

## El cine sonoro (1930-1939)

ROMÁN GUBERN

### 1. DESCONCIERTO Y PRIMEROS TANTEOS

La implantación del cine sonoro en España coincidió con el desplome del régimen monárquico y el establecimiento de la Segunda República, que nació el 14 de abril de 1931, a raíz de las elecciones municipales que demostraron la impopularidad en las ciudades de una corona que había propiciado la dictadura del general Miguel Primo de Rivera, desde septiembre de 1923 a enero de 1930. Al dimitir el dictador, el general Dámaso Berenguer fue nombrado jefe de gobierno por Alfonso XIII, para garantizar la continuidad del trono, pero su tímido reformismo hacia la democracia fracasó y tuvo que ceder, en febrero de 1931, su jefatura al almirante Juan Bautista Aznar, quien convocó las elecciones municipales de abril. El cine sonoro nació, por lo tanto, en la Península en un clima de convulsiones, que condujeron a un régimen modernizador y de libertades civiles, en buena parte inspirado por la Constitución de la República de Weimar, impulsor de una mejora de la condición social de las clases populares (reducción de la jornada laboral e incrementos salariales), que alentó una gran expansión de las industrias del ocio, aunque en el marco de la severa depresión económica mundial. Por otra parte, el cine sonoro

abría la tentadora posibilidad de consolidar un mercado hispanohablante en una veintena de países americanos.

Pero el régimen republicano vivió pronunciadas oscilaciones políticas y, durante el llamado bienio negro (noviembre de 1933-febrero de 1936), la hegemonía de los partidos conservadores recortó acentuadamente tanto las libertades como las reformas sociales. Así, en abril de 1935, el gobernador civil de Barcelona prohibió la exhibición de películas nudistas y de gángsters, mientras que en mayo fue vetada *L'Âge d'or* en la programación de la Exposición Surrealista en Santa Cruz de Tenerife. Y en octubre, el gobierno conminó a la Paramount a destruir el negativo de *The Devil is a Woman* de Josef von Sternberg, amenazando con prohibir todas sus producciones en su territorio.

A pesar de su voluntad modernizadora, los gobiernos republicanos demostraron poquísima sensibilidad hacia el cine. Las únicas medidas legislativas que adoptaron sobre este medio fueron: descentralización de la censura en junio de 1931, ejercida por los gobernadores civiles de Madrid y de Barcelona; órdenes del 20 y 22 de marzo de 1932, gravando con aranceles la importación de films extranjeros; libre importación de película negativa y obligatoriedad del tiraje de copias positivas en territorio español; creación en octubre de 1934, por el Ministerio de Industria y Comercio, de un Consejo de Cinematografía, que no resultó operativo; impuesto a los ingresos generados por la explotación cinematográfica, que una ley de marzo de 1932 estableció en el 7,5 %, pero que tras una campaña de protestas profesionales quedó rebajado al 4,5 % para la producción extranjera y al 1,5 % para la española.

Pero si los gobiernos republicanos se ocuparon poco del cine, el cine tampoco se interesó por el nuevo régimen. Solamente se produjo un film políticamente celebrativo de la causa republicana, *Fermín Galán*, del ayudante de dirección Fernando Roldán que aquí debutó como director, quien con medios escasos y con el novel actor José Bavier reconstruyó en el verano de 1931, en los propios lugares de la acción, la biografía de este capitán que en diciembre de 1930 se sublevó contra la monarquía y por ello fue fusilado. Se sonorizó en los estudios Tobis de Epinay y se estrenó en el primer aniversario de su ejecución. Mientras que la discutida Ley de Divorcio de marzo de 1932 tuvo un eco oportunista en la comedia *Madrid se divorcia* (1934), de Manuel Benavides y Adelqui Millar.

El último film mudo español fue *Los hijos mandan* (1930), producido y dirigido en Valencia por Antonio Martínez Ferry. En aquella fecha los experimentos sonoros ya habían menudeado en la Península, pero todos habían fracasado. Si la primera proyección sonora de un filme norteamericano tuvo lugar el 19 de septiembre de 1929 en Barcelona, con *Innocents of Paris* (*La canción de París*) de Richard Wallace y con Maurice Chevalier, ninguna película española sonorizada había conseguido por entonces una exhibición normal. No obstante, el ingeniero norteamericano Lee De Forest, inventor del Phonofilm con sonido fotográfico, había viajado a España, en donde presentó, en junio de 1927 en el cine Kursaal de Barcelona y en noviembre en Madrid, varios cortometrajes. En 1928 se rodaron con este sistema nuevos cortos cómicos locales y se fundó en Barcelona la Hispano De Forest Phonofilms, para consolidar esta patente. Pero cuando De Forest abandonó la Península tras vender su equipo a Feliciano Vitores, el único largometraje que pudo rodarse con él fue la farsa onírica *El misterio de la Puerta del Sol* (1929), realizado en Madrid por Francisco Elías y que aparentemente sólo tuvo una exhibición pública en Burgos, en razón de su incompatibilidad técnica con las salas. En marzo de 1929 llegó a España el operador sudamericano J. E. Delgado para rodar con un camión Movietone, de la Fox, entrevistas con Alfonso XIII y Primo de Rivera, además de actuaciones del trío musical argentino formado por Irusta, Fugazot y Demare, confirmando la estrategia de expansión lingüística transcontinental del nuevo cine sonoro.

En un clima polémico, en el que Ramón Gómez de la Serna defendió contracorriente el valor artístico del cine sonoro, se ensayaron con poca fortuna en España varios sistemas autárquicos de sonorización con discos, como el Melodión, el Parlophone y el Filmófono, del ingeniero Ricardo Urgoiti y que utilizaba dos giradiscos. En esta confusa etapa de transición al sonoro anterior a mayo de 1932, surgieron cuatro alternativas:

1) La producción por empresas españolas de films sonoros en estudios alemanes, franceses o ingleses. Iniciada por *La canción del día/Spanish Eyes* (1930), una realización de George Berthold Samuelson producida por Saturnino Ulargui en Elstree, esta política fue proseguida por *El profesor de mi mujer/L'amour chante* (1930), rodada en versión francesa y española por Robert Florey en Berlín, por las realizaciones de Benito Perojo *La bodega* (1929) y *El embrujo de Sevilla* (1930) y *Cinó-*

*polis/Elle veut faire du cinéma* (1931), rodada en junio de 1930 en París por José María Castellví y Francisco Elías.

2) La sonorización *a posteriori* de films rodados mudos en España, efectuada en estudios sonoros extranjeros. Se sonorizaron así en París *La aldea maldita* (1930) de Florián Rey y por iniciativa de su importador cubano, y *Tiene su corazoncito* (1930) del mismo director y para Producciones Pitouto; *Prim* (1930) e *Isabel de Solís* (1931), ambas de José Buchs; *Yo quiero que me lleven a Hollywood* (1931) de Edgar Neville; *Fermín Galán* (1931) de Fernando Roldán, y el documental *Salamanca* (1930) de Leopoldo Alonso.

3) La sonorización *a posteriori* y con discos, en estudios españoles, de filmes rodados mudos, como *Fútbol, amor y toros* (1929) de Florián Rey, *La alegría que pasa* (1930) de Sabino A. Micón, y algunos más, pocos de los cuales llegaron a estrenarse.

4) La emigración profesional, especialmente propiciada por las empresas norteamericanas, para producir con los profesionales de habla castellana en paro films en ese idioma, capaces de ocupar el vacío de los mercados hispanos y de reemplazar a sus industrias de producción nacionales. Esta operación típicamente imperialista se perpetró sobre todo en los estudios de Hollywood y en los de la Paramount en Joinville, utilizando muchos profesionales latinoamericanos, lo que dio lugar a una «guerra de acentos» y a una controversia lingüística en la prensa. Esta política conoció dos modalidades: las versiones castellanas de filmes angloamericanos y las versiones únicas de guiones originales hispanos, opción iniciada por la Fox con *Mamá* (1931) de Perojo y sobre una comedia de Gregorio Martínez Sierra, lo que permitió a esta empresa mejor aceptación comercial de sus productos y prolongar esta actividad hasta 1936<sup>1</sup>. La producción norteamericana en español, que constituyó la más voluminosa de toda la producción multilingüe, declinó a causa de la implantación del subtítulo y del dobla-

<sup>1</sup> El tema de la producción hispanoparlante norteamericana, del que aquí no nos ocupamos, ha sido examinado por Juan B. Heinink y Robert G. Dickson en *Cita en Hollywood*, Mensajero, Bilbao, 1990, y Jesús García de Dueñas, en *¡Nos vamos a Hollywood!*, Nickel Odeon, Madrid, 1993. En tareas como realizadores, ayudantes, supervisores, dialoguistas y guionistas intervinieron los españoles Benito Perojo, Florián Rey, Edgar Neville, Gregorio Martínez Sierra, Eusebio Fernández Ardavín, José López Rubio, Enrique Jardiel Poncela, Salvador de Alherich, Baltasar Fernández Cué y Xavier Cugat.

je. Exclusivas Diana inició la práctica del subtítulo, pero la alta tasa de analfabetismo en España en los años 30 hizo que resultara más funcional el doblaje, que empezó a practicarse desde 1933 en Barcelona (Metro-Goldwyn-Mayer y Estudios Trilla-La Riva), mientras en Madrid, Hugo Donarelli, procedente de Fono-Roma, equipó los Estudios Fono España S. A.

En 1931, de los quinientos films estrenados en Madrid, 260 fueron norteamericanos, 43 norteamericanos hablados en español y sólo tres producciones españolas. Una fue la ya citada *Fermín Galán* y las otras fueron dos realizaciones del veterano director santanderino José Buchs, un director muy proclive a las reconstrucciones de época y de inclinaciones monárquicas. La última película muda de Buchs había sido *El guerrillero* (1930), una exaltación de Juan Martín el Empecinado, el combatiente antifrancés en la Guerra de la Independencia, y en 1931 dio a conocer sus dos primeros films sonoros: *Prim* (1930) y *Doña Isabel de Solís, reina de Granada* (1931). *Prim* fue un film estimable, realizado con grandes medios materiales, que expuso una biografía del general liberal pero antirrepublicano Juan Prim (1814-1870), que batalló por restablecer la monarquía constitucional, consiguiendo sentar en el trono a Amadeo de Saboya, y murió en un atentado. Sus objetivos políticos fueron paralelos a los del general Berenguer, en el momento del rodaje de *Prim*, tratando de restablecer un régimen que ofreciese una salida constitucional a la dictadura de Primo de Rivera. Por eso *Prim* fue un verdadero film-manifiesto en favor del restablecimiento de la legalidad monárquica. Aunque este objetivo no se consiguió, *Prim* quedaría como un film sólido, aunque académico, que ofreció en sus imágenes algunas citas de pinturas célebres. *Doña Isabel de Solís, reina de Granada* se basó en una novela histórica de Francisco Martínez de la Rosa y se rodó en Granada, Tetuán y Alcalá de Henares, siendo recibida con indiferencia.

## 2. NACE LA INFRAESTRUCTURA DEL CINE SONORO

El primer estudio equipado técnicamente para rodar films sonoros fue el estudio Orphea, de Barcelona, y tuvo un origen singular. Su fundador fue el pionero andaluz Francisco Elías, quien trabajaba en París tras el fracaso de su ensayo sonoro *El misterio de la Puerta del Sol*.

Allí propuso al productor francés Camille Lemoine, quien había sido administrador de producción del *Napoleón* de Abel Gance, rodar un filme sonoro en Barcelona, contando con la ayuda de exiliados republicanos para obtener la autorización para equipar unos estudios en la ciudad. Cuando las instituciones republicanas se hubieron asentado, Elías y Lemoine viajaron a Barcelona con cuatro camiones que contenían equipo técnico alquilado y con el operador suizo Arthur Porchet (procedente de los estudios de Joinville), contratado por seis semanas. El objetivo de la expedición era equipar el Palacio de las Industrias Químicas de la Exposición Universal de 1929, para rodar allí *Pax*, un guión urdido en los medios republicanos del exilio (en el que también figuraba Ramón Franco, hermano del futuro dictador) y para el que se había conseguido la firma nominal del prestigioso escritor socialista Georges de la Fouchardière, con el objetivo de conseguir financiación francesa. *Pax* se realizó en mayo de 1932 en Orphea y expuso la lucha contra un dictador, que parecía un ajuste de cuentas con Primo de Rivera, pero se rodó solamente en versión francesa, pues Elías no pudo encontrar capital local para rodar una simultánea y barata versión española.

Por ser *Pax* una película francesa, el primer largometraje sonoro español rodado en Orphea con sonido directo fue la zarzuela *Carceleras*, un *remake* de la pieza que ya Buchs había adaptado en 1922 y que esta vez rodó con exteriores en Córdoba y decorados en Orphea. En junio de 1932 ya la prensa informaba de la negociación de este proyecto, que iba a producir la distribuidora madrileña Exclusivas Diana y que era vital para que Elías pudiera retener a Lemoine y a su equipo en Barcelona. Para conseguirlo, el propio Elías, al concluir *Pax*, improvisó el rodaje en el estudio del corto cómico de dos rollos *El último día de Pompeyo*, en español y francés. *Carceleras* resultó una película lamentable, que motivó una protesta pública de su músico, Vicente Peydró. Pero resultó importante porque significó el arranque de la producción continuada en Orphea por parte de empresas ajenas al estudio, como la citada Diana, que reincidió en Orphea patrocinando luego a Buchs *Una morena y una rubia* (1933).

En su calidad de productora, Orphea, con Lemoine como gerente, siguió en activo con *Bolíche* (1933) y *Rataplán* (1935) de Francisco Elías; con *Susana tiene un secreto* (1933) y *¡Se ha fugado un preso!* (1933) de Benito Perojo; con *El Café de la Marina* (1933) de Domènec Pruna,

y *Sierra de Ronda* (1933) de Florián Rey. En agosto de 1933, Orphea amplió sus actividades al sector de distribución y se reorganizó como sociedad anónima, pasando a ser presidida por un sobrino del jefe del gobierno, Alejandro Lerroux. De la turbia gestión financiera de la empresa daría testimonio la detención de Lemoine por estafa, denunciado por los cantantes Irusta, Fugazot y Demare, que actuaron en *Bolíche*. En febrero de 1936 padeció Orphea un violento incendio que deterioró su edificio y, en abril de 1962, fue destruido por otro.

Todas las películas españolas de 1932 y la mayor parte de las de 1933 se rodaron en Orphea, pues los primeros estudios sonoros madrileños no resultaron operativos hasta finales de ese año. Este hecho estableció una bicefalia en la industria del cine sonoro, repartida entre Madrid y Barcelona, con el siguiente volumen de producción:

| Años:                    | 1932 | 1933 | 1934 | 1935 | 1936 | (hasta 18-VII) |
|--------------------------|------|------|------|------|------|----------------|
| Rodadas en Barcelona     | 6    | 12   | 8    | 18   | 13   |                |
| Rodadas en Madrid        | 0    | 3    | 13   | 19   | 13   |                |
| Rodadas en otros lugares | 0    | 2    | 0    | 0    | 2    |                |
| Producción total         | 6    | 17   | 21   | 37   | 28   |                |

El saldo final indica que se rodaron 57 largometrajes en Barcelona y 48 en Madrid, y tan sólo 4 en otros lugares.

En 1932 se estrenaron en Madrid sólo tres películas españolas, como el año anterior: *Yo quiero que me lleven a Hollywood* de Edgar Neville, *Carceleras* de Buchs y *El sabor de la gloria* de Fernando Roldán. Pero la producción española no tardó en ascender en presencia en las pantallas y en popularidad. En la temporada 1935-36, cuando el costo de un largometraje oscilaba entre 400.000 y 500.000 pesetas, el cine español había conquistado las cotas más altas de popularidad de su historia, cosechando éxitos excepcionales con títulos como *Rumbo al Cairo* (1935), *Don Quintín el amargao* (1935), *Nobleza baturra* (1935), *La verbena de la Paloma* (1935), *La hija de Juan Simón* (1935), *Morena Clara* (1936) y *El bailarín y el trabajador* (1936). Por eso este periodo ha sido calificado con frecuencia como «época dorada» del cine español.

