

José Cabeza San Deogracias

EL DESCANSO DEL GUERRERO:

Cine en Madrid durante
la Guerra Civil española
(1936-1939)

EDICIONES RIALP, S. A.
MADRID

ÍNDICE

INTRODUCCIÓN	11
I. EXHIBICIÓN	
1. Evolución de la exhibición cinematográfica: 1936-39	19
1.1. Los antecedentes de la Junta de Espectáculos (JE)	26
1.2. La creación de la JE	32
1.3. Las películas de Hollywood y la «censura discreta»	38
1.4. El cambio de actitud de la JE	47
1.5. La red de cines: estructura duradera	54
1.6. Los <i>nuevos ricos</i> de las salas de exhibición: los acomodadores y los músicos	59
1.7. Una nueva forma de gestionar los cines: la cooperativa ...	65
II. PRODUCCIÓN	
2. La producción deseada: los largometrajes de ficción	71
2.1. Los límites de la producción	79
2.2. El cine de argumento: la propaganda imposible	84
2.3. «Los señores del dinero» y el momento del director-artista	87
2.4. La producción real: el cine de urgencia	91
2.5. La producción fallida: los <i>amateurs</i>	96
III. DISTRIBUCIÓN	
3. La distribución o el <i>villano</i> de la industria del cine	101
3.1. Las distribuidoras de Hollywood antes de la guerra	106
3.2. El caso Paramount: las <i>majors</i> de Hollywood sobreviven al caos	109
3.3. El ejemplo de Barcelona	115

3.4. Siempre nos quedará París: el acuerdo con las <i>majors</i> ...	119
3.5. Los peligros de la distribución: la <i>piratería</i>	123
3.6. ¿Hubo películas nuevas?	129
3.7. El fin de la guerra y la continuidad del negocio	133
IV. CINE ANARQUISTA Y SOCIALISTA	
4. El cine que querían los anarquistas	137
4.1. Dominar la exhibición, producción y distribución: ¿un <i>trust</i> anarquista?	140
4.2. Las incautaciones anarquistas en el cine: un paradigma fallido	142
4.3. La exhibición cinematográfica en Madrid: el anarquismo más realista	147
4.4. El cine anarquista visto desde dentro	151
4.5. Una propaganda cara o una propaganda entretenida .	155
4.6. <i>Aurora de Esperanza</i> : un ideario audiovisual poco cinematográfico	159
4.7. <i>Nuestro culpable</i> : cine de espaldas a la guerra	163
4.8. <i>Barrios bajos</i> : la película anarquista más comercial .	166
4.9. Los espectáculos de la UGT: la hegemonía comunista .	170
4.10. Producción y distribución en la UGT: historia de un fracaso	175
V. EL CINE Y LOS OTROS OCIOS	
5.1. El cine como último refugio de las variedades	181
5.2. El teatro: un fiasco como entretenimiento	187
5.3. La organización del teatro: detrás de las candilejas del Pavón	192
VI. EL DESCANSO DEL GUERRERO	
6. El cine de ficción como medio de comunicación	197
6.1. El cine de ficción como representación de la realidad ...	198
6.2. El cine de ficción como propaganda... <i>entretendida</i> ...	201
6.3. El cine como un arte subordinado a la utilidad	206
6.4. El público siempre se equivoca	209
6.5. El mito del público heroico	213
BIBLIOGRAFÍA	219
ÍNDICE DE PELÍCULAS CITADAS	231
ÍNDICE ONOMÁSTICO	235

INTRODUCCIÓN

El descanso del guerrero: cine en Madrid durante la Guerra Civil española (1936-1939) tiene como objeto analizar la oferta cinematográfica con todos sus condicionantes —industriales, comerciales, políticos y legales— en el Madrid de la Guerra Civil (1936-1939). Madrid es una ciudad muy peculiar durante la guerra. Es, a la vez, frente y retaguardia. De una parte, las tensiones de la guerra exigen ofrecer una canalización amplia al esparcimiento en los espacios sociales que se suponen característicos de las grandes ciudades. Porque una guerra ha de permitir tiempos y espacios para el respiro del *guerrero*. Dar salida u ofrecer refugio, de alguna forma, a sus tensiones y a sus miedos. De otra, las limitaciones de la propia urbe —su relativo aislamiento—, su condición de frente real de guerra y la situación política que se vive en la *heroica* capital de la República convierten el entretenimiento en una ocasión espléndida para transmitir mensajes con claros fines persuasivos. Lo impone el mantenimiento sin fisuras del frente interior para contrarrestar los intentos *quintacolumnistas* de sembrar el desánimo y menguar la moral de los defensores. El *guerrero* no podía dejar de serlo nunca, pero todos los habitantes de Madrid quedaron convertidos —al menos inicialmente— en combatientes. Conjuguar ambas finalidades —ocio reparador de fatigas guerreras y concienciación masiva de la población— no resultaba fácil. Probablemente tampoco era posible. Además no había unanimidad entre las fuerzas políticas que regían Madrid. Esta obligada convergencia, que exigió acuerdos, cambios, limitaciones asumidas y, de manera inevitable, fuertes tensiones, se analiza en el entorno de una institución social de la importancia del cine y, más concretamente, del cine que más veía el público.

