

EL CINE DE BARRIO: TECNOVIVIO E IMAGINARIO SOCIAL

NEIGHBORHOOD CINEMA: TECNOVIVIO AND SOCIAL IMAGINARY

Emeterio Diez Puertas

Universidad Camilo José Cela

ediez@ucjc.edu

ORCID <https://orcid.org/0000-0002-2206-0480>

Resumen

El objeto de este artículo es un retrato de los cines de barrio en España utilizando como fuente la prensa diaria y especializada. En concreto, se realiza un análisis del discurso de 278 entradas periodísticas comprendidas entre 1905 y 1993: desde un anuncio de 25 palabras a un artículo de fondo. A través de ellos se analiza su tecnovivio, es decir, el lugar, tiempo, servicio, película y público que caracteriza un cine de barrio. La hipótesis es que estos elementos han configurado distintos imaginarios sociales del cine de barrio que denominamos moralista, esteticista, populista y nostálgico. Los dos primeros son visiones negativas en el sentido de que el cine de barrio, expresión que designa tanto el local como lo que en él se proyecta, es un cine de la periferia, está en el margen o separado de: el centro, lo establecido, lo correcto, lo sano, lo culto, lo artístico. Es inseguro, sucio, peligroso, defectuoso, infantil. Al mismo tiempo, los populistas y los nostálgicos generan una cierta mitología del cine de barrio, al que califican de auténtico, sano, popular, democrático... generando el rescate de su cine por las actuales cadenas de televisión.

Abstract

The purpose of this article is to portray neighbourhood cinemas in Spain by utilising both daily and specialised press sources. It analyses the discourse present in 278 newspaper articles published between 1905 and 1993, ranging from brief 25-word advertisements to comprehensive feature articles. Through these articles, the author examines the concept of technovivio, which encompasses the aspects of place, time, service, film, and audience that characterise a neighbourhood cinema. The hypothesis posits that these elements have contributed to the development of various social imaginaries surrounding neighbourhood cinemas, which can be categorised as moralistic, aesthetic, populist, and nostalgic. The first two categories reflect negative perceptions of neighbourhood cinemas,—expression that refers to both the premises and what is screened there—which are often viewed as being on the periphery, separate from the centre, the established norms, and cultural standards. These cinemas are commonly perceived as unsafe, dirty, uncultured, dangerous, defective, and childish. Conversely, the populist and nostalgic perspectives create a certain mythology around neighbourhood cinemas, describing them as authentic, healthy, popular, and democratic, leading to their revival by contemporary television channels.

Palabras clave

Cine de barrio, Cine de barriada, Cine popular, Exhibición cinematográfica, Imaginario social, Artes tecnoviviales.

Keywords

Neighbourhood Cinema, Suburbs Cinema, Popular Cinema, Film Exhibition, Social Imaginary, Technovivial Arts.

1. Introducción

Cuando fui a una biblioteca pública de Madrid para sacar varios libros relacionados con este artículo, entre ellos el libro *Cines de Barrio* (2014) de Sánchez Fernández, el bibliotecario, al verlo, me comentó: «Qué bien lo pasábamos en el cine de barrio. En Vallecas, podías ver una película unos días después del estreno en un programa doble sin necesidad de ir a la Gran Vía. Por unas pesetas, te pasabas toda la tarde del domingo y te merendabas el bocadillo». El bibliotecario era un hombre de poco más de 50 años, por lo que estaba refiriéndose a algo situado a finales de los años ochenta del siglo pasado, justo cuando el cine de barrio estaba a punto de desaparecer porque ya no iba nadie o la expresión se usaba para referirse a programas de televisión con una programación similar. Nos referimos, por un lado, a *Cine de barrio* (Televisión de Madrid, 1993-1994). Aquí el concepto «cine de barrio» se relacionaba con el programa doble, pues desde las 15.25 la cadena autonómica emitía dos películas. Por otro lado, estaba *Cine de barrio* (TVE, 1995-hoy), donde el concepto se vinculaba con el cine popular español de la segunda mitad del siglo XX, que era y es la base de su programación. Primero comenzó en La 2 como un programa diario de la tarde y luego pasó a La 1 en la tarde de los sábados.