El nacimiento del cine sonoro en Barcelona, y en el clima político de restablecimiento del régimen autonómico catalán en la institución de la

Generalitat, alentó el interés de las autoridades locales hacia este medio. Fruto de esta preocupación fue la creación del Comité de Cinema de la Generalitat, que tras su fundación en noviembre de 1932, se convirtió en abril de 1933 en Comisión Ejecutiva, con el empeño de desarrollar su actividad en el uso propagandístico del cine, en su función pedagógica, en la preparación de una escuela profesional y en la colaboración en infraestructuras para su industria. Pero sus frutos, salvo en la difusión pedagógica, fueron prácticamente inexistentes. El secretario de este Comité fue Miquel Joseph i Mayol, quien en 1936 dirigiría la comedia frívola *Quiero vivir y amar*. En este clima de reivindicación política y cultural catalanista, Domènec Pruna, hermano del pintor Pere Pruna, decidió rodar en versiones catalana y castellana la pieza teatral *El Café de la Marina* (1933), que Josep Maria de Sagarra había estrenado en febrero de aquel año. Se rodaron exteriores en la Costa Brava con Rafael Rivelles como protagonista de la versión castellana y Pere Ventallols de la catalana. Pero a pesar de la colaboración entusiasta de la *intelligentzia* local, los problemas financieros y de todo tipo condujeron el proyecto al fracaso y abrirían un útil debate acerca de la viabilidad económica del cine catalanoparlante para un mercado lingüístico relativamente exiguo. Por las mismas fechas, en cambio, una modestísima cinta valenciana, el sainete *El faba de Ramonet* (1933), del veterano documentalista Juan Andreu, basado en una pieza localista de Luis Martí, sincronizada posteriormente en Barcelona con diálogos en valenciano, alcanzó un enorme éxito en la región valenciana por este hecho, pese a su gran primitivismo técnico. Su ortodoxia lingüística era escasa, por otra parte, pues incluía canciones malagueñas y cuplés en castellano.

Entretanto, en octubre de 1931 había tenido lugar en Madrid el Congreso Hispanoamericano de Cinematografía, promovido desde 1928 por Fernando Viola, con la protección del gobierno de Primo de Rivera. El Congreso quiso ser, en líneas generales, una respuesta al reto del cine sonoro norteamericano, articulando un frente cinematográfico panhispánico, liderado por España. El goloso mercado de cien millones de hispanoparlantes y seis mil salas de cine actuó como motor de unos intereses que aspiraban a reemplazar la hegemonía de Estados Unidos en el continente americano por el dominio comercial español, ante la gran debilidad de las cinematografías iberoamericanas. Pero el Congreso no obtuvo resultados prácticos.

No obstante, en octubre de 1931, con la retórica nacionalista y pro-

teccionista del Congreso como fondo, se constituyó en Madrid la sociedad Cinematografía Española Americana, cuyo consejo provisional se formó en abril de 1932, con Jacinto Benavente como presidente de honor y el banquero y presidente de la Cámara de Comercio de Madrid, Rafael Salgado, como su presidente efectivo. La CEA convocó como socios a un grupo de dramaturgos y músicos que se comprometían a ceder gratuitamente los derechos de sus obras a la nueva empresa. Su capital social era de cuatro millones de pesetas, pero la suscripción de sus acciones se reveló muy dificultosa. Como director de producción de la CEA fue nombrado el veterano realizador Eusebio Fernández Ardavín, mientras el germanófilo Enrique Domínguez Rodiño, agregado de la embajada española en Berlín, aportó el equipo sonoro Tobis. Fernández Ardavín inauguró los estudios con el rodaje del corto musical *Saeta* (1933), al que siguió su largometraje *El agua en el suelo* (1934). Pero en octubre de 1935 Fernández Ardavín abandonó la empresa por disensiones internas, cuando ésta ya había cancelado sus planes como productora para ser un mero estudio de rodaje y había abierto una sección de doblaje, que tradujo las películas de Columbia importadas por Cifesa y las de Warner Bros., supervisadas por Buñuel.

También en octubre de 1931, en el exaltado clima nacionalista aireado por el Congreso Hispanoamericano de Cinematografía, el ayuntamiento de Aranjuez ofreció al Congreso un terreno para edificar unos estudios. Como el Congreso no tenía personalidad jurídica para aceptar la oferta, un grupo de profesionales constituyó Estudios Cinema Español S. A. para aceptarla. En abril de 1932, en un mitin entusiasta, se lanzó una emisión pública de acciones por cinco millones de pesetas, que no fueron suscritas, y un camión tuvo que recorrer España, con vistosos carteles, para intentar captar capitales. Los estudios de ECESA se inauguraron en octubre de 1933, con muchas deudas. Su primer largometraje, *Invasión*, del italiano Fernando Mignoni, quedó inacabado, y pronto se comprobó que la calidad de su sonido era muy deficiente. En octubre de 1934 los estudios fueron embargados por la Philips y otros acreedores, y pasaron a convertirse en Estudios Aranjuez.

Pese a estos contratiempos se abrieron nuevos estudios. En Madrid aparecieron Ibero Films (luego Cinearte) en 1933, los Estudios Balles-teros Tona Film del operador Serafín Ballesteros en 1934, que se inauguraron con *Patricio miró a una estrella*, y Roptence, que debutaron en 1935 con *Es mi hombre*. Mientras, en Barcelona, los Estudios Trilla



Rafael Rivelles y M.ª Fernanda Ladrón de Guevara en *El hombre que se reía del amor* (Benito Perojo, 1932).

se estrenaban en 1935 con *El secreto de Ana María*, el mismo año en que se abrían en esta ciudad los Estudios Lepanto.

### 3. LAS PRODUCTORAS

La aparición del cine sonoro significó cambios importantes en el censo de empresas productoras. Muchas desaparecieron y, entre las nuevas, algunas estuvieron económica y orgánicamente vinculadas, como ocurrió en otros países, a los nuevos estudios de rodaje, como Orphea y CEA. Esta discontinuidad empresarial con el cine mudo estuvo en parte cortocircuitada por la continuidad de los principales profesionales (aunque hubo que lamentar la emigración a América del interesante Manuel Noriega) y de los géneros tradicionales, si bien el sonoro alumbró un nuevo género musical con muchas facetas (opere-tta, zarzuela, espectáculo arrevistado, españolada andaluza con canciones, etc.). De modo que la discontinuidad industrial y empresarial quedó enmascarada para el público.

Entre las más tempranas productoras del nuevo periodo, además de la ya citada distribuidora Exclusivas Diana, descolló la madrileña Star Film, fundada por la realizadora catalana Rosario Pi, quien fue su gerente, y por Pedro Ladrón de Guevara (hermano de la actriz María Fernanda Ladrón de Guevara), con la aportación capitalista del financiero mexicano Emilio Gutiérrez Bringas. Debutó la Star Film produciendo *Yo quiero que me lleven a Hollywood* (1931) de Neville, sonorizada con discos. Tras esta cinta produjo *El hombre que se reía del amor* (1932), rodada por Perojo en Orphea, el corto *Besos en la nieve* (1932) de José María Beltrán, *Odio* (1933) del peruano Richard Harlan y sobre un guión original de Wenceslao Fernández Flórez, *Doce hombres y una mujer* (1934) de Fernando Delgado, y *El gato montés* (1935) de Rosario Pi. El interés de Star Film se mide por haber producido las tres primeras cintas sonoras autóctonas de tres realizadores del relieve de Neville, Perojo y Delgado.

Pero las dos grandes productoras que constituyeron los pilares emblemáticos del cine republicano, y que evidencian la discontinuidad empresarial antes señalada, fueron Cifesa y Filmófono.

Fèlix Fanés ha escrito que, antes de la aparición de Cifesa, «la producción de films en España no era una industria, sino una aventura»<sup>2</sup>. Y es interesante observar que Cifesa, como Filmófono, Ufisa (de Saturnino Ulargui, representante en España de la firma alemana Cine Allianz-Tonfilm) y Exclusivas Diana, nacieron como distribuidoras antes de convertirse en productoras. Ello indica que la distribución, preferentemente de material extranjero, permitía una acumulación de capital lo bastante sustanciosa como para permitir abordar la más compleja y arriesgada tarea de producción.

Cifesa (Compañía Industrial Film Española S. A.) se constituyó en Valencia el 15 de marzo de 1932, con un capital de 1.500.000 pesetas. En la primera junta general extraordinaria de accionistas, celebrada el primero de marzo de 1933, tras cubrirse la primera emisión de acciones, fue nombrado presidente de la compañía un socio que no había sido fundador, pero que había comprado un buen paquete de acciones: el valenciano Manuel Casanova, quien procedía de una familia

<sup>2</sup> *El cas Cifesa. Vint anys de cine espanyol (1932-1951)*, de Fèlix Fanés, Filmoteca Generalitat Valenciana, 1989, pág. 89.

de industriales aceiteros que había diversificado sus negocios. En el consejo de administración figuraron también sus hijos Vicente, químico de profesión, y Luis, comerciante. Aparentemente fue Vicente, quien por su profesión efectuaba frecuentes viajes a Alemania, quien incitó a su padre a participar en esta compañía que no había fundado. Al frente de la empresa, Vicente consiguió en el verano de 1933 la exclusiva de distribución en España de la Columbia Pictures, cuando esta productora modesta estaba a punto de crecer espectacularmente en el mercado gracias a las comedias de Frank Capra, quien en 1934 obtuvo un éxito sensacional con *It Happened One Night* (*Sucedió una noche*). En febrero de 1934 Vicente Casanova se convirtió en vicepresidente de la compañía.

En la temporada 1933-34, Cifesa incluyó por vez primera en su distribución dos cintas españolas: *El agua en el suelo* y *El novio de mamá*, la segunda acogida con frialdad por su deficiente sonorización en ECESA y a pesar de su posterior doblaje. Pero el gran éxito de *El agua en el suelo* facilitó que Florián Rey convenciese a Cifesa para que iniciara sus tareas de producción con *La hermana San Sulpicio* (1934). A ella seguirían hasta 1936 los films de Florián Rey *Nobleza baturra* (1935) y *Morena Clara* (1936); los de Benito Perojo *Rumbo al Cairo* (1935), *Es mi hombre* (1935), *La verbena de la Paloma* (1935) y *Nuestra Natacha* (1936); *La hija del penal* (1935) de Eduardo G. Maroto, *El cura de aldea* (1936) de Francisco Camacho, *El genio alegre* (1936) de Fernando Delgado y *La reina mora* (1936) de Eusebio Fernández Ardavin. Esta copiosa producción, a la que habría que añadir 24 cortometrajes, convirtió a Cifesa en la primera productora española.

En 1935 tenía Cifesa sucursales, además de en Madrid (que era de hecho su sede central), en Barcelona, Sevilla, Bilbao, Palma de Mallorca y Las Palmas, además de correspondientes en Orán, Buenos Aires, Santiago de Chile, La Habana, Manila, París, México y Berlín. Cifesa no tuvo estudios propios y rodó todos sus films republicanos en estudios madrileños, pero copió de las productoras de Hollywood su estrategia de «acaparamiento de talentos», tanto de directores (Florián Rey, Benito Perojo) como de estrellas (Imperio Argentina, Miguel Ligeró), así como la producción continuada y una red de distribución con prolongaciones internacionales, que privilegiaba al mercado iberoamericano.

Aunque más adelante examinaremos las películas de Cifesa, en los

apartados de directores o de géneros, avancemos que su perfil ideológico fue predominantemente conservador, como correspondía a las convicciones de la familia Casanova, llegando en ocasiones a la exaltación ruralista y clerical (*El cura de aldea*, *Nobleza baturra*), aunque las cintas de Perojo aportaron un contrapunto liberal y cosmopolita. En este periodo el capital católico beligerante llegó a introducirse en la industria, como evidenció la creación en mayo de 1935 de Ediciones Cinematográficas Españolas S.A., situada en la órbita de influencia de Acción Católica y del diario confesional *El Debate*, y que contó con colaboraciones literarias de José María Pemán. Pero el estallido de la guerra interrumpió sus breves actividades tras producir *Currito de la Cruz* (1936).

Filmófono supuso un claro contraste con el perfil ideológico de Cifesa, como ambiciosa empresa de la familia Urgoiti, típica representante de la burguesía ilustrada y liberal vasca, que había demostrado un temprano interés por las industrias culturales. Nicolás María de Urgoiti había fundado la Papelera Española, los diarios *El Sol*, *La Voz* y la Editorial Calpe. Su hijo, el ingeniero Ricardo Urgoiti, fue director de Unión Radio de Madrid en 1924 y en mayo de 1929 ya experimentaba la sonorización cinematográfica con discos, en la proyección de *Greed* (*Avaricia*) de Stroheim, en el Cineclub Español. Inició la comercialización de su sistema sonoro Filmófono con *Fútbol, amor y toros*, de Florián Rey, estrenada en enero de 1930. En agosto de 1931 inició sus actividades de distribución, con films seleccionados por Juan Piqueras desde París (films soviéticos, de Clair, Dreyer y Pabst, pero también exitosos cortos de Walt Disney), actividad que se completó en el sector de exhibición con una importante cadena de salas en Madrid. Para promocionar sus films importados de carácter minoritario, Luis Buñuel organizó el Cineclub Proa-Filmófono, en donde se exhibió por única vez *L'Âge d'or* (*La edad de oro*).

En el otoño de 1935, atendiendo a una sugerencia de Buñuel, quien aportó además al proyecto 150.000 pesetas prestadas por su madre (la mitad del costo de un film en la época), inició su política de producción. Con un equipo estable formado por Buñuel en calidad de productor ejecutivo y eventual guionista, el escritor Eduardo Ugarte (yerno de Carlos Arniches), el operador José María Beltrán y el músico Fernando Remacha, Buñuel acometió la producción de comedias y melodramas baratos que proponían, en palabras de Pérez Perucha,

«una relectura moderna y progresista de ciertos temas tradicionales de la cultura popular española»<sup>3</sup>.

Su primera producción fue *Don Quintín el amargao* (1935), el sainete de Arniches ya adaptado por Noriega en 1925. Por estar Perojo atareado en Cifesa, encargó Buñuel su dirección al novel Luis Marquina, hijo del poeta Eduardo Marquina e ingeniero de sonido de CEA, a quien conocía a través de Dalí y de sus estancias en Cadaqués, pues ello le garantizaba una banda sonora aceptable en aquella fase de tanteos técnicos inciertos. El film mostraba cómo don Quintín (Alfonso Muñoz), personaje agriado y suspicaz, expulsa de su casa a su esposa a causa de celos injustificados. Ella da a luz en la maternidad y mendiga por las calles de Madrid con su hijita, hasta que es entregada a un humilde matrimonio para que la cuide, con dinero enviado anónimamente por don Quintín. Años después, en su lecho de muerte, la esposa revela a don Quintín que él es el padre de su hija y, a partir de este momento, el hombre intentará recuperarla, ya que la chica ha marchado del hogar de sus padres adoptivos para emparejarse con un joven taxista. El azar hace que el iracundo don Quintín tenga un enfrentamiento en un café con éste y con su hija, sin reconocerla. Finalmente, gracias a la hija del matrimonio que la adoptó y que trabaja en un teatro de variedades, don Quintín descubre la identidad de la chica, se reconcilian y asume su papel de abuelo de un hermoso bebé que se le mea encima.

En *Don Quintín el amargao* no sólo se presentaba a un personaje víctima de unos celos enfermizos, precursor del protagonista de *Él* (1953), sino que se desplegaba un retablo coral (escenas del casino de juego, del café) en el que adquirirían especial relieve los personajes secundarios, de acuerdo con las pautas del sainete. La vocación artística de la hermana de adopción de la protagonista fue utilizada para ofrecer algunos graciosos comentarios acerca del *star-system* de la época y para aseverar que el cine que se hacía entonces en España era muy malo.

