



**Universitat de les  
Illes Balears**

Facultat de Filosofia i Lletres

**Memòria del Treball de Fi de Grau**

# Recepción e influencia del cine soviético en la producción republicana española

Lorena González Egea

**Grau de Història de l'Art**

Any acadèmic 2015-16

DNI de l'alumne: 47259775L

Treball tutelat per Maria Magdalena Brotons Capó  
Departament de Ciencias Históricas y Teoría de las Artes

S'autoritza la Universitat a incloure aquest treball en el Repositori Institucional per a la seva consulta en accés obert i difusió en línia, amb finalitats exclusivament acadèmiques i d'investigació

Autor		Tutor	
Sí <input checked="" type="checkbox"/>	No <input type="checkbox"/>	Sí <input checked="" type="checkbox"/>	No <input type="checkbox"/>

Paraules clau del treball:  
Cine soviético, cine español.

## Índice

<b>1.Introducción. Objetivos y metodología .....</b>	<b>3</b>
<b>2.Estado de la cuestión .....</b>	<b>3</b>
<b>3.Contextualización del cine soviético de las décadas veinte y treinta del siglo XX.....</b>	<b>6</b>
Principales directores.....	8
<b>4.España: Segunda República (1931-1939) y Guerra Civil (1936-1939)..</b>	<b>12</b>
El cine español 1931-1939.....	13
<b>5.Recepción del cine soviético en España.....</b>	<b>14</b>
Proyección de filmes soviéticos dentro del panorama español .....	18
<b>6.Influencia del cine soviético en la producción republicana .....</b>	<b>24</b>
<b>7.Conclusiones.....</b>	<b>29</b>
<b>8.Bibliografía .....</b>	<b>31</b>
<b>9.Filmografía .....</b>	<b>35</b>
<b>10.Filmografía analizada.....</b>	<b>35</b>
<b>11.Apéndice de imágenes.....</b>	<b>35</b>
<b>Notas .....</b>	<b>39</b>

## **1.Introducción. Objetivos y metodología**

El presente trabajo es un estudio sobre la recepción e influencia del cine soviético en España durante la Segunda República española. La elección del tema viene determinada por la importancia de las innovaciones cinematográficas que los directores soviéticos llevaron a cabo durante los primeros años del siglo XX y que posteriormente fueron asimiladas por el resto del mundo. Su relación con el cine español es un tema que desconocíamos al plantearnos el trabajo, pero que supusimos que sería un argumento interesante por las relaciones de proximidad entre España y la URSS, presentes antes de la Guerra Civil española. Este momento significó la llegada de las primeras películas rusas a España. Queríamos saber si hubo o no una influencia en la producción cinematográfica española de la época, si realmente los contactos con la Rusia comunista, que ideológicamente sí que coincidía con el bando republicano, tuvo su reflejo en el cine.

Por tanto, nuestro principal objetivo será analizar la llegada del filmes soviéticos de las décadas veinte y treinta, momento de máxima creatividad y experimentación en este cine, y reflexionar sobre las posibles repercusiones en películas españolas. Aunque el aspecto más relevante de la vanguardia soviética se centra en cuestiones formales, también se tendrán en cuenta las influencias temáticas.

La metodología de trabajo utilizada parte de la realización de un estado de la cuestión sobre el tema, a partir de una consulta bibliográfica de los libros y fuentes sobre cine. A continuación contextualizaremos el panorama ruso en el momento del surgimiento del cine revolucionario, analizaremos el cine soviético de las décadas 20 y 30 y sus directores más relevantes así como sus obras.

Posteriormente, pasaremos a estudiar el contexto español de la República y el cine correspondiente a esta etapa. Finalmente realizaremos un estudio sobre las películas rusas que llegaron a la España republicana para ponerlas en paralelo con la producción soviética, siempre atendiendo al marco republicano, para comprobar la posible relación entre ambas.

## **2.Estado de la cuestión**

A continuación comentaremos aquellos estudios y fuentes más destacados para la realización de este trabajo.

Para la contextualización y el estudio de los principales directores del cine soviético de las décadas veinte y treinta se ha recurrido tanto manuales generales de historia del cine, por una parte, y textos específicos por otra. Entre los primeros destaca la *Historia del cine*<sup>1</sup> de Roman Gubern (1973) y la *Historia del cine mundial*<sup>2</sup> de Georges Sadoul (1967), cuyos exhaustivos estudios siguen vigentes hoy en día. Referente a los trabajos centrados en la historia del cine soviético, no son muchos los autores que se han dedicado a este cine en nuestro país, siendo la obra *Historia del cine ruso y soviético*<sup>3</sup> de Porter Moix (1968) uno de los más citados. Por otra parte ha sido de vital importancia acudir a las fuentes, pues los directores de vanguardia soviéticos llevaron a cabo una importante producción de textos, cuya lectura ha sido posible gracias a las traducciones de Romaguera y Ramió y Alsina (1980) en *Fuentes y documentos del Cine*<sup>4</sup>, y especialmente Amparo Villar (1988) con *El cine soviético de todos los tiempos*<sup>5</sup>.

Referente a la investigación de la recepción e influencia de filmes soviéticos en España, casi toda la información pertenece a artículos o actas de congresos, pues no existe una monografía dedicada a este tema. En este sentido nos ha sido fundamental la aportación del artículo de José Cabeza (2006) *El gran mito del cine soviético en Madrid durante la guerra civil española*<sup>6</sup>, que hemos podido consultar a partir del préstamo interbibliotecario. En él se especifica la llegada de filmes rusos dentro del panorama cinematográfico madrileño durante la Guerra Civil Española, además de las circunstancias históricas y estatales que condicionaron el momento. El autor realiza un estudio sobre el número de películas proyectadas en los cines madrileños a partir de bases de datos, y las compara con otro tipo de producciones de la época. A pesar de que el estudio se centra en el ámbito de la capital la lectura de este artículo nos ha sido de vital relevancia por los datos que en él se aportan.

El estudio de Daniel Kowalsky (2009) *La ofensiva cinematográfica de la URSS durante la guerra civil española*<sup>7</sup> ha sido secundario para nosotros pues se centra más en la llegada de los noticiarios rusos a España que en los filmes. De todos modos hemos encontrado información que no aparecía en otras fuentes, y esto ha ayudado a completar nuestro discurso.

El estudio de Jorge Latorre, Antonio Martín y Rafael Llano (2010) *Recepción del cine soviético en España: una historia entre guerras, censuras y aperturas*<sup>8</sup> realiza un breve, pero conciso, recorrido de la recepción del cine soviético en España desde la primera llegada de los films en los años treinta hasta el panorama actual. A pesar

de que nuestro trabajo se centra en la época de la República nos ha sido útil conocer cómo se ha tratado este tema en España desde su momento hasta nuestros días. Nos ha aportado títulos de filmes que llegaron a España y datos relativos a las exhibiciones, pero sobre todo nos ha interesado la información sobre las productoras que hicieron posible la llegada de estos filmes.

El capítulo de Magí Crusells (2001) *La URSS y la Guerra Civil española*<sup>9</sup> dedicado a la contribución militar y cinematográfica de la URSS a España, nos ha ofrecido un gran número de títulos de cintas exhibidas en España. Se trata del listado más completo publicado hasta el momento. No solo nos aporta los titulares de las películas, sino también las fechas y lugares de exhibición.

En cuanto a la influencia de las cintas rusas sobre la producción republicana, aunque en muchas de las obras dedicadas al cine español se reconoce una influencia del cine soviético en España, encontramos una falta de precisión en los análisis. Hasta día de hoy solamente hemos podido disponer de un estudio centrado en las relaciones cinematográficas ruso-españolas, se trata de la obra de Antonia Rey Reguillo (1992), *La influencia del cine soviético de los años veinte en La aldea maldita*<sup>10</sup>, que compara la *Aldea Maldita* de 1930 Florián Rey con la obra *Baby ryazanskie (El pueblo del pecado)*, de 1927 de Olga Preobrazhenskaya.

De todos los libros de cine español durante la Guerra Civil el más completo es *La guerra de España y el cine*<sup>11</sup> de Fernández Cuenca (1972), quien estudia con esmero detalle toda la producción cinematográfica española haciendo especial énfasis en las circunstancias históricas. Se trata de un libro indispensable a la hora de abordar este tema.

La obra de Ramón Sala Noguera (1993) *El cine en la España Republicana durante la Guerra Civil*<sup>12</sup> se centra en una cronología de 1936 a 1939 dentro de la zona republicana, lo que coincidió con el perfil de nuestro estudio. El libro se divide en producciones cinematográficas de las diferentes organizaciones de la época. También dedica un punto a la proyección de filmes rusos en terreno republicano, especificando diferentes datos como las fechas y los cines.

Por último queremos destacar la consulta de la revista *Nuestro Cinema*<sup>13</sup> (1932-1935) dirigida por Juan Piqueras, a través de su edición digital. Su lectura nos ha servido para conocer el panorama ideológico republicano en las cuestiones relativas a cine. También hemos encontrado en ella testimonios a partir de críticas cuya información ha sido interesante incorporar en este estudio.

### 3.Contextualización del cine soviético de las décadas veinte y treinta del siglo XX

Para entender el nuevo cine soviético que surgió a principios del siglo XX tenemos que remontarnos a la Revolución Rusa de 1917. Como consecuencia de la Revolución de 1917 en febrero de ese año se produjo la abdicación de Nicolás II, y por ende el fin del antiguo régimen zarista. Posteriormente, en octubre, el poder cae en manos de Vladimir Ilich Uliánov, popularmente conocido como Lenin, frente al anterior Gobierno Provisional dirigido por Aleksandr Fiódorovich Kérenski<sup>14</sup>.

Esta nueva ascensión política llegaba con unos ideales definidos y un objetivo concreto: la implantación de un nuevo sistema político y económico comunista. El nuevo partido bolchevique quería acabar con el totalitarismo que estaba vigente en Rusia desde hacía trescientos años, con la reiterada coronación de los Romanov, para dar paso a una pretendida igualdad económica, y por ende de clases. Para ello necesitarían del apoyo del pueblo, y por tanto de su adoctrinamiento en el nuevo régimen<sup>15</sup>.

No obstante la llegada de los nuevos mensajes políticos al pueblo no fue fácil. Los nuevos gobernantes tuvieron que luchar contra un vasto territorio de países con una variedad lingüística significativa<sup>16</sup>. A esta circunstancia cabe añadir el alto porcentaje de población analfabeta de las dos primeras décadas del siglo XX. Los líderes estaban al corriente de este hecho y lo solventaron con un nuevo invento con el que los rusos estaban familiarizados desde hacía ya más de una década: el cinematógrafo<sup>17</sup>.

Este nuevo medio era capaz de transmitir ideas concretas sin necesidad de palabras. Los realizadores del cine soviético entendieron que las imágenes, aisladas, no contienen un significado único concreto, sino que lo adquieren al ser colocadas unas al lado de otras, pudiendo variar éstas su significado. Es lo que conocemos como montaje<sup>18</sup>, el auténtico eje sobre el que gira el cine soviético de vanguardia<sup>19</sup>.

Un ejemplo de esto son los *agitki*. Se denominan así a los documentales de agitación realizados durante el periodo de la Revolución de 1917 y de la Guerra Civil (1918-21). En ellos se emitían imágenes de la vida en diferentes partes de la comunidad soviética. Ilustraban diversas escenas como, por ejemplo, campesinas rusas trabajando la tierra, la lucha contra el hambre, la necesidad de alistarse en el ejército rojo, etc. El objetivo, por supuesto, era difundir el lema revolucionario<sup>20</sup>.

Estas grabaciones eran visionadas desde los trenes que comunicaban toda la URSS. Las cintas estaban realizadas con material reutilizado ya que sus imágenes daban lugar a montajes nuevos con el objetivo de mostrar relatos “actualizados”<sup>21</sup>. Las proyecciones eran de corta duración, mudas y sin intertítulos. Por tanto estaban al alcance de todos, cualquiera que fuera la lengua o el nivel de cultura. Con una estructura argumental extremadamente simple querían transmitir un mensaje directo y rápido<sup>22</sup>.

Como consecuencia de la Guerra Civil Rusa (1917-1923), los directores se enfrentaron a una seria crisis material. Parte del instrumental fílmico se importaba desde otros países. Por ejemplo, las cámaras se compraron en Francia y los artilugios de iluminación en Alemania. Junto a estos problemas podemos sumar la carencia de la película virgen la cual era prácticamente imposible de reponer debido al bloqueo económico de Occidente<sup>23</sup>. También se dieron grandes esfuerzos económicos para poder llevar a cabo la apertura de nuevos estudios y una gran cantidad de salas de cine<sup>24</sup>.

Dada la importancia para el gobierno del nuevo medio. Se crearon diferentes organizaciones para potenciar, controlar y explotar este medio. En agosto de 1919 Lenin firmó un decreto de nacionalización de la industria cinematográfica del cine soviético. A partir de ese momento el cine estaría bajo la supervisión del comisariado de Educación del Pueblo para la Instrucción Pública<sup>25</sup>. Tan solo un mes más tarde se fundó en Moscú la Escuela Cinematográfica del Estado (G.I.K), bajo la dirección de Vladimir Gardin. Ya en 1907 se había creado el primer estudio del país, pero será a principios del siglo XX cuando se le de un impulso descomunal. Actualmente se reconoce la G.I.K como la primera escuela formal de cine en el mundo<sup>26</sup>.

También se creó a finales del 1921 la Fábrica del actor excéntrico<sup>27</sup> (FEKS), una escuela de vanguardia, primero teatral y después cinematográfica, que ejerció tanto como lugar de formación como de investigación. Caracterizada sobre todo por un ansia de renovación, su objetivo era potenciar un tipo de actuación que se alejara lo más posible de las formas tradicionales de representación naturalista y realista, apostando por una nueva forma de expresión basada en el music-hall y otras manifestaciones del espectáculo<sup>28</sup>.

La producción cinematográfica ligada a la estética de la FEKS se concreta en la iniciativa Feks Film (1924-1929). Ésta surge gracias a Grigori Kozintsev y Leonid Trauberg, dos de los cuatro creadores de la Feks. Este tipo de películas<sup>29</sup> fueron un contrapunto dentro de la producción del momento.

