




---

 PORTADA
 

---

 INFORMACIÓN GENERAL
 

---

 CONSEJO EDITORIAL
 

---

 ENVÍO DE ORIGINALES
 

---

 NÚMEROS ANTERIORES
 

---

 INDEXACIÓN BASES DE DATOS
 

---

 CREATIVE COMMONS
 

---

 BÚSQUEDAS
 

---

 CONTACTO
 

---

Google DENTRO DE C&amp;S





---

 Reseña /

José CABEZA SAN DEOGRACIAS

El descanso del guerrero: el cine como entretenimiento en Madrid durante la guerra civil española (1936-1939)

*Rialp, Madrid, 2005, 239 pp.*


---

Cuando Frank Capra dirigió la serie documental *¿Por qué luchamos?*, para persuadir a los reclutas norteamericanos de que ir a la II Guerra Mundial tenía sentido, se hizo la promesa de no caer en el error más grave de una película: que aburriera a los asistentes. El cine podía ser arte, medio de comunicación, industria o cualquier otra cosa, pero, sobre todo, era entretenimiento. Paradójicamente, en la mayor parte de las investigaciones académicas sobre el cine durante la Guerra Civil Española, este aspecto –el entretenimiento– siempre se ha sido visto como secundario, accesorio, por no decir molesto. El “lugar común” más trabajado por los diferentes investigadores es el análisis de los filmes propagandísticos que produjeron diferentes organismos, partidos o sindicatos. Otros aspectos, las películas alemanas de ficción que se vieron en las pantallas de la zona republicana o la aplastante preeminencia del cine de Hollywood en las salas españolas –por citar sólo dos casos bastante llamativos– se han ignorado casi totalmente.

El resultado de esta situación no dejaba de ser paradójico: había recibido más atención cualquier documental realizado por Socorro Rojo Internacional (por ejemplo, *Guernica* de José Fogués, en 1937, con dos semanas de exhibición en una sala de Madrid), que a una película como *Una noche en la ópera* (Sam Word, 1935), de los hermanos Marx, que se proyectó durante veinticuatro semanas. De la producción cinematográfica de la República durante la Guerra Civil, casi un 90% fueron documentales y, en cambio, sólo ocuparon un 4,2% de la cartelera madrileña durante la Guerra Civil. Sin embargo, las películas de ficción constituían el 91% del cine que veía la gente en la capital de España. Al destacar tanto el estudio del cine documental ideológico y al no ofrecer información sobre los estrechos límites de su audiencia, se puede dar lugar a una falsa correlación en la práctica: los filmes producidos son los que se proyectaron en el Madrid en guerra y, por tanto, son los que veía el público.

Esta conclusión presupone otra falsedad (ésta como presupuesto metodológico): los espectadores madrileños asistían a los cines sin tener en cuenta qué películas se proyectaban. La mera relación de estas cintas pensadas para la persuasión política, sin referencias a quienes pudieron ser sus espectadores, supone también –lógicamente– la asunción de otra tesis: la homogeneidad de los gustos del público. Así, los catálogos –por su forma y tono, y aunque no lo pretendan– ofrecen la falsa impresión de que los espectadores no discernían los tipos de cines, ni los géneros, ni las nacionalidades. Como si todo ello les resultara indiferente. Aunque sea duro, en el fondo subyace la idea básica de que el espectador madrileño entre 1936 y 1939 era idiota. Lo verdaderamente curioso es lo lejos que están estos presupuestos –más o menos inconscientes– de la experiencia normal de la asistencia al cine: antes y ahora.

*El descanso del guerrero: el cine como entretenimiento en Madrid durante la guerra civil española (1936- 1939)* se ha atrevido a acometer este estudio: tener en cuenta la variable del público, y su significado, y sus consecuencias, al menos algunas de ellas, probablemente, las más importantes. El análisis de la organización de la distribución, de la producción y de la exhibición cinematográficas en Madrid durante la guerra civil es el tema que se aborda: con rigor de historiador, acudiendo a las fuentes, desde las clásicas archivísticas (algunas de archivos no habituales: el de algunas majors), hasta las audiovisuales (el visionado de la mayor parte de las películas que mayor número de espectadores consiguieron). Sin olvidar las hemerográficas, de acceso no complicado (las españolas), y algunas más difíciles (las norteamericanas: porque –como ahora antes– una buena parte de nuestra historia del cine, del cine visto en España, se ha de investigar allí).