Tanto el bibliotecario como el programa de TVE son ejemplos perfectos de lo que en estas páginas vamos a llamar el imaginario nostálgico del cine de barrio. Es una imagen melancólica, embellecida y buenista de los cines de barrio difundida, sobre todo, por quienes fueron sus últimos espectadores. También se encuentra en Juan Marsé cuando escribe la letra de *Los fantasmas del Roxy* (1987) para Joan Manuel Serrat y, más tarde, su novela *El embrujo de Shanghai* (1993). La novela se sitúa en Barcelona y narra unos sucesos que transcurren entre 1948 y 1951, siendo uno de sus personajes principales la hija de la taquillera de un cine de barrio llamado Cine Mundial. La canción, por su parte, comienza así:

Sepan aquellos que no estén al corriente,
que el Roxy, del que estoy hablando, fue
un cine de reestreno preferente
que iluminaba la Plaza Lesseps.

Echaban NO-DO y dos películas de esas
que tú detestas y me chiflan a mí,
llenas de amores imposibles y
pasiones desatadas y violentas.

Pero, aunque este es el poso que ha quedado del cine de barrio, su historia es mucho más compleja. Nuestra hipótesis es que, básicamente, sobre el cine de barrio circulan cuatro imaginarios sociales que llamamos el moralista, el esteticista, el populista y el nostálgico. Todos ellos son parciales o están adulterados. Solo dependiendo del momento y del caso concreto corresponden a la verdad. Por imaginario social entendemos las ideas, símbolos, creencias y representaciones colectivas que conforman el pensamiento que explica y transforma un determinado periodo histórico (Le Goff, Revel y Chartier, 1988). Esto es, el objetivo es mostrar el papel autónomo de la imaginación colectiva en la creación de la realidad social, en este caso referida a los cines de barrio y, más exactamente, a lo que Jorge Dubatti llama el *tecnovivio monoactivo*. Un convivio es un encuentro de personas, como puede ser un convite, un banquete, un guateque, una fiesta, una recepción, una representación teatral, un concierto... El *tecnovivio* aparece cuando en ese evento interviene la tecnología. El *tecnovivio* es la experiencia compartida de convivencia y de encuentro humano a través de la mediación de la tecnología. En nuestro caso, se trata de la tecnología del cine, que es monoactiva porque la interacción entre persona y máquina se da sin respuesta directa de vuelta. La máquina no es un interlocutor sino un medio que contiene una presencia humana ausente. A diferencia del *tecnovivio interactivo*, en el *monoactivo* la relación es unidireccional (hombre-máquina) y monológica, no dialógica (hombre1-máquina-hombre2) (Dubatti, 2014: 123-126). Nuestra hipótesis, en definitiva, es que la «sala de barrio» es un tipo particular de *tecnovivio cinematográfico* del que se han creado imágenes sociales enfrentadas.

Con el fin de demostrar esta tesis, hemos abordado una investigación basada en fuentes hemerográficas, pues la bibliografía sobre la exhibición cinematográfica en España, aunque es muy amplia, no ha contemplado nuestra perspectiva teórica. Predominan los estudios locales y regionales, como los trabajos de Hueso Montón (1992) para La Coruña, Martínez Álvarez (1992)

para Madrid, Munsó Cabús (1995) para Barcelona y Ansola González (2002) para Barakaldo. Otros investigadores se centran en un marco temporal, como Sáinz Viadero (2009) para los primeros años de cine en España, García Fernández (2002) para el periodo que va de 1896 a 1939, Huerta Floriano (2013) para el tardofranquismo, Caballero Ruiz de Martín-Esteban (2024) para la Transición o García Santamaría (2015) para los cambios de los últimos cincuenta años. Referidos específicamente a los cines de barrio, tenemos los libros de Sánchez Fernández, *Cines de Barrio* (2014), y de Roberto Lahuerta Melero, *Barcelona tuvo cines de barrio* (2015). En ambos casos, se trata de describir los locales con planos arquitectónicos, fotografías del edificio, programas de mano, carteles... y dedicar unas palabras a su historia. Más efectivo para nuestro propósito es el libro de Enrique Otón Sobrino *Los cines de Madrid* (2023), el artículo de Palacio Arranz (2006) y el trabajo de Diez Puertas (2009), cuya periodización nos sirve de referencia, pues las dinámicas y la valoración de los cines de barrio fue distinta en el tiempo. De hecho, nuestra hipótesis sobre los cuatro imaginarios sostiene que todos conviven, pero cada uno tiene su fase de auge: moralista (comienzos de cine), esteticista (años 30), populista (años 60) y nostálgica (años 80).