En 1922 Lenin afirmaba: “De todas las artes, el cine es para nosotros la más importante”<sup>30</sup>. Entendía la trascendencia social del nuevo invento y no lo explotó como un arte, sino como un medio para propagar su nueva ideología. Como ya hemos comentado la imagen animada era la más útil para el Partido Bolchevique. Este hecho conllevó el desarrollo de la industria del cine desde el inicio del Estado Soviético<sup>31</sup>.

Dos años después el Estado creó la Sovkino, la primera productora subvencionada por el gobierno. Ésta gestionaba todo tipo de cuestiones relacionadas con el cine: desde la producción de filmes, sus emisiones, el alquiler de películas para los diferentes países de la URSS, hasta la venta y compra con el extranjero. El resultado fue una monopolización del cine ruso de la época por parte del propio gobierno<sup>32</sup>. Según Sánchez-Biosca “su principal cometido fue producir filmes más comerciales y rentables con el fin de invertir los eventuales beneficios en producciones ideológicamente más conformes a las expectativas del poder”<sup>33</sup>.

La mayoría de los filmes de la época fueron largometrajes de ficción revolucionarios basados en diferentes acontecimientos relacionados con la Rusia anterior a la Revolución, los cuales pretendían glorificar los episodios heroicos en la lucha contra el totalitarismo. A pesar de que se trataba de un tipo de cine al servicio del Gobierno y cuyo objetivo final fue siempre la difusión del comunismo, fue un cine de gran calidad artística. Las películas producidas en la URSS en la década de los años 20 fueron realizadas por directores que gozaron de una gran libertad de experimentación, en un clima de vanguardia artística, dando lugar a uno de los períodos más creativos de la historia del cine<sup>34</sup>.

Con la llegada de Stalin al poder en 1928 y el totalitarismo de la nueva era, toda esta vanguardia, tanto cinematográfica como de cualquier tipo, acabó quedando en el olvido. Cuatro años después se instauró oficialmente un nuevo sistema: el realismo socialista<sup>35</sup>, que pretendía adoptar un lenguaje claro y directo, que no diera pie a ambigüedades y ajeno a intelectualismos y formalismos<sup>36</sup>.

## **Principales directores**

La historia del cine soviético de vanguardia es la historia de los montadores rusos. A los jóvenes cineastas se les encargó la misión de difundir las nuevas ideas de la doctrina comunista por todo el país. Dentro de la propaganda cinematográfica son



ellos los verdaderos protagonistas y los responsables de la llegada efectiva del importante lema comunista.

Empezaremos por Dziga Vertov (1896-1954), pseudónimo de Denis A. Kauffman. En 1917 se sumó a la causa de la Revolución, y un año después empezó a trabajar como cineasta al servicio de Lenin<sup>37</sup>. A nivel teórico su máxima aportación es el *Kinok* o *Kinoglaz*, popularmente conocido como Cine-Ojo, al que dio forma un grupo formado en 1922. Se trata de un tipo de cine que otorga un valor especial a la realidad inmediata, haciendo de ella el eje central del filme, y en cuyo rodaje no tienen cabida actores, estudios ni guiones, los cuales son considerados como artificios burgueses. El objetivo era mostrar al público una imágenes extraídas de la propia vida y que éstas fueran totalmente objetivas<sup>38</sup>. El resultado es un tipo de cine documental<sup>39</sup>.

Uno de sus filmes más relevantes es *Chevolek s kinoapparatom* (*El hombre de la cámara*) de 1929. En ella se narra el despertar de una ciudad y la evolución de la vida moderna a lo largo de una jornada en Leningrado. A nivel estético se trata de una película sumamente moderna en la que tienen cabida imágenes poco ortodoxas como las chimeneas de una fábrica, la barrera de un negocio, etc. las cuales constituyen un símbolo de la ciudad, de la vida moderna. Durante el filme aparece el “hombre de la cámara”, es decir el operador, rodando las escenas que después serán montadas<sup>40</sup>. La presencia de estas escenas se convierte la obra en una reflexión sobre el tema cinematográfico<sup>41</sup>.

Pero la historia del cine soviético de los años 20 no hubiera sido posible sin la gran aportación de Lev Vladimirovich Kuleshov (1899-1970), quien empezó muy joven dentro del mundo del cine. Durante los años próximos a la revolución trabajó para el Ejército Rojo en la captura de diferentes “noticias gráficas”, que posteriormente dieron forma a los *agitki*. En 1921 trabajó como profesor en el Instituto de Cine Estatal. Un año después creó un “Laboratorio Experimental”, donde trabajó con las diferentes posibilidades técnicas del montaje. De esta época destacan sus “filmes sin película”, una muestra de su ingeniosidad ante una falta de recursos generalizada. Un ejemplo de ello es el conocido Experimento Kuleshov<sup>42</sup>. Dicho experimento consistía en alternar diferentes imágenes fijas con el objetivo de demostrar las capacidades del montaje. La combinación de una imagen junto a otra hacia surgir en el espectador determinadas emociones o conceptos abstractos<sup>43</sup>. También se dedicó a la producción de filmes<sup>44</sup>, pero sin duda sus teorías sobre el montaje han sido las que más han perdura-

do, llegando hasta hoy en día, puesto que son incorporadas en estudios actuales de cine, y por supuesto indispensables para la formación del cine soviético.

Uno de los discípulos de Kuleshov fue Vsevolod Ilarionovitch Pudovkin (1893-1953), quien había colaborado con él como decorador, realizador, actor, etc. Estaba interesado sobre todo la capacidad del cine para traspasar las limitaciones que imponía el teatro. Partidario de una interpretación natural, en sus películas son constantes los primeros planos por las posibilidades que éstos ofrecían<sup>45</sup>.

En sus inicios realizó algún que otro filme cómico y documentales<sup>46</sup> de tipo científico. Pero su primera gran aportación cinematográfica fue sin duda *Mat (La Madre)*, 1926, que junto a sus dos filmes posteriores *Koniets Sankt-Peterburga (El fin de San Petersburgo)* 1927, y *Potomok Chinguisjana, (Tempestad sobre Asia)*, 1928 han merecido el título de trilogía revolucionaria<sup>47</sup>. Las tres películas tratan los problemas de ciertas figuras y por tanto encarnan claramente el género de película social. No obstante a través del drama personal de cada uno de ellos nos acerca a una obra de componente psicológico. El objetivo de estas narraciones era la toma de conciencia revolucionaria por parte de los espectadores, quienes se sentían conmovidos por el trágico destino de los acontecimientos que el protagonista sufría<sup>48</sup>.

Sin duda el gran nombre del cine soviético es Serguei Mijailovich Eisenstein (1898-1948), cuyas siglas han conformado el sobrenombre de “Su Majestad”. En el 1918 se alista en el Ejército Rojo y dos años tarde trabajó como decorador dentro del Teatro Obrero del Proletkult, pero en seguida quiso debutar como director de escena<sup>49</sup>. Llevó a cabo grandes largometrajes aunque también es importante por su aportación teórica. En 1923 publicó en la revista *Lef* el “Montaje de atracciones”, con un enfoque teatral, un año más tarde se aplicaría al cine<sup>50</sup>. Sánchez Noriega explica de una manera clara su concepción sobre el cine “Rechaza el montaje como recurso de continuidad narrativa y postula la capacidad de la yuxtaposición de los planos para expresar nuevos conceptos”<sup>51</sup>. En este sentido vemos una continuación de las ideas de Kuleshov, pero en este caso llevadas a la práctica con un objetivo concreto.

En 1924 realizó su primera producción *Stachka (La huelga)*, donde puso en práctica su teoría de las atracciones, una película sin un personaje principal, pues el auténtico protagonista es la masa, el grupo. Pero el filme que marcó un antes y un después tanto en su carrera como en la historia del cine ruso es *Bronenosets Potiomkin (El acorazado Potemkin)* de 1925<sup>52</sup>. Estructurada en 5 partes la película narra el motín por parte de los marineros del Potemkin al negarse a comer una carne en mal

estado, que es dada como buena por parte del médico del barco. El rumor llega hasta Odessa, destino del acorazado, donde la población se acercará a acoger a los marineros. Las tropas zaristas no consienten este hecho y llevan a cabo una matanza con todo el que se pusiera en su paso.

La Rusia del momento no supo captar muchas de los signos o metáforas que el filme exigía, y su reconocimiento no llegó hasta después del aplauso alemán. La película tuvo una gran acogida en todos los lugares a los que llegó. Gracias a *Potemkin* se reconoció a Eisenstein como uno de los más grandes directores del momento. Siguió trabajando en Rusia, donde obtendría su siguiente éxito *Octiobr (Octubre)*, aunque fue reclamado por multitud de universidades, intelectuales y realizadores, quienes ansiaban conocer sus ideas de primera mano. Este hecho que le llevó a realizar un viaje por Europa, América y más tarde México, donde aprovecharía para aprender las nuevas lecciones cinematográficas que en el Nuevo Continente ya habían surgido<sup>53</sup>.

Con la implantación del nuevo estilo del realismo socialista en 1932 los directores de vanguardia se vieron obligados a amoldarse a esta nueva forma, lo cual supuso en muchos casos exilio y años de inactividad. Además esta nueva etapa vino de la mano del cine sonoro, otra exigencia a la que adaptarse. Tres de los grandes rusos escribieron un manifiesto<sup>54</sup> en contra de esta innovación. No obstante fue una resistencia momentánea, pues finalmente acabaron cediendo llevando a cabo filmes<sup>55</sup> de tanto éxito como los anteriores.

Pero la nueva era pertenecía a realizadores jóvenes, los cuales llegaban con nuevas ideas y fuerza. Una muestra de ello fue la primera película sonora rusa, *Putyovka v zhizn (El camino de la vida)* de 1931 de Nikolai Ekk, la cual ha pasado a la historia como una de las mejores películas realizadas. Otro ejemplo significativo fue la obra de Serguei y Georgi Vasilev, quienes dieron forma al nuevo estilo con *Tchapaief (Chapaev, el guerrillero rojo)* de 1934. De nuevo un filme de ficción que narra un capítulo de la historia de Rusia. Tchapaief, fue un soldado ucraniano que participó en la Guerra Civil contra el Ejército Blanco. En la película, igual que en la realidad, el protagonista muere a causa del enemigo. Éste se convirtió en un héroe de la historia del país y el primero de la tendencia socialista. Su adaptación del nuevo modelo fue extraordinariamente buena, y Stalin estableció la obra como modelo del mismo. Esta obra se ha considerado el momento final de la transición entre el anterior tipo de cine y el de la nueva era<sup>56</sup>.

El siguiente héroe de la pantalla fue Máximo, el protagonista de la trilogía realizada por Grigori Kozintcev y Leonid Trauberg. Cuenta la vida de un obrero de la Rusia zarista y su camino hacia la revolución. Las tres cintas fueron: *Iunost Maksima (La juventud de Máximo)*, *Vozvrascenie Maksima (El regreso de Máximo)* y *Vyborgskaia Liudi (El barrio de Viborg)*<sup>57</sup>.

Otra obra de indudable éxito fue *My iz Kronstadta (Los marineros de Kronstadt)*, realizada en el 1936 por E. Dzigan. Se estrenó en la URSS con motivo de la decimoséptima celebración de la Revolución Rusa<sup>58</sup>. Otra película de ficción que ejemplifica lucha revolucionaria. Basada en el contexto de 1919 de Petrogrado durante la revolución rusa muestra el ataque del Ejército Blanco al puerto de Kronstadt, el cual es defendido por sus marineros.

No podemos hablar de realismo socialista en cine sin citar los famosos musicales que tanto gustaban a Stalin. Es significativa la aportación de Grigori Aleksandrov, pionero del género dentro de la URSS. Éste había sido ayudante de Eisenstein y viajó con él a final de los años 20 con el objetivo de aprender la nueva técnica del cine sonoro. Una de sus cintas más famosas y que gustó mucho al líder comunista fue *Volga Volga* de 1938, la cual consiguió un éxito unánime en todo el país<sup>59</sup>.

A lo largo de los años veinte y treinta asistimos a un desplazamiento de un arte de masas a un cine de héroe y la exaltación individual. Se continuó con la finalidad propagandística a partir de la glorificación de hazañas revolucionarias, aunque bajo una concepción diferente y también una evolución formal distinta, como consecuencia del nuevo modelo realista y la adaptación sonora.

#### **4.España: Segunda República (1931-1939) y Guerra Civil (1936-1939)**

Durante el reinado de Alfonso XIII y como consecuencia de la crisis que se estaba viviendo en toda España, una serie de revueltas entorno a 1931 hacen que en abril de ese mismo año se convoquen elecciones municipales. El resultado fue una mayoría a favor de la abolición de la monarquía católica del momento. Ante dicha situación el rey abandonaba el país, aunque sin abdicar. Dos días más tarde se proclamaba la Segunda República, y con ella una nueva etapa que no duraría demasiado. El objetivo del nuevo gobierno fue renovar un país que se encontraba anclado en unos valores conservadores. Esto significó la llegada de una democracia sin precedentes

hasta el momento, la elaboración de una nueva constitución y la lucha por una educación y cultura dignas<sup>60</sup>.

A pesar del positivo carácter renovador, los años que siguieron a la República fueron unos años de conflicto y fuerte opresión. En julio del 1936 se abrió un nuevo conflicto, la Guerra Civil Española (1936-1939), tres años de lucha en la que el país quedó dividido entre aquellos más conservadores y los progresistas, cuyas ideas se encontraban a su vez divididas en marxistas, anarquistas y republicanas. A pesar de ser una guerra motivada por razones internas es significativa la proyección internacional que obtuvo<sup>61</sup>.

Es en este escenario donde Rusia empezaba a tener un papel más importante para España. Los contactos se habían visto aumentados desde el inicio de la Segunda República Española, pero es ahora cuando se incrementan. Este hecho deriva de la afinidad ideológica entre el nuevo sistema comunista ruso y el bando republicano, a quien se le ayudó en la guerra. Por otro lado Lenin veía una posibilidad de promoción del comunismo dentro de la política exterior. La contribución rusa fue de las primeras recibida desde otros países y también la más generosa, aunque religiosamente pagada. Dicha aportación recibió el nombre de “Operación X”, acción en la que se enviaron provisiones de todo tipo: material para la contienda y personal, comida, ayuda monetaria...<sup>62</sup> Aun así la ayuda no fue suficiente para ganar la guerra. La mayor parte de la ayuda llegó durante el primer año del conflicto y dejó de enviarse en 1938 cuando los republicanos empezaban a perder territorio<sup>63</sup>.

