

Lugares de entretenimiento, espacios para la nación: cine, cultura de masas y nacionalización en España (1900-1936)

Marta García Carrión*

Universidad de Valencia

Resumen: El objetivo de este artículo es presentar una reflexión sobre el papel de la cultura y el ocio de masas en el proceso de nacionalización española durante el primer tercio del siglo XX. Para ello se abordará el análisis del cine como un nuevo medio de comunicación, una nueva forma de ocio que, en buena medida, representará el paso a una moderna cultura de masas en la sociedad española, en plena era de la nacionalización de las masas.

Palabras clave: procesos de nacionalización, cultura de masas, cine, cultura popular nacional.

Abstract: The aim of this paper is to present a reflection about the role of culture and mass entertainment in the Spanish nationalization process during the first third of the twentieth century. The article presents an overview of the construction of a nationalized popular culture and it addresses the study of cinema as a new form of entertainment that largely represents the transition to a modern mass culture in Spanish society during the years of the nationalization of the masses.

Keywords: nationalization, mass culture, film, national popular culture.

* La autora participa en el proyecto de investigación *De la dictadura nacionalista a la democracia de las autonomías: política, cultura, identidades colectivas* (HAR2011-27392). Quiero agradecer a Ferran Archilés sus comentarios al artículo.

En 1975 George L. Mosse publicaba una de las obras más influyentes en el estudio del nazismo, que planteaba una explicación comprensiva del fascismo alemán situándolo en una perspectiva más amplia del desarrollo de un proceso histórico, el de la nacionalización de las masas¹. En su extensa reflexión sobre la sacralización de la política y la difusión social del nacionalismo alemán desde el siglo XIX, Mosse otorgaba un papel fundamental a la celebración de festejos de masas y de actividades en el tiempo de ocio, como el asociacionismo deportivo o la cultura de masas en la difusión de una simbología nacional y, en fin, en la conformación de un culto de masas a la nación. El impacto de la obra de Mosse fue decisivo en los estudios sobre nacionalismo y en la forma de entender los procesos de nacionalización, una nacionalización desarrollada a través de medios políticos y de la acción del Estado, pero también por parte de la sociedad civil. No obstante, buena parte de los trabajos realizados en este sentido ha insistido casi de manera exclusiva en la función del Estado a la hora de fomentar y difundir los discursos del nacionalismo y no tanto en abordar las dinámicas que dependen de la sociedad civil. Así, ámbitos como el de la cultura de masas han quedado relegados en su comprensión como mecanismos de nacionalización a su utilización por parte del poder político; de hecho, en la propia obra de Mosse hay una comprensión ciertamente instrumental de su funcionamiento.

El objetivo de este artículo es presentar una reflexión sobre el papel de la cultura y el ocio de masas en el proceso de nacionalización española durante el primer tercio del siglo XX, situando en el centro del análisis al cine como un nuevo medio de comunicación que en buena medida representó el paso a una moderna cultura de masas en la sociedad española. En las siguientes páginas se trazará, en primer término, una reflexión teórica relativa al estudio del cine en los procesos de nacionalización, apuntando los desarrollos realizados para el análisis de la construcción de la identidad nacional española. A partir de estas perspectivas, el artículo tratará de plantear algunas claves relevantes para la comprensión de la contribución del cine a la construcción de una esfera pública nacionalizada en el primer tercio del siglo XX, centrándose particularmente en la

¹ George L. MOSSE: *La nacionalización de las masas. Simbolismo político y movimiento de masas en Alemania desde las Guerras Napoleónicas al Tercer Reich*, Madrid, Marcial Pons, 2005.

relación del medio cinematográfico con otras formas de la cultura popular y en su papel en la transformación de ésta en plena era de la nacionalización de las masas.

Procesos de nacionalización y cine. Algunas consideraciones teóricas y un balance para el caso español

En los últimos años, la historiografía ha tratado de establecer un marco comprensivo de análisis para el estudio de los procesos de nacionalización de las masas que permita profundizar tanto en la acción del Estado como en las dinámicas de nacionalización «desde abajo» que afectan a la construcción de una esfera pública nacionalizada, así como en su articulación². En ambos casos, la dimensión cultural desempeñó un papel clave en la construcción de lo que Benedict Anderson denominó «comunidades imaginadas»³. Esta perspectiva ha sido especialmente relevante en planteamientos vinculados a la historia cultural⁴, consolidándose como un campo de estudio en el que se destaca la importancia de los mecanismos de representación de la identidad nacional⁵. A partir de aquí, y en un sentido más amplio, el vínculo entre la idea de nación y la elaboración de narraciones se ha convertido en uno de los aspectos clave a la hora de analizar los discursos de las culturas nacionales europeas⁶.

² Sobre las dificultades de definir esta dimensión «desde abajo», Maarten VAN GINDERACHTER y Marnix BEYEN: «General Introduction: Writing the mass into a mass phenomenon», en Maarten VAN GINDERACHTER y Marnix BEYEN (eds.): *Nationhood from below. Europe in the long Nineteenth Century*, Basingstoke, Palgrave, 2012, pp. 3-22, y otros trabajos del libro.

³ Benedict ANDERSON: *Comunidades imaginadas. reflexiones sobre el origen y la difusión del nacionalismo*, México, FCE, 1993.

⁴ Geoff ELEY y Ronald G. SUNY: «Introduction: from the moment of social history to the work of cultural representation», en Geoff ELEY y Ronald G. SUNY (eds.): *Becoming National: A Reader*, Oxford-Nueva York, Oxford University Press, 1996, pp. 3-37.

⁵ Como puede apreciarse en los balances bibliográficos de Umut ÖZKIRIMLI: *Theories of Nationalism*, Nueva York, McMillan, 2010.

⁶ En este sentido, resultan de gran interés las líneas exploradas por el grupo de trabajo que coordina Stefan Berger, que desde su planteamiento original del estudio de la historiografía se ha abierto al diálogo con artes visuales y medios de comunicación. Stefan BERGER, Linas ERIKSONAS y Andrew MICOCK (eds.): *Narrating the Nation: representations in History, Media and the Arts*, Nueva York, Berghahn Books, 2008.

Un ámbito especialmente fructífero fue el que inauguró Michael Billig con su fórmula del «nacionalismo banal»⁷, que ha permitido ampliar la perspectiva cultural trazada a partir del trabajo de Anderson para incluir todo un conjunto de representaciones de la vida cotidiana⁸. En el estudio sobre las narraciones y representaciones compartidas que circulan a través de la vida cotidiana han de tenerse en cuenta tanto los dominios educados de una cultura nacional «oficial» como las producciones culturales más populares.

No obstante, nos encontramos todavía con importantes dificultades a la hora de establecer un marco sólido de análisis de la construcción de las identidades nacionales y su interiorización por parte de los sujetos, de comprender la articulación de las muy diversas dinámicas de nacionalización. Estas dificultades se hacen especialmente patentes en la historiografía dedicada al estudio del caso español, en la que, además, los ámbitos de la cultura popular o el ocio en su relación con la construcción de la identidad nacional son campos todavía por explorar en profundidad. Puede parecer poco más que una obviedad señalar el importante papel que desempeña la cultura de masas en la construcción y difusión de imaginarios nacionales, pero un balance global sobre la historiografía que ha abordado el estudio de los procesos de nacionalización española pone de relieve el espacio absolutamente marginal que los ámbitos de la cultura popular y de masas han ocupado en ella. A pesar de que en los últimos años se hayan desarrollado interesantes investigaciones parciales, lo cierto es que es todavía muy poco lo que conocemos sobre el papel efectivo que han tenido a lo largo de la historia medios como la radio, el teatro popular o el deporte de masas en la socialización de los españoles en una determinada identidad nacional. Lo mismo puede decirse del cine.