SISTEMA ECONÓMICO	ETAPAS
LIBRE COMERCIO (1895-1936)	Llegada y difusión del cine (1895-1899) El cine como espectáculo ambulante, de temporada o de complemento (1900-1906) La consolidación del cine como espectáculo propio (1907-1918) El cine como espectáculo de masas (1919-1929) La llegada e implantación del cine sonoro (1929-1936)
REVOLUCIÓN (1936-1939)	Guerra Civil y revolución obrera (1936-1939)
INTERVENCIONISMO (1936-1975)	El franquismo: control e intervencionismo (1936-1975)
CRISIS Y RECONVERSIÓN (1976-2004)	La crisis del cine como espectáculo público (1976-1994) Transformación y recuperación (1995-2004)

Tabla 1. La Exhibición en España (1895-2004). Fuente: Diez Puertas (2009).

En concreto, la muestra hemerográfica está formada por diarios y revistas publicadas en España entre 1900 y 1999 que en sus páginas contienen las palabras clave: «cine de barrio», «cine de barriada» y «cine popular». Dichas publicaciones pertenecen a tres repositorios de prensa digital:

- ✓ Fondo de revistas de cine digitalizadas de Filmoteca de Cataluña. Consta de alrededor de 80 publicaciones cinematográficas, como *Arte y cinematografía* (1910-1936), *Cine Art* (1933-1935), *El Cine* (1912-1935), *Film ideal* (1956-1970), *Nuestro cinema* (1932-1935), *Pantalla* (1927-1929), *Popular Film* (1926-1937), *Primer Plano* (1940-1963). El repositorio fue elegido por tratarse de prensa cinematográfica.
- ✓ Fondo de revistas y periódicos digitales de acceso libre de la Biblioteca Nacional de España. De su catálogo, dieron resultado 18 publicaciones distintas, entre ellas, revistas de cine como *Cinegramas* (1934-1936) y *Sparta* (1932-1935) y diarios como *El Imparcial* (1867-933) o *El liberal* (1879-1939). El repositorio fue elegido por sumar a la prensa cinematográfica la prensa diaria y semanal generalista.
- ✓ Fondo de revistas y periódicos de la Biblioteca Virtual de Prensa Histórica, gestionada por la Subdirección General de Coordinación Bibliotecaria del Ministerio de Cultura. Del total del catálogo, dieron resultados más de 60 publicaciones, estando a la cabeza los periódicos *Pueblo* (1940-1984), *El Diario Palentino* (1881-1999), *Baleares* (1939-2013), *Diario de Burgos* (1891-.), *Aragón exprés* (1970-1983) y *Libertad* (1931-1979). El repositorio fue elegido por incluir numerosa prensa diaria generalista de provincias.

FUENTE/ PALABRAS CLAVE	FILMOTECA DE CATALUÑA	BIBLIOTECA VIRTUAL DE PRENSA HISTÓRICA	BIBLIOTECA NACIONAL	TOTAL
CINE DE BARRIO	73	426	54	553
CINE DE BARRIADA	28	87	10	125
CINE POPULAR	280	8.976	137	9.393
TOTAL	381	9.489	201	10.071

Tabla 2. Muestra de palabras clave (1900-1999). Fuente: Diez Puertas (2009).

