

PRÓLOGO

Con el siguiente trabajo, se intenta una aproximación a la realidad del cine español realizado en el periodo de la Segunda República Española, la configuración del recién nacido cine parlante en España, desde los antecedentes silentes pasando por la etapa de transición al cine sonoro, llegando así a una cronología crepuscular e inmediatamente anterior al estallido de la Guerra Civil (1936-1939) con la filmografía de Florián Rey, director de cine, e Imperio Argentina, actriz en los filmes objeto de este estudio *La hermana San Sulpicio* (1934), *Nobleza Baturra* (1935) y *Morena Clara* (1936).

La metodología que se aplicará arranca con un marco de análisis (Ferro, 1980; Lera, 1981; Rosenstone et al., 1997) teniendo presente tanto el contexto de la producción como el propio texto fílmico, considerado éste como fuente histórica, y la época cronológica reflejada en la pantalla. Por un lado, cada película hay que analizarla en relación a los periodos históricos en los que se realiza, al ser producida en el seno de una sociedad y estar destinada a ella, como cualquier producto cultural. Por otro lado, descubrir cómo esos productos asimilan, captan o reflejan la realidad o el momento en el que se ubican, aportando mucha información posterior. Así pues, se realiza una ubicación de la obra, que reflejará tanto informaciones como características de ese momento histórico.

En el análisis, hay que tener presentes las intenciones de sus creadores, pues ellos mismos tienen un propósito, el cual puede coincidir o no con el originario. Asimismo, toda reflexión puede convertirse en una *historia no oficial* o en un *contraanálisis* de la sociedad, por lo que debe servir para cuestionarnos diferentes interrogantes sobre su realización y mensaje. Ferro (1980, p. 26), un teórico de la relación entre el cine y la Historia, en la década de los sesenta del siglo pasado, modificó la concepción del cine, al contemplarlo como un agente de la Historia, además posibilita un *contraanálisis* de la sociedad mostrando aquello que se halla oculto y que la Historia oficial no ha podido desvelar.

El planteamiento inicial debe tener en cuenta si el ejemplo fílmico representa o es un reflejo del periodo donde se inserta. Todo ello, se valorará como documento o fuente histórica para conocer o interpretar su significado.

Al mismo tiempo, el documento cinematográfico se presenta en un envoltorio artístico específico que impone un lenguaje que representa o alude a un contexto histórico que el público asimila, esos rasgos cinematográficos también son objeto de estudio.

El análisis del texto fílmico en sí establece una nueva relación con el pasado.

Ha llegado la hora de que el historiador acepte que el cine [...] es una forma de historia, que como todas, tiene unos límites y unas normas [...] diferente[s] de la historia escrita, el cine [por tanto] no puede ser juzgado con los mismos criterios

(ROSENSTONE, ET AL, 1997).

Así, se conocerán detalles del pasado a través del cine que cumplimentan cualquier otra fuente informativa. La imagen recrea y codifica, así, una ficción con apariencia de realidad que influye en el imaginario colectivo sobre una época; por lo tanto, es esencial extraer los elementos que van a representar y constituir, a la larga, este imaginario, y ahí es donde el cine se convierte en un agente de la Historia al reproducir una época y algunos de sus apuntes sociales.

El cine ofrece una variada información que permite conocer cualquier hecho histórico a través de diversos aspectos facilitando la comparación y el análisis (Coppen, 1982), tales como costumbres, forma de vida, actividades económicas, situación social..., no limitándose al estudio de un solo apartado, sino que permite relacionarla con otros distintos. Opinión que sanciona la idoneidad del cine como vehículo de conocimiento de la Historia.

Ferro (1980) sigue manifestando que el cine ha servido y seguirá sirviendo para reflejar, contar, debatir, hacer... la Historia, por el carácter de reflejo de los Hombres y de lo realizado por ellos. Con la aproximación a los documentos cinematográficos, se pretende conocer si el cine objeto de este estudio, inserto en un contexto político y cronológico, realizaba una conformación de mentalidades, de la memoria y del imaginario colectivo reflejando nuevos referentes sociales de esa época y descubrir la existencia de una interrelación entre el ámbito político y el cinematográfico.

Descubriendo y analizando la trilogía crepuscular del cine sonoro de Florián Rey en la Segunda República a través de las películas objeto de este análisis, que son las ya referidas *La hermana San Sulpicio* (1934), *Nobleza Baturra* (1935) y *Morena Clara* (1936), se quiere valorar el porqué de su éxito, permanencia e impacto social y si las mismas contienen cualidades cinematográficas destacables que, en su conjunto, fundamentaran la existencia de un sistema o industria cinematográfica en España similar al desarrollado en Hollywood u otras ubicaciones, con las variantes más visibles para el gran

público como seguidores, revistas especializadas, taquillaje, preferencia por un cine autóctono frente a otro externo, desarrollo de estrellas de cine...