¿Cuál es el papel que ha ocupado históricamente el cine en las dinámicas de nacionalización, en los procesos, nunca cerrados, de construcción y naturalización de las identidades nacionales? Dada la complejidad de dichas dinámicas y procesos, resulta imposible establecer un modelo interpretativo unívoco y único para los dife-

⁷ Michael BILLIG: *Banal nationalism*, Londres, Sage, 1995.

⁸ Una línea complejizada y desarrollada en trabajos como los de Tim EDENSOR: *National Identity, Popular Culture and Everyday Life*, Oxford, Berg, 2002, y Michael SKEY: *National Belonging and Everyday Life. The Significance of Nationhood in an Uncertain World*, Basingstoke, Palgrave, 2011.

rentes contextos históricos, y más aún teniendo en cuenta la propia naturaleza del medio cinematográfico. El cine es a la vez una forma de expresión artística, un medio de comunicación de masas regulado (y en determinados contextos, incluso controlado) por el Estado, una poderosa industria económica compuesta por varios sectores con orientaciones e intereses diversos, un producto cultural que genera todo un aparato especulativo y crítico a su alrededor y un espacio público de socialización en el tiempo de ocio.

Para trazar un marco teórico que nos permita abordar el estudio del papel del cine en los procesos de nacionalización en toda su complejidad cabe plantear una perspectiva que atienda a una doble y complementaria dimensión del medio fílmico. Por una parte, el análisis de los contenidos de las películas producidas y consumidas en un contexto nacional específico, pero también el de las prácticas asociadas al consumo cinematográfico y su recepción por parte de los espectadores. Una dimensión ésta que ha quedado generalmente relegada en los trabajos que han abordado el papel del cine en la construcción de las identidades nacionales. En este sentido, hay que tener presente que la aplicación al cine de las renovadas perspectivas teóricas sobre la nación se llevó a cabo en un principio desde la esfera de conocimiento de los estudios cinematográficos, en esencial los anglosajones, y no tanto desde la historiografía o los estudios de nacionalismo⁹. De hecho, el cine raramente se ha incorporado a las grandes síntesis de historia del nacionalismo, incluso aquellas que han prestado más atención a la dimensión específicamente cultural¹⁰.

En buena medida, ello contribuye a explicar por qué en los estudios dedicados a la construcción de las identidades nacionales el cine ha entrado de forma tardía y limitada, y el mundo del cinematógrafo ha sido abordado mayoritariamente desde el punto de vista del análisis del discurso fílmico. Así, en diferentes ámbitos, pero

⁹ Una revisión de las primeras aplicaciones de las perspectivas teóricas del nacionalismo para el estudio del cine en Philip SCHLESINGER: «The Sociological Scope of "National Cinema"», en Mette HJORT y Scott MACKENZIE (eds.): *Cinema and Nation*, Londres-Nueva York, Routledge, 2000, pp. 19-31. Un balance más reciente en Marta GARCÍA CARRIÓN: *Por un cine patrio. Cultura cinematográfica y nacionalismo español (1926-1936)*, Valencia, Publicaciones Universidad de Valencia, 2013, pp. 23-34.

¹⁰ Por ejemplo, Joseph LEERSEN: *National thought in Europe: A cultural history*, Amsterdam, Amsterdam University Press, 2006.

sobre todo en el mundo anglosajón, en las últimas décadas (particularmente desde los años noventa) se han planteando diversas aportaciones sobre la representación de estereotipos e imaginarios nacionales¹¹. Ella Shohat y Robert Stam, aplicando al cine las perspectivas introducidas por Anderson, han destacado que las películas de ficción heredaron el papel social de la novela realista decimonónica respecto a los imaginarios nacionales: como las novelas, el cine transmite un sentido del tiempo y de su paso, sitúan acontecimientos y acciones en una línea temporal que se mueve hacia una conclusión, dando forma de ese modo a la forma de pensar el tiempo histórico y la historia nacional¹².

Menor desarrollo ha tenido la consideración del consumo y la experiencia del espectador¹³. En este sentido, apenas han sido transitadas las perspectivas de análisis de la construcción de estas identidades nacionales como «experiencias» vividas¹⁴. Es decir, aquellas formas de sociabilidad vinculadas a un espectáculo por definición no doméstico, que tiene que desarrollarse en espacios compartidos de interacción pública. El cine conlleva un ritual de congregación de espectadores en un espacio común, la sala cinematográfica, que puede servir como reunión simbólica que fomenta la identificación horizontal de la comunidad imaginada. Así, apenas contamos con investigaciones sobre cómo funcionó el cine como agente de socialización en las identidades nacionales en Europa.

Todo ello se explica en gran medida por la falta de diálogo que se ha establecido entre disciplinas como la historia social, los estudios fílmicos y el análisis de los procesos de nacionalización. Si bien con los debates en historia social en torno al denominado «giro lingüístico» se ha abierto un campo de interacción

¹¹ Como trabajos pioneros destacados pueden citarse: Andrew HIGSON: *Waving the Flag. Constructing a National Cinema in Britain*, Oxford, Clarendon, 1995, para el ámbito inglés, y Jean-Michel FRODON: *La projection nationale. Cinéma et nation*, París, Odile Jacob, 1998, para el francés.

¹² Ella SHOCHAT y Robert STAM: *Multiculturalismo, cine y medios de comunicación. Crítica del pensamiento eurocéntrico*, Barcelona, Paidós, 2002, pp. 117 y ss.

¹³ Si bien en este sentido apuntaban ya los trabajos de Andrew HIGSON: *Waving...*, y Pierre SORLIN: *Italian National Cinema, 1896-1996*, Londres, Routledge, 1996.

¹⁴ En la línea propuesta por Ferran ARCHILÉS: «¿Experiencias de nación? Nacionalización e identidades en la España restauracionista (1898-c.1920)», en Javier MORENO (ed.): *Construir España. Nacionalismo español y procesos de nacionalización*, Madrid, Centro de Estudios Políticos y Constitucionales, 2007, pp. 127-152.

en el que la relación entre los discursos, las representaciones y las prácticas sociales han sido replanteadas¹⁵, las posibilidades de replantear el diálogo entre los discursos y prácticas culturales como las cinematográficas a la hora de la construcción de las identidades sociales no han sido, ni mucho menos, exploradas en toda su potencialidad. Cuando los trabajos dedicados al estudio de la sociabilidad han contemplado el cine se ha prestado atención, en todo caso, a la cuantificación de espacios, pero no tanto a la reconstrucción de la experiencia (vivida) cinematográfica de los asistentes¹⁶. Por otra parte, en los estudios fílmicos ha primado históricamente la consideración de las películas como objetos de arte, mientras que el estudio del cine en un sentido más amplio como espacio de sociabilidad ha sido hasta fechas recientes un área de análisis poco transitada. Desde perspectivas teóricas y metodológicas no necesariamente coincidentes, en los últimos años se ha podido desarrollar un tipo de estudios que plantean la centralidad de las prácticas cinematográficas, de *cinema-going*, desde una perspectiva que desborda los límites estrictos de los estudios fílmicos, aproximándose a una historia social¹⁷. Así, algunos de estos análisis han vinculado el cinematógrafo como espacio de sociabilidad a la construcción de una cultura cinematográfica nacional¹⁸.