La palabra clave «cine popular», que apareció en 9.393 documentos, tergiversó un tanto la muestra, pues su alta presencia se debía a que era el título de una revista, *Cine Popular* (1921-1924) y, sobre todo, a que era el nombre de muchos

locales de cine que se anunciaban en la prensa. Pero fue fácil descartar cientos de resultados con estas palabras. Esto, unido a otros descartes, hizo que la muestra final de análisis estuviese formada por 278 entradas o textos comprendidos entre 1905 y 1993. Con entradas nos referimos a documentos que, al menos, contienen una vez una de las tres palabras clave. Puede ser un artículo de fondo, donde esas palabras están incluso en el título, pero también puede resultar que ese documento no hable ni de cine. Simplemente toma la palabra «cine de barrio» y la asocia, por ejemplo, a algo que es muy barato. Aunque puede pensarse que estos documentos deberían descartarse, en realidad, son claves porque, precisamente, nos dan el imaginario social de los cines de barrio en un determinado momento histórico.

La investigación se ha estructurado en cuatro partes. Primero se explica el origen del concepto cine de barrio según la muestra. Luego se estudia su tecnovivio. A continuación, se aborda la distinta percepción que se ha tenido de este tecnovivio y cómo ha dado lugar a imaginarios sociales enfrentados. Finalmente, se señalan las conclusiones.

2. El concepto «cine de barrio»

La elección de las tres palabras clave se debe a que la aparición en la muestra de los conceptos «de barrio» y «de barriada» es tardía, el año 1914, cuando la bibliografía, señala que el cine de barrio ya existía o existía algo muy parecido. En los inicios del cinematógrafo, en efecto, los locales dedicados solo al cine eran poco estables: barracones que se montaban y desmontaban en un solar, una plaza, durante unas fiestas... Se necesitó tiempo para que el cine echase raíz en el barrio. En los primeros quince años del cine, se usaba el concepto «cine popular» para designar las salas y las películas a las que iban los que luego serían los clientes del cine de barrio.

Entre las primeras menciones de «cine popular», dos de ellas, fechadas en 1905 y 1910, usan la expresión en sentido retórico, lo que indica que, en realidad, el concepto venía usándose antes de esas fechas. En concreto, en la muestra, se usa para hablar de la política nacional. La primera mención

data del domingo 8 de diciembre de 1905. Aparece en un artículo de Mario de Cavia en *El Imparcial* titulado «El 'cine' de moda». En él se dice que al Congreso se le conoce por el mote de «el cine» por el espectáculo que en él montan los diputados y solo falta que, como en el «cine popular», los asistentes a la tribuna puedan comer cacahuetes, altramuces o naranjas.

Otra mención aparece el 29 de mayo de 1910 en el semanario satírico *Gedeón*. Es una viñeta cómica en la que se ve un cine temporal levantado con motivo de la fiesta del 1 de mayo. La viñeta es una crítica de José Canalejas, en aquel momento Presidente del Consejo de Ministros. Este está proyectando una película vacía, en blanco, pese a lo cual el público parece pasárselo muy bien. El pie de la viñeta dice: «El cine popular es el número fundamental de los programas de festejos. ¡Dos mil metros de película democrática, radical, etc., etc... Lo malo es que, hasta ahora, no hemos visto nada» (8).

Un año antes, el 25 de junio de 1909, el diario *El Demócrata* de Cádiz también había utilizado la expresión «cine popular» para referirse a un cine abierto en la plaza de San Antonio de Cádiz para celebrar la noche de San Juan. El diario, tras felicitar al alcalde de Cádiz por perseguir la venta de postales de mujeres impudicas, denunciaba que en el cine popular «se introducen gentes maleantes de uno y otro sexo, que dan lugar a escenas poco edificantes». En nombre de «las buenas costumbres y la decencia pública», pide al Ayuntamiento que el cine popular se dé en distintos lugares de la ciudad para así separar al público y «hacerlo más homogéneo» (25-6-1909: 1). Como puede observarse, en los tres casos, «cine popular» denota algo negativo: espectáculo vergonzoso, manipulación e inmoralidad, respectivamente.