### **El cine español 1931-1939**

Con la llegada de la República a España llegó también el cine sonoro. Como en la mayoría de los casos no fue una transición fácil, pero finalmente acabó imponiéndose como un desarrollo natural de su medio. Ante tal circunstancia se quiso hacer un tipo de cine nacional protagonizado por las costumbres populares. De la producción de la época destacan especialmente los años 1935 y 1936 los cuales han dado lugar a la “edad de oro” del cine español. Los temas eran los propios de la cultura española y eran protagonizados por caras famosas que el público reconocía y reclamaba como Rosita Díaz Gimeno, Ricardo Núñez o Antoñita Colomé, entre otros<sup>64</sup>.

Algunas de las películas de mayor éxito fueron *Don Quintín el amargao* de 1935 de Luís Marquina, *¿Quién me quiere a mí?* de 1936 de José Luis Sáenz o *Centi-*

*nela alerta* de 1937 de Jean Grémillon, entre otras. Por lo general se trataba de comedias y melodramas populares. Podemos afirmar que eran pocos los ejemplos que trataran las circunstancias sociopolíticas del momento<sup>65</sup>. En este contexto surge la primera película dirigida por una mujer: Rosario Pi, cuyo filme fue *El gato Montés* de 1935<sup>66</sup>.

Con el estallido de la guerra en julio del 1936 el rumbo del cine cambió su orientación. A partir de la contienda el carácter de persuasión y propaganda del nuevo medio fue el principal motivo de producción. Éste se convertiría en un arma que cada partido utilizó a su parecer. En este sentido distinguimos dos tipos de producciones: la republicana y la nacional. Pese a que ambos bandos utilizarían sus grabaciones como medio de publicidad es significativa la diferencia de producción, siendo el republicano el de mayor innovación y fabricación<sup>67</sup>. A partir de entonces el género por excelencia sería el documental, aunque también predominaron los noticieros de actualidad y en menor medida el cine de ficción<sup>68</sup>.

## **5.Recepción del cine soviético en España**

La llegada del cine soviético a España no fue fácil. Desde 1923 hasta 1930 España sufría la dictadura José Antonio Primo de Rivera, quien censuró la proyección de ciertos tipos de cine, entre el cual se encontraban las cintas rusas. En cualquier caso, ya a finales de los años 20 hay constancia de noticias cinematográficas provenientes de todo el panorama europeo, las cuales eran publicadas en revistas de la época como el *Litoral* o la *Gaceta Literaria*<sup>69</sup>. Será en los inicios de la Segunda República y sobre todo durante la Guerra Civil el momento de mayor auge de cine soviético dentro del panorama español.

Tanto llegada de éstas noticias como posteriormente los filmes rusos, fueron gracias a las acciones por parte de algunos intelectuales del momento, quienes sentían predilección por esta nueva forma de hacer cine, sin parangón hasta el momento. Entre ellos destacan Luis Buñuel<sup>70</sup> (1900-1983) y Juan Piqueras (1904-1936), aunque hubo muchos más<sup>71</sup>. Buñuel fue el primero en organizar Cineclubs para la proyección de diferentes películas basadas en nuevas formas que aquí no llegaban. También participó en la publicación de las revistas de la *Gaceta Literaria* y el *Litoral*. Piqueras fundó dos revistas de cine de la época: *Nuevo Cinema* y *Nuestro Cinema*<sup>72</sup>.

Las primeras proyecciones de cine soviético fueron tardías y, en realidad, minoritarias. Se proyectaban en círculos reducidos o pequeños Cineclubs. Destacan las

sesiones de la Residencia de Estudiantes, organizadas por Luis Buñuel, las cuales se dieron entre mayo de 1927 y diciembre de 1928. Algunos documentados son el filme dadaísta *Antrakt* de 1924 de René Clair, *La coquille et le clergyman* (*La concha y el clérigo*) de 1928 de Germain Dulac y *La Passion de Jeanne d'Arc* (*La pasión de Juana de Arco*), también del 1928, de Carl Theodor Dreyer, que protagonizó la última de las sesiones<sup>73</sup>.

Con motivo del éxito de ésta última a finales de 1928 se creó el Cineclub Español (C. E) (1928-1931). Fundado por la *Gaceta Literaria* será dirigido hasta 1929 por Luis Buñuel, quien tan sólo se encargó personalmente de las primeras seis proyecciones, ya que se encontraba afianzado en París. Se realizaron 21 sesiones y sus estrenos seguían el mismo perfil que las proyecciones de la Residencia, novedades del cine de vanguardia de países europeos. Por ejemplo se proyectó *Bronenosec Potiomkin* de S. Eisenstein, *Tartüff* (*Tartufo*), de 1925 Murnau, *L'étoile de mer* (*La estrella de Mar*) de 1928 Man Ray, etc. Aunque alguna sesión fue protagonizada por cómicos norteamericanos<sup>74</sup>.

Al finalizar las sesiones se daba paso a un momento de reflexión y debate. Los asistentes, en su mayoría intelectuales, daban su opinión sobre la película y lo que sus nuevas formas habían suscitado en ellos. En estas tertulias no había censura y muchas de las opiniones fueron interpretaciones sociopolíticas, sobre todo las referentes al cine revolucionario ruso. Fuese cual fuese la película todos los comentarios suscitaban mucho entusiasmo, pudiendo afirmar que realmente no hubo críticas<sup>75</sup>.

Con la desaparición del Cineclub Español a partir del 1931 hay dos compañías dedicadas a la importación de películas extranjeras. Éstas son Filmófono<sup>76</sup> y Cinaes, con sede en Madrid y Barcelona, respectivamente, contaban con diversas salas en las ciudades más significativas del país. De esta manera la proyección de filmes soviéticos pudo continuar gracias a la existencia de estas dos empresas<sup>77</sup>. En 1934 también se incorporó al mercado Laya Films, quien estuvo al mando dentro de territorio catalán<sup>78</sup>.

Es importante hablar de la revista de Piqueras *Nuestro Cinema. Cuadernos Internacionales de Valorización Cinematográfica*, la cual se define como “la única Revista Cinematográfica Española, auténticamente independiente, y la mayor expansión y difusión en el Extranjero”<sup>79</sup>. La revista pretendía promover un tipo de cine de masas basado en el modelo del cine soviético. En ella se podían encontrar todo tipo de novedades relacionadas con la industria cinematográfica, tanto españolas como europeas y

americanas. Aunque especial atención recibían aquellas relacionadas con la URSS, las cuales llegaban con una media de una cada cinco días aproximadamente<sup>80</sup>. Tuvo dos etapas una entre 1933 y 1934 y otra en el 1935. Con base en Madrid y diferentes corresponsales por el país, contó con la participación de varios escritores como Lunatcharky, Anissimov, Tchapiguine, J. Ramon Sender... Podía ser suscrito cualquier persona del extranjero, en el caso español su coste era de 5 pesetas la suscripción de los doce cuadernos.

A pesar de las diferentes iniciativas que promovían la llegada de filmes soviéticos, éstos no tuvieron mucho éxito. Uno de estos factores fue el económico. Aunque el cine en los años treinta era un espectáculo popular al que las clases trabajadoras solían asistir, la industria cinematográfica española se encontraba en una seria crisis. Este hecho, por supuesto, afectó al tipo de proyecciones que las salas emitían, siempre relegadas a las más taquilleras<sup>81</sup>.

El tipo de género que tenía mayor éxito era el cine comercial, y por tanto era el que se exhibía. Los temas que llenaban las salas eran en primer lugar cine de entretenimiento, el cine clásico de Hollywood, y las zarzuelas, dentro de la producción española. El cine soviético fue un cine de vanguardia difícil para un público que entendía el cine como un medio de evasión de la realidad. En general, no hubo un sector importante del público comprometido, como lo habrá años después, con la llegada de la modernidad cinematográfica. Se trataba de una situación parecida a la de la URSS, donde en 1924 el porcentaje de películas soviéticas no llegaba al 30%<sup>82</sup>.

Si hubo factores negativos, también los hubo de positivos. Según José Cabeza la llegada de los filmes suponían verdaderos estrenos dentro del panorama español, además las cintas que llegaban estaban dobladas al español, por tanto el espectador podía disfrutar de la película sin tener que leer los intertítulos. Una vez se introdujo este cine en la cartelera comercial sus proyecciones se dieron en cines importantes, como por ejemplo el Monumental, con 23 sesiones, el Capitol, con 20, Salamanca, con 12 o el Palacio de la Música con 12. Además las películas eran ampliamente publicitadas por diferentes medios<sup>83</sup>. Pero la mayoría de autores insisten en que el impacto de este cine fue dificultoso. Crusells afirma que si hubo presencia de publicidad, lo fue por poco tiempo, pues la exposición de los anuncios no llegaban al mes<sup>84</sup>.

Pese a que las proyecciones de éste cine dentro del sector comercial fueron un tanto dificultosas y sobre todo escasas, encontramos un incremento durante el inicio de la Guerra Civil, especialmente entre noviembre del 1936 y el 1937. Si nos basamos



en la tabla de José Cabeza (2006) “Películas proyectadas en las pantallas madrileñas durante la Guerra civil ordenadas por el país de origen de su productora” vemos un porcentaje de películas soviéticas bastante bajo 3,78, sobre todo si se compara con el país más numeroso: EEUU con el 60,82%. No obstante éste se ve aumentado respecto al 0,4% de 1934. Un factor a tener en cuenta en esta exportación de películas es la cantidad de filmes producidos en cada país. Si comparamos el porcentaje de Estados Unidos con el de la URSS la diferencia es significativa<sup>85</sup>.

Durante el periodo de la Guerra Civil llegaron 36 películas soviéticas revolucionarias, y cuyas proyecciones responden al número de 177. En ciudades como Madrid o Barcelona se podían llegar a proyectar varias películas soviéticas a la vez. En diciembre del 1936 se llegaron a proyectar con 5 películas soviéticas en la cartelera madrileña<sup>86</sup>.

Ese mismo año se creó la Cooperativa Obrera Cinematográfica que se dedicó tanto a la producción como a la importación. Posteriormente, en febrero del 1937 se creó Film Popular, una distribuidora de cine extranjero, y también productora de algunos documentales. El recuento total de películas soviéticas importadas responde a 20 filmes de larga duración y 7 cortos. Otra vía de importación de estas películas se produjo a través de las Brigadas Internacionales y las Asociaciones<sup>87</sup>.

A pesar de que se daba por sentado que el cine revolucionario ruso era por excelencia el más visto por los militares republicanos, tanto de los que estaban en la guerra como de los que cumplían sus días de permiso, Hollywood creó su versión más guerrillera, y continuó siendo una competencia para el cine soviético. Un ejemplo de ello es *Mutiny on the Bounty (Rebelión a bordo)* de 1935 de Frank Lloyd. Este tipo de películas no solo se vieron en los cines, sino que se llegaron a proyectar incluso en el propio frente gracias a un camión que transportaba el equipo necesario para llevar dicha tarea a cabo. Está documentada la disposición de varios filmes de la Paramount por parte del 11 Cuerpo del Ejército y la 24 división. De nuevo el cine hollywoodiense llegó a imponerse aún lejos de la metrópolis<sup>88</sup>.

Con el fin de la Guerra Civil y, consecuentemente, la llegada de Franco al poder todas las películas producidas en la URSS quedaron totalmente prohibidas, a excepción de algunas de contenido apolítico. En 1969 se creó Alta Films, una compañía que incluyó películas rusas en su importación entre las que podemos citar algunos episodios de *Voyna i mir* de 1967 (*Guerra y Paz*). Pero hasta la muerte del dictador no hubo presencia de aquel cine soviético más vanguardista. Posteriormente a través de

este medio sí que llegaron algunas películas de Eisenstein, Pudovkin, Dovzhenko, etc. En 1988 se realizó en Oviedo un ciclo de 62 películas soviéticas que constituye la mayor exhibición de este tipo de cine en España. Actualmente la proyección de estas películas a través de algunos festivales de cine por parte de las diferentes comunidades autónomas<sup>89</sup>.

### **Proyección de filmes soviéticos dentro del panorama español**

La mayoría de las películas rusas proyectadas datan de los inicios de los años 30, las cuales se engloban dentro de la tendencia del realismo socialista. No obstante, también se proyectaron algunas de las grandes obras de finales de la década de los 20 de los directores más destacados.

La novena sesión del Cineclub Español, el 20 de enero de 1930, significó por primera vez la llegada de filmes soviéticos a Madrid. Éstos fueron dos *Baby ryazanskie* de 1927 de Olga Preobrazhenskaya, e *Ivan Grozni (Iván el terrible)* del mismo año de Turi Taritsch. Tuvieron lugar en el Hotel Ritz, lo cual agilizó los permisos del estado y evitó posteriores controversias de tipo político. No obstante su lugar de estreno no permitió la asistencia a todo tipo de público. La presentación de la sesión corrió por parte de Julio Álvarez del Vayo, ministro de asuntos exteriores durante el periodo de la Segunda República, quien había realizado recientemente un viaje a Rusia<sup>90</sup>.

Otra de las primeras proyecciones fue *Bronenosets Potiomkin*. Se estrenó en 1930 en Barcelona. Posteriormente, en el 1931, con la proclamación de la República se volvió a proyectar en Madrid dentro del Cineclub Español. En el 1933 se vuelve exhibir, esta vez en Andalucía y por petición del Sindicato de Trabajadores del Puerto de Sevilla. En esta última sesión hay constancia de la asistencia de 5.000 espectadores. El impacto de la proyección del filme fue igual que en el resto de Europa: admiración. No cabía duda de su valor técnico y estético. También suscitó, como parte de su objetivo que era, la revolución. A la salida de su estreno en Madrid los espectadores iniciaron una manifestación que transitó por el centro de la capital, desde Plaza Callao hasta el Ministerio de Instrucción Pública<sup>91</sup>. Por supuesto la película fue prohibida a partir de aquel momento, oficialmente a partir del 16 de mayo de 1931<sup>92</sup>.