Tras el gran éxito de *Don Quintín el amargao*, Filmófono adaptó *La hija de Juan Simón* (1935), una «comedia flamenca» de 1930 escrita por el clérigo José María Granada y Nemesio M. Sobrevila, un realizador

<sup>3</sup> *Cine español. Algunos jalones significativos (1896-1936)*, de Julio Pérez Perucha, Films 210, Madrid, 1992, pág. 44.

que había coqueteado con el cine de vanguardia. Buñuel eligió a Sobrevila como director y escenógrafo, pero tras dos semanas de rodaje, vista la excesiva lentitud del trabajo, le sustituyó por José Luis Sáenz de Heredia. En este film Carmela (Pilar López), hija del enterrador Juan Simón, ama al humilde cantaor Angelillo, pese a la oposición de su autoritaria madre, Angustias. Ángel decide ir a Madrid para triunfar en el cante, ganar dinero y poder así casarse con Carmela. Pero en una taberna de Madrid, en un altercado con un señorito, éste es herido de un navajazo y Ángel es injustamente acusado y encarcelado. Al leer la noticia de la condena de Ángel por la reyerta pasional, se produce una tensa discusión en casa de Carmela, quien decide huir a Madrid. El hijo que tuvo como madre soltera al ser seducida por un señorito será confiado a su familia, mientras ella se pone a trabajar en un cabaret como chica de alterne. Entretanto, Ángel ha recibido con pesar, poco antes de salir de la cárcel, la falsa noticia de su muerte. Angelillo triunfa como cantaor, con una gira por América Latina, mientras Carmela malvive humillada de su trabajo en el cabaret. Ángel, en posición acomodada, hace traer a su hijo del pueblo para que esté con él. Es informado por una confidencia de que Carmela vive y la encuentra en su camerino cuando acababa de ingerir unas pastillas de veronal para suicidarse. Salvada *in extremis*, concluye el film con un epílogo feliz de Ángel, Carmela y el niño en el latifundio andaluz de aquél. *La hija de Juan Simón* obtuvo un éxito inmenso, potenciado por la venta de sus discos.

Este film fue fundamentalmente un vehículo para explotar la gran popularidad de Angelillo, recién revelado con el éxito de *El negro que tenía el alma blanca* de Perojo, quien cantaba una docena de coplas a lo largo de la película, entre las que alcanzó especial fama la anticarcelaria *Si yo fuera presidiario*, coreada por presos y por guardianes. En este aspecto, resultaba interesante la descripción en el film de su ascenso al estrellato, con cartas de admiradoras y con todo el proceso de mitologización propio del mundo del espectáculo. Algunos toques ocasionales mostraban, por otra parte, una voluntad de originalidad en una historia melodramática muy estereotipada, de desventura femenina y triunfo social desarrollados simétricamente hasta converger los destinos de los dos protagonistas. Por ejemplo, el *flash-back* de evocación de las relaciones de Ángel y de Carmela al principio del film, desencadenado como recuerdo cuando ella contempla una foto de ambos



que cobra vida en la pantalla, tomada en un puesto fotográfico de feria, o las inscripciones políticas republicanas e izquierdistas en las paredes de la celda en que Angelillo está encarcelado, o la cómica alusión a Schopenhauer en el cabaret, eran rápidas pinceladas que no alteraban, no obstante, la esencia lacrimosa del folletín.

Satisfecho con la docilidad de Sáenz de Heredia, Buñuel le confió la siguiente producción, *¿Quién me quiere a mí?* (1936), pensada para el lucimiento de la rubia niña-cantante Mari Tere, una especie de Shirley Temple española, elegida en un concurso. La niña era el eje de una comedia conyugal en la que el divorcio de los padres planteaba el problema de quién se quedaba con la niña. Pero *¿Quién me quiere a mí?* fue la menos productiva e interesante cinta de Filmófono. Por ello Buñuel decidió volver a una fórmula parecida a la de *La hija de Juan Simón*, al adaptar *La alegría del batallón* de Arniches, con el título *¡Centinela alerta!* (1936), confiando su dirección a Jean Grémillon, quien cobró 15.000 pesetas, y a quien Buñuel sustituyó por enfermedad al final del rodaje, estrenándose el film sin el nombre de ningún director.

*¡Centinela alerta!* relataba cómo Arturo, un señorito de Madrid, seduce a la bella campesina Candelas (Ana María Custodio), quien da a luz a un niño. La madre decide ir a pedir ayuda a Arturo y llega a un pueblo en el que acampa un batallón de soldados de maniobras. En aquel lugar, y puesto que Arturo se ha marchado y abandonado a Candelas, los soldados Ángel (Angelillo) y Tiburcio deciden apadrinar a la niña y el primero de ellos se enamora de la infortunada chica. Ángel se convertirá en un cantante de fama, comprará un estanco para Candelas en Madrid e iniciarán una feliz relación juntos. Pero un día aparece Arturo en el estanco, quien se ha arruinado, y promete a Candelas legalizar la situación de su hija, aunque en realidad pretende obtener dinero de ella. Arturo, en una visita a su hija, aprovecha un descuido de Candelas para robarle la llave del bolso y obtener un duplicado. Ángel les sorprende juntos en el piso y, despechado, abandona a Candelas, a quien envía luego una carta de despedida. Pero Ángel se arrepiente, regresa una noche al estanco y se encuentra con Arturo, cuando está intentando robar la caja. Lucha con él y le derriba, pero en la pelea un recipiente de gasolina se derrama, provocando el incendio del estanco. Ángel actúa como cantante en un espectáculo de revista en vísperas de embarcarse en gira hacia América, para alejarse de su pena, cuando acude

Tiburcio al teatro y le cuenta la verdad de todo lo sucedido, explicando que Candelas ha sido víctima del engaño y deshaciendo todos los equívocos. Su reconciliación amorosa se producirá entre bastidores, cantando su última canción en el escenario junto a Candelas.

Este argumento delata que *¡Centinela alerta!* fue un eco de *La hija de Juan Simón*, con Angelillo repitiendo el papel de generoso protector de una madre soltera, seducida y abandonada. Haciendo gala de una realización más elaborada, con algunos movimientos de cámara de gran amplitud, *¡Centinela alerta!* supuso la culminación de la próspera productora, con números musicales de extensa coralidad, como aquel en que Angelillo canta *Si yo fuera capitán* y en el que no faltan algunas anotaciones surrealistas, y la hilarante escena de la torpe instrucción militar (que satiriza al ejército en vísperas de su sublevación). *¡Centinela alerta!* suponía así la más acabada formulación de un género populista elaborado a partir de las aportaciones del sainete, del melodrama, de la comedia satírica y del cine musical.

Hemos examinado conjuntamente la producción de Filmófono porque permite comprobar sus llamativas recurrencias temáticas, con sus mujeres convertidas en víctimas seducidas o abandonadas, sus inocentes hijos naturales, abandonados o desvalidos, y sus señoritos burgueses presentados como depredadores sexuales. De este modo, Filmófono proponía una mirada laica de complicidad hacia las cuitas de las clases populares perjudicadas por los burgueses, en un universo en el que no faltaba el oropel del espectáculo (el cabaret, el teatro, la canción), que permitió el debut de la gran bailarina gitana Carmen Amaya en *La hija de Juan Simón* y consolidó la popularidad de Angelillo (Ángel Sampedro).

Pero la interesante opción de Filmófono fue yugulada por la Guerra Civil, por la derrota republicana y el exilio de sus profesionales.

#### 4. LOS DIRECTORES

Al producirse el advenimiento del sonoro, pocos supervivientes del cine mudo lo afrontaron dignamente. Benito Perojo y Florián Rey estuvieron a su vanguardia, Francisco Elías se defendió y declinaron irremisiblemente Fernando Delgado, José Buchs, Eusebio Fernández Ardeván y Francisco Camacho. De todos los directores del cine republi-

cano, el único que se mantuvo permanentemente en activo en el difícil tránsito del mudo al sonoro fue Benito Perojo, debido a sus conexiones internacionales y a su prestigio, que le permitieron iniciar la nueva etapa con la coproducción francoespañola *La bodega* (1929), basada en Blasco Ibáñez y sincronizada posteriormente con discos, que se exportó a muchos países. Luego dirigió en Joinville la primera versión española de la primera producción europea de Paramount, que fue *Un trou dans le mur/Un hombre de suerte* (1930); en Sevilla, Berlín y París rodó la accidentada coproducción *El embrujo de Sevilla* (1930), basada en una novela del uruguayo Carlos Reyles, y en Hollywood para la Fox dirigió *Mamá* (1931), el primer film basado en un guión original hispano, tomado de la comedia de Martínez Sierra. Pero todavía, antes de incorporarse al cine peninsular, rodó Perojo en París y Marsella para la Société des Films Osso la versión española del film naval *Le dernier choc/Niebla* (1931), cuya versión francesa corrió a cargo de Jacques de Baroncelli.

En 1931 era Perojo, y dejando a un lado el caso excepcional y marginal de Luis Buñuel, el realizador español de mayor prestigio internacional. La inauguración de los estudios Orphea y la difícil situación del cine francés le empujaron a Barcelona, en donde rodó para la Star Film una versión de la novela de Pedro Mata *El hombre que se reía del amor* (1932), que asombró a la crítica española como la primera película sonora autóctona homologable con las que llegaban del extranjero. Especialmente dotado para la comedia, y muy aficionado a las incrustaciones musicales, Perojo realizó consecutivamente en Orphea *Susana tiene un secreto* (1933), basada en una pieza de Honorio Maura, y *¡Se ha fugado un preso!* (1933), con argumento y diálogos de Jardiel Poncela. La primera era una típica pieza de enredo de alta comedia, tejida en torno a una joven protagonista (Rosita Díaz Gimeno) a la que el sonambulismo la empuja a meterse en la cama de un hombre en vísperas de su boda, y que fue severamente criticada por la prensa católica. Aunque ambos films se han perdido, *¡Se ha fugado un preso!* parece una obra más original e inventiva; con la insurrección del pasaje de tercera clase en un trasatlántico de lujo, en el que viaja también un presidiario fugado (Juan de Landa) que se hace dueño del barco y simula ser un ministro plenipotenciario. Con estos tres films Perojo actuó como un modernizador del cine español, al importar a su producción los modelos narrativos y las técnicas de rodaje que primaban en el cine europeo, sobre todo en Francia y Alemania.



*Susana tiene un secreto* (Benito Perojo, 1933).



*La verbena de la Paloma* (Benito Perojo, 1935).

La crisis de Orphea y la inauguración de los primeros estudios madrileños hizo que Perojo produjese y realizase en ECESA *El negro que tenía el alma blanca* (1934), la novela de Alberto Insúa que ya había adaptado en 1927. Esta versión musicada del libro tuvo como protagonistas al mulato cubano Marino Barreto y al cantante Angelillo, con números coreográficos felicísimos y cosechó un gran éxito en Argentina y Cuba. Su comedia *Crisis mundial* (1934) fue uno de los raros films que aludió frontalmente a la depresión, aunque para que su protagonista (Antoñita Colomé) buscase novio en una asamblea de millonarios reunidos en Suiza para afrontar la crisis. A raíz de este film, la revista *Popular Film* reanudó su virulenta campaña contra Perojo, iniciada en 1927, tachando a su obra de frívolamente cosmopolita y culturalmente apátrida. Vicente Casanova salió públicamente en de-

fensa suya, pues desde 1935 pasaría Perojo a trabajar para Cifesa, realizando en este año la cifra récord de tres producciones: *Rumbo al Cairo* fue una brillante comedia musical de enredo, con diálogos de Neville; *Es mi hombre* fue una adaptación de éxito de la «tragedia grotesca» de Carlos Arniches sobre el valor fingido, cuyo costumbrismo madrileño le parapetó de las acusaciones de cosmopolitismo apátrida; y *La verbena de la Paloma* fue la mejor adaptación de una zarzuela realizada en todo el cine español. Bajo el gobierno del Frente Popular acometió Perojo para Cifesa en el verano de 1936 una versión con canciones de la polémica pieza de Alejandro Casona *Nuestra Natacha*, que predicaba la reforma pedagógica y defendía las comunas juveniles, pero este film sería incautado por las autoridades franquistas y destruido luego en un incendio. Con estas nueve películas Perojo confirmó largamente su competencia técnica, en unos films de ritmo eficaz orientados hacia la sensibilidad moderna del público liberal y republicano, y que forjaron el núcleo del *star-system* republicano (Rosita Díaz Gimeno, Antoñita Colomé, Roberto Rey, Miguel Ligeró, Ricardo Núñez, etc.).

El aragonés Florián Rey fue el otro gran realizador del cine republicano. Su primera experiencia sonora fue *Fútbol, amor y toros* (1929), sonorizada deficientemente con discos por Urgoiti, que adaptó el esquema de la rivalidad familiar de *Romeo y Julieta* a unos aficionados al fútbol y a los toros, que finalmente se reconciliaban. Tras este fracaso, Rey acometió su obra maestra, *La aldea maldita* (1930), producida por él y por su protagonista Pedro Larrañaga con un costo de 22.000 pesetas. Rodada en la región segoviana, combinó el realismo y el simbolismo, influido por Murnau, al presentar un drama rural vertebrado en tres generaciones: el abuelo ciego, el joven labrador protagonista (Larrañaga), encarcelado por haber agredido al usurero local, y su esposa Acacia (Carmen Viance), quien emigra a la ciudad y se prostituye, mientras su hijo representa la esperanza del futuro. Juan rescata a Acacia de la mala vida, pero no le perdona su conducta y, cuando su padre muere, la echa de su casa. De este modo el tema del honor sexual femenino se incrusta en un film que comienza con gran fuerza coral y social, mostrando la emigración colectiva de los campesinos que con sus carretas abandonan su pueblo, cuyas tierras han sido castigadas reiteradamente por el pedrisco. Esta recia estampa social, con un aliento épico emparentado al cine soviético, deriva luego hacia una situación familiar más melodramática, pero tratada con sobriedad



*La aldea maldita* (Florián Rey, 1942).

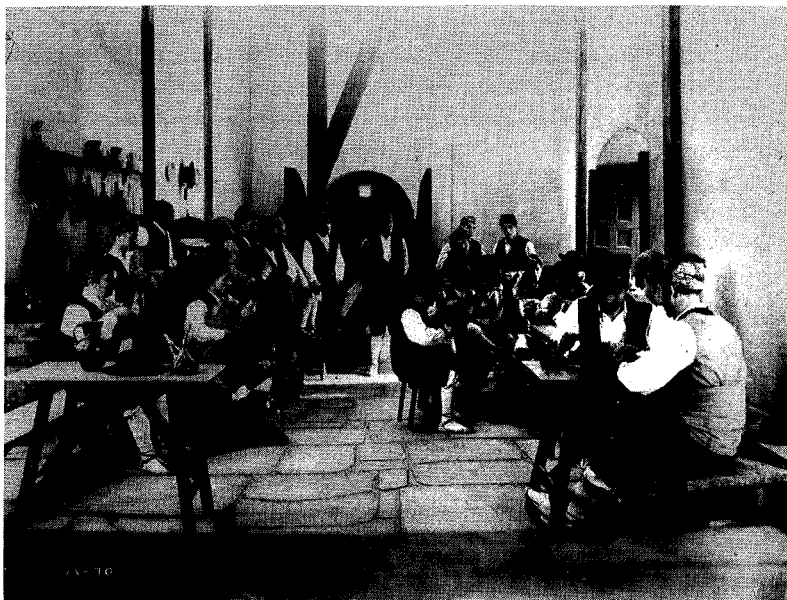
y dignidad. Sonorizada en los estudios Tobis de Épinay en julio de 1930, con el rodaje de nuevas escenas, se exhibió con éxito de crítica en París. *La aldea maldita*, junto con *La bodega* de Perojo, aportarían al cine español en vísperas del advenimiento de la República una innovadora mirada crítica y poco convencional hacia ciertos aspectos de la deprimida y caciquil España rural.