¹⁵ Véase el recorrido por los debates de la historia social que plantea Geoff ELEY: *Una línea torcida. De la historia cultural a la historia de la sociedad*, Valencia, PUV, 2008. En gran medida, en el mismo sentido que la historia cultural francesa que nunca se ha desgajado de la historia social (Pascal ORY: *L'Histoire culturelle*, París, PUF, 2004, y Philippe POIRRIER: *Les Enjeux de l'histoire culturelle*, París, Le Seuil, 2004).

¹⁶ Sí lo hace Ross MCKIBBIN: *Classes and Cultures. England 1918-1951*, Oxford, Oxford University Press, 1998, pp. 419-456. Para el caso inglés, un estudio de la experiencia cinematográfica de los espectadores es Annette KUHN: *An Everyday Magic. Cinema and Cultural Memory*, Londres, I. B. Tauris, 2002.

¹⁷ Algunos ejemplos son Kathryn FULLER: *At the Picture Show. Small-Town Audiences and the Creation of Movie Fan Culture*, Washington, Smithsonian Institution, 1993, y Mark JANCOVICH, Lucy FAIRE y Sarah STUBBINGS: *The Place of the Audience. Cultural Geographies of Film Consumption*, Londres, BFI, 2003. Una interesante reflexión sobre la participación del público de los primeros años del siglo XX en la recepción de materiales culturales, incluido el cine, en Jonathan ROSE: *The Intellectual Life of the British Working Classes*, New Haven-Londres, Yale Nota Bene, 2002, pp. 98-102.

¹⁸ Véanse Dimitri VEZYROGLOU: *Le cinéma en France à la veille du parlant. Un essai d'histoire culturelle*, París, CNRS Editions, 2011, y algunos de los trabajos re-

Como se apuntaba anteriormente, en los trabajos históricos sobre la construcción de la identidad nacional española, la ausencia del cine es generalizada. Puede reseñarse alguna excepción que incluye una reflexión sobre el papel del medio cinematográfico en la difusión de imaginarios nacionales, pero habitualmente con una concepción ciertamente instrumentalista centrada en estudiar el uso que desde el Estado o desde determinados sectores políticos se hace del cine¹⁹. De hecho, la incorporación de las perspectivas de análisis de las recientes teorías del nacionalismo al cine para el estudio del caso español es un desarrollo muy reciente²⁰ y que en gran medida se encuentra todavía en estado incipiente. Así, no fue hasta 2003 cuando apareció la primera monografía que, desde los *film studies*, abordaba explícitamente el tema con la voluntad de ofrecer una visión global al respecto²¹. En los últimos años, han aparecido más investigaciones relativas a diferentes aspectos de la relación entre cine y nacionalización, si bien no pueden sino apuntarse algunas limitaciones claras. En primer término, continúa siendo una asignatura pendiente situar al cine (y, en un sentido más amplio, a la cultura de masas) en el centro, y no como un elemento secundario, del debate interpretativo de los procesos de nacionalización española²². Por otra parte, determinados periodos han recibido una atención preferente, como el franquismo y los años de la Transición, mientras que otros, como las primeras décadas del siglo, ape-

cogidos en Daniël BILTEREYST, Richard MALTBY y Philippe MEERS (eds.): *Cinema, Audiences and Modernity. New Perspectives on European Cinema History*, Londres-Nueva York, Routledge, 2012.

¹⁹ Por ejemplo, es el caso de Sandie HOLGUIN: *República de ciudadanos. Cultura e identidad nacional en la España republicana*, Barcelona, Crítica, 2003.

²⁰ Un trabajo pionero en este sentido vino desde los *cultural studies*, Marsha KINDER: *Blood Cinema. The Reconstruction of National Identity in Spain*, Berkeley-Los Ángeles, University of California Press, 1993, obra que, a pesar de ser tremendamente problemática por su perspectiva ahistórica, fue la primera en aplicar las perspectivas abiertas por Anderson al estudio del cine español. Una crítica en extenso desde la historiografía cinematográfica española en Santos ZUNZUNEGUI: *El extraño viaje. El celuloide atrapado por la cola, o la crítica norteamericana ante el cine español*, Valencia, Episteme, 1999.

²¹ Núria TRIANA-TORIBIO: *Spanish National Cinema*, Londres-Nueva York, Routledge, 2003.

²² Traté de realizar una primera aproximación en Marta GARCÍA CARRIÓN: *Sin cinematografía no hay nación. Drama e identidad nacional en la obra de Florián Rey*, Zaragoza, Institución Fernando el Católico, 2007.

nas han sido explorados²³. Por último, cabe destacar la ausencia de investigaciones sobre el cine como ámbito de sociabilidad y las prácticas de consumo cinematográfico como partes integrantes del proceso nacionalizador. El desarrollo de estas perspectivas para el caso español permitiría, sin duda, profundizar en aspectos todavía poco conocidos como el funcionamiento de la cultura de masas o las prácticas de vida cotidiana, pero asimismo analizar cómo pudo vivirse y experimentarse la nación.

La fábrica de sueños, fábrica de españoles: el cine y la construcción de una cultura de masas nacionalizada durante las primeras décadas del siglo XX

Parece claro que la Restauración es el periodo clave en el que se produce en España la transformación de la cultura popular y la mercantilización del ocio de masas. Según ha destacado la literatura especializada, en esos años se produjo una serie de cambios en la estructuración de la cultura popular, las formas de ocio y las industrias culturales que resultaron decisivos para el afianzamiento de modelos propios de la moderna sociedad de masas²⁴. En un proceso lento y complejo, sería a partir de los años de la Primera Guerra Mundial cuando se produciría el pleno asentamiento en la estructura social española de los patrones de ocio modernos, consolidados en las décadas de los veinte y los treinta²⁵.

²³ Puede ser indicativo de esta tendencia el hecho de que de los veintinueve artículos recogidos en la primera obra colectiva en español específicamente dedicada a explorar las relaciones entre cine y nación sólo dos capítulos trabajen cronológicamente anteriores a la guerra civil, véase Nancy BERTHIER y Jean-Claude SEGUIN (dirs.): *Cine, nación y nacionalidades en España*, Madrid, Casa de Velázquez, 2007.

²⁴ Jorge URÍA: «Cultura popular y actividades recreativas: la Restauración», en Jorge URÍA (ed.): *La cultura popular en la España contemporánea. Doce estudios*, Madrid, Biblioteca Nueva, 2003, pp. 77-108; *id.*: *La España liberal (1868-1917). Cultura y vida cotidiana*, Madrid, Síntesis, 2008, pp. 358 y ss. Véase también Juan FRANCISCO FUENTES: «El desarrollo de la cultura de masas en la España del siglo XX», en Antonio MORALES (coord.): *Las claves de la España del siglo XX. La cultura*, Madrid, Sociedad estatal España Nuevo Milenio, 2001, pp. 287-305.