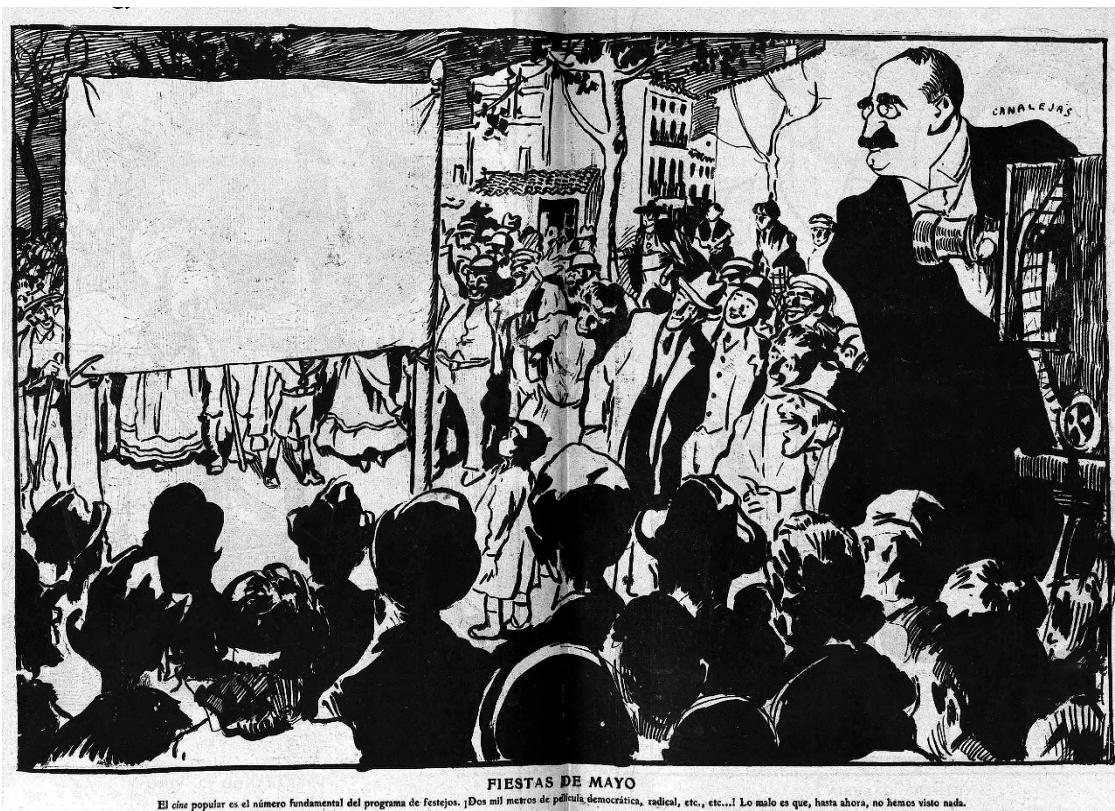
En cuanto al concepto «cine de barrio», la primera vez que aparece en la muestra es, como decíamos, el año 1914. Se trata de una publicación que no es de cine, pero sí de espectáculos: la *Revista Varietés*. Como luego comentaremos, en los cines de barrio se dan también espectáculos en vivo. La revista, precisamente, critica la actuación en el Cine Moderno de Málaga de una cupletista y un bailarín y juzgando su trabajo dice: «Yo creo que ni aunque sea en cine de barrio hay derecho a aguantar esto» (20-7-1914: 9). La siguiente mención se realiza el 8 de octubre de 1918 en *El Mundo*

Cinematográfico. Esta vez el comentario tiene que ver con lo que luego llamaremos el mito del «público en estado puro». Al trazar la trayectoria de Louis Leubas, un actor especializado en papeles de villano, se dice:

Varias veces, hallándose él en la sala de un cine de barrio, contemplándose en la pantalla, ha escuchado frases hirientes contra su persona. Esto le ha alagado. Ha satisfecho plenamente su vanidad de artista, como si fuese un homenaje dedicado a su trabajo honrado y modesto. Porque, ¿dónde encontrar un elogio más sincero a su labor, que en aquellas palabras crudas, sin eufemismo, de la gente del pueblo?

(1)

La tercera mención está fechada el 16 de diciembre de 1918 y, de nuevo, hay un sentido retórico. El periódico *El Parlamento* comenta la actualidad del Congreso y dice hablando de un diputado: «Fue un debut de primera tiple cómica de cine de barrio. No pueden decirse más tonterías en menos tiempo» (1). En esta ocasión, dos inserciones del concepto cine de barrio son negativas (allí se ve incultura) y entran en contradicción con la tercera (por parte del público auténtico).