Durante su estancia en París, Florián Rey ayudó al cómico Pitouto a completar su film sonoro *Tiene su corazóncito/El golfillo de Lavapiés* (1930), ambientado en el hampa madrileña, y realizó algunos trabajos de escaso relieve en la Paramount de Joinville. El desmantelamiento de esta sucursal y la inauguración de Orphea le llevaron a rodar a Barcelona en septiembre de 1933 *Sierra de Ronda*, financiada por su aristocrático protagonista, el marqués de Portago, una cinta sobre el bandidismo andaluz, visto con el prisma romántico del bandido generoso. Luego, en ECESA, produjo y realizó *El novio de mamá* (1934), que se vio perjudicada por su deficiente banda sonora y por el escándalo que suscitó su asunto, sobre una joven frustrada sentimentalmente (Impe-

rio Argentina) que decide hacerse monja y canta alegres canciones en el convento. Distribuida por Cifesa, esta comedia urbana al estilo de Joinville se constituyó en una especie de borrador para la primera producción de la casa valenciana, que fue *La hermana San Sulpicio* (1934), con la misma actriz y como *remake* de la exitosa versión muda de Rey de 1927. Basada en la novela de Armando Palacio Valdés, narraba cómo un joven médico gallego conoce en un balneario a una atractiva monja, rica heredera sevillana con escasa vocación religiosa. Ésta abandona el convento y, cortejada por el médico y por un intrigante enamorado de su dinero, vence la resistencia familiar y se casa con el primero. A pesar de las cautelas de Cifesa, la novicia aristocrática con un pie en la vida conventual y el otro en las alegrías de la vida profana, que permuta al final su matrimonio con Cristo por el de un joven de este mundo, aportó una tenue brisa picante al conjunto, que esta vez no impidió la clamorosa aceptación del público. El film costó 100.000 pesetas y la carismática actriz cobró 26.000, demostrando así la consolidación de un nuevo *star-system* en la industria.



*La hermana San Sulpicio* (Florián Rey, 1934).



*Nobleza baturra* (Florián Rey, 1935).

La alianza entre Florián Rey y Cifesa se consolidó con *Nobleza baturra* (1935) y *Morena Clara* (1936), dos historias de tipismo regional con Imperio Argentina, estructuradas en conflictos de amores interclasis. *Nobleza baturra* era un *remake* de un film de gran éxito en 1925, que ofrecía cierta afinidad con el mítico drama aragonés de la Dolores. Se rodó en el verano de 1935, con un excelente arranque mostrando las tareas campesinas en tierras aragonesas, y los interiores se rodaron en la CEA, con un presupuesto de 450.000 pesetas. En *Nobleza baturra*, María del Pilar, de familia acomodada, ama secretamente a un hombre humilde (Juan de Orduña), pero es deseada por un joven rico (Manuel Luna), que tiene el beneplácito de su padre. Rechazado y despedido, el joven rico construye una situación calumniosa que mancha el honor sexual de la chica, pero el joven modesto lavará esta afrenta y, con la benévola mediación del cura local, será aceptado como marido. El tema del honor sexual femenino, tan caro a Florián

Rey y que era central en *La aldea maldita*, se completaba aquí con el de la virtud recompensada, haciendo que el muchacho pobre consiguiera casarse con la chica rica, tal como había propuesto el año anterior Frank Capra en *Sucedió una noche* (éxito de distribución resonante de Cifesa). La cámara estática de *La hermana San Sulpicio* dio paso aquí a una agilidad técnica que condujo a rodar las escenas musicales con cuatro cámaras. Esta muestra de «cine racial», que fue exportada a Alemania y complació mucho a Hitler, constituyó un buen documento de la ética sexual tradicional en la España rural de aquellos años, con una fulgurante Imperio Argentina, que cosechó una excepcional popularidad.

Esta popularidad se amplificó con *Morena Clara*, en donde los amores interclasis fueron además interraciales, pues sus protagonistas eran dos hermanos gitanos, Trini (Imperio Argentina) y Regalito (Miguel Ligeró), acusados del robo de unos jamones por un fiscal severo de buena familia (Manuel Luna), que acababa rindiendo su corazón ante la gitana. En esta ocasión, el honor femenino cuestionado no era el sexual, sino la honradez y respetabilidad de la protagonista, vulnerables por su condición gitana. Cuando García Lorca había impuesto su reivindicación con *Romancero gitano* (1928), Florián Rey consiguió con esta adaptación de Quintero y Guillén un film chispeante, cuyo gracejo culminó en la escena del juicio. Estrenado en abril de 1936, amortizó su costo de producción de 520.000 pesetas en su estreno madrileño y se convirtió en la película más taquillera de todo el cine republicano. Durante la guerra se exhibió en ambos bandos, pero se retiró de la zona republicana en marzo de 1937 por la beligerancia franquista de su autor. Tras este éxito, Cifesa iba a coproducir con Francia una versión de *La casta Susana* de Jean Gilbert, dirigida por Rey y con Imperio Argentina, pero el estallido de la guerra yuguló el proyecto.

Otro veterano del cine mudo, Francisco Elías, había efectuado diversas tareas cinematográficas desde 1909, en Francia, Estados Unidos y México, pero no había descollado como director. Artífice de la fundación de Orphea, realizó algunos films interesantes. *Bolíche* (1933) fue una opereta en la que el protagonista era un huérfano que viaja de Buenos Aires a España para obtener su partida de nacimiento, que le permitirá heredar una fortuna. En *Bolíche* intervino el popular trío argentino Irusta, Fugazot y Demare, y Elías combinó y contrastó diversos acentos (gallego, catalán, argentino), en un film que se convirtió en uno de los más taquilleros y más exportados a América



*Bolíche* (Francisco Elías, 1933).

de todo el cine republicano. El dinero ganado por *Bolíche* lo perdió Elías en *Rataplán* (1935), una comedia satírico-policíaca que quiso ser más autoral y que alimentó su prestigio ante la crítica. En *María de la O* (1936) propuso Elías un melodrama andaluz edípico y muy singular, fotografiado por el gran Eugen Schufftan. Muestra Elías cómo un pintor fugitivo (Antonio Moreno), por haber matado al asesino de su esposa gitana, regresa quince años después de California, enriquecido. Su hija María de la O (Carmen Amaya), entretanto, ha crecido en España y no ha aceptado el emparejamiento con un orfebre platero por su humilde condición, aunque ha visto con buenos ojos las aproximaciones de un torero rico. Pero la llegada del padre, más rico todavía que el torero, la retira de circulación y la encierra en su lujosa casa sevillana, para utilizarla como modelo y manteniendo con ella una relación de total castidad, ante la contrariada extrañeza de la chica, que ignora que el pintor es su padre. De modo que una especie de subasta, según el principio de que el pez grande se come al chico y que desvela el valor libidinal del dinero, determina el destino de Ma-

ría de la O, abocada a una extraña situación edípica de deseo frustrado hacia su padre. Cuando rompe con el asexuado pintor para reunirse con el humilde orfebre, conseguirá a la vez su amor carnal y el obsequio de la fortuna paterna.

Antes nos hemos referido a la decadencia definitiva de algunos veteranos realizadores del cine mudo. Así, el pionero catalán Ricardo de Baños, inactivo como director desde 1921, cerró su carrera con la lamentable española *El relicario* (1933), en donde demostró su incompreensión hacia el nuevo medio utilizando un apuntador de diálogos. José Buchs se mostró todavía bastante activo y, alejándose de sus frecuentes reconstrucciones históricas ahora excesivamente caras, optó por la comedia en sus adaptaciones de Francisco Camba en *Una morena y una rubia* (1933) y de Concha Linares Becerra en *Diez días millonaria* (1934), en la que una empleada de una casa de modas recibe una gran herencia, que sólo debe gastar en diversiones y gastos suntuarios. Pero luego se deslizó hacia el peor folletín con *Madre Alegría* (1935), basado en una pieza de Fernández de Sevilla y Sepúlveda, y con *El niño de las monjas* (1935), melodrama lacrimoso que supuso una nueva adaptación de la novela de Juan López Núñez (la primera fue de 1925), en la que un niño abandonado a la puerta de un convento de monjas llega a ser un torero de éxito, y vive una turbulenta y desgraciada relación sentimental con una cortesana de lujo y muere de una cornada. Su versión de *El rayo* (1936), de la pieza de Muñoz Seca, fue una banal comedia cortijera de la que sólo llama la atención la presentación de una huelga de los empleados del cortijo, a tono con el clima social del Frente Popular.

La llegada del cine sonoro hizo que el veterano Fernando Delgado, escéptico ante el nuevo medio, se refugiase en el teatro, hasta que acometió para Star Film *Doce hombres y una mujer* (1934), con guión de Rosario Pi, y luego volvió a adaptar la novela taurina de Alejandro Pérez Lugín *Currito de la Cruz* (1936), ya filmada en 1925, con el exorbitante costo de 1.200.000 pesetas y en la que se utilizó por vez primera el sistema de sonido español Laffon-Selgas. También Francisco Camacho, famoso por su *Zalacaín el aventurero* (1929), demostró su total incompreensión del cine sonoro en su lamentable folletín clerical *El cura de aldea* (1936), basado en un novelón de Enrique Pérez Escrich que había ocasionado ya un traspies a Florián Rey en 1926. Eusebio Fernández Ardevín debutó en el cine sonoro como director de producción

de CEA y realizando con competencia técnica un film de propaganda clerical que alcanzó bastante éxito, *El agua en el suelo* (1934), escrito expresamente por los hermanos Álvarez Quintero. En éste relata cómo la maledicencia sobre las presuntas relaciones amorosas entre una muchacha honesta (Maruchi Fresno) y un cura joven hace que ambos tengan que abandonar su pueblo, aunque la historia se cierra con un final feliz. En una vistosa metáfora final, un charco de agua derramada (que cual calumnia que se esparce, no se puede recoger) se absorbe y el suelo queda seco. El film fue prohibido en México, favoreciendo así su publicidad en España. En *Vidas rotas* (1935) adaptó con notables licencias el relato corto *El jayón* de Concha Espina, mientras que en *La bien pagada* (1935) adaptó un éxito popular del novelista José María Carretero, sobre un adulterio que concluye en arrepentimiento, pero suscitó una protesta pública del escritor y no tuvo buena acogida. Luego aportó el guión y la supervisión técnica a la versión de la zarzuela *Los claveles* de José Serrano, que dirigió Santiago Ontañón en 1936.

Pero junto a los directores veteranos, en el periodo republicano apareció una promoción de nuevos realizadores dotados de personalidad, entre quienes descollaron Edgar Neville, Eduardo García Maroto, José Luis Sáenz de Heredia, Luis Marquina y Rosario Pi.

Del diplomático, aristócrata y escritor Edgar Neville ya se dijo que trabajó en Hollywood en las versiones hispanas de la Metro y en donde le unió la amistad con Chaplin y Douglas Fairbanks. Su debut como director se produjo en Madrid para la Star Film, a raíz de un encargo de Rosario Pi, en *Yo quiero que me lleven a Hollywood* (1931), un film rodado sin guión y un tanto descoyuntado, de cerca de una hora de duración, para el lucimiento físico de unas jóvenes aspirantes a actrices y que el crítico comunista Juan Piqueras acusó de «pornografía disfrazada»<sup>4</sup>. Lo cierto es que Neville nunca incluyó en su filmografía este ensayo desenfadado y sincronizado posteriormente con discos, pero prosiguió explorando el medio con cortometrajes cómicos, como *Falso noticiario* (1933) y la parodia musical *Do re mi fa sol o la vida privada de un tenor* (1935), producido por la CEA. Su primer largometraje fue una adaptación de *El malvado Carabel* (1935), que Saturnio Ulargui produjo con capital alemán, basado en la novela homónima

del escritor gallego Wenceslao Fernández Flórez, quien acababa de ensayarse como guionista en *Odio* (1933). Su protagonista era Amaro Carabel (Antonio Vico), un empleado de banco despedido que, con ánimo vengativo, intenta en vano una carrera como delincuente, aunque Neville se vio obligado a atemperar el pesimismo de la obra añadiendo un final postizo que transcurría en un baile de lujo. *La señorita de Trévez* (1936) fue una versión de la obra de Arniches que inspiraría también a Bardem su *Calle Mayor* (1956) y mostraba, en una radiografía social de aguda observación, a una mujer soltera (María Gámez), víctima de un falso pretendiente amoroso, a quien su edad le condena a la soledad definitiva.

Eduardo García Maroto trabajó desde muy joven en el laboratorio como operador de actualidades y fue montador en la CEA, etapa en la que se inició en la realización con el cortometraje infantil *Cuento oriental* (1933), pródigo en trucajes, pero que quedó inconcluso. Con aportaciones de 500 y 1.000 pesetas de familiares y amigos, inició una brillante serie de cortometrajes que parodiaban los géneros populares: el cine de aventuras africanas, el de terror y el de gángsters. En *Una de fieras* (1934), que costó 14.000 pesetas, los figurantes que con el cuerpo embetunado simulaban ser negros, iban a devorar a unos cazadores blancos cuando irrumpía la guardia civil en la tribu. *Una de miedo* (1935) fue la más elaborada e inventiva, poniendo en evidencia los trucajes del género, y la serie se cerró con *Y ahora, una de ladrones* (1935). El humor desorbitado de estos cortos, a los que aportó sus diálogos Miguel Mihura, implicaba también un componente autorreflexivo acerca de los códigos de los géneros del cine comercial. El proyecto de Maroto de continuar su serie con *Una de... monstruos* en 1942 fue prohibido por la censura.

En 1935, atendiendo a un requerimiento de Cifesa para aprovechar el alquiler de los estudios CEA debido a un retraso en el comienzo de *La verbena de la Paloma*, Maroto alargó un guión de cortometraje para realizar, con diálogos de Mihura, *La hija del penal* (1935), otra comedia de humor disparatado acerca de una cárcel con un solo preso, a quien los funcionarios miman como garantía de sus puestos de trabajo, y quien acaba por casarse con la hija del director del presidio. La novedad de su humor le granjeó un gran éxito comercial.

También en el ámbito de la comedia debutó otra promesa de la «nueva ola» de los años 30, José Luis Sáenz de Heredia. Su debut se

<sup>4</sup> «Panorama del cinema hispánico», en *Nuestro Cinema*, núm. 5, octubre de 1932.



debió a las discrepancias entre Serafín Ballesteros, productor y operador de *Patricio miró a una estrella* (1934), y su director Fernando Delgado, que fue despedido. Ballesteros recurrió entonces al joven guionista, quien realizó con torpeza técnica pero con inspiración, no ajena a René Clair, esta historia sobre un ridículo dependiente de mercería (Antonio Vico), enamorado de una estrella de cine, lo que le lleva a trabajar en unos estudios de rodaje en humildes menesteres, hasta conseguir a su admirada actriz. Documento cinéfilo de primera categoría y testimonio de la emergencia de un *star-system* autóctono, *Patricio miró a una estrella* convergió en su autorreflexividad cinéfila con títulos como *Cinópolis/Elle veut faire du cinéma* de Castellví, *Yo quiero que me lleven a Hollywood* y el corto *El veneno del cine* (1935) de Mauro Azcona. Pero también conectaba con las parodias de géneros, como *Falso noticiario* de Neville, con la producción de García Maroto, con la serie *Celuloides rancios* (1933) que Enrique Jardiel Poncela sonorizó en París para la Fox, utilizando viejas películas mudas, y con las parodias *No me mates* (*Los misterios del Barrio Chino*, 1935), de Pedro Puche, y *Sesenta horas en el cielo* (1935), farsa aérea del ex-operador francés Raymond Chevalier.

De Luis Marquina nos hemos ocupado al glosar su debut en *Don Quintín el amargao*, para Filmófono. Marquina dirigió también el notable *El bailarín y el trabajador*, que empezó a rodarse en marzo de 1936 y se estrenó el 29 de mayo, siendo así la última película española presentada antes de la sublevación militar de julio. Basada en la comedia de Jacinto Benavente *Nadie sabe lo que quiere*, su protagonista (Ana María Custodio) es hija de un rico fabricante de galletas y el protagonista (Roberto Rey) un ocioso bailarín de éxito, mal visto por el padre de ella a causa de su holgazanería. Para ganar su aprecio, el bailarín se emplea como obrero en la fábrica de galletas pero, cada vez más absorto y entusiasta de su trabajo, se distancia progresivamente de la chica. Al final, la ética laboralista y la ética del placer, que son presentadas como antagonistas, se reconcilian en un final feliz de la pareja protagonista.