²⁵ Ana AGUADO y M. Dolores RAMOS: *La modernización de España (1917-1939). Cultura y vida cotidiana*, Madrid, Síntesis, 2002, y Carlos SERRANO y Serge SALAÜN (eds.): *Los felices años veinte. España, crisis y modernidad*, Madrid, Marcial Pons, 2006.

En el desarrollo de este proceso a lo largo de las primeras décadas del siglo XX, cabe destacar la consolidación de un mercado popular de lectura, la existencia de una importante red asociacionista cultural y recreativa (que incluye desde sociedades corales a deportivas) y de espacios de entretenimiento de buena acogida popular como el teatro y los toros. Así, comienza a desarrollarse un conjunto de industrias culturales que cada vez se apoyarán más en unos sectores populares que están aumentando progresivamente su capacidad de gasto y modificando sus hábitos de consumo cultural. La oferta de espectáculos se multiplicaba y cambiaban las preferencias y hábitos de consumo del público sobre ellos²⁶. La institución teatral, sobre todo la lírica, tan firmemente asentada las últimas décadas del siglo XIX, entraba en un proceso lento y discontinuo de declive y desde 1910 las variedades y la canción como espectáculo autónomo triunfaron sobre zarzuelas y sainetes. El enorme éxito del fenómeno se tradujo en la multiplicación de salones y *music-halls*, espacios en los que el cuplé pasaba a tener un papel determinante en el consumo cultural de masas²⁷. A estos espectáculos se añadirían los deportes de masas y aquellos derivados de las nuevas tecnologías, como el cinematógrafo desde el cambio de siglo o, ya a partir de los años veinte, la radio. Significativamente, en relación con estos nuevos medios de tránsito a formas de ocio modernas se desarrolló un intenso debate sobre lo «popular», una pugna para definir la representación de lo «verdadero», lo auténtico. Nada apunta a que la difusión de pautas de ocio modernas (frecuentemente urbanas) «desnacionalizara» al erosionar la «tradicional» cultura popular, sino que más bien apuntaló la esfera pública nacional y generó experiencias de participación en la comunidad imaginada²⁸.

En conjunto, pues, durante el primer tercio del siglo XX se asiste en España a la conformación de una cultura de masas que transformará la cultura popular y los hábitos de ocio de los españoles. Este

²⁶ Una visión global de los espectáculos en la España del primer tercio de siglo, en Andrés AMORÓS: *Luces de candélejas (Los espectáculos en España, 1898-1939)*, Madrid, Espasa Calpe, 1991, y los primeros capítulos de Lorenzo DÍAZ: *La España alegre. Ocio y diversión en el siglo XX*, Madrid, Espasa, 1999.

²⁷ Fenómeno estudiado en detalle en Serge SALAÜN: *El cuplé (1900-1936)*, Madrid, Espasa, 1990.

²⁸ En este sentido ha apuntado para el caso francés Vanessa R. SCHWARTZ: *Spectacular Realities. Early Mass Culture in Fin-de-Siècle Paris*, Berkeley, University of California Press, 1998, p. 6.

fenómeno se produjo en toda Europa y supuso la creación de verdaderas culturas «populares» nacionales²⁹. Éste fue también el caso de España, aunque ésta sea una dimensión sobre la que todavía se ha profundizado poco. Ya hace unos años, Juan Pablo Fusi destacaba en una monografía sobre la identidad nacional española la nacionalización de la cultura popular durante la Restauración³⁰. No obstante, éste es un tema que no ha merecido atención por parte de la historiografía que ha estudiado la difusión de la identidad nacional española, obviando así que la existencia de una cultura popular y unas prácticas de ocio nacionalizadas o con tendencia a la homogeneización sea parte del proceso de construcción de la nación³¹.

En ese escenario de espectáculos de masas en desarrollo y transformación característico del fin de siglo, llegaba en 1896 a España un novedoso espectáculo basado en una nueva tecnología: el cinematógrafo. En sus primeros años, la exhibición estaba en manos de empresarios ambulantes que se movían por diversas ciudades. Las primeras salas fijas aprovecharon espacios teatrales, simultaneando la proyección cinematográfica con las representaciones escénicas, y en torno a 1905 será cuando comiencen a aparecer las primeras salas específicas para el cine, si bien la práctica de compaginar en un mismo espacio espectáculos de diferente tipo perdurará hasta la década de los veinte. En los primeros veinticinco años tras la llegada del cinematógrafo a España resulta muy complejo establecer una cuantificación de las salas dedicadas a la exhibición cinematográfica, ya que en los datos estadísticos disponibles no se hacía una diferenciación clara de los espectáculos representados, y las proyec-

²⁹ Alain CORBIN (dir.): *L'Avènement des loisirs 1850-1960*, París, Flammarion, 1995; Jean-Pierre RIOUX Jean-François SIRINELLI: *La culture de masse en France*, París, Fayard, 2002, y Corey ROSS: *Media and the Making of Modern Germany. Mass Communications, Society and Politics from the Empire to the Third Reich*, Oxford, OUP, 2008.

³⁰ Juan Pablo FUSI: *España. La evolución de la identidad nacional*, Madrid, Temas de Hoy, 2000, pp. 189-196. Aunque en otro sentido, también se apuntaba la conformación de una cultura popular nacionalizada en Carlos SERRANO: *El nacimiento de Carmen: símbolos, mitos, nación*, Madrid, Taurus, 1999.

³¹ Ha insistido en este sentido Ferran ARCHILÉS: «¿Experiencias de nación?...». Una reflexión sobre el desarrollo de pautas de homogeneización cultural y la relación entre las dinámicas impulsadas desde el Estado y desde la sociedad civil en Ferran ARCHILÉS y Marta GARCÍA CARRIÓN: «En la sombra del Estado. Esfera pública nacional y homogeneización cultural en la España de la Restauración», *Historia Contemporánea*, 45 (2012), pp. 475-510.

ciones fílmicas se producían en una variedad de espacios, desde teatros a plazas de toros. Tras la Primera Guerra Mundial y debido a la hegemonía ascendente del cine sobre el resto de espectáculos populares, asistimos a un cambio sustancial en el comportamiento de los empresarios de locales, quienes fueron progresivamente transformando sus salones de usos múltiples en locales casi exclusivamente cinematográficos. Aunque resulta difícil determinar con precisión el número de salas cinematográficas, todos los estudios apuntan a que los años veinte supusieron la multiplicación de espacios dedicados al cine. Según la cuantificación de Emilio García, el parque de salas se triplicó en pocos años, pasando de 1.818 en 1925 a 2.192 en 1927 y 4.338 en 1930³². Los años veinte son, por tanto, el momento clave en la consolidación del cine en la cultura de masas española y entre las preferencias de ocio de la población. La introducción del cine sonoro supondría una cierta crisis para el sector de la exhibición en los primeros años treinta, y el número de salas evoluciona de unas 3.200 a 3.500 entre 1933 y 1935³³.