También de Eisenstein se proyectó *Octiobr y Staroie i novoie (Línea General)* de 1929. No se encuentra documentada la fecha de llegada ni su estreno, pero sí el día

de su censura el 9 de octubre de 1931<sup>93</sup>. La segunda se proyectó dos veces durante el 1936, una de ellas en noviembre. En total se calcula que estuvo alrededor de cuatro semanas en cartelera y se proyectó unas cuatro veces<sup>94</sup>. De Pudovkin se visionó su trilogía revolucionaria compuesta por los filmes *Mat*, *Koniets Sankt-Peterburga* y *Potomok Chingis-Khana*<sup>95</sup>.

En el 1935 se exhibió *Groza (Tempestad)* de 1928 de Vladimir Petrov. Se trata de un drama con ausencia de contenido político que narra la historia de una mujer atormentada por su pasado, el cual le lleva a un final adverso. Fue distribuida por Ufilms y se estrenó el 10 de junio de 1935 en el cine Campos Elíseos de Bilbao y el 23 de noviembre en Madrid en el cine Tívoli, formando parte de la sesión del Cine Club Geci. Posteriormente se volvió a exhibir el 15 de febrero de 1937 en el cine Avenida<sup>96</sup>.

Iniciada la Guerra Civil, en agosto del 1936 se estrenó en el cine Carretas de Madrid *Okraina (Suburbios)* de 1933 de Boris Barnet. Pero las dos películas soviéticas por excelencia de la época fueron *My iz kronchtadta* y *Tchapaief*<sup>97</sup>, dos filmes en los que el protagonista gira entorno a la revolución, por la cual entrega su vida. *My iz Kronstadta* de 1936 de Efim Dzigan. Fue la primera película de ficción distribuida por Film Popular. También fue la primera perteneciente al Realismo Socialista proyectada después del estallido de la guerra. Se proyectó en Madrid entre el 18 de octubre de 1936 y principios de noviembre en el cine Capitol. En su estreno la presentación corrió por parte de Pepe Díaz, quien entonces ejercía como secretario del Partido Comunista. Éste definió la película como ejemplo a seguir para ganar la Guerra Civil y derrotar el fascismo<sup>98</sup>.

Ante un intento por que la gente se animara a ir a ver la película el día 24 de octubre, se realizaron dos sesiones de libre entrada, una por la mañana y otra por la tarde, dirigidas a los jóvenes de ideología de izquierdas y a las mujeres obreras, respectivamente<sup>99</sup>. Más tarde se proyectó en el Monumental Cinema de Madrid entre el 7 y el 27 de diciembre. Un año después la película también llegó a Barcelona alrededor del mes de marzo. En total están documentadas 11 proyecciones en salas secundarias<sup>100</sup>.

Destaca la gran propaganda<sup>101</sup> que acompañó al estreno de la capital madrileña. Hay constancia de carteles que colgaron sobre los laterales de los tranvías y los semáforos de la Gran Vía. En cuanto a sus espectadores acudió Manuel Azaña, presidente de la República, y la mayor parte del Gobierno español así como diputados y

miembros de diferentes partidos políticos, todos de izquierda obviamente. Se formaron largas colas y la película fue un éxito. La expectación fue tal que se llegó a oír entre gritos ¡Viva Rusia!<sup>102</sup>.

La buena acogida de la película hizo que su proyección se diera en diferentes ciudades del país, como Teruel, el País Vasco y Andalucía. Esta posibilidad se dio gracias a un proyector portátil enviado desde la propia Rusia a Iliá Ehrenburg, un corresponsal ruso, quien se encargó de que la película llegase a aquellos soldados del frente del norte. El público español asistía para conocer cómo fue la Guerra Civil Rusa en Petrogrado<sup>103</sup>.

Podemos observar la repercusión de la película a partir de dos comentarios del *ABC*. El crítico del periódico dedicó dos comentarios sobre la película, uno de tipo directo y otro indirecto. Por un lado se publicó su juicio de opinión, en el que valoraba con creces la forma cinematográfica de la película. Un año después la edición madrileña también publicó una referencia a un tal “marinero de *Cronstadt*”, que se identificaba con Antonio Coll, cabo republicano de la Infantería de la Marina que había decidido darle a su compañía el título de *Los Marineros de Cronstadt*<sup>104</sup>.

La otra película que suscitó una gran pasión entre el público fue *Tchapaief* dirigida por Serguei y Georgi Vasilev en 1934. En España se tradujo como *Chapaev, el guerrillero rojo*. Igual que la anterior se vio en los cines comerciales, aunque no tantas veces como la anterior, en concreto 7<sup>105</sup>. Se estrenó en Barcelona poco antes de la Guerra, el 7 de mayo de 1936. Pero se hizo más popular con su estreno en Madrid, en el cine Capitol, el 2 de noviembre del mismo año gracias a Film Popular. Para la asistencia a la película el espectador común pagaba 2 pesetas por ver la película y en el caso de los militares el precio se reducía a la mitad. No solo se proyectó en los cines, sino en cualquier lugar susceptible de proyección, como por ejemplo en las plazas cuyas imágenes incidían sobre los muros de las casas<sup>106</sup>. Muchas veces cuando la trama llegaba a la muerte del protagonista se tenía que suprimir el final, por el impacto que causaba en el público. Fue censurada el 17 de junio de 1936<sup>107</sup>.

El estreno de estas dos películas es un ejemplo de ese pequeño aumento de los primeros años de la guerra. Además el motivo de sus exhibiciones no fue una casualidad, sino que se trató de un consenso por animar a los republicanos<sup>108</sup>. Estas proyecciones tuvieron repercusiones sobre la actitud de los republicanos a la hora de enfrentarse con el crudo campo de batalla, ya que en alguna ocasión se escuchó “¡Acordaos

de Tchapaief!” en pleno ataque<sup>109</sup>. El héroe ruso se convertía en un modelo a seguir para los españoles que luchaban en el frente.

Cabeza compara ambos filmes con los documentales de agitación rusos ya que sus proyecciones formaron parte de un plan de adiestramiento por parte del Comisario de Propaganda de Cataluña en el frente de Aragón. Explica que la razón de tantas exhibiciones se debe al carácter de enseñanza militar, pues las películas venían a ser un modelo práctico de la acción en la guerra. Esto hacía que los combatientes que habían visto alguno de los filmes se convirtieran en mejores soldados<sup>110</sup>.

A finales del 1936 llegaron dos películas más. Una de ellas es *Liotchiki (La patria os llama)* de Iuli Raizman y Grigori Levkoeiv, 1935, estrenada el 2 de noviembre del 1936 en el cine Monumental de Madrid. En este caso el protagonista del filme es Novirov, un aviador que combate durante la guerra. Además de luchar por el país también lucha por una historia personal, la muerte de su hijo, una víctima del bando contrario. La otra hace referencia a *Podrugi (Las tres amigas)*, estrenada el mismo año en Rusia, se exhibió dos veces en Madrid, una en el cine Capitol el 9 de diciembre y otra en la *Semana de la mujer. Homenaje a la mujer antifascista*, del 17 al 23 de diciembre. Trataba la historia de tres jóvenes enfermeras que participaban en la revolución de Petrogrado<sup>111</sup>.

La siguiente película corresponde a principios de 1937 y fue la más vista de todo el cine soviético durante el periodo de la República. *Tsirk (El circo)* de 1936 de Grigori Aleksandrov, se vio 17 veces. Pertenece a la producción soviética pero en cuanto a la relación de contenido y forma supuso un contrapunto. Es el resultado de una síntesis entre el modelo de Hollywood y la concepción rusa, ésta fue precisamente la razón de su éxito. Se trataba de una comedia musical muy amena que gustó el público. Se estrenó en Madrid el 8 de febrero de 1937 en el cine Monumental<sup>112</sup>.

El mismo mes llegó a España otro filme de menor contenido político. La cinta de *Peterburgskaia (Noches blancas en San Petersburgo)* se proyectó el 19 de febrero de 1937 en el cine Campos Elíseos de Bilbao por la importación de Selecciones Capitol y en Prensa de Madrid el 3 de mayo. Cuenta la vida de un violinista que cree no conseguir triunfar con su música. Después de haber perdido su ilusión un día paseando por la ciudad escucha una de sus canciones, las cuales son ahora un himno de la revolución<sup>113</sup>.

Retomando el tema de la mujer comunista tenemos *Liubov i nenavist (Amor y odio)*, dirigida por Albert Gendelstein, se estrenó el 19 de abril del 1937 en el cine

Avenida. A pesar de que no fue una de las más vistas, la edición madrileña del ABC anunciaba su estreno por medio de la publicación de su cartel dos días antes de su exhibición en el cine. Tan sólo una semana después llegaba *Vosstaniie ribakov (La revuelta de los pescadores)* de 1934 de Erwin Piscator. Ésta se presentó el 26 de abril de 1937 en Barcelona en el cine Maryland, y posteriormente en Madrid el día 3 del mes siguiente. En el último caso la cinta fue distribuida por Film Popular<sup>114</sup>.

El 17 de mayo se proyectó *Partini bilet (El carnet del partido)* en el cine Avenida de Madrid el día 17, y aproximadamente un año después en Barcelona. La película se centraba en problemáticas del Partido Comunista Ruso. Durante el mismo mes, concretamente día 30, se estrenaba en Madrid *Iunost Maksima*, distribuida por Film Popular y exhibida en el cine Rialto. De la trilogía de Grigori Kozintsev y Leonid Trauberg también se pudo ver en España la segunda parte *Vozvrascenie Maksima* gracias al mismo distribuidor<sup>115</sup>.

Tuvieron que pasar seis meses para que volviera a llegar una novedad soviética a tierras republicanas. *Krestianiiie (Campesinos)* dirigida por F. Ermler se estrenó el 6 de noviembre de 1937 en el cine Capitol de Madrid. Formó parte de una de las propuestas de la Semana de la Unión Soviética, celebrada durante los primeros siete días del mes. Su trama está relacionada con el tema de la colectivización y los *kulaks*<sup>116</sup>.

El mes siguiente formó parte de la cartelera española *Sin Mongolii (El hijo de la Mongolia)* de Ilia Trauberg y R. Suslovich, estrenada en Rusia en 1936. Se proyectó el 27 de diciembre del 1937 en el cine Avenida en Madrid, distribuida por Film Popular. Cuenta la historia de un mongol en Manchuria, donde se encuentra con los japoneses contra los que se revela<sup>117</sup>.

Entrados en el 1938 el número de películas soviéticas llegadas a España se vio disminuido. El 3 de enero del 1938 se estrenaba en el cine Prensa de Madrid *Un pionero alemán*<sup>118</sup>, un filme soviético contra la ideología fascista. Cuatro días después se veía en el cine Capitol de Madrid *Poslednaia noch (La última noche)* realizada por Iuli Raizman en el 1937. Otro ejemplo de la importación por parte de Film Popular. La película fue patrocinada por la Asociación de Amigos de la Unión Soviética y la Alianza de Intelectuales Antifascistas. Su título hace referencia al argumento de la cinta que cuenta la última noche del Gobierno provisional antes de la llegada del comunismo<sup>119</sup>.

La última cinta relativa al 1938 llegó el mes de mayo. *Deputat Baltiki (El diputado del Báltico)* se proyectó en el cine Fermina, situado en Barcelona, el día 23. Posteriormente Film Popular promovió su estreno en Madrid el 3 de octubre en el cine Capitol. La cinta nos describe la historia de Polezaev, un hombre que deja de lado su carrera profesional como biólogo para dedicarse a la defensa de Rusia<sup>120</sup>.

Con el fin de la guerra en el año 1939 tan sólo se presentaron dos películas, ambas durante el mes de enero, *Piotr I (Pedro I)* realizada en 1937 por Petrov y *Marinos del Báltico*<sup>121</sup> del mismo año de Aleksander Freinzimmer. El estreno de la primera fue por parte de Film Popular y se dio concretamente día 26. La segunda fue presentada en Madrid el 16 de enero de 1939 por trabajo de Film Popular<sup>122</sup>.

Hay documentación<sup>123</sup> que demuestra la llegada de más ejemplos de filmes de origen soviético durante la República Española. No obstante hay una ausencia de fechas que nos imposibilita situarlas dentro de un marco cronológico con exactitud. Algunos de éstas son *Tri pesni o Lenine (Tres cantos a Lenin)*, de 1934 Dziga Vertov, *Putyovka v zhizn* de 1931 de Nikolai Ekk, *Odna (Sola)* de 1931 de Grigori y Leonid Trauberg, *Guloboi ekspres (Expreso azul)* de 1929 de Ilia Trauberg, *Zemlya (La tierra)* de 1930 de Aleksandr Dovzhenko, *Okraina (La patria te llama)* de 1933 de Boris Barnet, *Krestiani (Los campesinos)* de 1935 de Frederich Ermler, *Volochaievskiie dni (Guerrilleros)* de 1937 de Serguei y Aleksandr Guinzburg, etc. A esta lista podemos sumar la llegada de algunos filmes más pero que no contaron en ningún momento con el permiso de exhibición, dos de éstos fueron *Rusia soviética*<sup>124</sup> de 1932 E. Newman y de 1935 *El gran experimento*<sup>125</sup> de 1935 de Eclair Turage.

No sólo llegaron películas de ficción, también se pudieron ver diferentes reportajes y documentales soviéticos, muchos de ellos fueron montados exclusivamente para la recepción española con el objetivo de fomentar las relaciones entre ambos países. Tan sólo algunos ejemplos son: *La victoria es vuestra*<sup>126</sup> o *Llegada del embajador*<sup>127</sup> *Pascua a Moscú*<sup>128</sup>.

Como hemos comentado anteriormente con la ocupación franquista este tipo de películas quedaron censuradas. No obstante tenemos dos ejemplos de proyecciones soviéticas: *Groza* de Vladimir Petrov, la cual se pudo ver a partir de los años 50 en algunos cineclubs; y *Don Kikhot (Don Quijote)*, de 1957 dirigida por Grigori Kozintsev, proyectada en 1965, por su vinculación con la cultura española y la ausencia de contenido político, por supuesto<sup>129</sup>.