Rosario Pi merece especial mención como la primera mujer directora del cine sonoro español, en una etapa de ascenso político del feminismo. No sólo Rosario Pi fue gerente de Star Film y guionista, sino que adaptó la ópera *El gato montés* (1935) de Manuel Penella, presentando con vigor los amores contrariados por el destino de Soledad y

de Juanillo, amigos desde la infancia. Su desenlace tuvo un tono necrofilico delirante, cuando Juanillo muere en su cueva de un disparo junto al cadáver de su amada, escena que prefiguró el final de *Abismos de pasión* (1953) de Buñuel.

## 5. CINEASTAS EXTRANJEROS EN ESPAÑA

Las convulsiones políticas de los años 30, como el ascenso del nazismo en Alemania, y los avatares cinematográficos, como la crisis provocada por el tránsito del mudo al sonoro, se conjugaron para generar una variopinta emigración profesional hacia la Península, que básicamente puede dividirse en cuatro apartados: 1) los sudamericanos que emigraron al cancelarse el proyecto de la Paramount en Joinville, como el colombiano Carlos San Martín, el chileno Adelqui Millar o el peruano Richard Harlan; 2) los técnicos que establecieron la infraestructura del cine sonoro en España, como Camille Lemoine, los ingenieros de sonido René Renault en Orphea y Fontanel en Madrid, Hugo Donarelli y Jules Zeisler Dixon, responsable de las instalaciones de doblaje de la Metro Goldwyn Mayer en Barcelona, aunque asociados a los primeros proyectos sonoros hay que reseñar también a algunos operadores, como el suizo Arthur Porchet, procedente de Joinville, y sus hijos Adrien y Robert; 3) los alemanes y austriacos fugitivos de la amenaza del nacionalsocialismo, de los que nos ocuparemos inmediatamente; 4) los alemanes pronazis dispuestos a ampliar su terreno de influencia en la Península, con la frecuente cobertura de Alianza Cinematográfica Española, representante de la UFA en España y fundada en 1932 por Manuel Carreras y Pedro de Vallescar: proyecto de Gustav Ucicky para rodar *Camaradas* en el Marruecos español, viaje de Leni Riefenstahl en 1934 para preparar el rodaje de *Tief-land* (no conseguiría rematar este film, basado en Ángel Guimerá, hasta 1954), etc.

La emigración más interesante fue la fugitiva del nazismo, que dio lugar a la fundación en Barcelona en 1934 de Ibérica Films S. A., una empresa con capital de origen hebreo, que produjo la zarzuela *Doña Francisquita* (1934), del austriaco Hans Behrendt y fotografiada por su compatriota Enrique Guerner (Heinrich Gaertner), quien llegaría ser fiel colaborador de Cifesa y gran maestro de operadores españoles, a



quienes enseñó el estilo preciosista del claroscuro centroeuropeo. En esta cinta colaboró otro judío alemán famoso, el compositor Jean Gilbert (Max Winterfeld). A ésta siguieron tres realizaciones del polaco Max Nossek: *Una semana de felicidad* (1934), *Poderoso caballero* (titulada primero *¡Alegre voy!*, 1935), sátira a lo René Clair de unos vagabundos convertidos en millonarios, y *Una aventura oriental* (1935).

Entre los productos más exóticos de la emigración figuró una curiosa muestra de «cine étnico», *Alalá* (1933), del alemán Adolf Trotz, adaptación de la novela galleguista *Los nietos de los celtas* de Rafael López de Haro, que se rodó en Galicia y contó con una fotografía pictórica de Frederik Fulsgang y decorados del ruso Alexander Arustam. Pero las dos aportaciones más relevantes de cineastas extranjeros serían *La Dolorosa* (1934) de Jean Grémillon, y *La traviesa molinera* (1934) de Harry D'Abbadie D'Arrast.

*La Dolorosa* fue la primera producción de la empresa valenciana Producciones Cinematográficas Españolas-Falcó y Compañía, fundada en febrero de 1933 por iniciativa del recaudador tributario Daniel Falcó, quien coprodujo la cinta con Aureliano Campa, yerno del maestro José Serrano, autor de esta zarzuela. A ella le seguiría otra del mismo músico, *Los claveles*, de Santiago Ontañón. El crítico valenciano Juan Piqueras gestionó desde París la contratación de Jean Grémillon, un enamorado del arte y de la música española, quien se trajo a su operador, Jacques Monthérand. *La Dolorosa* fue un melodrama barroco y con un pasaje musical surrealizante, protagonizado por un pintor (Agustín Godoy), que se enamora de su modelo (Rosita Díaz Gimeno) cuando ésta posa para él como Virgen María, pero cuando descubre que ella tiene un amante rompe su obra e ingresa en un convento, mientras ella se convierte en madre soltera y abandonada. De manera que, en *La Dolorosa*, la protagonista que actúa como emblema icónico de la Virgen queda encinta sin haber sido santificada por el sacramento del matrimonio y sin haberse unido al que será al final su marido, su pintor-fraille, en una situación argumental que admite singulares interpretaciones mariológicas. Su situación de virgen-víctima dramática de la lascivia masculina contrasta, a lo largo del film, con una acción paralela jocosa acerca de amores plebeyos, contrapunto cómico en el que la mujer campesina actúa en cambio como incitadora erótica de su desvirilizado novio.

Harry D'Abbadie D'Arrast, nacido en Argentina de padres vasco-

franceses y antiguo ayudante de Chaplin, fue el elegido para realizar *La traviesa molinera* (1934), un proyecto dialogado por Neville, quien a principios de 1930 ya se lo confiaba a Piqueras<sup>5</sup>. El film se basaba en el romance popular de Arcos de la Frontera que inspiró a Alarcón su novela *El sombrero de tres picos* y a Falla el ballet homónimo y que versa sobre el escarmiento que un molinero de Arcos propina al corregidor anciano y libertino que asedia a su esposa. La película fue coproducida por Ricardo Soriano, marqués de Ivanrey, con United Artists, y se realizó en versiones española, francesa (*Le Tricorne*) e inglesa (*It Happened in Spain*)—estas dos últimas sincronizadas posteriormente—, con la cubana Hilda Moreno en el papel protagonista, mientras Santiago Ontañón interpretó al molinero y fue escenógrafo de esta cinta, elogiada como una de las más frescas, alegres, chispeantes y coloristas de todo el periodo republicano y convertida en una de las favoritas de Charles Chaplin.

## 6. LOS GÉNEROS

A lo largo de las páginas anteriores se ha hecho evidente que el grueso de la producción republicana española estuvo basada en una perezosa política de adaptaciones literarias o escénicas, para aprovechar la notoriedad de éxitos previos, por la inhibición de los escritores competentes ante la industria del cine (por su baja retribución o su desprestigio) y por la carencia de guionistas profesionales. Un cálculo estimativo permite proponer el siguiente cómputo de adaptaciones hasta el 18 de julio de 1936:

| Año  | Producción | Adaptaciones | Porcentaje |
|------|------------|--------------|------------|
| 1932 | 6          | 2            | 33%        |
| 1933 | 17         | 6            | 35%        |
| 1934 | 21         | 12           | 57%        |
| 1935 | 37         | 22           | 59%        |
| 1936 | 28         | 14           | 50%        |

<sup>5</sup> Entrevista con Neville en *La Gaceta Literaria* núm. 76, 15 de febrero de 1930.

Esta política, que mermaba la originalidad y la creatividad cinematográficas, fue sañudamente combatida por los críticos más responsables, como Florentino Hernández Girbal<sup>6</sup>, con escaso éxito.

Por lo que atañe a la cuantificación de géneros, se constata que la comedia y el cine musical se situaron en cabeza, indicando la hegemonía del cine de evasión y de entretenimiento en el agitado paisaje político y social provocado por las reformas republicanas. Pese a las dificultades de una cuantificación precisa, proponemos el siguiente cuadro como indicativo, hasta el 18 de julio de 1936:

| Años | Producción | Comedia | Musical | Españolada | Drama | Misterio y policiaco | Otros |
|------|------------|---------|---------|------------|-------|----------------------|-------|
| 1932 | 6          | 3       | 1       | 1          | 1     | —                    | —     |
| 1933 | 17         | 7       | 3       | 3          | 4     | —                    | —     |
| 1934 | 21         | 10      | 7       | 1          | 2     | 1                    | —     |
| 1935 | 37         | 16      | 6       | 7          | 4     | 3                    | 1     |
| 1936 | 28         | 11      | 4       | 6          | 6     | —                    | 1     |
|      | 109        | 47      | 21      | 18         | 17    | 4                    | 2     |

Este cuadro estadístico simplificador enmascara las variantes, matices y contaminaciones de los géneros, como las comedias con canciones que cabalgan entre la comedia y el cine musical; o la aparición de subgéneros nuevos, como la farsa militar propiciada por la nueva permisividad republicana, cual eco de *Tire au flanc* (1929) de Jean Renoir, que dio como frutos *El tren de las 8'47* de Raymond Chevalier, *Amor en maniobras* (1935) del bilbaíno Mariano Lapeyra, y *¡Centinela alerta!* (1936) de Jean Grémillon.

El advenimiento del sonoro potenció especialmente al cine musical, en sus múltiples facetas. Prácticamente todas las películas de Perojo en este periodo, exceptuando *Es mi hombre*, podrían incluirse en este apartado. Perojo puso de manera modélica música y canciones a originales literarios que no la tenían y fue llamado repetidamente por la crítica «el Geza von Bolvary español». También Marquina hizo de un texto de Benavente, de su versión de *El bailarín y el trabajador*, un bri-

<sup>6</sup> «Al cine español le sobran los autores teatrales» en *Cinegramas*, núm. 5, 14 de octubre de 1934; «Se ha parado el reloj», alegato contra los *remakes*, en *Cinegramas*, número 38, 2 de junio de 1938.

llante film musical. Ambos directores se inscribieron más cerca de la tradición musical europea, procedente de París y Berlín, que del espectáculo arrevistado norteamericano. El trío argentino formado por Irusta, Fugazot y Demare fue protagonista musical de *Bolicho* de Francisco Elías y de *Aves sin rumbo* (1934) de Antonio Graciani. Otras veces se recurrió a la biografía, como la del tenor Julián Gayarre en *El canto del ruiseñor* (1932) de Carlos San Martín. Pero fue José María Castellví quien exploró el cine musical de estilo moderno, aunque con poca fortuna. Castellví, que había trabajado en Berlín, Londres y París, encontró un capitalista para *Mercedes* (1933), que fue una versión modernizada de *Romeo y Julieta* en registro musical, en la que el antagonismo de las dos familias derivaba de que uno de los padres era catalán y el otro madrileño, lo que permitió la inclusión de pasajes hablados en catalán. Pero la película fue un fracaso y Castellví insistió en la fórmula en *¡Abajo los hombres!* (1935), versión de la opereta *S.O.S.* de Pierre Clarel. Pero lo más característico del cine musical procedió de la adaptación de zarzuelas, en cuya cúspide se situó la escenificación de los amores y desamores plebeyos en el Madrid de 1893 de *La verbena de la Paloma*, de Ricardo de la Vega y el maestro Bretón, que Perojo plasmó con una desenvoltura coral y una agilidad técnica asombrosas. Se ha mencionado ya *La Dolorosa*, la versión de la obra del maestro José Serrano, y es hora de añadir que los parentescos con los músicos resultaron a veces estratégicos. Así, *La reina mora* (1936), de Eusebio Fernández Ardavín, permitió iniciar la colaboración entre Cifesa y el productor Aureliano Campa, casado con una hija de su autor, el maestro Serrano.

Un género que instrumentalizó intensamente la novedad del sonoro fue la españolada, género de origen francés (*espagnolade*) que explotaba intensivamente el tipismo diferencial y el folclorismo de las zonas más deprimidas y premodernas de la España rural, como la Andalucía latifundista, que se presentaba poblada por gitanos y toreros, con criterios atávicos, reaccionarios y machistas. El personaje del torero, como ingrediente de amores contrariados, resultó central en *El sabor de la gloria* (1932) de Fernando Roldán, *El relicario* (1933) de Ricardo de Baños (que aprovechó la trama de la canción que inmortalizó Raquel Meller), *Rosario la cortijera* (1935) de León Artola y en la que debutó Estrellita Castro, en la modesta parodia *El niño de las coles* (1934) de José Gaspar, *El gato montés* (1935) de Rosario Pi y *María de la O* (1936), de Francisco Elías, films en los que no faltaron canciones andaluzas.

Comparado con este género, otros más modernos y cosmopolitas de carácter urbano, como los de misterio y policíaco, apenas fueron frecuentados, con títulos como *El desaparecido* (1934) de Antonio Graciani, *Error judicial* (1935) de Juan Faidella, *Una mujer en peligro* (1935) de José Santugini y *Al margen de la ley* (1935), en el que el catalán I. F. Iquino (Ignacio Farrés Iquino) reconstruyó un suceso célebre de 1924, el crimen y atraco del expreso de Andalucía, pero que fue prohibido por el gobierno conservador. Los productores españoles parecían más proclives a la visión mítica y romántica generada por el bandidismo decimonónico, como se demostró en *Sierra de Ronda* (1933) de Florián Rey, *Diego Corrientes* (1935) de I. F. Iquino y *Luis Candelas* (1936) de Fernando Roldán.

También el peso de la tradición clerical en España, con 80.000 miembros del clero en 1931, se manifestó en las exaltaciones eclesásticas de *El agua en el suelo*, *Nobleza baturra*, *Sor Angélica* (1934) de Francisco Gargallo —que fracasó en su estreno madrileño pero obtuvo una entusiasta acogida en las salas de reestreno—, *Madre Alegría* (1935) y *El niño de las monjas* (1935), ambas de José Buchs, y *El cura de aldea* de Francisco Camacho.

Las películas que acabamos de citar contienen proposiciones ideológicas muy explícitas y de carácter muy conservador, cuando no abiertamente reaccionarias. Es por ello pertinente preguntarse si existió en el seno de la República reformista y modernizadora un cine que se hiciese eco de las cuestiones sociales y políticas más polémicas y palpitantes. La respuesta es muy descorazonadora. Fernando Roldán examinó el mundo de la prostitución en *Sobre el cieno* (1933) con criterios ramplonamente convencionales; la miseria familiar inspiró al folletinesco *Los niños del hospicio* (1933) de Miguel Silvestre, mientras Adolfo Aznar rodó para la Sociedad Matritense de Caridad el documental *Mendicidad y caridad* (1935). Poco podemos decir de *Hombres contra hombres* (1935), un alegato pacifista hoy perdido, que produjo, escribió y dirigió el debutante realizador andaluz Antonio Momplet, reutilizando un documental checo de largometraje depositado en Orpheum que versaba sobre la Primera Guerra Mundial. *Nuevos ideales* nació en junio de 1936, en vísperas de la guerra, con explícita voluntad polémica. Escrita y producida por el industrial catalán Daniel Mangrané y dirigida por Salvador de Alberich, constituía una llamada a la disciplina laboral de la clase obrera y un elogio del industrial labo-

rioso que llegaba a ser jefe de gobierno y aplicaba su programa de concordia y pacificación social. También en vísperas de la guerra, el 16 de julio, empezó a rodarse *Carne de fieras*, del trotamundos anarquista Armand Guerra (José María Estivalis), que quedó inconclusa, pero cuya versión reconstruida en 1992 ofrece un curioso folletín libertario, con erotismo de choque (la protagonista baila desnuda en una jaula de leones), con niño abandonado y prohijado, amores ilícitos y recorrido por el mundo del espectáculo. Al final, el protagonista infantil asevera, aleccionando al público, que si todos los españoles adoptaran niños, como se hace en la película, se acabarían los niños del arroyo.

## 7. CINE DOCUMENTAL Y DIBUJOS ANIMADOS

Los eventos públicos relacionados con el advenimiento de la República fueron rodados por todos los operadores de noticiarios y tres días después, el 17 de abril, se estrenaba ya *La proclamación de la República*, producido por Información Cinematográfica Española. Una buena compilación de los materiales documentales rodados en aquellas jornadas aparecería en *Cómo nació la República Española* (1932) de Juan Vilá Vilamala.