Si bien el nuevo y moderno lenguaje fílmico contribuyó a modificar la relación con la cultura y los hábitos de ocio de una creciente masa de españoles y acabó desplazando a otras formas de cultura y entretenimiento, no podemos interpretar este proceso como una ruptura. De hecho, en los últimos años, diversos estudios sobre prácticas de asistencia y consumo cinematográfico tanto en ámbitos urbanos como no urbanos han puesto el énfasis especialmente en la integración e interacción del cine con pautas culturales y de ocio preexistentes³⁴. Igualmente, algunos estudios de caso apuntan que, más que romper con las nociones establecidas sobre la comunidad o la tradición, la industria fílmica primitiva participó plenamente en la reelaboración de formas culturales «tradicionales» y en la fascinación moderna por ellas³⁵. Para el caso español, no puede más que subrayarse que durante años el cine compartió espacios con otros

³² Emilio C. GARCÍA FERNÁNDEZ: *El cine español entre 1896 y 1939. Historia, industria, filmografía y documentos*, Barcelona, Ariel, 2002, p. 224. En las páginas siguientes hay abundantes datos sobre la distribución geográfica de cines.

³³ *Ibid.*, p. 251.

³⁴ Véanse los estudios, concretamente relativos a ámbitos no urbanos, de Kathryn FULLER-SEELEY (ed.): *Hollywood in the neighborhood. Historical case studies of local moviegoing*, Berkeley, University of California Press, 2008.

³⁵ Así lo ha señalado para el caso inglés Joe KEMBER: *Marketing Modernity: Victorian Popular Shows and Early Cinema*, Exeter, University of Exeter Press, 2009.

espectáculos de masas (desde espectáculos musicales y variedades a sorteos o números de magia), una combinación característica del llamado «cine de atracciones» que situaba el consumo de proyecciones cinematográficas dentro de patrones de ocio ya asentados y nacionalizados. Esta mezcla de espectáculos habitual en las salas perduraría hasta los años veinte, en los que todavía puede encontrarse la injerencia directa en la proyección del film por parte de la música, el canto y el baile. Algunas sesiones cinematográficas se iniciaban con la presentación de una serie de números musicales que podían ir desde el baile y cante flamenco a la rondalla folclórica o los coros y danzas regionales, tras los que se iniciaba la proyección del film en cuestión. Incluso la proyección podía quedar interrumpida en un determinado momento para que nuevamente los músicos y cantores subieran a escena³⁶.

Asimismo, y como se desarrollará más adelante, el cine español (al igual que otros cines europeos) tomó como referentes creativos a esos ámbitos de la cultura popular nacionalizada, precisamente para atraer al público con elementos con los que se identificara con facilidad. El cine es un fenómeno transnacional, en la medida que se da de manera coetánea en los diversos países europeos con pautas de producción y distribución similares. Además, se trata de un mundo en el que prácticamente desde sus inicios fue habitual el trasvase internacional de películas y personal, de estilos y géneros. Y, sin embargo, por paradójico que pueda resultar, desde sus inicios el cine buscó construir sus espectadores articulando sus propuestas fílmicas con las tradiciones populares y culturales nacionales. La identificación de la producción fílmica con temas o géneros asociados a la identidad nacional formó parte del cine desde sus orígenes³⁷. En este sentido, las industrias cinematográficas europeas desarrollaron, particularmente desde los años posteriores a la Primera Guerra Mundial, unos mercados de productos específicamente dirigidos a públicos nacionales. La fijación del cine como arte narrativo y espectáculo de masas, el predominio del cine de

³⁶ Joaquín CÁNOVAS: «La música y las películas en el cine mudo español. Las adaptaciones de zarzuelas en la producción cinematográfica madrileña de los años veinte», *Actas IV Congreso de la AEHC*, Madrid, Editorial Complutense, 1994, pp. 15-26.

³⁷ Así fue también en el cine habitualmente considerado más universal, el estadounidense; véase Richard R. ABEL: *The Red Rooster Scare: Making Cinema American, 1900-1910*, Berkeley, University of California Press, 1999.

Hollywood en las pantallas europeas y la efervescencia nacionalista marcaron el desarrollo cinematográfico de los años de entreguerras en los distintos países europeos, un desarrollo orientado a la construcción de «cines nacionales»³⁸.

El mismo objetivo guió a la cinematografía española, una cinematografía marcada, en términos industriales, por una trayectoria muy irregular y con enormes dificultades para consolidar una producción amplia y sólidamente estructurada³⁹. En conjunto, el volumen de producción de la cinematografía española fue reducido, especialmente en comparación con otras cinematografías. Así, la mayor parte del cine que vieron los españoles a lo largo del primer tercio del siglo XX era de producción foránea, sobre todo norteamericano, francés y alemán. Películas, por tanto, que introducían referentes culturales ajenos y eran vistas también por otros públicos. Sin embargo, cabría analizar hasta qué punto la experiencia de recepción de una película no estaba determinada por los diversos contextos nacionales. Durante el periodo del cine mudo, las películas eran exportadas como productos semiterminados, cuya exhibición variaba ampliamente en uno u otro lugar: eran proyectadas a diferentes velocidades, con diferentes tintes de color y diferentes acompañamientos musicales, los intertítulos se traducían a la lengua del país y su contenido era modificado (en ocasiones radicalmente) para conectar con las sensibilidades locales, etc.⁴⁰ Los sistemas de censura, que afectaban y podían modificar diferentes campos del producto bá-

³⁸ Victoria DE GRAZIA: «Mass culture and sovereignty: the American challenge to European cinemas, 1920-1960», *Journal of Modern History*, 61 (1989), pp. 53-87; Christophe GAUTHIER: «Le cinéma des nations: invention des écoles nationales et patriotisme cinématographique (années 1910-années 1930)», *Revue d'histoire moderne et contemporaine*, 51-4 (2004), pp. 58-77, y Jill FORBES y Sarah STREET: *European Cinemas. An Introduction*, Nueva York, Palgrave, 2000.

³⁹ Para un panorama general de la cinematografía española en el primer tercio del siglo XX, véanse los primeros capítulos de *Historia del cine español*, Madrid, Cátedra, 1995. Una renovada visión en Vicente BENET: *El cine español: una historia cultural*, Barcelona, Paidós, 2012.

⁴⁰ Los productores de Hollywood, para evitar el rechazo antiamericano a sus películas, oscurecían su origen o daban a la película un color cultural de la nación a la que fuera dirigida. Richard MALTBY y Ruth VASEY: «“Temporary American Citizens”. Cultural Anxieties and Industrial Strategies in the Americanisation of European Cinema», en Andrew HIGSON y Richard MALTBY (eds.): «*Film Europe*» and «*Film America*». *Cinema, Commerce and Cultural Exchange, 1920-1939*, Exeter, University of Exeter Press, 1999, pp. 32-55.

sico, pronto tendieron a organizarse de forma nacional, controlados por los Estados. En España fue el gobierno primorriverista quien abordó una asimilación ordenada y periódica de la acción de la censura, canalizada a través de la Dirección General de Seguridad, si bien algunas Juntas Provinciales de Protección a la Infancia, vinculadas a los gobiernos civiles, participaron de forma activa (particularmente en el caso de Barcelona). El último gobierno de la monarquía optó en 1930 por un modelo más centralista, situando en Madrid en exclusiva las competencias censoras. El primer gobierno de la República impulsó una cierta descentralización, que otorgaba potestad tanto a la Dirección General de Seguridad en Madrid como al Gobierno Civil en Barcelona, ambos organismos investidos para que su autoridad tuviera vigencia en todo el territorio nacional. Una segunda reordenación durante la República, ya en 1935, volvía a dar la competencia exclusiva a la Dirección General de Seguridad y suponía una mayor concreción en el diseño de mecanismos coercitivos⁴¹. Con un modelo más o menos centralista y unos criterios más o menos concretos, lo cierto es que se asiste en esos años a una homogeneización nacional de los contenidos cinematográficos permitidos en las pantallas. Asimismo, cabe destacar que tanto los gobiernos primorriveristas como los republicanos actuaron particularmente contra aquellas películas que se consideraban una ofensa a la nación, que deformaban o atacaban a España⁴².