F3. Un cine popular. (Gedeón, 29-5-1910,8).

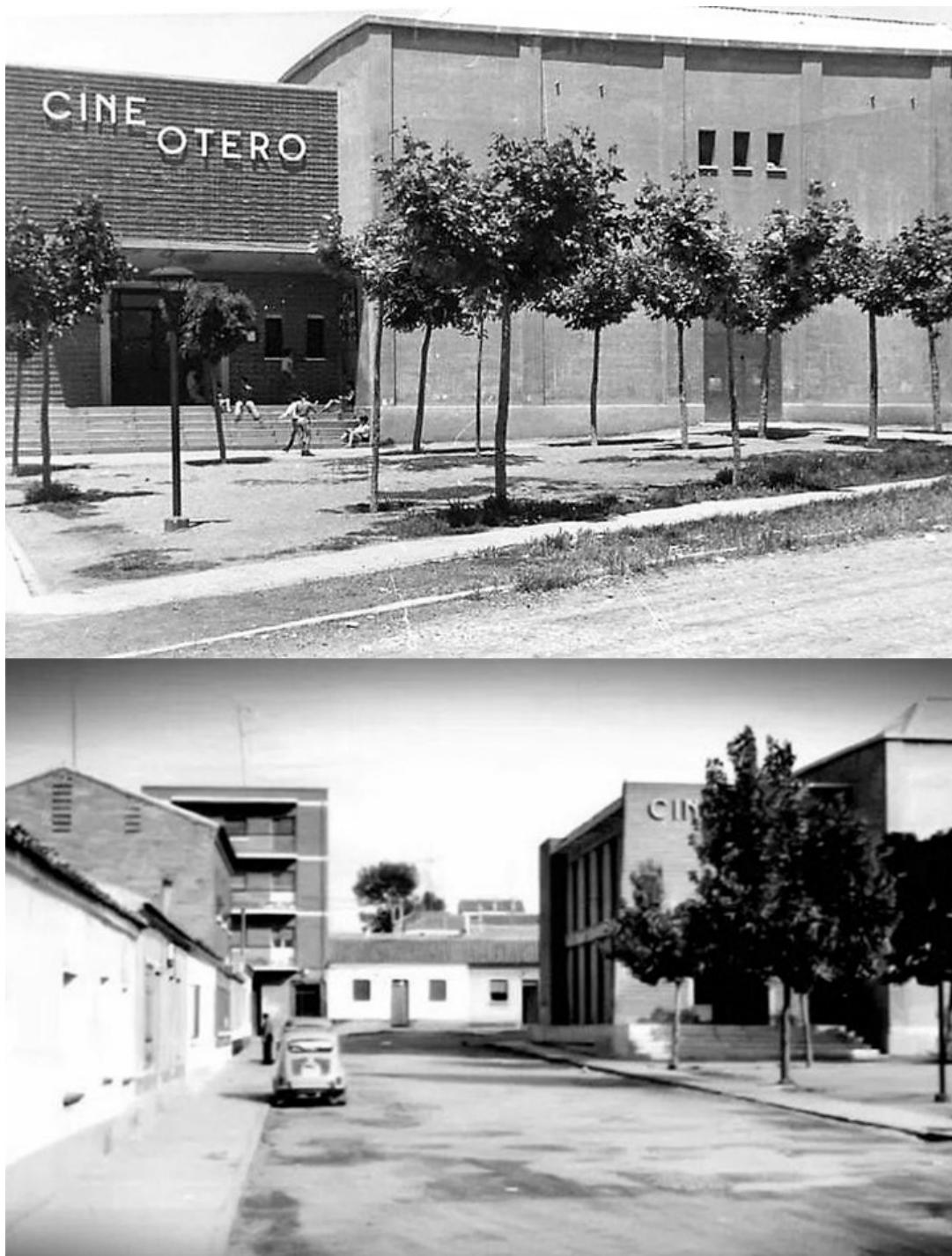
3. El tecnovivio del cine de barrio

La expresión «cine de barrio» designa un local y la película que el público ve en un determinado momento del día y según el servicio adquirido. Estos cinco elementos (lugar, tiempo, servicio, película y público) constituyen el tecnovivio, un concepto teórico nuevo para expresar una realidad que ya en la muestra es teorizada. En 1928, R.S.S., en *Diario de la Marina*, sostiene que no es lo mismo ver una película en un cine del centro que en un cine de barrio, como no es lo mismo leer un libro en el despacho o en un tranvía o cortejar a una mujer en el jardín o en la verbena (24-6-1928: 5). Muchos años después, Vicente Molina Foix expresaba algo parecido en *Film Ideal*:

Es muy distinto ver un programa doble en un cine de barrio madrileño a ver un programa doble en el Pallazzo del Cinema [del Festival de Venecia], y no únicamente por tratarse, en un caso, de obras nuevas de las que nada se sabe y, en otro, de obras de las que se ha hablado hasta la saciedad, e incluso anteriormente ya se han visto, sino principalmente porque lo que vemos en España [...] está pensado para su pretendida mentalidad del español-65 [...], por tanto, lo que para unos puede resultar malo (verbigracia, por demasiado intelectualizado), para otros puede ser muy bueno. [...] Cosas que desde nuestra butaca de cine de barrio no nos habrían gustado porque la masa de espectadores no llegaba a ella y quedábamos aislados entre la pantalla y el público, en Venecia llegaban, eran totalmente asimiladas, y era un poco a remolque como nosotros habíamos de unirnos a ellos. (1-10-1965: 663)

3.1. El lugar

La organización político-administrativa de la ciudad con su estructura en calles, plazas, barrios, barriadas..., es la que hace que manejemos expresiones como: «cines de la Gran Vía» (Madrid), «cines del barrio de Lavapiés» (Madrid), «cines de la barriada de Prosperidad» (Barcelona), «Cine La Florida» (del Barrio La Florida en Alicante). Cuanto mejor es la vía pública (más céntrica, con mejores comunicaciones, con aceras más anchas, más comercial...) mayor es la categoría del cine que allí se ubica.