A principios del sonoro se proyectaban en España los noticiarios extranjeros Movietone, Metrotone, Pathé News, UFA, British Gaumont y Luce, pero en 1932 apareció Actualidades Sonoras Españolas, con laboratorios propios en Madrid y disponiendo de la primera cámara sonora Eclair que entró en la Península. Pero en esta tarea, aunque todavía en fase muda, le había precedido Información Cinematográfica Española (ICE), fundada por Leopoldo Alonso, fotógrafo y operador de la Aviación Española, quien adquirió el equipo Phonofilm de De Forest después del rodaje de *El misterio de la Puerta del Sol*, y por el duque de Estremera. ICE, para la que trabajaron como operadores Agustín Macasoli y Eduardo García Maroto, rodó las celebraciones del Primero de Mayo de 1931 e inició su producción sonora con su documental *Salamanca* (1930), postsincronizado en París y que se exportó a Francia y Alemania. A lo largo de los primeros años 30 fueron surgiendo productoras de noticiarios y documentales, como Noticiario Español, Film España y Cinespaña.

La primera obra maestra del cine documental español fue *Tierra sin*

pan/*Las Hurdes* (1932), que Buñuel rodó en esta inhóspita región montañosa en la que no se conocen ni el pan ni las canciones y que exhibió con un comentario leído al micrófono y con sonorización discográfica. Pero Gregorio Marañón, presidente del Patronato de Las Hurdes, se indignó ante el implacable testimonio y su reacción motivó su prohibición gubernativa. Mucho se ha escrito sobre este insólito documental, que se presentaba como un «ensayo de geografía humana» y que constituye un original cruce del cine etnográfico, del cine de denuncia social y de la sensibilidad y provocación surrealistas. En 1937 Buñuel, agregado en la embajada española en París, lo sonorizó con el mismo texto y la misma música de Brahms que había utilizado en su presentación en el Cine-Studio Imagen de Madrid.

Tras el tremendo impacto del film de Buñuel, que constituyó un episodio aislado, despuntó en el cine republicano una prometedora escuela documental. Así, el gallego Antonio Román, formado en la crítica, realizó *Canto a la emigración* (1934) y *La ciudad encantada* (1935). Pero las contribuciones más importantes procederían del biólogo gallego Carlos Velo, fundador del cineclub de la FUE (Federación Universitaria Escolar) y de Fernando G. Mantilla, influyente crítico de Unión Radio de Madrid. Velo se inició en el cine al tener que rodar un documental científico sobre la comunicación de la reina de las abejas y las obreras, con la cámara acoplada a un microscopio. Mantilla quedó impresionado por su trabajo y se asociaron en la producción de una serie de cortos, ninguno de los cuales costó más de 4.000 pesetas. Confesando su admiración hacia Flaherty, Eisenstein y Dovjenko, Velo realizó con Mantilla una gama de cortometrajes que fue desde la descripción avícola de *La ciudad y el campo* (1935) hasta la exposición de la pesca del atún en la costa de Cádiz en *Almadrabas* (1935), pasando por *Infinitos* (1935), un corto vanguardista inspirado en una idea de Maurice Maeterlinck, que comparaba las estructuras del mundo sideral con el mundo de los microbios. En su Galicia natal rodó Velo *Saudade* (1936), premiado en la Exposición Universal de París de 1937. Y mientras en la Península se desarrollaba esta interesante escuela documental, en las islas Canarias debutaba el adolescente Richard Leacock rodando en 1934 un film en 16 mm sobre los trabajos en la plantación de plátanos de su padre.

En 1930 los dibujantes Joaquín Xaudaró y K-Hito (Ricardo García López) fundaron con Antonio Got la Sociedad Española de Dibujos Ani-

mados, empresa que debutó con *El rata primero* (1932). El primer film sonoro de dibujos animados fue *La novia de Juan Simón* (1933) y en 1935 comenzaron a aparecer ensayos de animación con muñecos tridimensionales articulados, tales como *Arte, amor y estacazos* (1935) de Pablo Antonio Béjar y Miguel Ramos, y *Pipo y Pipa en busca de Cocolín* (1936) de Adolfo Aznar. Pero estos esfuerzos se verían truncados por la guerra.

## 8. LOS INTELECTUALES Y LA BATALLA DE LAS IDEAS

Aunque el gobierno español de la llamada «república de intelectuales» se interesó muy poco por el cine, lo cierto es que muchos intelectuales de la época fueron cautivados por este arte de masas que aparecía investido por el atributo de la modernidad y que alumbraba, a la vez, una nueva poesía de imágenes y un potente instrumento de influencia ideológica.

Este interés se infiltró en las Misiones Pedagógicas, creadas por el gobierno en mayo de 1931, y que efectuaban actividades didácticas itinerantes por la España rural, entre las que funcionó también una sección de cine dirigida por Gonzalo Menéndez Pidal y José Val del Omar, que exhibía proyecciones de carácter pedagógico, pero también efectuaba rodajes documentales, en los que colaboró Eduardo G. Maroto.

Pero en donde resultó más evidente el interés intelectual hacia el cine fue en el movimiento cineclubista y en sus actividades conexas. Este movimiento fue iniciado por la importante revista *La Gaceta Literaria* (1927-1932), portavoz vanguardista dirigido por Ernesto Giménez Caballero, que a partir de diciembre de 1927 encargó su sección de cine a Buñuel. Como prolongación natural de esta sección, en diciembre de 1928 inició sus proyecciones el Cineclub Español, cuyos films eran seleccionados desde París por Buñuel. Su primera sesión preveía proyectar *Greed* (*Avaricia*) de Stroheim, pero fue sustituida por *Tartufo* de Murnau. El Cineclub Español proyectó films de Man Ray, Flaherty, L'Herbier, René Clair, Stroheim, etc. En 1929 apareció en Barcelona la revista *Mirador*, portavoz de la intelectualidad catalana, que también organizó un cineclub y que se anticipó a sus colegas madrileños en la introducción del apreciado cine soviético, pues proyectó *Tempestad sobre Asia* de Pudovkin en noviembre de 1929, mientras que *La aldea del pecado* de Olga Preobrajenskaia no se presentó en el

Hotel Ritz de Madrid hasta enero de 1930, en un local apto para ahuyentar sospechas proletarias. Pero la difusión del cine soviético fue obstaculizada por la censura y *El acorazado Potemkin* no fue exhibido por el Cineclub Español hasta mayo de 1931, tras la proclamación de la República.

Giménez Caballero también realizó algunos cortometrajes de influencia vanguardista, como *Esencia de verbena* (1930), definido como «poema documental de Madrid en doce imágenes», que costó 5.000 pesetas, utilizó un montaje basado en asociaciones visuales y fotos fijas de pinturas de Goya, Picasso, Maruja Mallo y Picabia (fue sonorizado por su autor en 1947). Se proyectó con buenas críticas en el Congreso de Cine Independiente de Bruselas de 1930 y en el Studio des Ursulines de París, por iniciativa de Buñuel. Su *Noticiario del Cineclub* (1930) fue más bien un álbum de familia mudo de los intelectuales aglutinados por esta institución. Feliciano Vitores rodó con el método Phonofilm *El orador bluff* (1928), un curioso monólogo de Ramón Gómez de la Serna (quien aparecía también en *Esencia de verbena*), atribuido a veces a Giménez Caballero<sup>7</sup>.

Además de estos cineclubs surgió en 1933 el GECI (Grupo de Escritores Cinematográficos Independientes), que editó en 1936 los libros *Cita de ensueños* de Benjamín Jarnés, *Luz del cinema* de Rafael Gil y *Arte de masas* de Manuel Villegas López, quien el año anterior había publicado ya *Espectador de sombras*. Pero el libro de teoría cinematográfica más interesante de este periodo fue *Una cultura del cinema* (1930) de Guillermo Díaz-Plaja.

Durante los años republicanos funcionaron en España una treintena de cineclubs, que cubrieron la amplia gama ideológica que iba desde el comunismo al falangismo militantes. En el extremo izquierdo del espectro, la revista *Nuestro Cinema* (Madrid-París, junio de 1932-agosto de 1935), fundada y dirigida por Juan Piqueras, defendió con entusiasmo al cine soviético e intentó impulsar los cineclubs proletarios y el cine revolucionario en España. Curiosamente, su Studio Nuestro Cinema inició sus actividades cineclubistas proyectando *La luz azul*, de la futura realizadora nazi Leni Riefenstahl, presentada por

<sup>7</sup> Entrevista con Ernesto Giménez Caballero en *Contracampo*, núm. 31, noviembre-diciembre de 1982; catálogo *Cinemadart'89*, Fundació Caixa de Pensions, Barcelona, 1989.

el militante comunista Antonio del Amo. Tomando como contraejemplo el próspero cine *amateur* producido entonces por la pujante burguesía catalana en 16 mm (*Memmortigo*, 1934, de Delmiro de Caralt; *El hombre importante*, 1935, de Domingo Giménez), Piqueras preconizaba la producción de un cine proletario financiado y realizado por colectivos obreros, al modo como se había efectuado en Alemania antes de 1933<sup>8</sup>. Pero este proyecto y llamamiento apareció publicado en el último número de su revista. No obstante, el Cineclub Proletario del Sindicato de Banca y Bolsa de Madrid consiguió producir el film militante *El despertar bancario*. En el extremo ideológico opuesto, en febrero de 1935 inició sus actividades el cineclub de Falange Española, proyectando la cinta fascista *Camicia nera* de Giovacchino Forzano.

Esta bipolaridad política reflejaba la progresiva radicalización de la sociedad española, que conduciría a la victoria electoral del Frente Popular en febrero de 1936 y a la posterior sublevación militar del 18 de julio. Así se truncó la que ha sido llamada reiteradamente «edad de oro» del cine español, en la que éste entró en sintonía con su público, hasta el punto de preferirlo al cine norteamericano. Agustín Sánchez Vidal ha sintetizado bien las virtudes de esta producción al escribir: «El cine populista republicano fue un raro equilibrio entre la tradición localista (incluso los atavismos) y las innovaciones cosmopolitas, a cargo de los mejores cineastas del momento, todos ellos bregados en el extranjero (Florián Rey, Buñuel, Perojo, Neville), con la aportación de técnicos foráneos (sobre todo alemanes que huían del nazismo), actores tan populares como Imperio Argentina o Angelillo y productoras como Cifesa o Filmófono»<sup>9</sup>. Y el historiador Manuel Rotellar designó específicamente las que, según él, fueron las mejores contribuciones al cine republicano: Filmófono, Luis Buñuel, Urgoití, *La travesía molinera*, Carlos Velo, Florián Rey, Benito Perojo y el operador José María Beltrán<sup>10</sup>.

<sup>8</sup> «Nuestro cine amateur en *Nuestro Cinema*», de Juan Piqueras, en *Nuestro Cinema*, agosto de 1935.

<sup>9</sup> *El cine de Florián Rey*, de Agustín Sánchez Vidal, Caja de Ahorros de la Inmaculada, Zaragoza, 1991, pág. 226.

<sup>10</sup> *Cine español de la República*, XXV Festival Internacional del Cine de San Sebastián, 1977, pág. 181.

## 9. EL ESTALLIDO DE LA GUERRA CIVIL

El 18 de julio de 1936, una parte importante del ejército, bajo el mando del general Francisco Franco, se sublevó contra las instituciones democráticas de la República. La guerra de España fue la primera confrontación entre el fascismo militarizado y la revolución popular armada. También se convirtió en un campo de ensayo de armamentos, estrategias militares, experiencias de organización política y técnicas de información y propaganda, que luego serían reutilizadas en la Segunda Guerra Mundial, de la que la guerra española fue su prelude político. Desde el punto de vista de la información y de la propaganda, resultó ser un hito crucial en la historia de cuatro medios de comunicación social: la radio, el cine sonoro, el fotorreportaje y el cartel. Por lo que atañe al cine, debe recordarse que tanto durante la Primera Guerra Mundial, como en la revolución y la guerra civil rusa, el cine era mudo, por lo que la guerra de España supuso el primer uso masivo del cine sonoro al servicio de la propaganda bélica.

Al quedar la Península escindida en dos bandos, hay que diferenciar netamente la producción del bando republicano, que controló los centros de industria cinematográfica de Madrid y de Barcelona, y la del bando franquista, que buscó sus apoyos en Lisboa, Berlín y Roma. Pero la producción del bando republicano resultó bastante heterogénea y diversificada, no sólo por las características diferenciales de Madrid y de Barcelona, sino por las instituciones, partidos o sindicatos que la produjeron. Mientras, en el bando franquista, en donde incluso las publicaciones falangistas estaban sujetas a censura militar, sus mensajes resultaron mucho más monolíticos.

La producción comercial de largometrajes se vio brutalmente afectada por la nueva situación, debido a una suma de razones: por reducirse el mercado al dividirse el país en dos zonas; por la dispersión de técnicos y profesionales, al ser militarizados, o por la ubicación geográfica en la que les sorprendió la guerra o por su exilio; por las penurias materiales, incluyendo la de película virgen y de electricidad; y por la inhibición de las inversiones privadas a causa de la incierta situación política.

Al estallar la guerra había siete películas en curso de producción en Barcelona: *Diego Corrientes* de Iquino, *La Alhambra* o *El suspiro del moro*

de Antonio Graciani, *Nuevos ideales* de Salvador de Alberich, *Los héroes del barrio* de Armando Vidal, *La millona* de Antonio Momplet, *Hogueras en la noche* de Arthur Porchet y *Usted tiene ojos de mujer fatal* de Juan Parellada, adaptando a Jardiel Poncela. Todas se estrenarían, pero la última lo haría después de la guerra. En Madrid ocurriría lo propio con cuatro producciones en curso: *La casa de la Troya* de Juan Vilá Vilamala y Adolfo Aznar, *Centinela alerta* de Jean Grémillon, *Luis Candelas* de Fernando Roldán y *El rayo* de José Buchs. Pero *Carne de fieras* quedaría inconclusa y *Nuestra Natacha* nunca se estrenaría, como ya dijimos.

En la zona franquista se estaban rodando *El genio alegre*, producción de Cifesa dirigida por Fernando Delgado en Córdoba, y en Cádiz *Asilo naval*, producción de CEA realizada por Tomás Cola y Miguel Pereyra. El grueso de sus técnicos pasarían a integrarse en la infraestructura del cine de propaganda rebelde.

La producción privada de cine comercial fue escasísima durante la guerra, como ya dijimos, y casi siempre se realizó para dar cobertura política a sus profesionales o como justificación de sus empresas, que encubrían con esta apariencia de normalidad sus simpatías franquistas o por lo menos antirrevolucionarias. En Barcelona se rodaron *Las cinco advertencias de Satanás* de Isidro Socías, basado en Jardiel Poncela, la zarzuela *Bohemios* de Francisco Elías, y la opereta *Molinos de viento* de Rosario Pi, las dos últimas estrenadas en la posguerra. Y en Madrid se produjeron la comedia musical *En busca de una canción* de Eusebio Fernández Ardavín y *Amores de juventud* de Julián Torremocha. Esta actitud de simulación de acatamiento al orden revolucionario fue flagrante en la productora más importante, Cifesa, que fue incautada y colectivizada por sus trabajadores para proteger mejor los intereses de la familia Casanova, su propietaria, y en 1938 pasó a denominarse Cifesa Consejo Obrero.

Por consiguiente, el grueso de la producción bélica fue de carácter documental y propagandístico, y de producción institucional, si bien en no pocas ocasiones las retóricas de la ficción contaminaron al cine documental, pero también las técnicas del documental a la ficción, como en *Sierra de Teruel (Espoir)* de Malraux. En esta cantera bélica se formaron algunos cineastas que llegarían a ser figuras relevantes en el cine español, como los directores Antonio del Amo, Rafael Gil, Arturo Ruiz Castillo y Carlos Serrano de Osma, o los operadores Manuel Berenguer y Alfredo Fraile.