Además, las películas mudas eran naturalizadas porque las audiencias las leían a través de interpretaciones y experiencias locales. En este sentido pudo funcionar la labor del «explicador» de películas, figura habitual en el primer cine cuya función era comentar el film, traducir los intertítulos si no lo estaban e incluso participar en la representación del espectáculo. Daniel Sánchez-Salas ha estudiado las estrategias empleadas por los explicadores para adaptar el film al público españolizando su contenido, lo que incluía cambiar nombres de lugares y personajes por otros españoles o emplear localismos, recursos lingüísticos o frases tomadas de otros ámbitos de

⁴¹ Un recorrido histórico por los sistemas de censura en España durante el primer tercio de siglo en Juan Antonio MARTÍNEZ BRETÓN: *Libertad de expresión cinematográfica durante la Segunda República Española (1931-1936)*, Madrid, Fragua, 2000.

⁴² Emeterio DIEZ: *Historia social del cine en España*, Madrid, Fundamentos, 2003, pp. 233 y ss.

la cultura popular como el sainete o la zarzuela⁴³. Con la llegada del cine sonoro y la generalización del doblaje como solución para superar la barrera lingüística, el consumo de cine se hizo exclusivamente en español, nacionalizando la recepción de los filmes extranjeros⁴⁴. El doblaje se impuso por ley a partir de 1941, imposición en la que fue clave la voluntad del régimen franquista de establecer una censura sobre los contenidos de las películas, pero cabe destacar que ya desde 1934 se había convertido en práctica habitual y se barajaba su imposición obligatoria, respaldada por muchos (políticos, miembros de la industria y la crítica cinematográfica) como el remedio idóneo para que las pantallas nacionales no hablaran más idioma que el español. La elección del doblaje cinematográfico frente a otras formas de traducción como el subtítulo está estrechamente vinculada a nociones nacionalistas sobre la identidad cultural y lingüística⁴⁵. En este sentido, merece la pena destacar que fue en español como el cine americano y europeo fue recibido y en buena medida *naturalizado* a través de la lengua⁴⁶.

El predominio del cine norteamericano generó un fuerte discurso de rechazo a lo que se interpretaba como una «colonización» cultural que acabaría «desnacionalizando» España. Frente a la cultura «estandarizada» que ofrecían las películas de Hollywood, el

⁴³ Daniel SÁNCHEZ-SALAS: «Spanish lecturers and their relations with the national», en Richard ABEL, Giorgio BERTELLINI y Rob KING: *Early Cinema and the «National»*, New Barnet, John Libbey Publishing Ltd., 2008, pp. 199-206. Algunos autores han señalado que en Cataluña los explicadores utilizaban también en ocasiones la lengua catalana, véanse Frances SPINET: «L'exhibició del cinema a Catalunya, segons els egodocumentalistes, fins a la guerra civil», *Cinematògraf*, 2 (1995), pp. 223, y Joaquim ROMAGUERA: «Els 'explicadors' cinematogràfics catalans», *Treballs de comunicació*, 4 (1993), p. 75.

⁴⁴ Y fue así en todo el territorio español, pues la presencia de otros idiomas peninsulares en el cine fue prácticamente nula (podemos hablar de un caso excepcional, *El café de la marina*, que fue realizado en doble versión española y catalana, así como del film *EL faba de Ramonet*) y muy escasas las voces que la demandaron, como ejemplifica el caso del ámbito lingüístico catalán. Sobre la presencia del catalán en el cine en el tránsito al sonoro es imprescindible ver Joaquim ROMAGUERA: *Quan el cinema començà a parlar en català (1927-1934)*, Barcelona, Fundació Institut del Cinema Català, 1992. Los estudios sobre el cine en el País Vasco y en Galicia señalan la inexistencia de films hablados en euskera y gallego.

⁴⁵ Martine DANAN: «Dubbing as an expression of nationalism», *Meta*, 36-4 (1991), pp. 606-614.

⁴⁶ Ana BALLESTER: *Traducción y nacionalismo. La recepción del cine americano en España a través del doblaje (1928-1948)*, Granada, Comares, 2001.

cine español podía y debía buscar una identidad propia, nacional⁴⁷. En este sentido, el desarrollo industrial que vivió la cinematografía española durante estas décadas caminó de forma paralela al debate sobre qué se entendía como cine español y dónde residían las esencias de la identidad nacional. Así, como se comentaba antes, al igual que en otras cinematografías europeas, la industria cinematográfica española, particularmente en los años veinte y treinta apostó claramente por un cine *nacional* y popular, un cine que conectara con un público amplio a partir del recurso a elementos de la cultura de masas nacionalizada.

Así, una de las primeras fuentes para el cine fue el mundo de los toros, un espectáculo particularmente significativo en relación con la nacionalización debido a su fuerte identificación con la identidad y la nación española⁴⁸. Si a lo largo de todo el siglo XIX había sido un espectáculo muy popular, en la Restauración pasó a consolidarse como auténtico espectáculo de masas⁴⁹. Durante los años veinte, el espectáculo taurino de masas se consolidó con una tendencia al aumento del número anual de corridas, pero asimismo se hizo patente su «reconciliación» con los intelectuales españoles, especialmente con aquellos situados en la vanguardia de la renovación artística⁵⁰. Las filmaciones de corridas o la ficcionalización de argumentos taurinos se convirtieron en una parte esencial de los primeros repertorios de exhibiciones cinematográficas⁵¹ de compañías pioneras del cine español tan destacadas como la valenciana Casa Cuesta, una de las productoras más importantes de las dos primeras décadas del si-

⁴⁷ Estos aspectos están desarrollados en Marta GARCÍA CARRIÓN: *Por un cine patrio...* Véase también Joaquín CÁNOVAS BELCHI: *El cine en Madrid (1919-1930): hacia la búsqueda de una identidad nacional*, Murcia, Universidad de Murcia, 1990.

⁴⁸ Sobre la identificación de los toros como símbolo nacional, véanse Xavier ANDREU: «De cómo los toros se convirtieron en fiesta nacional: los “intelectuales” y la “cultura popular” (1790-1850)», *Ayer*, 72 (2008), pp. 27-56, y Jon JUARISTI: «El ruedo ibérico. Símbolos y mitos de masas en el nacionalismo español», *Cuadernos de Alzate*, 16 (1997), pp. 19-31.

⁴⁹ Adrian SHUBERT: *A las cinco de la tarde. Una historia social del toreo*, Madrid, Turner, 2002.

⁵⁰ Carlos SERRANO: «Entre fiesta y espectáculo: la corrida», en Carlos SERRANO y Serge SALAÜN (eds.): *Los felices...*, pp. 174-182.