## 6. Influencia del cine soviético en la producción republicana

Seguidamente trataremos las películas más importantes de producción española con influencia de los filmes de la URSS. Como ya comentamos en el capítulo cinco la primera llegada de films soviéticos responde a partir del año 1930. Por ende las influencias de este cine dentro de la producción española las encontramos estrictamente después de tal fecha, dentro del contexto de la Segunda República.

La primera película que responde a una influencia de la llegada de filmes soviéticos es *Aldea Maldita* de 1930 dirigida por Florián Rey. Su realizador fue un director español de la Segunda República de una gran producción cinematográfica. Empezó en el cine mudo y posteriormente también trabajó en el sonoro, siendo un precursor en ambas modalidades. Lo que destaca sobre todo de su trabajo es la realización de una obra costumbrista<sup>130</sup>, de la que fue uno de los mejores exponentes de la época. Un ejemplo de este tipo de cine es precisamente *Aldea Maldita* que cuenta la historia de la pobreza casi extrema que viven unos campesinos, los cuales se ven obligados a trasladarse a la ciudad por culpa de una mala agricultura<sup>131</sup>. En su momento de creación se concibió como película silente, aunque posteriormente se sonorizó el ejemplar que nos ha llegado hasta hoy es una cinta de época muda.

El primer factor del filme que nos lleva a establecer una relación con el cine de la URSS es su temática social. En concreto, Caparrós la relaciona con el cine “campesino” de Dovjenko<sup>132</sup>. (Imágenes 1 y 2) Huelga decir que ésta era practicada por el director desde los inicios de su carrera y será una constante en su producción

133

Reguillo en su estudio de 1992 propone dos influencias soviéticas más. Por un lado relaciona el realismo social de la cinta con la película de Florián con *Baby ryazanskie*<sup>134</sup> de 1927 cuya realización estuvo al cargo de Olga Preobrazhenskaya<sup>135</sup>. No obstante la propia autora afirma que el director no pudo acudir al estreno en Madrid de la película, pero sí que podría haber asistido a otras proyecciones. Además sabemos que el director tuvo que trasladarse a París para llevar a cabo la sonorización de la película, y allí tuvo acceso a filmes que en España no se proyectaban. Por otro lado, apunta que la inclusión de metáforas le acercan aun más al cine de Eisenstein y Pudovkin, cuyas obras como ya hemos comentado pudo tener acceso<sup>136</sup>.

Encontramos tres testimonios de la época que acercan la película a una influencia rusa. Uno es de Juan Piqueras, quien relaciona su temática con los ejemplos



soviéticos. El otro es por parte del propio coproductor y protagonista Pedro Larrañaga, quien aclaró en una entrevista con el mismo Piqueras “nuestra primera obligación es acercarnos a nosotros mismos. Es decir, alejarse de Francia, de Alemania, y sobre todo, de Norteamérica, para acercarse a Rusia que es con la que tenemos un mayor contacto racial y tipológico”<sup>137</sup>. La tercera declaración fue por parte de un crítico de la época quien relacionaba el uso de actores no profesionales de Florián, igual que lo hacía Eisenstein. La presentación de la película al público fue un éxito, sobre todo se hizo hincapié en la maestría técnica que el filme demostraba<sup>138</sup>.

Otro magnífico ejemplo de la época es *Tierra sin pan* o *Las Hurdes* de 1933, producida por Luis Buñuel. Su director es uno de los pocos en la historia del cine español que ha conseguido una repercusión internacional, aunque realizó casi toda su obra su obra fuera del país<sup>139</sup>. Después de haber producido junto a Salvador Dalí su famoso filme surrealista *Un chien andalou* (*Un perro andaluz*) en 1929 y *L'Âge d'Or* (*La edad de oro*) al año siguiente, llevó a cabo un ejemplo de denuncia social desde una perspectiva etnográfica, aunque todavía con toques de su vanguardia<sup>140</sup>. El filme, que fue un encargo del gobierno a Buñuel, es un documental que narra las miserias y las condiciones de vida inhóspitas de Las Hurdes<sup>141</sup>, un recóndito pueblo de Extremadura a tan sólo doscientos kilómetros de la capital española. Con un montaje sencillo y directo para un mensaje efectivo, el objetivo del filme en palabras de Buñuel era “mostrar objetivamente un aspecto de la vida humana en un país miserable”<sup>142</sup>.

Esta obra responde a la adhesión Buñuel en la Asociación Internacional de Escritores y Artistas Revolucionarios, cuya sección de cine tenía entre sus objetivos la realización de un cine documental y publicitario que impactara fuertemente en el espectador, siendo este reportaje uno de los primeros desarrollados<sup>143</sup>. Se trata un cine revolucionario que podría seguir perfectamente los presupuestos de los realizadores soviéticos de la época de los veinte.

En una entrevista de José Castellón Díaz a Buñuel en *Nuestro Cinema* observamos algunas premisas que nos demuestran la importancia de los filmes soviéticos en la obra cinematográfica del realizador. En dicha entrevista el director afirma que un filme como *Bronenosets Potiomkin* se encuentra entre sus modelos de cine predilectos<sup>144</sup>. Esto no hace más que reafirmar la admiración de Buñuel por este cine. En cualquier caso hay que recordar que fue uno de los precursores en la llegada de éstos filmes a España a finales de los años veinte y por tanto tenemos constancia de que

estuvo presente en muchos de los estrenos. Además estuvo al alcance de muchas otras exhibiciones durante sus frecuentes estancias en París.

En el filme aparecen imágenes muy crudas fruto de un realismo llevado al extremo. Un ejemplo de ello es la escena que da lugar al título de la película. Vemos a tres niñas mojando un trozo de pan en el agua de un arroyo. Durante la secuencia el narrador explica la escasez de un alimento tan básico como el pan, así como la del agua, que era la única a la que tenían acceso, la cual se encontraba extremadamente sucia debido a sus múltiples usos. Este fragmento del filme es sumamente conmovedor ya que no solo vemos el hambre de un sector de la población tan débil como son las niñas, sino también enorme la falta de higiene. (Imágenes 3 y 4)

*Tierra sin pan* fue realizada en París y no se pudo ver en España hasta tres años después de su creación, ya que fue censurada por el sector más conservador de la República. Con el triunfo del Frente Popular en el 1936 se exhibió en Madrid, aunque sería la única vez, puesto que Buñuel decidió retirarla ese mismo año<sup>145</sup>. A pesar de la indudable maestría que hoy se le concede al filme, en el momento de su presentación no tuvo una buena acogida del público general, pero sí en los pequeños Cineclubs. El retrato que hizo de las Hurdes no fue bien visto, pues la imagen española que en el se daba se vio como una ofensa<sup>146</sup>.

Con el estallido de la Guerra Civil el cine da un importante giro. Las películas que durante la República constituyeron una minoría serán ahora las de más auge. Lejos de las comedias y zarzuelas ahora abundará el cine documental y propagandístico, aunque también encontraremos filmes de ficción.

*Aurora de Esperanza*, dirigida por Antonio Sau y estrenada en 1937, es un ejemplo de cine de ficción realizada a principios del conflicto militar. Además fue el primer ejemplo dentro de la producción de propaganda revolucionaria del Sindicato de la CNT. Su realizador era un joven de 26 años y era el primer proyecto de su carrera. En sus filmes encontramos plasmados los ideales de un intelectual con ansia de renovación y preocupado por el tema social<sup>147</sup>. Juan, el protagonista del filme, es un obrero barcelonés, que queda en paro por el cierre de la fábrica donde trabajaba, situación parangonable a multitud de obreros. A través de la revolución Juan los conducirá hacia una lucha por una vida digna, donde el trabajo es un derecho del hombre.

A pesar de que el drama representado se ha puesto en paralelo con el modelo del cine hollywoodiense por la utilización de un montaje eficaz que le hace alcanzar el éxito de su público su temática se acerca más al cine soviético<sup>148</sup>. El tema de la

problemática laboral es un tema visto en filmes rusos de la época. El tratamiento técnico que se le da al tema, con un gran realismo en las imágenes, también es significativo.

Una característica intrínseca del cine soviético y que encontramos en la obra de Sau es la realización de una película sobre la masa y para la masa. A pesar de que el drama gira entorno a la vida de un personaje concreto son comunes las secuencias en las que aparece el proletariado unido<sup>149</sup>. En este sentido el fragmento más significativo es el de la “marcha contra el hambre”. En esta secuencia podemos ver a Juan sobre un monumento pronunciado unas palabras, junto a él vemos la estatua de un león, que actúa obviamente como una figura alegórica representando el poder. A continuación lo vemos encabezando una manifestación, formada por una gran cantidad de obreros, que se dirige hacia el Parlamento. En las pancartas podemos ver el lema “trabajo, trabajo, trabajo” o “marcha del hambre”. (Imágenes 5 y 6) Esta escena representada por la multitud es frecuente en el cine soviético de los años veinte. En concreto nos recuerda al filme *Octiobr* de Eisenstein, no solo por la imagen del conjunto de obreros, sino también por la inclusión de metáforas. (Imagen 7)

No sabemos si Antonio Sau vio o no los filmes soviéticos en algún momento, pero este hecho no nos extraña teniendo en cuenta que la asistencia a novedades cinematográficas era propio de un realizador. Además este tipo de películas rusas encajaban perfectamente con la ideología del director y una muestra de ello es este filme.

*Aurora de Esperanza* se estrenó en el cine Capitol de Barcelona en septiembre. Pese a las expectativas de este filme y el nuevo tipo de cine que se quería iniciar, las críticas<sup>150</sup> no fueron especialmente buenas. Se juzgó a la trama de poco emocionante. Huelga decir que sí que se reconoció la perfección técnica de sus planos y la buena interpretación de los actores. España no fue el único lugar en el que se pudo ver, también llegó otros países europeos tales como Francia, Italia y Bélgica<sup>151</sup>. Pretendía ser una alternativa al cine comercial que poco tenía que ver con las circunstancias del momento<sup>152</sup>.

Especial atención merece *Sierra de Teruel* 1938-39 de André Malraux, un escritor y político francés de ideología comunista. Participó en varios conflictos militares, entre ellos como voluntario en la Guerra Civil Española, experiencia de la que surgió su novela *L'Espoir*<sup>153</sup> en 1937. Un año después decide convertir sus palabras en imagen con la película *Sierra de Teruel*, resultado de sus primeras experiencias dentro del mundo del cine. El filme muestra la defensa que tuvo lugar en la Sierra de

Teruel durante el conflicto militar. Sobre todo quiso plasmar el afán y las dificultades reales por las que tuvo que combatir el ejército de Aragón. El resultado del filme no es la transcripción total de su obra, sino de su tercera parte *Les Paysans*<sup>154</sup>.

Es de opinión unánime la proximidad del filme con el cine moscovita, aunque especificar éstas influencias es una tarea más difícil. La mayoría de las opiniones<sup>155</sup> se centran en los aspectos formales de la película, tanto en su aspecto plástico como en la construcción del montaje.

El apunte más específico en cuanto a dicha influencia son las opiniones de Fernández Cuenca y Roman Gubern, también señalado por un crítico inglés<sup>156</sup>. Estos teóricos establecen una relación directa de la película de Malraux con el filme *Vostanije ribakov*, producción soviética de 1934 realizada por el alemán Erwin Piscator<sup>157</sup>. Ahora bien establecer las similitudes entre ambas cintas es hoy una dificultosa tarea debido a que la cintas de Piscator pertenecientes a Film Popular se incendiaron en los Laboratorios Riera y las otros ejemplares se encuentran desaparecidos. Aún así contamos con el testimonio de Fernández Cuenca, quien afirma que Malraux se basa en la “construcción plástica, fruto de la analogía conceptual y dramática”<sup>158</sup> del filme inglés. Gubern compara una de las últimas secuencias de *Sierra de Teruel*, en concreto la del cortejo fúnebre, con el desfile de la película rusa<sup>159</sup>.

Las imágenes más impresionantes del filme son la relativas a las escenas bélicas de aviación. En ellas reside un gran realismo y verosimilitud. (Imagen 8) Este hecho se incrementa si se tiene en cuenta la dificultad para la realización de dichas escenas a finales del 39. El realismo de estas escenas se han relacionado con el cine soviético, el cual buscaba alcanzar el mismo tipo de imágenes debido a su finalidad propagandística<sup>160</sup>.

Una posible influencia de Eisenstein es la escena de la muerte del soldado italiano Marcelino Riveldi, la cual tiene una similitud con la tercera parte “Un muerto pide justicia” del *Bronenosets Potiomkin*. Podría ser un homenaje con la obra del director ruso. (Imagen 9 y 10)

Sánchez Biosca vuelve a insistir en la influencia del gran director soviético. “Recurriendo al mismo procedimientos sinecdóquico que Eisenstein en su Potemkin, la película refería un microacontecimiento (el bombardeo de un campo de aviación enemigo encubierto) llamado a representar la guerra en su conjunto”<sup>161</sup>. Por tanto, vemos que también existe una influencia de recursos.

Debido al realismo de las imágenes, más cercanas a un filme documental que de ficción, esta obra se ha interpretado como un antecedente del movimiento neorrealista italiano. En este sentido la película actúa como puente entre el cine soviético revolucionario de la década de los veinte y el neorrealismo de los años cuarenta<sup>162</sup>.

Una vez más nos planteamos si el director vio, y cuándo, los filmes de *Vostanije ribakov o Bronenosets Potiomkin*, entre otros títulos rusos. Tenemos que recordar el estreno del primero alrededor del año 1937, momento en el que el escritor y cineasta había llegado ya a España. En cualquier caso pudo tener acceso a los filmes soviéticos en otros contextos, pues era de origen francés y durante su vida realizó numerosos viajes. No nos sorprende en absoluto la admiración del realizador por estos filmes debido a su ideología comunista no declarada.

La película estuvo subvencionada por parte del Gobierno de la República, aunque no en su totalidad, con el objetivo de usar el filme a modo de propaganda internacional en la lucha contra el fascismo, aunque este deseo nunca llegó a materializarse. Su primera sesión pública fue en Francia, dentro del Palacio de Chaillot en el 1939. En España no se pudo proyectar hasta una fecha tan avanzada como marzo del 1970, después de la muerte de Franco<sup>163</sup>. También se exhibió en EE.UU con el título de *Man's Hope*, donde recibió varios elogios<sup>164</sup>.

