un grito desgarrador contra la hipócrita política de la No-Intervención, patrocinada por Inglaterra. En el bando franquista estaban más cómodos y, con la ayuda de Berlín, no crearon su Departamento Nacional de Cinematografía hasta abril de 1938. Importaba más vencer que convencer. Y el resultado fue que cinco meses después estalló la II Guerra Mundial.