⁵¹ Véase el catálogo más completo de títulos de cine mudo (tanto de ficción como de no ficción) en José Antonio BELLO: *Cine mudo español 1896-1920. (Ficción, documental y reportaje)*, Barcelona, Laertes, 2010. También Muriel FEINER: *¡Torero! Los toros en el cine*, Madrid, Alianza Editorial, 2004.

glo⁵². Toros y toreros continuaron centrando numerosos films de éxito en los años siguientes, como *Currito de la Cruz* (A. Pérez Lugín, 1925), *Flor de España* (J. M. Granada, 1922), *Gloria que mata* (R. Salvador, 1932), *Fútbol, amor y toros* (F. Rey, 1929), *El niño de las coles* (J. Gaspar, 1934), *Rosario la Cortijera* (L. Artola, 1935) o una nueva versión de *Currito de la Cruz* (F. Delgado, 1936).

Algo parecido sucedió con la zarzuela, el espectáculo musical teatral preferido por los públicos españoles que, a partir de los primeros años del siglo XX, se industrializó a gran escala, extendiéndose por toda la geografía española (tanto por ámbitos urbanos como rurales) y con un carácter interclasista, lo que favoreció, en palabras de Serge Salaün, la impregnación de una cultura nacional⁵³. Ya en la década de 1910 se hicieron adaptaciones cinematográficas de zarzuelas, pero fue tras el impresionante éxito del film *La verbena de la Paloma* (J. Buchs, 1921) cuando el género llenó las pantallas españolas con adaptaciones fílmicas (cerca de la treintena entre 1921 y 1928) de obras que el público conocía perfectamente. No se acudía al cine a contemplar algo desconocido, sino a disfrutar en una experiencia colectiva que recababa la participación directa de este público en los pasajes famosos, coreados ante la aparición en pantalla de las letras de las canciones más populares con el acompañamiento musical de la orquesta de la sala⁵⁴. Con las nuevas posibilidades que ofrecía el cine sonoro, durante los años de la Segunda República de nuevo fueron trasladados a la pantalla algunos de los títulos zarzueleros más conocidos, ahora con la música incorporada a la banda sonora del film. Así, si el género chico había entrado en decadencia en los escenarios, encontró una nueva vida en

⁵² Antonia DEL REY: «La Casa Cuesta, los toros y el humor cinematográfico», en Juan I. LAHOZ (coord.): *A propósito de Cuesta. Escritos sobre los comienzos del cine español. 1896-1920*, Valencia, Ediciones de la Filmoteca-Instituto Valenciano del Audiovisual Ricardo Muñoz Suay, 2010.

⁵³ Serge SALAÜN: «El público de los espectáculos (mal llamados) menores (1875-1936)», en Ana CABELLO et al.: *En los márgenes del canon. Aproximaciones a la literatura popular y de masas escrita en español (siglos XX y XXI)*, Madrid, CSIC-La Catarata, 2011, pp. 139-157. A pesar de la decadencia del género chico a partir de la segunda década del siglo XX, la zarzuela continuó siendo hasta los años treinta un espectáculo teatral muy consumido (si bien ahora en formato «grande»), véase Serge SALAÜN: «Rire et chanter contre la République. Le théâtre lyrique dans les années 30», en *Histoire et mémoire de la Seconde République espagnole*, París, Université Paris X-Nanterre, 2002, pp. 209-221.

⁵⁴ Joaquín CÁNOVAS: «La música...».

el celuloide, y con él su repertorio de estereotipos nacionales y regionales y el discurso casticista. Un análisis de los contenidos (libretos, escenografía, personajes) apunta claramente la consideración de la zarzuela como un potente mecanismo de narración y representación de imaginarios nacionales⁵⁵. El género zarzuelero mantuvo en su paso a la pantalla las mismas recetas, explotadas durante décadas, basadas en un tipismo exagerado, una exaltación casticista y la apelación regional⁵⁶. En muchos casos, las adaptaciones cinematográficas de zarzuelas resultaban meras traslaciones de la obra a la pantalla, casi teatro filmado, pero algunas películas consiguieron transformar completamente los libretos al lenguaje fílmico. Así sucedía, por ejemplo, en un film como *La verbena de la Paloma* (B. Perojo, 1936), adaptación de una obra escénica representada hasta la saciedad, que suponía una verdadera reinención absolutamente moderna del casticismo del libreto teatral.

En relación con la zarzuela, pero desbordando el ámbito de las adaptaciones teatrales, cabe destacar la explotación de imaginarios regionales como tema cinematográfico. La selección de espacios regionalizados permitía trazar una comprensión de España y generar una identificación no tanto con la región específicamente representada, sino con la nación de la que la región actuaba como parte, específica pero identificable⁵⁷. La presencia de lo regional que puede rastrearse desde los comienzos del cine en España, pero los años veinte fueron un momento especialmente destacado

⁵⁵ Serge SALAÛN: «Zarzuela e historia nacional», en Jacqueline COVO (ed.): *Las representaciones del tiempo histórico*, Lille, Presses Universitaires de Lille, 1994, pp. 179-186; íd.: «En torno al casticismo... escénico. El panorama teatral hacia 1895», *Siglo XIX (Literatura Hispánica)*, Anejo. Monografías, 1 (1997), pp. 173-185, y el capítulo cinco de Carlos SERRANO: *El nacimiento...*

⁵⁶ Sobre la dimensión regional de la zarzuela véanse Serge SALAÛN: «La zarzuela finisecular o el consenso nacional», en Luciano GARCÍA (ed.): *Ramos Carrión y la zarzuela*, Zamora, Instituto de Estudios Zamoranos Florián de Ocampo, 1993, y Margot VERSTEEG: *De fusiladores y morcilleros. El discurso cómico del género chico*, Ámsterdam, Rodopi, 2000.

⁵⁷ En relación con el importante papel desempeñado por las representaciones de las identidades regionales en el imaginario nacional español del momento, véanse Ferran ARCHILÉS: «Hacer región es hacer patria. La región en el imaginario de la nación española de la Restauración», *Ayer*, 64-4 (2006), pp. 121-147, y Ramón VILLARES: «La "España regional". Cultura y nación», en Ramón VILLARES y Javier MORENO: *Historia de España. Restauración y Dictadura*, Madrid, Crítica-Marcial Pons, 2009, pp. 177-242.

en cuanto a la presencia de imaginarios regionales en el cine español⁵⁸. En este sentido, el cine español de la década estuvo plagado de elaboraciones cinematográficas regionalizadas, desde Andalucía (*La copla andaluza*, E. González, 1929) o Aragón (*Nobleza baturra*, J. Vilá Vilamala y J. Dicenta, 1925) a Asturias (*Carolina, la niña de plata*, J. Codorní, 1927), Galicia (*Carmiña, flor de Galicia*, R. Lupo, 1926), o Valencia (*Nit d'albaes*, M. Thous, 1925). Situadas en el conjunto del cine español del momento, cabe destacar que se trató de un número muy significativo de películas, además entre ellas estuvieron las más taquilleras de la época y muchas fueron rodadas por los directores españoles más importantes del momento, como Florián Rey o José Buchs. Con una producción dispersa y atomizada que dependía más de iniciativas personales que de grandes compañías y una distribución ordenada por redes regionales, algunas de estas películas fueron realizadas y consumidas sólo en el ámbito de una región particular. No obstante, muchos filmes ocuparon las carteleras más allá del ámbito geográfico que representaban y, por otra parte, se realizaron títulos sobre una región fuera de ésta. Por ejemplo, la productora madrileña más importante, la Atlántida SACE, realizó desde una zarzuela madrileña (*La verbena de la paloma*) a una aragonesa (*Gigantes y cabezudos*), un film de temática andaluza (*La reina mora*) o uno de costumbres valencianas (*Dolorettes*)⁵⁹.