## 7. Conclusiones

En la Rusia de la segunda década del siglo XX se dio una nueva forma de hacer cine sin precedentes. Los directores del momento plasmaron sus teorías en diferentes películas, las cuales traspasaron las fronteras de la URSS dando a conocer estas innovaciones en todo el mundo. En España las películas de origen soviético empezaron a llegar ya a finales de los años veinte, pero será durante la época de la República y sobre todo con la Guerra Civil, momento de intensas relaciones políticas entre Rusia y España, cuando la exhibición de este cine empezó a darse con “normalidad”. Al principio la exhibición de las obras fue en pequeños cineclubs y estuvo íntimamente ligada a las acciones de ciertos intelectuales, los cuales tenían una sensibilidad especial ante el cine soviético del momento. Posteriormente llegaron, no en exceso pero sí con una cierta frecuencia, gracias a una serie de productoras importadoras de cine extranjero. El momento más álgido de exhibición de este cine fue entre noviembre de

1936 y 1937, aunque estuvo presente en las pantallas hasta el final de la contienda española.

Dicho esto, podemos afirmar que el cine soviético llegó a España prácticamente durante toda la década de los 30. No obstante hay que tener en cuenta en qué condiciones. Para empezar el número de filmes que llegó fue bajo. Se pudieron ver algunas de las películas más importantes de la época vanguardista, pero la mayoría fueron relativas a los años treinta, dentro de la tendencia del realismo socialista. El cine soviético se vio afectado por el gusto del público, más interesado en el cine de entretenimiento de Hollywood o el cine español popular, el cual propició la creación de una cartelera de tipo comercial debido a la crisis del momento. Por otra parte, la asistencia a las proyecciones de los filmes soviéticos era exclusivamente del sector de la población perteneciente al bando de izquierdas. Por último hay que añadir la censura que sufrieron muchas de las películas con alto contenido político.

A pesar del difícil éxito general en los cines comerciales, hubo un sector de la población que admiró el nuevo cine ruso. Se aplaudieron sus formas, pero también su contenido. Éste gustó sobre todo por los valores que transmitía, no debemos olvidar que el cine ruso fue esencialmente un arte del proletariado. En España se quiso promover la creación de este modelo de cine. Se compartió con los directores rusos el deseo de romper con los presupuestos del arte burgués para dar pie a un cine revolucionario que tuviera como protagonista al pueblo. En este sentido cobra especial atención la revista *Nuestro Cinema*, que pretendía inculcar a la población esta nueva ideología. No obstante fue más una utopía que una realidad.

Como ya hemos comentado, hemos llevado a cabo una aproximación a las relaciones cinematográficas entre la producción soviética y la española estableciendo una correspondencia entre el cine ruso de los años veinte y treinta y la producción republicana a partir de cuatro casos: *Aldea Maldita*, 1930, *Tierra sin pan*, 1933, *Aurora de Esperanza*, 1937 y *Sierra de Teruel*, 1938-39, tres filmes de ficción y un documental. A partir de estos ejemplos hemos observado una serie de hipótesis, las cuales comentamos a continuación.

En todos los casos hemos advertido una similitud temática. Los tres filmes de ficción encarnan el género social. Todos los argumentos giran en torno a diferentes circunstancias de la clase trabajadora. Al tratarse de un documental *Tierra sin pan* es la obra que hace más hincapié en este aspecto.

Todos los directores de las obras de ficción mostraban una maestría técnica que los diferenciaba del resto de realizadores de su época. El documental de Buñuel por su parte fue construido de una manera sencilla para un mensaje claro. En este sentido se podría afirmar que en el cine español se produce una asimilación del sentido plástico y del montaje ruso, mucho más avanzado. A pesar de que de todas las películas soviéticas que pudieron verse en la España republicana la mayoría pertenecían al realismo socialista, las influencias estilísticas se acercan más a las innovaciones de vanguardia.

Los casos en los que hemos encontrado más evidencias son *Aurora de Esperanza* y *Sierra de Teruel*, pues en ambas encontramos varios guiños al cine soviético. La primera es un reflejo del cine revolucionario, evidente a parte de la temática, por en sus escenas de manifestaciones, las cuales nos recuerdan claramente al cine soviético. También a través de la inclusión de metáforas de poder, frecuentes en el cine soviético. La segunda es el resultado de una gran concepción cinematográfica y realismo sin antecedentes en España. También encontramos algunas escenas que se convierten en homenajes a filmes rusos como la secuencia del soldado italiano, la cual tiene una cierta similitud con *Bronenosets Potiomkin* de Eisenstein. Por último hay que tener en cuenta que *Sierra de Teruel* fue dirigida por un director francés, y por tanto no podemos comparar su trabajo con el de otros directores españoles.

En definitiva, podemos afirmar que, a pesar de las circunstancias no demasiado favorables, el cine soviético consiguió hacerse un hueco dentro de la cartelera española. A pesar de su reducido círculo de espectadores, consiguió calar en muchos de ellos llegando a influir en una parte, aunque pequeña, de la producción republicana. No obstante, somos conscientes de que haría falta un estudio más detallado que analizara los lazos entre ambas producciones, y profundizara en el análisis de los filmes.

## 8. Bibliografía

Benet, Vicente J., *La cultura del cine: introducción a la historia y la estética del cine*, Barcelona, Paidós, 2004.

Benet, Vicente J., *El cine español, Una historia cultural*, Barcelona, Paidós, 2012.

Bilbatua, Miguel, *Cine soviético de vanguardia*, Madrid, Alberto Corazón, 1971.

Cabeza, José, «El gran mito: el cine soviético en Madrid durante la guerra civil española (1936-39)», *Congreso Internacional la Guerra Civil Española (1936-1939)*, Madrid, Universidad de Madrid, 2006, páginas: 1-16.

Caparrós, José María, *Arte y política en el cine de la República (1931-1939)*, Barcelona, Ediciones de la Universidad de Barcelona, 1981.

Carr, E.H., *La Revolución Bolchevique (1917-1923) vol. I*, Madrid, Alianza, 1972.

Castellón Díaz, José y Muñoz Arconada, César, «Luis Buñuel y “Las Hurdes”», *Nuestro Cinema*, nº2, 1935, páginas: 8-9.

Colomina, Inmaculada, «La influencia de la iconografía soviética en el imaginario colectivo de la izquierda española de los años 30», *Espacio, Tiempo y Forma, Serie V, Historia Contemporánea nº21*, 2009, páginas: 101-116.

Crusells, Magí, «La URSS y la Guerra Civil española», dentro de *La historia a través del cine: la Unión Soviética*, País Vasco, Universidad del País Vasco, 2001, páginas: 39-93.

Del Amo García, Alfonso, «Comprendiendo el cine de la Guerra Civil española», dentro de *Cine y Guerra Civil, Nuevos hallazgos y Aproximaciones analíticas e históricas*, A Coruña, Servicio de Publicaciones, 2009, páginas: 11-36.

Del Rey Reguillo, Antonia, «La influencia del cine soviético de los años veinte en La aldea maldita», actas de la ponencia *I Jornadas Andaluzas de Eslavística*, Universidad de Granada, 1992, páginas: 1-10.

Del Rey Reguillo, Antonia, «Emergencia, apogeo y decadencia del cine soviético de montaje», actas de la ponencia *Semana de la Cultura Eslava*, Universidad de Barcelona, 1998, páginas: 1-18.

Fernández Cuenca, Carlos, *La guerra de España y el cine*, Madrid, Editora Nacional, 1972.

Garrido, María Magdalena, «Las relaciones entre España y la Rusia Soviética durante la II República», *Las relaciones entre España y la Unión Soviética a través de las Asociaciones de Amistad en el siglo XX*, nº4, 2006, s/p.

Gubern, Román, *Historia del cine*, Barcelona, Editorial Lumen, 1973.

Gubern, Roman, «Significación política de “Sierra de Teruel”», *Secuencias*, nº2, 1995, páginas: 31-41.



Gubern, Roman, «El cine de la Segunda Republica», dentro de *1931-1936: De la República democrática a la sublevación militar*, Córdoba, Universidad de Córdoba, 2009, páginas: 49-57.

Hill, Christopher, *La Revolución Rusa*, Barcelona, Ariel, 1971.

Ibáñez, Juan Carlos, «El cine de propaganda en los albores de la Guerra Civil: de la vanguardia experimental al cine político (1930-1936)», dentro de *Cine y Guerra Civil, Nuevos hallazgos y Aproximaciones analíticas e históricas*, A Coruña, Servicio de Publicaciones, 2009, páginas: 37-47.

Jackson, Gabriel, *La República Española y la guerra civil (1931-1939)*, Barcelona, Editorial Crítica, 1981.

Jeanne, Rene y Ford, Charles, *Historia ilustrada del cine, vol. 1 y 2*, Madrid, Alianza Editorial, 1979.

Kowalsky, Daniel, «La ofensiva cinematográfica de la URSS durante la guerra civil española», *Revista de estudios históricos sobre la imagen*, nº 60, 2008, páginas: 50-77.

Mariniello, Silvestra, *El cine y el fin del arte: teoría y práctica cinematográfica en Lev Kuleshov*, Madrid, Cátedra, 1992.

Memba, Javier, *Historia del cine*, Madrid, T&B, 2008.

Mitry, Jean, *Historia del cine experimental*, Valencia, F. Torres, 1974.

Montes Fernández, Francisco José, «Recordando la historia del cine español», *Anuario Jurídico y Económico Escorialense*, nº 44, 2011, páginas: 597-622.

Moreno, Javier, *El cine, géneros y estilos*, Bilbao, Ediciones Mensajero, 1980.

Müller, Jürgen, *Cine de los 20 e Inicios de la Cinematografía*, Colonia, Taschen, 2007.

Nuestro Cinema, *Nuestro Cinema*, Madrid, nº4, 1932.

Paz, María Antonia, «El acorazado Potemkin. La memoria de la revolución», dentro de *La historia a través del cine: la Unión Soviética*, País Vasco, Universidad del País Vasco, 2001, páginas: 13-37.

Paz Rebollo, María Antonia y Montero Díaz, Julio, «Las películas censuradas durante la Segunda República. Valores y temores de la sociedad republicana española (1931-1936) », *Estudios sobre el Mensaje Periodístico*, nº 16, 2010, páginas: 369-393.

Pinel, Vincent, *Los géneros cinematográficos, Géneros, escuelas, movimientos y corrientes en el cine*, Barcelona, Ma Non Troppo, 2009.

Porter Moix, Miquel, *Historia del cine ruso y soviético*, Barcelona, Ediciones de Cultural Popular, 1965.

Prigorian, Nelly, «Cine soviético», *Cuadernos Unimetanos*, nº16, 2008, páginas: 9-11.

Rodríguez, Hilario J., «Revolución rusa y revolución mexicana», *Revista de Humanidades y ciencias sociales* nº3, 2008, páginas: 54-61.

Romaguera i Ramió y Alsina, Homero, *Fuentes y documentos del Cine*, Barcelona, Gustavo Gili, 1980.

Sadoul, Georges, *Historia del cine mundial: desde los orígenes hasta nuestros días*, Madrid, Siglo XXI, 1967.

Sand, Shlomo, *El siglo XX en pantalla, Cien años a través del cine*, Barcelona, Crítica, 2004.

Sala Noguer, Ramón, *El cine en la España republicana durante la Guerra Civil (1936-1939)*, Bilbao, Ediciones Mensajero, 1993.

Sánchez Biosca, Vicente, *Cine y vanguardias artísticas, conflictos, encuentros, fronteras*, Barcelona, Ediciones Paidós Ibérica, 2004.

Sánchez Biosca, Vicente, «Propaganda y mitografía en el cine de la guerra civil española» (1936-1939), *Cuadernos de Información y Comunicación*, nº 12, 2007, páginas: 75-94.

Sánchez Noriega, José Luis., *Historia del cine, teoría, géneros cinematográficos, fotografía y televisión*, Madrid, Alianza Editorial, 2005.

Sender, Ramón J., « Notas sobre el cinema soviético», *Nuestro Cinema*, nº13, 1933, páginas: 219-220.

VV. AA., «Recepción del cine soviético en España: una historia entre guerras, censuras y aperturas», *Anagramas, Volumen 9, nº17*, 2010, páginas: 93-106.

Veres, Luis, «El cine de la Guerra Civil y la función de la vanguardia cinematográfica», *Amnis*, 2012, [En línea] <<https://amnis.revues.org/1828>> [Consulta 21/04/16].

Villar, Amparo, *El cine soviético de todos los tiempos: 1924-1986*, Valencia, València Generalitat, 1988.

Villegas López, Manuel, «El Cinema Soviético y el Primer Plan Quinquenal», *Nuestro Cinema*, nº6, 1932, páginas: 171-174.

Villegas López Manuel, *Grandes clásicos del Cine, Pioneros, mitos e innovadores*, Toledo, Ediciones JC Clemente, 2005.

## 9.Filmografía

Cousins, Mark, «Capítulo 3: Los mejores Cineastas Rebeldes del Mundo», dentro de *La historia del cine: una odisea*, [CD-ROM PC], Barcelona, Avalon S.L., 2014.

(Documental) Gubern, Roman (dirección y guión), *El ojo y la palabra: La generación del 27 y el cine*, cap. 1: El Alba de la modernidad, 2001. [En línea] <http://www.romangubern.com/category/videos/> [Consulta 12/05/16]

## 10.Filmografía analizada

Buñuel, Luis, *Tierra sin pan*, 1933.

Malraux, André, *Sierra de Teruel*, 1938-39.

Rey, Florián, *Aldea Maldita*, 1930.

Sau, Antonio, *Aurora de Esperanza*, 1937.

## 11.Apéndice de imágenes

*Aldea Maldita*, Florián Rey, 1930

Imagen 1



Fotograma del filme *Aldea Maldita*, Florián Rey, 1930, min. 2'.

Imagen 2



Fotograma del filme *Aldea Maldita*, min. 17'.

***Tierra sin Pan*, Luis Buñuel, 1933**

Imagen 3



Fotograma del filme *Tierra sin Pan*, Luis Buñuel 1933, min. 8'.

Imagen 4



Fotograma del filme *Tierra sin Pan*, min 8'.

***Aurora de Esperanza*, Antonio Sau, 1937**

Imagen 5



Fotograma del filme *Aurora de Esperanza*, Antonio Sau, 1937, min. 43'.