Las películas son el ocio preferido de los madrileños durante la guerra. Los cines se convierten en un punto de reunión. Y allí, en la oscuridad de las salas, se mezclan películas con objetivos a veces contrapuestos. El Madrid de la guerra heredó la estructura capitalista del cine: el

mercado era el que mandaba. Una oferta inapropiada podía terminar con el habitual nivel de asistencia al cine. Esto hubiera significado el cierre de locales y el paro forzoso de sus trabajadores, cuestión que suele ignorarse y que tanto valoraban los sindicatos de aquel entonces. Además, la República no podía prescindir del cine como fuente de financiación. El sector cinematográfico —que algún crítico definía como «industria psicológica»— funcionaba de acuerdo a la regla de oro del capitalismo: la ley de la oferta y la demanda. Los republicanos necesitaban que el público siguiera asistiendo a las salas para contar con una fuente segura y nada despreciable de financiación. Quizá por eso fueron extremadamente sensibles a los gustos del que se llamaba despectivamente «público de cine». La mayoría de las películas que *funcionaban* seguían proyectándose. Las que no contaban con el apoyo de los espectadores —exceptuando algunas excepciones por imposición propagandística— desaparecían con rapidez de la cartelera.

A partir de un objetivo estadístico aún no abordado —señalar qué tipo de cine se veía más y cuál menos—, este libro busca situar los filmes con sus valores, ideas y códigos narrativos dentro en un contexto político, ideológico y social muy concreto y ver cómo se recibían, en un sitio destinado al esparcimiento, la propaganda republicana o de cualquier otro signo a través del entretenimiento. En definitiva, se analiza el cine como medio de comunicación; con un emisor que quiere enviar un mensaje y un receptor que recibe esos contenidos. Sólo al explorar el interés del receptor en los mensajes se comprueba si las intenciones de los emisores —productoras, partidos políticos, sindicatos, etc— tuvieron éxito. Si no se llega a indagar en los dos extremos de la ecuación comunicativa —lo emitido y lo efectivamente recibido— se corre el peligro de confundir unos con otros. Por eso es relativamente frecuente en la historia social del cine que la mera lectura de las fuentes —los mensajes— transforme una hipótesis de trabajo en una conclusión. Eso ocurre, por ejemplo, cuando se magnifica la opinión de los críticos. Independientemente de las referencias a los artículos de estos analistas de la realidad cinematográfica, estas páginas parten de la premisa de que el público no es un simple receptor pasivo que reacciona como los emisores habían previsto. Se supone que si va al cine es porque en ese espacio público encuentra algún tipo de satisfacción que supera, aunque comience en ella, la explicación inmediata de pasar el tiempo.

Sobre la importancia del cine como medio de persuasión política se ha escrito mucho. También en lo que se refiere al que se proyectó en España durante la Guerra Civil. La bibliografía es extensa. En general, este tipo de trabajos se han centrado más en la producción que en la efectiva

distribución y exhibición de los filmes. Dentro de esta producción, el *lugar común* más trabajado es el análisis de los filmes propagandísticos que produjeron diferentes organismos, partidos o sindicatos. Otros aspectos como las películas alemanas de ficción que se vieron en las pantallas o la aplastante preeminencia del cine de Hollywood han quedado al margen del análisis. Simplemente no se han investigado. Este hecho crea una paradoja: se ha prestado más atención a cualquier documental realizado por Socorro Rojo Internacional, como *Guernica* (José Fogués, 1937) con 2 únicas semanas de exhibición en una sala, que a una película como *Una noche en la ópera* (Sam Word, 1935), de los hermanos Marx, que se proyectó durante 24 semanas. Si bien es verdad que la producción propagandística durante la guerra fue destacable, eso no significa que el público viera esas películas que, por otra parte, estaban hechas bajo una lógica ideológica y no comercial. Sin embargo, al destacar tanto el estudio de este tipo de cine y no proporcionar un contexto de cuáles eran sus límites, se puede inducir a una falsa correlación práctica: los filmes producidos son los que se proyectaron en el Madrid en guerra y, por tanto, son los que veía el público.