Finalmente, se intentan descifrar las claves cinematográficas de estas películas y del género llamado *españolada*, comprobando si estos ejemplos fílmicos pueden ser exponentes y proponiendo una definición del mismo.

1. ANTECEDENTES: LA DICTADURA DE PRIMO DE RIVERA (1923-1930) Y LA DÉCADA DE LOS AÑOS 20

1.1. Contexto

La Dictadura de Primo de Rivera comienza en 1923 como un intento de pacificar la situación social y de inestabilidad política que asolaba el país, encontrándose apoyada en un principio por la Monarquía y la burguesía en defensa de sus intereses; y denostada —entre otros— por la clase obrera y los intelectuales que durante esos años tenían un importante peso político en la opinión pública (Ocaña, 2005).

La Dictadura intentó paliar la inestabilidad política en que se vio sumida la sociedad española en los últimos años de la Restauración, e intentó también mantener el orden en la situación laboral conflictiva, que era la causante de un gran número de huelgas; propósitos todos ellos que en cierta forma consiguió, eso sí, mostrando una actitud totalmente represiva y adoptando medidas anticonstitucionales, que resultaron impopulares y muy criticadas.

El régimen se sostuvo apoyado en la represión que mantenía esa anhelada paz social, mientras beneficiaba sobre todo a la incipiente burguesía española, que durante esos años conoció una auténtica euforia económica, pero esta alegría tocaba a su fin y la peseta se desplomaba en los mercados financieros por la influencia de la *crisis económica de la bolsa de Nueva York en 1929*, el apoyo a la Dictadura también concluía. Quienes antes habían sustentado a Primo de Rivera se distanciaban de él, incluido el ejército donde existía un gran descontento antes las arbitrariedades del dictador, y deseaban cuanto antes su dimisión, mientras sus detractores, en este caso los sindicatos obreros (que fueron reprimidos), los estudiantes, los intelectuales, etc., cada día expresaban más fervientemente en los medios de comunicación su repulsa a Primo de Rivera, muchos de ellos en un tono irónico y burlesco, y en otros, como el caso de Unamuno —que le costó el destierro— en un tono de auténtica indignación moral.

El 27 de enero de 1930, Primo de Rivera presenta su dimisión al monarca, Alfonso XIII, quien la acepta, representando el final de la Dictadura.

1.2. El cine silente español de la década de los 20

Desde finales de la primera década del siglo XX, se fue produciendo lentamente un traspaso de la actividad fílmica en España de la ciudad de Barcelona a Madrid. No se ocultan los trabajos pioneros en la capital de la productora Patria Films con directores como Julio Roesset (Schulze, 2016) o Enrique Blanco (Martínez, 2001). Este dato junto con el desarrollo de otros proyectos en ubicaciones distintas, hablan de una intensa actividad cinematográfica en todo el país. Así, no solo aparecen iniciativas industriales, que arraigan con desigual fortuna, también hay una elevación en la calidad de las historias, tanto a nivel narrativo como visual. Se intenta realizar productos con un claro sentido comercial capaces de competir con los filmes extranjeros.

Así, en este cine silente aparecen directores importantes con una amplia producción como José Buchs con los títulos *Don Diego Corrientes* de 1923 y *Una extraña aventura de Luis Candelas* de 1926; Florián Rey con *La revoltosa* de 1925 y Manuel Noriega con *Alma de Dios* de 1923 que desarrollan en sus trabajos una temática dominada por propuestas repletas de costumbrismo, casticismo y asuntos populares (Del Rey, 1998). También surgen ejemplos de zarzuelas y adaptaciones teatrales de autores exitosos del momento como Benavente, Arniches, Palacio Valdés o Galdós (Cánovas, 2011; Piñera, 2005).

Fiel reflejo de esa situación, películas como *La verbena de la Paloma* (1921) de José Buchs y *La casa de la Troya* (1924) de Alejandro Pérez Lugin logran sendos éxitos de público, recibiendo sus elencos interpretativos merecidas críticas, singularizándose actores como Florián Rey, Elisa Romero, Carmen Viance, Luis Peña o Juan de Orduña.

A las productoras estables como Atlántida y Film Española, se les suman otras nacidas en Valencia (PACE), País Vasco o Galicia (Celta Films) como alternativas a la producción, prosiguiendo con esas temáticas ya conocidas.

El caso de Maximiliano Thous en Valencia es singular:

Se inició en la dirección a finales de los años diez, pero fue en 1923, tras su fracaso en las elecciones municipales, cuando entró de lleno en la industria fílmica impulsando la firma PACE (Producciones Artísticas Cinematográficas Españolas) con la que culminó cinco películas, todas adaptaciones de zarzuelas. Con *La Dolores*, (1923), la segunda de la serie, consagró a la pareja protagonista formada por Anita Giner y Leopoldo Pitarch. *Nit d'albaes* (1925), adaptación de la zarzuela del maestro Giner, le sirvió para realizar un recuento de las tradiciones, fiestas