Imagen 6



Fotograma del filme *Aurora de Esperanza*, min. 44'.

Imagen 7



Fotograma del filme *Octiobr (Octubre)*, Serguei Eisenstein, 1928, min. 14'.

***Sierra de Teruel*, André Malraux, 1938-39**

Imagen 8



Fotograma del filme *Sierra de Teruel*, André Malraux, 1938-39, min. 52'.

Imagen 9



Fotograma del filme *Sierra de Teruel*, min. 3'.

Imagen 10



Fotograma del filme *Bronenosets Potiomkin (Acorazado Potemkin)*, Eisenstein, 1925, min. 39'.

## Notas

---

### Capítulo 2

<sup>1</sup> Gubern, Román, *Historia del cine*, Barcelona, Editorial Lumen, 1973.

<sup>2</sup> Sadoul, Georges, *Historia del cine mundial: desde los orígenes hasta nuestros días*, Madrid, Siglo XXI, 1967.

<sup>3</sup> Porter Moix, Miquel, *Historia del cine ruso y soviético*, Barcelona, Ediciones de Cultural Popular, 1965.

<sup>4</sup> Romaguera i Ramió y Alsina, Homero, *Fuentes y documentos del Cine*, Barcelona, Gustavo Gili, 1980.

<sup>5</sup> Villar, Amparo, *El cine soviético de todos los tiempos: 1924-1986*, Valencia, València Generalitat, 1988.

<sup>6</sup> Cabeza, José, «El gran mito: el cine soviético en Madrid durante la guerra civil española (1936-39)», *Congreso Internacional la Guerra Civil Española (1936-1939)*, Madrid, Universidad de Madrid, 2006, páginas: 1-16.

<sup>7</sup> Kowalsky, Daniel, «La ofensiva cinematográfica de la URSS durante la guerra civil española», *Revista de estudios históricos sobre la imagen*, nº 60, 2008, páginas: 50-77.

<sup>8</sup> V.V. A.A., «Recepción del cine soviético en España: una historia entre guerras, censuras y aperturas», *Anagramas, Volumen 9, nº17*, 2010, páginas: 93-106.

<sup>9</sup> Crusells, Magí, «La URSS y la Guerra Civil española», dentro de *La historia a través del cine: la Unión Soviética*, País Vasco, Universidad del País Vasco, 2001, páginas: 39-93.

<sup>10</sup> Del Rey Reguillo, Antonia, «La influencia del cine soviético de los años veinte en La aldea maldita», actas de la ponencia *I Jornadas Andaluzas de Eslavística*, Universidad de Granada, 1992, páginas: 1-10.

<sup>11</sup> Fernández Cuenca, Carlos, *La guerra de España y el cine*, Madrid, Editora Nacional, 1972.

<sup>12</sup> Sala Noguera, Ramón, *El cine en la España republicana durante la Guerra Civil (1936-1939)*, Bilbao, Ediciones Mensajero, 1993.

<sup>13</sup> *Nuestro Cinema*, Madrid, nº4, 1932.

### Capítulo 3

<sup>14</sup> Hill, Christopher, *La Revolución Rusa*, Barcelona, Ariel, 1971, pág. 17.

<sup>15</sup> Sand, Shlomo, *El siglo XX en pantalla, Cien años a través del cine*, Barcelona, Crítica, 2004, pág. 123.

<sup>16</sup> Del Rey Reguillo, Antonia, «Emergencia, apogeo y decadencia del cine soviético de montaje», actas de la ponencia *Semana de la Cultura Eslava*, Universidad de Barcelona, 1998, pág. 1.

<sup>17</sup> Gubern, Román, *Historia del cine*, págs. 205-206.

<sup>18</sup> Dentro de esta configuración del montaje como medio de sugestión de ideas hay que tener en cuenta la publicación de las teorías psicológicas de Pavlov sobre el estímulo-respuesta fisiológico, las cuales tuvieron una importancia dentro de la configuración del cine soviético. Benet, Vicente J., *La cultura del cine: introducción a la historia y la estética del cine*, Barcelona, Paidós, 2004, pág. 98.

<sup>19</sup> Mitry, Jean, *Historia del cine experimental*, Valencia, F. Torres, 1974, pág. 122.

<sup>20</sup> Memba, Javier, *Historia del cine*, Madrid, T&B, 2008, pág. 122.

<sup>21</sup> Sand, Shlomo, *El siglo XX...*, pág. 129.

<sup>22</sup> Sánchez Noriega, José Luis., *Historia del cine*, teoría, géneros cinematográficos, fotografía y televisión, Madrid, Alianza Editorial, 2005, pág. 223.

<sup>23</sup> Jeanne, Rene y Ford, Charles, *Historia ilustrada del cine, vol. 1*, Madrid, Alianza Editorial, 1979, pág. 197.

<sup>24</sup> Prigorian, Nelly, «Cine soviético», *Cuadernos Unimetanos, nº16*, 2008, pág. 10.

<sup>25</sup> Porter Moix, Miquel, *Historia del cine ruso...*, pág. 14.

<sup>26</sup> Prigorian, Nelly, «Cine soviético», pág. 10.

<sup>27</sup> La propuesta de la FEKS urgió de la mano de Grigori Kozintsev, Leonid Trauberg, Gegory Krizicky y Sergei Yutkevitch en Petrogrado. Se utilizó el término de Fábrica en vez del de estudio, por las connotaciones de tipo burgués que el segundo tenía. Estas iniciativas estuvieron activas hasta principios de los años 30 cuando con el surgimiento del realismo socialista acabó obviamente con este tipo de manifestaciones marginales, a pesar de que se llevo a cabo una cierta evolución por parte de dicho movimiento. Pinel, Vincent, *Los géneros cinematográficos, Géneros, escuelas, movimientos y corrientes en el cine*, Barcelona, Ma Non Troppo, 2009, pág. 148.

- 
- <sup>28</sup> Mitry, Jean, *Historia del cine experimental*, pág. 123.
- <sup>29</sup> Algunos de los ejemplos más citados son *Las aventuras de Octobrina*, 1924. *El abrigo*, 1926, o *Nueva Babilonia*, 1929. Villar, Amparo, *El cine soviético...*, pág. 290.
- <sup>30</sup> Esta afirmación sale de una declaración de Lenin al comisario del pueblo Lunacharski, comisario del pueblo para la instrucción pública, donde se estipula dicha afirmación como la nueva regla de conducta. Jeanne, Rene y Ford, Charles, *Historia ilustrada...*, vol.1, pág.197.
- <sup>31</sup> Porter Moix, Miquel, *Historia del cine ruso...*, pág. 18.
- <sup>32</sup> Jeanne, Rene y Ford, Charles, *Historia ilustrada...*, vol.1, pág. 197.
- <sup>33</sup> Sánchez Biosca, Vicente, *Cine y vanguardias artísticas, conflictos, encuentros, fronteras*, Barcelona, Ediciones Paidós Ibérica, 2004, pág. 66.
- <sup>34</sup> Sand, Shlomo, *El siglo XX...*, pág. 131.
- <sup>35</sup> El término de “Realismo Socialista” fue pronunciado por primera vez en 1932 por Gronski, quien ejercía como presidente de la futura Unión de Escritores. El 23 de abril de ese año se impone definitivamente este nuevo sistema. Benet, Vicente J., *La cultura del cine...*, pág. 67.
- <sup>36</sup> Gubern, Román, *Historia del cine*, pág. 219; Sánchez Biosca, Vicente, *Cine y vanguardias...*, pág. 67.
- <sup>37</sup> Sadoul, Georges, *Historia del cine mundial...*, pág. 165.
- <sup>38</sup> Del Rey Reguillo, Antonia, «Emergencia, apogeo...», pág. 3.
- <sup>39</sup> No hay duda de que este tipo de filme nos recuerda a las primeras imágenes animadas de los Lumière. No obstante, según R. Gubern “El Cine-Ojo de Vertov es, más que una proposición técnica, una actitud filosófica ante el fenómeno cinematográfico”. Gubern, Román, *Historia del cine*, pág. 209.
- <sup>40</sup> En el filme aparece también la sala de montaje, en la que se ve a la mujer de Vertov, Elizabeta Svilova, seleccionando y montando la película.
- <sup>41</sup> Memba, Javier, *Historia del cine*, pág. 129.
- <sup>42</sup> Yuxtapuso un primer plano del actor ruso Iván Mosjukin, cuyo rostro era de apariencia inexpresiva, con otras imágenes como un plato de sopa, una mujer muerta y un niño jugando, entre algunos ejemplos más famosos. Al unir la cara del protagonista y la comida, los espectadores veían claramente como el rostro de éste se mostraba hambriento. De igual manera se percibía su malestar y su ternura al observar el cadáver y el niño.
- <sup>43</sup> Gubern, Román, *Historia del cine*, pág. 207.
- <sup>44</sup> Un gran ejemplo de su producción cinematográfica es *Neobychainye priklycheniya mistera Vesta v strane bolshevikov (Mr. West en el país de los bolcheviques)* de 1924, donde plasma por primera vez su teoría. Es una de las primeras obras soviéticas cuya repercusión sobre el posterior cine ruso se ha llegado a comparar con la de Griffith. Sadoul, Georges, *Historia del cine mundial...*, pág. 166; Jeanne, Rene y Ford, Charles, *Historia ilustrada...*, pág. 199.
- <sup>45</sup> Sánchez Noriega, José Luis., *Historia del cine...*, pág. 231.
- <sup>46</sup> Entre algunas de estas primeras películas destaca *La fiebre del ajedrez*, 1925 y *El mecanismo del cerebro*, 1926, una difusión ilustrativa de las teorías de Pavlov. Sadoul, Georges, *Historia del cine mundial...*, pág. 169.
- <sup>47</sup> Gubern, Román, *Historia del cine*, pág. 215.
- <sup>48</sup> Sadoul, Georges, *Historia del cine mundial...*, pág. 170.
- <sup>49</sup> Gubern, Román, *Historia del cine*, pág. 210.
- <sup>50</sup> Mitry, Jean, *Historia del cine experimental*, pág. 131.
- <sup>51</sup> Sánchez Noriega, José Luis., *Historia del cine...*, pág. 226.
- <sup>52</sup> Moreno, Javier, *El cine, géneros y estilos*, Bilbao, Ediciones Mensajero, 1980, pág. 168.
- <sup>53</sup> Villegas López, Manuel, *Grandes clásicos del Cine, Pioneros, mitos e innovadores*, Toledo, Ediciones JC Clemente, 2005, págs. 130-131.
- <sup>54</sup> Eisenstein, Pudovkin y Aleksandrov firmaron en 1928 el Contrapunto orquestal. Donde afirmaban lo siguiente: “Pues una concepción falsa de las posibilidades de este descubrimiento técnico no sólo puede estorbar el desarrollo del cine-arte, sino que también podría aniquilar su auténtica riqueza de expresión actual. El cine contemporáneo, al actuar, como lo hace, por medio de imágenes visuales, produce una fuerte impresión en el espectador y ha sabido conquistar un lugar de primer orden en las artes”. Villar, Amparo, *El cine soviético...*, pág. 121.
- <sup>55</sup> Algunos ejemplos más significativos ligados a directores de la etapa silente fueron *Entuziazm: Simfoniya Donbassa (Sinfonía del Donbass)* un documental de 1931 Vertov o *Tri pesni (Tres cantos a Lenin)* de 1934, también del mismo director; o *Aleksandr Yaroslávich (Alexandro Nevski)* de 1938 Eisenstein, entre otros.
- <sup>56</sup> Gubern, Román, *Historia del cine*, págs. 336-337.



- 
- <sup>57</sup> Gubern, Román, *Historia del cine*, pág. 337.  
<sup>58</sup> Kowalsky, Daniel, «La ofensiva cinematográfica...», pág. 57.  
<sup>59</sup> Jeanne, Rene y Ford, Charles, *Historia ilustrada...*, vol.1, pág. 221.

#### Capítulo 4

- <sup>60</sup> Jackson, Gabriel, *La República Española y la guerra civil (1931-1939)*, Barcelona, Editorial Crítica, 1981, págs. 42-43.  
<sup>61</sup> Garrido, María Magdalena, «Las relaciones entre España y la Rusia Soviética durante la II República», *Las relaciones entre España y la Unión Soviética a través de las Asociaciones de Amistad en el siglo XX*, nº4, 2006, s/p; Jackson, Gabriel, *La República Española...*, pág. 202.  
<sup>62</sup> Garrido, María Magdalena, «Las relaciones entre España...», s/p.  
<sup>63</sup> Crusells, Magí, «La URSS y la Guerra Civil...», pág. 43.  
<sup>64</sup> Gubern, Roman, «El cine de la Segunda República», dentro de *1931-1936: De la República democrática a la sublevación militar*, Córdoba, Universidad de Córdoba, 2009, págs. 51 y 54.  
<sup>65</sup> Gubern, Roman, «El cine de la Segunda República...», pág. 513.  
<sup>66</sup> Fernández Cuenca, Carlos, *La guerra de España...*, pág. 519.  
<sup>67</sup> En un primer momento con la llegada de la guerra los principales centros de producción de Madrid y Barcelona quedaron dentro del territorio republicano. Pero ésta tan sólo es una de las causas de la desigualdad de producción y por tanto no la explica en su totalidad. Para saber más acerca del tema, consultar: Del Amo García, Alfonso, «Comprendiendo el cine de la Guerra Civil española», dentro de *Cine y Guerra Civil, Nuevos hallazgos y Aproximaciones analíticas e históricas*, A Coruña, Servicio de Publicaciones, 2009, pág. 17.  
<sup>68</sup> Caparrós, José María, *Arte y política en el cine de la República (1931-1939)*, Barcelona, Ediciones de la Universidad de Barcelona, 1981, pág. 38.