Esta afirmación presupone otra falsedad: que todos los espectadores asistían por igual a las salas de cine, sin tener en cuenta qué películas se proyectaran. La mera relación de estas cintas para la seducción ideológica, sin más nexos explicativos o referenciales, implica la asunción de otra tesis: la homogeneidad de los gustos del público. Los catálogos ofrecen la falsa impresión de que los espectadores no discernían los tipos de cines, ni los géneros, ni las nacionalidades; todo les era indiferente. En el fondo subyace la idea básica de que el espectador es idiota. La realidad parece que pudiera ser bien distinta a la vista de la experiencia normal de la asistencia al cine.

Este *silencio* de las investigaciones cinematográficas sobre lo que el público tuviera que decir acerca de las películas no tiene un solo origen. Desde luego, lo primero es la dificultad que entraña captar con rigor algo aparentemente tan etéreo como la opinión del público. Después hay otro factor: el tradicional desprecio a la opinión del espectador anónimo. Aun así, paradójicamente, sobre las preferencias del público —*imaginando* cuáles eran— se han construido toda una serie de afirmaciones y mitos sin apoyatura documental: hasta hoy no se ha realizado una base de datos sobre las veces que se proyectaba una película.

Muchas de las opiniones sobre la historia del cine de la Guerra Civil se han construido sobre suposiciones e intuiciones, o concediendo un valor desmedido a lo que el emisor *quería decir* y no a lo que el receptor *entendía* o *prefería*. Esta actitud de ignorar la opinión del receptor que, a

través de la entrada decide qué películas son de su gusto, lleva a la construcción de una historia muy parcial del cine durante este período. El billete de entrada a la sala es la forma estadística más fácil de comprobar de qué tipo eran las inclinaciones cinematográficas del público y sólo conociéndolas se puede empezar a hablar, con seriedad, de qué mensajes pudieran haberle llegado con efectiva capacidad de influencia.

A través de las carteleras se ha constatado que el cine sigue funcionando con bastante regularidad para las circunstancias en las que se encuentra Madrid. Sólo un 35% de las salas que la revista *Arte y cinematografía* reconocía abiertas en Madrid a finales de 1935 no están activas durante algún momento de la guerra. La mayoría continúan apareciendo en cartelera. Mientras que unas pocas cierran por bombardeos, otras resisten incluso a su mala situación geográfica: muy cerca del frente de guerra. A partir de esta premisa básica que sitúa al cine como una institución sólida a pesar de las circunstancias, se han extraído otros datos sobre la exhibición cinematográfica: cuántas salas estaban abiertas en comparación con las épocas normales, qué películas se veían en ellas, la regularidad con la que se proyectaban, que partidos o sindicatos obreros los controlaban, etc. Para analizar la exhibición cinematográfica ha sido fundamental saber con rigor qué tipo de películas veía el público en las salas más populares, las que anunciaba la prensa. La *Base de datos sobre películas proyectadas en Madrid durante la Guerra Civil española*, compuesta por 5.609 registros de películas que se vieron en los cines madrileños, ha permitido conocer y clasificar los gustos cinematográficos de los espectadores.

Más allá del análisis cuantitativo de saber cuántas películas se proyectaron y con qué frecuencia, la *Base de datos sobre películas* constituye un punto de partida para el análisis cualitativo de esos filmes que, en gran medida, elegía el público. Es evidente que en una situación de guerra existen elementos que distorsionan la libre elección de los espectadores: el número de copias, las reticencias de una productora a poner en circulación un filme por miedo a perderlo o a infrutilizarlo, la ubicación de una sala en la ciudad, el funcionamiento de los canales de distribución... Sin embargo, todos estos condicionantes no invalidan el hecho de que el público es el que decide, aunque sea sobre unas posibilidades más limitadas.

A este punto de partida —el *descubrimiento* de cuáles son las películas que veían los madrileños—, se ha sumado los contenidos de las críticas o comentarios cinematográficos de la prensa: 932 artículos publicados desde el 18 de julio de 1936 hasta el 28 de marzo de 1939 en *El Sol*, *Mundo Obrero*, *Castilla Libre*, *CNT*, *Claridad*, *Ahora*, *ABC* y *El Socia-*