## 10. LA PRODUCCIÓN ANARQUISTA

El grupo que produjo mayor volumen de films durante la guerra fue la central anarcosindicalista CNT (Confederación Nacional del Trabajo), fundada en Barcelona en 1910 y que era la fuerza sindical mayoritaria en Cataluña. En 1930 había creado el SUEP (Sindicato Único de Espectáculos Públicos), de fuerte implantación en su sector. Al estallar la guerra la CNT creó en Barcelona una Oficina de Información y Propaganda, dirigida por Jacinto Toryho, que produjo prontamente el corto *Reportaje del movimiento revolucionario en Barcelona*, dirigido y montado por el periodista Mateo Santos con filmaciones de eventos en las calles de Barcelona entre el 20 y el 23 de julio, a los que añadió un comentario eufórico por el aplastamiento del levantamiento fascista, pero cuyo texto e imágenes virulentamente anticlericales harían que pronto fuese reutilizado por la contrapropaganda fascista para denunciar los excesos revolucionarios. La CNT se incautó y sindicalizó las 116 salas de cine que operaban en Barcelona, controladas desde entonces por un Comité Económico de Cines, cuyos jugosos ingresos se invertirían en activar al paralizado sector de producción. A tal efecto se constituyó también en Barcelona la productora y distribuidora SIE-Films (Sindicato de la Industria del Espectáculo-Films). La producción de la CNT se dividió en cuatro apartados: 1) reportajes de guerra y retaguardia, de función cineperiodística; 2) films de propaganda; 3) películas de complemento o medimetreajes de acompañamiento del largometraje de ficción; 4) películas base o largometrajes de ficción narrativa.

Las dos primeras categorías resultarían las más interesantes y en ellas las propuestas documentales albergaron con frecuencia escenificaciones de ficción dramatizadas con actores. Los documentalistas de la CNT cubrieron con sus cámaras los avances de la columna militar que, dirigida por el líder anarquista Buenaventura Durruti, combatió para liberar las tierras de Aragón del dominio fascista. La campaña de Aragón permitió también la aparición, junto a los reportajes del frente, de films de divulgación y adoctrinamiento, como el que Les (Ángel Lescarboure, nacido en Barcelona de padres franceses) realizó con el título *Bajo el signo libertario* (1936), en el que escenificó la experien-

cia de las colectivizaciones en una comunidad libertaria aragonesa. La mezcla de reportaje y de ficción resultó especialmente llamativa en *La silla vacía* (1937), donde Valentín R. González utilizó un actor (José Pal), para interpretar a un civil que, impresionado al ver a unos mutilados de guerra, abandona su silla en un café para alistarse como voluntario y vivir varios episodios en el frente de Aragón. Esta amalgama también se producía en *En la brecha* (1937) de Ramón Quadreny, y *El frente y la retaguardia* (1937) de Joaquín Giner, que vinculaba la lucha en el frente y las actividades laborales en la retaguardia.

El apartado que ofreció mayores dificultades fue el de las películas base, por su mayor coste y por requerir una mayor especialización profesional. Su Comité de Producción tenía una oficina literaria encargada de la lectura y selección de argumentos recibidos, así como de redactar los guiones de los asuntos aceptados. En una primera etapa los responsables anarquistas quisieron cultivar un «cine social», que se inició con *Aurora de esperanza* (1937) de Antonio Sau, que mostraba las penalidades de un obrero en paro y de su compañera, quienes toman conciencia política en el curso de una revolución social inidentificada. Film interesante pese a sus torpezas, dio paso a un folletín arrabalero sin interés —*Barrios bajos* (1937) de Pedro Puche— y al medimetreaje *¡Nosotros somos así!* (1937) de Valentín R. González, film musical que mostraba la toma de conciencia social de un niño rico.

Tras arduos debates, en agosto de 1937 se modificó la composición y estrategia del Comité de Producción y, con el criptofalangista Francisco Elías nombrado director artístico, se optó por producir un cine más comercial y convencional, siguiendo las rutinas de la producción privada. Esta política dio como fruto *¡No quiero! ¡No quiero!* (1937), adaptación de una comedia de Benavente a cargo de Elías, que satirizaba con benevolencia los métodos pedagógicos de las clases altas y que pudo estrenarse sin dificultad al acabar la guerra.

Por entonces el poder de la CNT había menguado considerablemente en Barcelona, como consecuencia de los enfrentamientos armados con los comunistas y con el gobierno en mayo de 1937. Estas luchas intestinas en el seno del Frente Popular motivaron la aparición del film explicativo *Manifiesto de la CNT-FAI*. Pero el primer gran revés sufrido por el movimiento anarquista fue la muerte del mítico comandante Durruti en el frente de Madrid, en noviembre de 1936. A su recuerdo se dedicó el vibrante reportaje *El entierro de Durruti*. Du-



rruti y Cipriano Mera, otro gran jefe militar anarcosindicalista, serían también exaltados en el documental largo *Castilla se liberta* (1937) de Adolfo Aznar. En este film Durruti, ya muerto, fue interpretado por el actor Félix Briones, en curioso contraste con el auténtico Cipriano Mera.

La producción madrileña de la CNT fue menos cuantiosa, acorde con su menor implantación política y con la difícil situación militar de la capital asediada. Las tareas de producción fueron consecutivamente responsabilidad del SUICEP (Sindicato Único de la Industria y Espectáculos Públicos) y del FRIEP (Federación Regional de la Industria Cinematográfica y Espectáculos Públicos). La defensa de la capital inspiró *Fortificadores de Madrid* (1936) y la serie *Estampas guerreras* (1936) de Armand Guerra. Fernando Roldán, por su parte, prolongó la amalgama entre documental y ficción en *¡Así venceremos!* (1937), film de advertencia contra los sabotadores y quintacolumnistas infiltrados. Mientras la empresa anarquista Spartacus Films editó el noticiario *Momentos de España*, del que aparecieron escasos números.

Lo más característico de la producción anarquista radicó en una defensa vehemente de la necesidad de la revolución social, simultánea a la lucha militar, en contraste con los comunistas, para quienes la prioridad absoluta era de orden militar, para ganar la guerra. Las discrepancias llegarían en Barcelona hasta el enfrentamiento armado. En Madrid, como reflejo de tales tensiones, se produjo la prohibición por parte de la Junta de Espectáculos, en diciembre de 1938, del film soviético *Los marinos del Báltico* de Alexander Feinzimmer, que exaltaba al militar profesional y al comisario político.

El único largometraje anarquista de ficción de producción madrileña fue la vivaz comedia *Nuestro culpable* (1938) de Fernando Mignoni, cuyo amoral desenlace dejaba impune al delincuente protagonista. Pero fue duramente criticado por su tono festivo en circunstancias tan hondamente dramáticas.

## 11. LA PRODUCCIÓN DE LAS ORGANIZACIONES MARXISTAS

Bastante diferenciada de las propuestas cinematográficas anarquistas resultó, como se ha dicho, la producción emanada de las organizaciones marxistas asociadas o afines a la III Internacional, como el Par-

tido Comunista de España, el Partit Socialista Unificat de Catalunya (fundado en julio de 1936), las Juventudes Socialistas Unificadas (fundadas en Valencia en enero de 1937), la empresa productora-distribuidora Film Popular ubicada en Barcelona, la Alianza de Intelectuales Antifascistas para la Defensa de la Cultura, el Socorro Rojo Internacional y algunos cuerpos de Ejército con mandos comunistas. Mientras los anarquistas ponían énfasis en la revolución social, en sus experiencias libertarias paralelas a la lucha contra el fascismo, la consigna comunista concentraba todos los esfuerzos en ganar la guerra, prioridad político-militar de inspiración soviética que se plasmaba en la tesis del disciplinado mando único, tanto en los ejércitos como en la política cinematográfica antifascista, en aras de la eficacia. La tesis del mando único militar fue glosada o exaltada en títulos como *Mando único* (1937) de Antonio del Amo, *Por la unidad hacia la victoria* (1937) de Fernando G. Mantilla, *Ejército Popular* (1937) y *El Ejército del pueblo nace* (1937). Una consecuencia de esta estrategia, que fue también adoptada por los socialistas y por las instituciones republicanas, era que el comentario de sus reportajes y documentales definía a veces al enemigo como «invasor extranjero» (los combatientes nazis y de la Italia fascista), para enmascarar la naturaleza social del conflicto bajo el manto de una «guerra de la independencia», capaz de unir a todos los españoles antifascistas, sin distinción de matices, ante el enemigo común.

Las primeras iniciativas cinematográficas comunistas surgieron en Madrid de la Cooperativa Obrera Cinematográfica, promovida por Fernando G. Mantilla para activar el sector paralizado, utilizando preferentemente a afiliados de la sección de cine del sindicato UGT, pero admitiendo la colaboración de socialistas, en consonancia con su política unitaria. La COC importó y distribuyó films soviéticos, exhibidos en enfervorizados mítines, e inició una vacilante política de producción con los documentales *Julio 1936* y *¡Pasaremos!* (1936) de Mantilla, título este último que habría de complementar la consigna *¡No pasarán!* de la defensa de Madrid. Glosando sus inicios, Mantilla declararía que *Julio 1936* se rodó «en los días inolvidables en que se combatía casi a pedradas. Llevábamos el fusil en un hombro y la cámara al otro»<sup>11</sup>.

<sup>11</sup> «La guerra civil a través de los objetivos cinematográficos», en *Estampa*, 20 de febrero de 1937.



En Barcelona, el PSUC colaboró con el colectivo Cameramans al Servicio de la República, mientras en los primeros meses de la guerra surgían grupos más o menos efímeros, como el Departamento de Agitación y Propaganda Carlos Marx y Films Libertad, ambos en Barcelona, y la secretaría de Agitación y Propaganda de las Juventudes Socialistas Unificadas. Pero el organismo más importante del aparato cinematográfico comunista habría de ser la productora y distribuidora Film Popular.

Film Popular tuvo su sede en Barcelona, primer centro de distribución peninsular prudentemente alejado de los frentes de batalla, con puerto de mar y proximidad a la frontera francesa. A pesar de su adscripción comunista, practicó una política unitaria y no partidista, proclamándose «firma comercial antifascista al servicio de la República», aunque ejecutó la línea oficial comunista de intentar vertebrar una propaganda unificada y vehicular el mensaje imperioso de la unificación militar con mando único, plasmada en 1937 con la creación del Ejército Popular Regular.

La tarea más importante de Film Popular fue la edición del noticiario semanal *España al día*, creado por el gobierno catalán en enero de 1937, pero que desde el quinto número fue coeditado por los comunistas en versión castellana para el resto de la Península, e incluso en versión francesa e inglesa. Desde abril de 1937 Film Popular editó su propia versión diferenciada de este noticiario, con su propio equipo, dirigido por el periodista francés Maurice A. Sollin, con Sara Ontañón como montadora y Francisco Camacho ocupándose de las versiones internacionales. Film Popular distribuyó también films soviéticos y los documentales y reportajes de producción comunista, de diverso origen. Entre el material distribuido figuraron *Industrias de guerra* (1937) de Antonio del Amo, *Sanidad* (1937) de Rafael Gil, *Nueva era en el campo* (1937) de Mantilla, *La No Intervención* (1937) de Daniel Quinteiro Prieto y un muy notable *La mujer y la guerra* (1938) de A. M. Sol (Sollin), que asimilaba las enseñanzas del cine de vanguardia. Junto a los documentales directamente bélicos y políticos, Film Popular produjo una línea de films de temas civiles o didácticos, para subrayar la normalidad, el civismo o la sensibilidad cultural del bando republicano, tildado de bárbaro e incivilizado por sus enemigos. Ángel Villatoro destacó en este apartado, con títulos como *La cerámica de Manises* (1937), *Tesoro Artístico Nacional* (1937), *El telar* (1938)

y *Cemento* (1938). En Film Popular trabajó el ex-crítico de cine Florentino Hernández Girbal como productor ejecutivo, siendo desde el otoño de 1938 jefe de su delegación en Madrid.

Otra organización importante del ámbito comunista fue la Alianza de Intelectuales Antifascistas para la Defensa de la Cultura, organización internacional fundada en 1935, buena parte de cuyas producciones se dedicaron a la defensa de Madrid, en la que estuvieron implicadas las Brigadas Internacionales con las que les unían muchos vínculos. Su *Defensa de Madrid* (1936) de Ángel Villatoro, coproducida por el Socorro Rojo Internacional, mostró un vibrante recitado de Rafael Alberti alusivo al tema. En este grupo destacó el realizador Arturo Ruiz Castillo.

El Socorro Rojo Internacional, teóricamente apartidista, editó a partir de octubre de 1937 la serie *Tres minutos*, ideada por José Fogués e inspirada por cierto aliento experimentalista.

Más significativa fue la producción surgida de Cuerpos de Ejército con mandos comunistas. El 13º Regimiento de Milicias Populares «Pasionaria» tuvo una Sección de Cine dirigida por el italiano Antonio Vistarini, que desapareció al integrarse con el 5º Cuerpo de Ejército. El veterano cineasta vasco Mauro Azcona realizó para ella el film didáctico *El manejo de la ametralladora* (1936) y el notable medimetro *Frente a frente* (1936), que escenificó, con técnicas de ficción narrativa, la situación de los campesinos en un pueblo castellano antes del 18 de julio y su toma de conciencia política. La 46ª División de «El Campesino» (Valentín González) tuvo también su Sección de Cine fundada por Vistarini, reemplazado a su muerte por Antonio del Amo, quien codirigió con Rafael Gil y con una trama dramatizada *Soldados campesinos* (1938), que en diez minutos relataba la historia de una pareja rural separada por la guerra, de modo que mientras él lucha en el frente, ella le sustituye en el arado.

## 12. LA PRODUCCIÓN GUBERNAMENTAL

La producción gubernamental republicana durante la guerra comprende, no sólo la del gobierno central, sino también la de los gobiernos autonómicos, y muy señaladamente la de la Generalitat catalana, además de la emanada de algunos servicios cinematográficos milita-

res. Todas estas instancias adoptaron el mismo planteamiento estratégico, e incluso las consignas, del frente de propaganda marxista que acabamos de examinar. Un título suyo como *Todo el poder para el gobierno* (1937) resulta suficientemente elocuente.

La producción gubernamental conoció unos vaivenes institucionales desde los primeros días, en que era tarea de la Sección de Propaganda del Ministerio de Instrucción Pública y Bellas Artes. En enero de 1937 el gobierno, instalado en Valencia, creó un Ministerio de Propaganda que absorbió aquellas funciones. Pero en mayo de 1937 fueron transferidas a una nueva Subsecretaría de Propaganda dependiente del Ministerio de Estado, entidad a cuyo frente estuvo el arquitecto Manuel Sánchez Arcas y cuya sección cinematográfica dirigió el crítico vasco Manuel Villegas López. De la producción de este centro merecen recordarse unos breves films, llamados *trailers*, de tres o cuatro minutos, que con gran creatividad formal (uso de *collages* y efectos de montaje) transmitían consignas políticas de actualidad, al modo de la *agit-prop* soviética, en el intermedio de las sesiones normales de cine. Sus autores fueron Villegas López, Fernando G. Mantilla y Francisco Camacho. También de este centro dependió la producción de *Sierra de Teruel/Espoir* de Malraux, y de *España 1936*, confeccionada en París por encargo de Luis Buñuel.

Por otra parte, el servicio cinematográfico del Ejército del Centro fue organizado por el crítico valenciano Juan Manuel Plaza, un cineasta muy eficiente que combatió la fragmentación en este campo y realizó valiosos documentales didácticos, como *Topografía* (1937) y *El camara-da fusil* (1938). Rafael Gil fue responsable de la producción castrense *Ametralladoras* (1939), que explicaba el manejo de una ametralladora soviética, y con Arturo Ruiz Castillo codirigió para el Estado Mayor Central *¡Salvad la cosecha!* (1938). Pero las difíciles condiciones de trabajo, las urgencias propagandísticas y otras precariedades derivadas de la guerra propiciaron a veces la infiltración de mensajes políticos equívocos y Santos Zunzunegui, comentando *Resistencia en Levante* (1938), realizada por Rafael Gil para el Estado Mayor del Cuerpo de Ejército de Madrid, ha podido observar que se trata de un film quintacolumnista, por su personificación del enemigo fascista y su impersonalización de los combatientes republicanos, así como por su constante invitación a la rendición ante un enemigo muy superior<sup>12</sup>.