En un principio, los tres sectores parecen sufrir una revolución durante la guerra, pero, en realidad, muchos de los cambios no pasaron de ser mera apariencia: los modos de la industria terminaron imponiéndose. La producción fue muy pobre para las expectativas que se crearon inicialmente. Se aspiraba a un nuevo cine, que nació con el pesado lastre de los cineastas amateurs: gentes tan llenas de entusiasmo como de ignorancia en muchos casos. Sin el imprescindible know-how. El resultado fue catastrófico: se hace mucho cine que no alcanza el estándar mínimo de calidad para proyectarse. Este cine de urgencia no pudo competir con las películas comerciales de la II República, que seguían llenando las salas. La nueva distribución se condenó muy rápido. Cuando las majors de Hollywood lograron que la República admitiera que las películas eran propiedades estadounidenses, sólo quedaba pagar a Hollywood si se quería proyectar cine en Madrid y así se hizo. En diciembre de 1937, un año y medio después de que se iniciara la Guerra Civil, *Variety* narra “un curioso fenómeno” en un país desgarrado por una Guerra Civil: “La recaudación hecha por Paramount este año mejora el resultado de cualquier otro lo que indica que el entretenimiento se ve”.

Aunque algún crítico de la época definía al cine como “industria psicológica” y habla de la necesidad de usarlo como un arma, mientras simplemente no entiende las decisiones de lo que llama despectivamente “público de cine”, la mayoría de las películas que “funcionaban” seguían proyectándose. Las que no contaban con el apoyo de los espectadores terminan desapareciendo con rapidez de la cartelera. La exhibición se organizó en torno a la Junta de Espectáculos, un organismo surgido en mayo de 1937, que optó por aplicar una “censura discreta” a las películas para que los cines no se vaciaran y el dinero siguiera fluyendo en la taquilla. Lo mismo sucedió con los sindicatos. UGT y CNT se convierten en los “nuevos empresarios” después del levantamiento del 18 de julio e introdujeron mejoras laborales revolucionarias –y caras– y un “ejército” de trabajadores en los cines, lo cual les obligó a no ser muy exquisitos en cuanto a la censura: las salas tenían que llenarse. El nuevo cine social o

revolucionario debía esperar y, con el tiempo, los sindicatos incluso pasaron de declarar que, por fin, se habían extinguido los propietarios a terminar firmando contratos de arrendamiento con ellos.

Por último, El descanso del guerrero muestra que la pretendida influencia del cine revolucionario soviético en Madrid durante la guerra civil española es más un mito que una realidad. Su cuota de pantalla fue del 3,8% entre julio de 1936 y abril de 1939. Lo más significativo es que casi la tercera parte del total de estas proyecciones se produjeron entre octubre de 1936 y enero de 1937, período en que estuvo prohibido proyectar películas que no fueran "revolucionarias". Cuando las salas pudieron elegir qué cine exhibir, Hollywood volvió a dominar las pantallas madrileñas: cerca de un 60,8% de la cartelera la coparon producciones estadounidenses.

El cine soviético era el "otro cine" que se necesitaba para hacer la revolución: se afirmaba que no era un juego visual y falso. Antes de la guerra, estaba ausente de los cines comerciales: recluido en la programación de algún cine-club. Desde de julio de 1936, adquiere una significación especial: se afirma que constituye la propaganda revolucionaria perfecta: cinematográfica –fácil de ver y digerir– y efectivamente influyente. A finales del año, los sindicatos se convierten en los empresarios de los cines de Madrid. La primera reacción estadounidense fue rotunda: The Hollywood Reporter titula en portada "SPANISH SOVIETIZED PIX". En noviembre, Madrid está sitiada por las tropas nacionales y sólo se proyectan las películas que iban a "rusificar" la capital, como Los marinos de Cronstadt. Todo parecía preparado para el triunfo de la nueva cinematografía. Sin embargo, no se contó con un factor que lo impidió: el público.

El cine soviético aburría –así lo reconocían las propias autoridades– y, además, se percibía como propaganda. Desde luego, las películas siempre quieren convencer de algo. Son un caballo de Troya: tienen apariencia de regalo, o de trofeo, vayan repletos de estereotipos, conductas sociales, patrones culturales, fantasías, deseos, instintos, valores y sentimientos. No es casualidad que en la Oficina Hays, al referirse al cine, se hablara de "arte-industria": sabían que había que producir para un mercado. Hollywood asumió la importancia de quienes pagaban la entrada. El público madrileño resultó no ser idiota: percibió la propaganda y decidió no pagar por verla; además, distinguió los mensajes conservadores de las películas que aprobó la oficina Hays, se divirtió con esas películas... y siguió resistiendo a las tropas de Franco hasta el final mismo de la Guerra.

**Julio MONTERO DÍAZ**  
[jumondi2000@yahoo.es](mailto:jumondi2000@yahoo.es)

[arriba](#)