Ya en el contexto de los treinta, una mera valoración global de los argumentos de las películas producidas durante los años de la República, nos indica la cuantiosa presencia de las temáticas y espacios regionales⁶⁰. Así, a través de espacios como el Madrid de *La*

⁵⁸ Joaquín CÁNOVAS: «Folclore y tipismo en el cine mudo español: La controvertida imagen de España», en *Image et hispanité*, Lyon, Publication du GRIMH/GRIMIA, 1998, pp. 279-284. Véase, asimismo, Palmira GONZÁLEZ LÓPEZ y Joaquín CÁNOVAS: *Catálogo del cine español. Películas de ficción 1921-1930*, Madrid, Filmoteca Española, 1993.

⁵⁹ Todos los ejemplos señalados corresponden al cine de ficción, pero habría tener en cuenta, asimismo, la realización de documentales que exploran las regiones, muchos de ellos con fines turísticos, un material que en los últimos años está empezando a ser estudiado por la historiografía cinematográfica española. Antonia DEL REY: «Celuloide hecho folleto turístico en el primer cine español», en Antonia DEL REY (ed.): *Cine, imaginario y turismo. Estrategias de seducción*, Valencia, Tirant lo Blanch, 2007, pp. 67-100.

⁶⁰ Juan HEININK y Antonio VALLEJO: *Catálogo del cine español. Films de ficción, 1931-1940*, Madrid, Filmoteca Española, 2008.

verbena de la Paloma (B. Perojo, 1935), los ambientes gallegos de *La casa de Troya* (J. Vila Vilamala, 1936), el regionalismo charro de *El cura de la aldea* (F. Camacho, 1935) o el folclore andaluz de *María de la O* (F. Elías, 1936), por citar algunos filmes destacados del periodo, el cine trazó un mapa de la identidad española. En estos imaginarios ocupó un lugar clave la representación de «lo popular», manifestada a través de los folclores regionales, la vestimenta, las marcas dialectales en el habla, las canciones y los bailes⁶¹. Así lo hacían las productoras más destacadas del momento, como Filmófono y Cifesa, y así lo reconocía buena parte de los críticos y espectadores, si tenemos en cuenta la buena acogida de público. Todo esto nos habla de una difusión exitosa de los diferentes imaginarios regionales, interpretados como sinédoques de España y del reconocimiento de los costumbrismos regionales como parte integrante de la cultura nacional popular. Sin duda, puede afirmarse que el cine desempeñó en este sentido un papel crucial a la hora de incorporar los folclores regionales a la moderna cultura de masas⁶².

Conclusiones

Resulta difícil por el momento realizar un balance definitivo sobre el papel del cine en el proceso de nacionalización en la identidad española durante el primer tercio del siglo XX, puesto que apenas contamos con investigaciones específicas. Existen no pocos problemas metodológicos (como los relacionados con el análisis de la recepción y prácticas de consumo cinematográfico, particularmente para los periodos en los que no es posible recurrir a la historia oral) y de fuentes (por la desaparición de un volumen muy importante de los filmes realizados en el periodo y la escasez de do-

⁶¹ Un análisis más detallado en Marta GARCÍA CARRIÓN: «El pueblo español en el lienzo de plata. Nación y región en el cine de la Segunda República», *Hispania. Revista española de historia*, en prensa.

⁶² Estudios sobre algunos casos latinoamericanos han señalado la importancia del cinematógrafo en la conversión de símbolos culturales o géneros musicales considerados tradicionales en representaciones y músicas nacionales modernas; véanse Marina DÍAZ: «Allá en el Rancho Grande: la configuración de un género nacional en el cine mexicano», *Secuencias: Revista de historia del cine*, 5 (1996), pp. 9-30, y Florencia GARRAMUÑO: *Modernidades primitivas. Tango, samba y nación*, Buenos Aires, Tierra firme, 2007.

cumentación conservada relativa a destacados sectores de la industria cinematográfica). No obstante, resulta, asimismo, del todo necesario insistir en la necesidad de abordar explícitamente el análisis del cine y otros ámbitos de la cultura de masas como mecanismos de nacionalización, y no darlos por obvios, considerarlos elementos secundarios o accesorios. De hecho, como se ha expuesto a lo largo de este artículo, los estudios disponibles y las perspectivas teóricas desarrolladas por la historiografía internacional permiten dibujar algunas conclusiones de relevancia.

En primer lugar, cabe situar la irrupción del cinematógrafo en el proceso de transformación de la cultura popular que, lejos de romper con otras formas de entretenimiento «tradicionales», incorporó y reelaboró su bagaje nacionalista en la configuración de una moderna cultura de masas. El lenguaje fílmico reformuló las narraciones sobre España, así como el espectáculo cinematográfico heredó y transformó los espacios culturales y de ocio de las clases medias y populares. El cine tuvo, pues, un papel central en la cultura popular y de masas nacionalizada que se desarrolló en España a lo largo de las primeras décadas del siglo XX, una cultura nacionalizada fundamental para la construcción de una esfera pública nacional, un horizonte compartido de referentes culturales.

Por otra parte, cabría destacar la función de mecanismos «nacionalizadores» del cine extranjero, desde el papel de los explicadores al doblaje, particularmente en relación con la difusión del séptimo arte a través de la lengua española casi en exclusividad. Seguramente sería interesante profundizar en el papel que pudieron tener las pantallas en la reproducción del castellano como *la* lengua nacional, particularmente en territorios con presencia de otras lenguas.

En conjunto, pues, puede afirmarse que el cine incorporó y enabló un diálogo con los símbolos y los discursos sobre España incluidos en otras manifestaciones de la cultura popular nacional y fabricó nuevos relatos sobre la nación española en el moderno medio audiovisual. Cabe destacar que, aunque la cinematografía española no fuera tan importante en volumen de producción como otras cinematografías, el cine español consiguió numerosos éxitos en taquilla y, en este sentido, consiguió conectar con el público. A raíz de lo expuesto, resulta más que plausible plantear la hipótesis de la contribución del espectáculo cinematográfico a la cons-

trucción de unas representaciones y unas prácticas comunes, homogeneizadoras, en un marco nacional⁶³, desempeñando así un papel fundamental en la democratización de la difusión social de la identidad nacional. Los espacios de exhibición cinematográfica se configuraron como lugares donde la sociedad española compartía y participaba de narraciones sobre la nación. Lugares, en definitiva, que configuraban y reproducían el marco de España como comunidad imaginada.

⁶³ Por otra parte, en ningún caso ello significa dar por supuesto que esta dimensión homogeneizadora tiene por qué anular la pluralidad de las experiencias vividas y la pluralidad de la recepción que el cine pudo tener en diversos segmentos del público. En este sentido, la elaboración de prácticas distintivas de consumo cultural por parte de públicos en los que las identidades de clase, de género o la auto-identificación con culturas políticas específicas pudieran representar elementos diferenciadores ha de ser estudiada en interrelación con la difusión de imaginarios y hábitos cinematográficos compartidos.