#### Capítulo 5

- <sup>69</sup> Del Rey Reguillo, Antonia, «La influencia del cine soviético...», pág. 5.  
<sup>70</sup> Dentro del panorama español fue un pionero en el conocimiento de este nuevo arte. En una de sus estancias en París asistió a una gran cantidad de películas soviéticas entre 1925 y 1930. VV. AA., «Recepción del cine soviético...», pág. 97.  
<sup>71</sup> Un ejemplo es el escritor Ramón J. Sender quien apostaba por el triunfo de esta nueva forma de hacer cine. Fernando G. Mantilla también se decantaba por esta nueva forma, pero poniendo su énfasis en ser una obra de arte proletaria. Crusells, Magí, «La URSS y la Guerra Civil...», pág. 66.  
<sup>72</sup> Del Rey Reguillo, Antonia, «La influencia del cine soviético...», pág. 5.  
<sup>73</sup> (Documental) Gubern, Roman (dirección y guión), *El ojo y la palabra: La generación del 27 y el cine*, cap. 1: El Alba de la modernidad, 2001. [En línea] <http://www.romangubern.com/category/videos/> [Consulta 12/05/16]  
<sup>74</sup> (Documental) Gubern, Roman (dirección y guión), *El ojo y la palabra...*  
<sup>75</sup> (Documental) Gubern, Roman (dirección y guión), *El ojo y la palabra...*  
<sup>76</sup> Fue una productora de ideología de izquierdas dirigida por Ricardo Urgoiti y además contó con la participación de Luis Buñuel. Su repertorio fue en su mayoría comedias y melodramas de tipo populares. Gubern, Roman, «El cine de la Segunda República...», pág. 73.  
<sup>77</sup> VV. AA., «Recepción del cine soviético...», pág. 98.  
<sup>78</sup> Colomina, Inmaculada, «La influencia de la iconografía soviética en el imaginario colectivo de la izquierda española de los años 30», *Espacio, Tiempo y Forma, Serie V, Historia Contemporánea nº21*, 2009, pág. 110.  
<sup>79</sup> Nuestro Cinema, *Nuestro Cinema*, Madrid, nº4, 1932, s/p.  
<sup>80</sup> Villegas López, Manuel, «El Cinema Soviético y el Primer Plan Quinquenal», *Nuestro Cinema*, nº6, 1932, pág. 174.  
<sup>81</sup> Cabeza, José, «El gran mito...», pág. 5.  
<sup>82</sup> Cabeza, José, «El gran mito...», págs. 3-4; VV. AA., «Recepción del cine soviético...», pág. 99.  
<sup>83</sup> Cabeza, José, «El gran mito...», pág. 7.  
<sup>84</sup> Crusells, Magí, «La URSS y la Guerra Civil...», pág. 93.  
<sup>85</sup> Cabeza, José, «El gran mito...», pág. 8.  
<sup>86</sup> Kowalsky, Daniel, «La ofensiva cinematográfica...», pág. 59.  
<sup>87</sup> Cabeza, José, «El gran mito...», pág. 2; Crusells, Magí, «La URSS y la Guerra Civil...», pág. 133.  
<sup>88</sup> Cabeza, José, «El gran mito...», pág. 6-7 y 13.  
<sup>89</sup> VV. AA., «Recepción del cine soviético...», págs. 100, 102 y 104.

- 
- <sup>90</sup> Del Rey Reguillo, Antonia, «La influencia del cine soviético...», pág. 5.
- <sup>91</sup> VV. AA., «Recepción del cine soviético...», pág. 97.
- <sup>92</sup> Paz Rebollo, María Antonia y Montero Díaz, Julio, «Las películas censuradas durante la Segunda República. Valores y temores de la sociedad republicana española (1931-1936)», *Estudios sobre el Mensaje Periodístico*, nº 16, 2010, pág. 391.
- <sup>93</sup> Paz Rebollo, María Antonia y Montero Díaz, Julio, «Las películas censuradas...», pág. 390.
- <sup>94</sup> VV. AA., «Recepción del cine soviético...», pág. 99.
- <sup>95</sup> Caparrós, José María, *Arte y política...*, pág. 65.
- <sup>96</sup> Crusells, Magí, «La URSS y la Guerra Civil...», págs. 76-77.
- <sup>97</sup> Se estrenó en la URSS con motivo de la decimoséptima celebración de la Revolución Rusa. Kowalsky, Daniel, «La ofensiva cinematográfica...», pág. 57.
- <sup>98</sup> Fernández Cuenca, Carlos, *La guerra de España...*, pág. 308.
- <sup>99</sup> Éstas proyecciones fueron promovidas por la Sección de Propaganda Cultural del Ministerio de Instrucción Pública y Bellas Artes quienes fomentaron este tipo de obras soviéticas por su valor cinematográfico y argumento político. Crusells, Magí, «La URSS y la Guerra Civil...», pág. 69-70.
- <sup>100</sup> Cabeza, José, «El gran mito...», pág. 11.
- <sup>101</sup> Ésta corrió a cargo de Jesús Hernández, ministro comunista de la Instrucción Pública. Fernández Cuenca, Carlos, *La guerra de España...*, pág. 305.
- <sup>102</sup> Kowalsky, Daniel, «La ofensiva cinematográfica...», pág. 55.
- <sup>103</sup> Kowalsky, Daniel, «La ofensiva cinematográfica...», pág. 56.
- <sup>104</sup> Crusells, Magí, «La URSS y la Guerra Civil...», pág. 70.
- <sup>105</sup> Cabeza, José, «El gran mito...», pág. 11.
- <sup>106</sup> Kowalsky, Daniel, «La ofensiva cinematográfica...», pág. 57.
- <sup>107</sup> Paz Rebollo, María Antonia y Montero Díaz, Julio, «Las películas censuradas...», pág. 391.
- <sup>108</sup> La edición madrileña del ABC del 20 de octubre veía positiva esta filmación en un contexto español de guerra que se asemejaba con la situación que la película reflejaba: la guerra civil rusa. Crusells, Magí, «La URSS y la Guerra Civil...», pág. 69.
- <sup>109</sup> Cabeza, José, «El gran mito...», pág. 12.
- <sup>110</sup> Cabeza, José, «El gran mito...», págs. 9, 11 y 13.
- <sup>111</sup> Crusells, Magí, «La URSS y la Guerra Civil...», págs. 80 y 83.
- <sup>112</sup> Cabeza, José, «El gran mito...», págs. 14-15.
- <sup>113</sup> Crusells, Magí, «La URSS y la Guerra Civil...», pág. 76.
- <sup>114</sup> Crusells, Magí, «La URSS y la Guerra Civil...», pág. 77.
- <sup>115</sup> Crusells, Magí, «La URSS y la Guerra Civil...», págs. 79-80 y 86-87.
- <sup>116</sup> Crusells, Magí, «La URSS y la Guerra Civil...», págs. 78-79.
- <sup>117</sup> Crusells, Magí, «La URSS y la Guerra Civil...», pág. 85.
- <sup>118</sup> El título original del filme no se encuentra especificado en la bibliografía.
- <sup>119</sup> Crusells, Magí, «La URSS y la Guerra Civil...», págs. 83 y 87-88.
- <sup>120</sup> Crusells, Magí, «La URSS y la Guerra Civil...», pág. 85.
- <sup>121</sup> La bibliografía no especifica el título original de este filme.
- <sup>122</sup> Crusells, Magí, «La URSS y la Guerra Civil...», pág. 90; Fernández Cuenca, Carlos, *La guerra de España...*, pág. 313.
- <sup>123</sup> Colomina, Inmaculada, «La influencia de la iconografía...», pág. 110; Fernández Cuenca, Carlos, *La guerra de España...*, pág. 316; Kowalsky, Daniel, «La ofensiva cinematográfica...», pág. 59; Paz Rebollo, María Antonia y Montero Díaz, Julio, «Las películas censuradas...», pág. 376; VV. AA., «Recepción del cine soviético...», pág. 99.
- <sup>124</sup> La documentación no especifica el título original del filme.
- <sup>125</sup> La documentación no especifica el título original del filme.
- <sup>126</sup> La documentación no especifica el título original del filme.
- <sup>127</sup> La documentación no especifica el título original del filme.
- <sup>128</sup> Fernández Cuenca, Carlos, *La guerra de España...*, pág. 309.
- <sup>129</sup> VV. AA., «Recepción del cine soviético...», pág. 100.

## Capítulo 6

<sup>130</sup> Este tipo de cine deriva seguramente de los contactos con José Buchs, con quien se inicia en el mundo cinematográfico actuando para él. Buchs era partidario de un cine español costumbrista. Del Rey Reguillo, Antonia, «La influencia del cine soviético...», pág. 6.

- 
- <sup>131</sup> Montes Fernández, Francisco José, «Recordando la historia del cine español», *Anuario Jurídico y Económico Escorialense*, nº 44, 2011, pág. 603.
- <sup>132</sup> Caparrós, José María, *Arte y política...*, pág. 78.
- <sup>133</sup> Esta temática será una constante en su trabajo. Algunos de sus filmes anteriores son *La Revoltosa* de 1924, su primera producción, u otros como *Los chicos de la escuela*, de 1925, su adaptación del Lazariello de Tormes o *El cura de la aldea*, entre otras. Posteriormente en 1935 y 1936 realizó *Nobleza baturrea* y *Morena Clara*. Ambas siguen con la temática del mundo rural, pero en el caso de la segunda es una comedia.
- <sup>134</sup> Hay que aclarar que la autora no tuvo acceso al filme, hecho que obviamente dificulta en exceso la comparación con el mismo.
- <sup>135</sup> Es significativo el hecho de que la realizadora tuvo una relación profesional con Pudovkin.
- <sup>136</sup> Del Rey Reguillo, Antonia, «La influencia del cine soviético...», págs. 7 y 9.
- <sup>137</sup> Del Rey Reguillo, Antonia, «La influencia del cine soviético...», pág. 8.
- <sup>138</sup> Del Rey Reguillo, Antonia, «La influencia del cine soviético...», pág. 6.
- <sup>139</sup> Benet, Vicente J., *El cine español, Una historia cultural*, Barcelona, Paidós, 2012, pág. 14.
- <sup>140</sup> Gubern, Roman, «El cine de la Segunda República...», pág. 55.
- <sup>141</sup> Las noticias que el filme presenta sobre el pueblo de las Hurdes no supusieron una novedad. A principios del siglo XX ya se conocían estas condiciones en las que sus habitantes vivían. Debido a la gravedad de la situación el rey Alfonso XIII se trasladó hasta allí dos veces. Ibáñez, Juan Carlos, «El cine de propaganda en los albores de la Guerra Civil: de la vanguardia experimental al cine político (1930-1936)», dentro de *Cine y Guerra Civil, Nuevos hallazgos y Aproximaciones analíticas e históricas*, A Coruña, Servicio de Publicaciones, 2009, pág. 43.
- <sup>142</sup> Castellón Díaz, José y Muñoz Arconada, César, «Luis Buñuel y “Las Hurdes”», *Nuestro Cinema*, nº2, 1935, pág. 8.
- <sup>143</sup> Ibáñez, Juan Carlos, «El cine de propaganda...» pág. 44.
- <sup>144</sup> Castellón Díaz, José y Muñoz Arconada, César, «Luis Buñuel...», pág. 8.
- <sup>145</sup> Ibáñez, Juan Carlos, «El cine de propaganda...» pág. 45.
- <sup>146</sup> Caparrós, José María, *Arte y política...*, pág. 19.
- <sup>147</sup> Sala Noguer, Ramón, *El cine en la España...*, pág. 87.
- <sup>148</sup> Benet, Vicente J., *El cine español...*, pág. 143.
- <sup>149</sup> Sala Noguer, Ramón, *El cine en la España...*, pág. 89.
- <sup>150</sup> A pesar de del carácter político inherente hubo dos factores que compensaron la balanza de la discriminación del filme. Uno fue las variadas interpretaciones que se podían extraer, y la otra el carácter universal que la película presentaba, ya que no había alusiones españolas explícitas. Caparrós, José María, *Arte y política...*, págs. 182-184.
- <sup>151</sup> Sala Noguer, Ramón, *El cine en la España...*, pág. 90.
- <sup>152</sup> Fernández Cuenca, Carlos, *La guerra de España...*, pág. 512.
- <sup>153</sup> La novela se publicó en París en la librería Gallimard. Sin duda contó con un éxito desde el momento de su presentación y esto se debe en parte a la actualidad del tema. Fernández Cuenca, Carlos, *La guerra de España...*, pág. 269.
- <sup>154</sup> Veres, Luis, «El cine de la Guerra Civil y la función de la vanguardia cinematográfica», *Amnis*, 2012, [En línea]. <<https://amnis.revues.org/1828>> [Consulta 21/04/16], s/p.
- <sup>155</sup> Gubern recoge los testimonios de Jean Mitry, André Bazin y Bardèche y Brasillach, quienes insisten en esta cercanía con el cine soviético. Gubern, Roman, «Significación política de “Sierra de Teruel”», *Secuencias*, nº2, 1995, pág. 38.
- <sup>156</sup> En la bibliografía hemos encontrado una contradicción en la personalidad del mencionado británico. Fernández Cuenca habla de un tal Ernest Lindgren, cuya opinión sobre el filme se publicó en la revista Sight and Sound durante el verano de 1955 en Londres. En el caso de Gubern, éste cita al inglés Lindsay Anderson en la misma publicación. Fernández Cuenca, Carlos, *La guerra de España...*, pág. 178; Gubern, Roman, «Significación política...», pág. 40.
- <sup>157</sup> Fernández Cuenca, Carlos, *La guerra de España...*, pág. 278.
- <sup>158</sup> Fernández Cuenca, Carlos, *La guerra de España...*, pág. 280.
- <sup>159</sup> Gubern, Roman, «Significación política...», pág. 40.
- <sup>160</sup> Gubern, Roman, «Significación política...», pág. 39.
- <sup>161</sup> Sánchez Biosca, Vicente, «Propaganda y mitografía en el cine de la guerra civil española» (1936-1939), *Cuadernos de Información y Comunicación*, nº 12, 2007, pág. 81.
- <sup>162</sup> Veres, Luis, «El cine de la Guerra Civil...», s/p.

---

<sup>163</sup> Fernández Cuenca, Carlos, *La guerra de España...*, págs. 276-277; Veres, Luis, «El cine de la Guerra Civil...», s/p.; Gubern, Roman, «Significación política...», pág. 30.

<sup>164</sup> James Age, crítico estadounidense, escribió “uno de los pocos memorables registros fílmicos de hombres en momento de decisión y de dolor”. O recordando al francés François Mauriac “una se las series de imágenes más poderosas que hayamos visto en el cine”. Fernández Cuenca, Carlos, *La guerra de España...*, pág. 281.