Las producciones gubernamentales más famosas habrían de ser *España 1936* o *España leal en armas* (1937), encargada por Buñuel desde la embajada española en París al comunista Jean-Paul Dreyfus (conocido como Le Chanois después de que adoptara este seudónimo en la Resistencia), y *Sierra de Teruel/Espoir*, ambas producidas para influir en la opinión pública internacional y romper el bloqueo de la No Intervención que penalizaba militarmente a la República. La primera fue una compilación de documentales destinada sobre todo a la difusión exterior, para demostrar cómo los generales que habían jurado lealtad a la República se sublevaron contra un régimen legítimo y cómo eran apoyados por los alemanes e italianos. Para convencer a la opinión pública internacional se evitaba cuidadosamente toda estridencia revolucionaria y, para el público francés, un rótulo afirmaba que Madrid se había convertido en el Verdún de España. La última frase del comentario decía: «¿Cuándo acabará esta guerra monstruosa que pone en peligro la paz europea?». También la embajada española en París financió la sonorización de *Tierra sin pan* en francés e inglés, con un comentario final relativo a la guerra antifascista, para que el film de Buñuel fuera utilizado como propaganda republicana en el extranjero. Y el propio Buñuel preparó el ciclo de proyecciones que se exhibió en el Pabellón Español de la Exposición Internacional de París de 1937, que comprendía *La hija de Juan Simón*, un grupo de documentales de carácter cultural y laboral, y sólo tres de temática bélica, entre ellas *España 1936*<sup>13</sup>.

*Sierra de Teruel/Espoir*, de André Malraux, se inscribió en el nutrido capítulo de colaboraciones y ayudas de profesionales e intelectuales extranjeros al frente cinematográfico republicano, que incluyó al holandés Joris Ivens, al norteamericano Ernest Hemingway, al soviético Roman Karmen y a los británicos Ivor Montagu, Thorold Dickinson y Norman McLaren, entre otros. La novela *L'Espoir* se publicó en diciembre de 1937 y las autoridades españolas pensaron que, tras la tibia acogida comercial al medimetraje documental *Tierra de España* de Ivens, un film de ficción con estructura dramática, actores profesionales y de largo metraje, alcanzaría una audiencia mucho mayor, ayu-

<sup>13</sup> «Exhibiciones cinematográficas en el Pabellón Español», de Román Gubern, en *Pabellón Español. Exposición Internacional de París 1937*, Ministerio de Cultura, Madrid, 1987.

<sup>12</sup> *Contracampo*, núm. 9, febrero de 1980, pág. 32.

dando a quebrar el bloqueo de la No Intervención. En mayo de 1938 se puso en marcha la producción, para la que el gobierno concedió la exorbitante suma de 100.000 francos franceses y 750.000 pesetas, además de la película virgen, que se importó de Francia. En *Sierra de Teruel* el enemigo fascista jamás es mostrado, convirtiéndose en una amenaza sin rostro, y la acción se concentra en el bando republicano, mostrando sus graves carencias materiales y militares, que requieren la ayuda y solidaridad internacional. En el elenco de los combatientes extranjeros de la escuadrilla aérea se encuentran el voluntario Attignies (Julio Peña), hijo de un dirigente fascista en Bélgica; Saidi (Serafin Fierro), un árabe que no quiere que se piense que los moros sólo luchan en el bando franquista; y el alemán Schreiner (Pedro Codina), un as de la aviación de la Primera Guerra Mundial. Y del italiano Rivelli, que muere en la primera escena, se nos dice que se exilió de su país en 1923. La procedencia nacional de los combatientes ha sido muy calculada y, como contraste, no aparece ningún voluntario angloamericano. También son significativas las afiliaciones políticas que se explicitan en los diálogos: Mercery se autocalifica como independiente, Muñoz como pacifista y Saidi como socialista. Nadie se define como comunista ni como anarquista, a pesar del peso de estas tendencias políticas en la España frentepopulista. De los fugitivos de la Italia fascista (Rivelli) y de la Alemania nazi (Schreiner) hay que asumir únicamente su postura antifascista, como en el caso del belga Attignies, hijo de un prohombre fascista, y del árabe Saidi, en contraste con los moros de Franco. La extremada cautela de Malraux al elegir las afiliaciones se explica por su mirada puesta en el sensible mercado norteamericano. Tampoco se canta la Internacional, como ocurre repetidamente en la novela. Para no alarmar o inquietar a la influyente opinión pública norteamericana se omiten también las atrocidades que se cometieron en ambos bandos y, sobre todo, se escamotea la «cuestión religiosa», que tan importante resultó en el conflicto.

La ocupación de Barcelona en enero de 1939 impidió acabar el rodaje de *Espoir*, que se concluyó malamente en Francia, quedando once secuencias sin rodar. Utilizando actores profesionales y no profesionales, *Espoir* asimiló la estética realista del cine soviético y aunque el episodio final de la caída del avión en la montaña y el cortejo fúnebre procedían de experiencias reales vividas por Malraux en la guerra, su puesta en escena evocó intensamente el film soviético *La revuelta de los*

*pescadores* (1934) de Erwin Piscator. A la crítica comunista francesa, *Espoir*, estrenada en 1945, le disgustó por considerarla derrotista, por su desenlace fúnebre. Pero en el proyecto original de Malraux la escena debería acabar con un movimiento de cámara desde los heridos que bajan la montaña hacia el cielo, atravesado por una escuadrilla de aviones republicanos, signo de esperanza. Pero no pudo rodarse por falta de aviones. Más allá de las querellas ideológicas de la época, *Espoir* tendió un puente entre la épica coral del cine soviético y el neorealismo que estaba a punto de nacer en Italia, anunciando *Paisà*, *La terra trema* y *Caccia tragica*.

*Espoir* se rodó en Barcelona, en los estudios Orphea y en exteriores, contando con un importante apoyo logístico de los servicios cinematográficos del gobierno autónomo catalán, a los que es imprescindible referirse. En septiembre de 1936 Jaume Miravittles, militante del partido Esquerra Republicana (representante de los intereses de la pequeña burguesía catalanista, de sectores liberal-progresistas y de buena parte de la intelectualidad catalana) propuso a la Generalitat la creación de un Comissariat de Propaganda del gobierno catalán, que contaría con delegaciones en París, Bruselas, Londres, Oslo, Copenhague, Nueva York y varias capitales de América Latina. Además de una eficaz y activísima labor en el campo editorial y cartelístico, en noviembre de 1936 creó su sección de cine, llamada Laya Films, y para dirigirla requirió al pintor, decorador y escritor Joan Castanyer, un polifacético catalán que había colaborado repetidamente con Jean Renoir, Jacques Becker y Pierre Prévert y residía en París. Castanyer importó equipo técnico francés para poner en funcionamiento la nueva productora-distribuidora, cuyos equipos sonoros instaló René Renault.

El primer documental de Laya Films fue *Un día de guerra en el frente de Aragón*, al que siguieron más de un centenar de títulos. La serie más importante producida por Laya Films fue su noticiario semanal *Espanya al día*, que se inició en diciembre de 1936 en lengua catalana, pero que desde el quinto número fue coeditado en español por la empresa Film Popular, pero luego se desgajó de él como un noticiario independiente. Debido a la penuria de película virgen se procuraba muchas veces que de los treinta metros de cada bobina (de un minuto de proyección, aproximadamente) surgiese una noticia completa. Ello no impidió la eficacia ni la calidad de los documentales surgidos de un bien organizado equipo de profesionales de la cámara, del montaje y

de la locución, responsable de unos films no partidistas y que respetaban las consignas unitarias. Entre su abundante producción merece recordarse el mediodiámetro *Catalunya màrtir* (1938) de J. Marsillach, con copias en varios idiomas para denunciar al mundo los bombardeos aéreos sobre Cataluña. Pero junto a testimonios tan dramáticos, también Laya Films cultivó los documentales de tema cultural o laboral, que a la vez que proporcionaban una imagen de normalidad civil en la retaguardia, afirmaban las señas de identidad del pueblo catalán. En 1938 Laya Films contaba con un archivo propio de 90.000 metros, que se convertiría en un botín de guerra para las tropas franquistas que ocuparon Barcelona en enero de 1939.

Por lo que atañe a la distribución, Laya films difundió también los grandes títulos del cine soviético, pero tropezó con la hegemonía de la CNT en el sector de exhibición, sobre todo en la ciudad de Barcelona. Para quebrar este severo oligopolio político, en enero de 1938 se creó la empresa comercial Catalonia Films S. A., desligada de la Generalitat, que se ocupó de distribuir su material.

La pronta ocupación del País Vasco, en el verano de 1937, hizo que la producción de su gobierno autónomo fuera muy escasa, pero significativamente en ella se subrayó la compatibilidad de las creencias y actividades religiosas con la nueva situación política, lo que era especialmente cierto en el tradicionalmente religioso Partido Nacionalista Vasco que gobernaba en aquel territorio.

La derrota del gobierno republicano en 1939 envió al exilio a directores como Luis Buñuel, documentalistas como Carlos Velo, Mantilla y Juan Manuel Plaza, intérpretes como Rosita Díaz Gimeno y Angeliño y operadores como José María Beltrán.

### 13. LA PRODUCCIÓN BÉLICA DE LA ESPAÑA FRANQUISTA

Al quedar partida en dos la Península por la sublevación militar, toda la infraestructura cinematográfica permaneció en zona republicana y en el bando sedicioso sólo quedaron los equipos de las dos películas que se estaban rodando en su territorio: *El genio alegre*, en Córdoba, y *Asilo naval*, en Cádiz. El equipo electrógeno y de iluminación de *Asilo naval* se utilizaría en apoyo del desembarco de Algeciras, pero el modesto cine realizado por los sublevados tendría que buscar pronto

sus apoyos logísticos en Lisboa, Berlín y Roma. Del equipo de *El genio alegre* se integrarían en la producción franquista su director Fernando Delgado, que era militante falangista, su operador Alfredo Fraile, su montador Eduardo García Maroto y su actor falangista Fernando Fernández de Córdoba, quienes pasarían a realizar sus tareas al servicio de la hasta entonces modesta sede sevillana de Cifesa. Casanova había huido de Valencia y, a través de Francia, alcanzó la zona franquista, en donde organizó la producción de los rebeldes, en estricta colaboración con el equipo militar del general Queipo de Llano. García Maroto fue enviado a Lisboa para ocuparse de la posproducción (laboratorio y sonorización) del material rodado en España. Así produjo Cifesa diecisiete documentales de propaganda franquista y Fernando Delgado rodó concretamente *Hacia una nueva España* (1936), *Bilbao para España* (1937), *Santander para España* (1937), *Oviedo y Asturias* (1937), *Entierro del general Mola* (1937) y *Brigadas navarras* (1937).

En los primeros momentos, y antes del control militar centralizado de la producción, Falange Española había tenido la iniciativa partidaria de la producción bélica en su bando al rodar *Alma y nervio de España* (1936) de Joaquín Martínez Arboleya, sobre los preparativos de una unidad falangista para trasladarse de Marruecos a la Península. Y en *Frente de Vizcaya* y *18 de julio* (1937) puso en circulación la versión fascista de que la destrucción de Guernica fue obra de dinamiteros e incendiarios republicanos.

A pesar de que los rebeldes crearon en Salamanca, en noviembre de 1936, una Oficina de Prensa y Propaganda bajo la jefatura del general Millán Astray, lo cierto es que subestimaron la importancia de la lucha ideológica y sólo así se explica que hasta abril de 1938 no crearan el Departamento Nacional de Cinematografía. Este Departamento produjo un *Noticiero Español*, del que se editaron veintitrés números, además de ocho documentales. Cifra exigua comparada con la producción gubernamental republicana. Entre los colaboradores más valiosos del Departamento figuraría Edgar Neville, quien realizó *La ciudad universitaria* (1938), *Juventudes de España* (1938) y *¡Vivan los hombres libres!* (1939), sobre las *chekas* de Barcelona y con escenas dramatizadas.

Se efectuaron intentos para establecer una infraestructura técnica en la Península (intento de García Maroto de crear un estudio en Sevilla con el equipo de sonido de *Asilo naval*; los modestos laboratorios

de cine Requeté cerca de Loyola), pero tras estos fracasos se optó por utilizar las instalaciones aliadas de Berlín y de Roma.

El valenciano Joaquín Reig fue enviado a Berlín como responsable de propaganda y allí contratipaba los rollos con material sobre la guerra de España que hacían escala en su vuelo hacia Moscú. Fue allí Reig el autor de la pieza más valiosa de la propaganda franquista, un documental de 80 minutos titulado *España heroica/Helden in Spanien* (1937), que puede verse como una réplica a *España 1936*, por su voluntad didáctica al trazar la evolución del conflicto español desde la caída de la monarquía y por tratarse de la única pieza pensada para la propaganda cinematográfica internacional (se exhibió ante el comité de No Intervención). Según su comentario en *off*, de orientación racista, al establecerse la República España cayó «en manos de corrientes políticas incompatibles con su psicología étnica», aunque concede que la monarquía cayó «sin que saliera a defenderla siquiera un piquete de alabarderos». *España heroica* acusa de los disturbios sociales a las «masas impacientes», atribuye también la destrucción de Guernica a «patrullas de incendiarios» y concluye con un vibrante acto coral de homenaje falangista a los caídos.

La exaltada retórica de *España heroica* no puede enmascarar su falta de lógica política, pues apela a la pura emotividad partidista para justificar la sublevación militar. Fue éste un rasgo típico de la propaganda franquista, que utilizó la Guerra Civil para activar viejos mitos, como el ideal atávico de *reconquista*, complementario del de *cruzada* (expresión con la que el cardenal Pla y Deniel bautizó en 1936 la sublevación) contra el infiel en el imaginario simbólico y en la mitología historiográfica reaccionaria. A diferencia del pluralista cine del bando republicano, los films que comentamos revelan el monolitismo ideológico del discurso franquista, cuyo gran tema central es la reconquista de España, secuestrada a manos del enemigo *rojo* (sin matices acerca de liberales, socialistas, comunistas, anarquistas, autonomistas, etc.). Reflejando su sumisión al poder militar y a sus valores, en sus bandas musicales predominarían las marchas militares y los himnos y, en correspondencia con estos textos sonoros, demostró su predilección por los desfiles y por una organización geométrica de las masas que procedía en línea recta de la cultura nazifascista.

Como en España no existían condiciones para rodar films de ficción, utilizando la cobertura común de la firma germanoespañola

Hispano-Film-Produktion, Cifesa y Saturnino Ulargui produjeron en Berlín cinco largometrajes de ficción de fuerte color local español: *Carmen la de Triana* (1938) y *La canción de Aixa* (1938), ambos de Florián Rey y con Imperio Argentina, y *El barbero de Sevilla* (1938), *Suspiros de España* (1938) y *Mariquilla Terremoto* (1939), de Benito Perojo y con Estrellita Castro.

En octubre de 1938 el falangista Dionisio Ridruejo, responsable de Propaganda, se entrevistó en Roma con Dino Alfieri, ministro de Cultura Popular, para diseñar una colaboración cinematográfica hispano-italiana, complementaria de la ya establecida con Alemania. Edgar Neville inició esta línea de colaboración en Roma con *Santa Rogelia/Il peccato di Rogelia Sánchez* (1939), adaptando a Armando Palacio Valdés, y con *Frente de Madrid/Carmen fra i rossi* (1939), producida por los hermanos Renato y Carlo Bassoli, quienes tras haber representado a la Metro Goldwyn Mayer italiana iniciaron en 1938 su política de producción. Pero la escena en que Neville presentaba en este film la reconciliación de un combatiente franquista y otro republicano en el hoyo de un obús fue mutilada por la censura española. Un signo claro de cómo serían los tiempos que se avecinaban. En Roma rodaría también Perojo con Ulargui su última comedia de aliento republicana, *Los hijos de la noche* (1939), en la que el insólito protagonismo concedido a los marginados sociales la convertiría en una sorprendente avanzadilla protoneorrealista, vituperada por la crítica fascista de Roma y de Madrid.