F2. Cine Otero inaugurado en 1956 en la barriada del mismo nombre en Palencia (Fuente: Paco Mocho).

Este es el caso de los cines de la Gran Vía en Madrid. La construcción de la calle dura 25 años (1910-1935) e implica derribar múltiples callejuelas, electrificar el alumbrado, ensanchar las aceras, dar espacio a los vehículos a motor, etc. Poco a poco el «centro» de esparcimiento de la ciudad se desplaza del Paseo del

Prado a esta calle, abriendo sus palacios de cine en su tramo final: desde Callao hacia la plaza de España. En *Marte*, un periódico cultural, *Colombiana* se quejaba de que los cines «neoyorquinos» de esta calle fuesen inasequibles para muchos madrileños por el precio de su entrada. Era un precio que se podría bajar, en su opinión, si el local prescindiese del lujo y la exuberante propaganda. No entendía que, precisamente, eso que consideraba superfluo era parte esencial del tecnovivio de la sala de estreno. Decía:

Si las Empresas de los cines de la Gran Vía dejases al margen una parte de sus refulgentes carteles, palpitantes iluminaciones, anuncios que sobrepasan de lo natural y lo estético, procurando abaratar las localidades, tal vez las ganancias serían más adaptadas para estas Empresas, y un sector mayor acudiría a sus cines, obteniendo con esta disposición favorables ingresos. (3-1-1935: 4)

En el caso del concepto «cine de barrio», este se emplea para referirse a situaciones urbanas muy diferentes entre sí. Por un lado, un barrio es un conjunto de calles con determinada identidad delimitadas por otras calles, ríos, vías de tren o divisiones políticas. Dentro de esas calles, una familia suele hacer su vida cotidiana. Cerca de su domicilio está su tienda de alimentación, su colegio, su médico, su bar, su cine... Aquí la palabra «barrio» no tiene por qué asociarse con periferia o pobreza. Un ejemplo serían los cines del Barrio de Salamanca en Madrid, donde estaban el Cine Goya, el Cine Vergara o el Cine Felipe II.

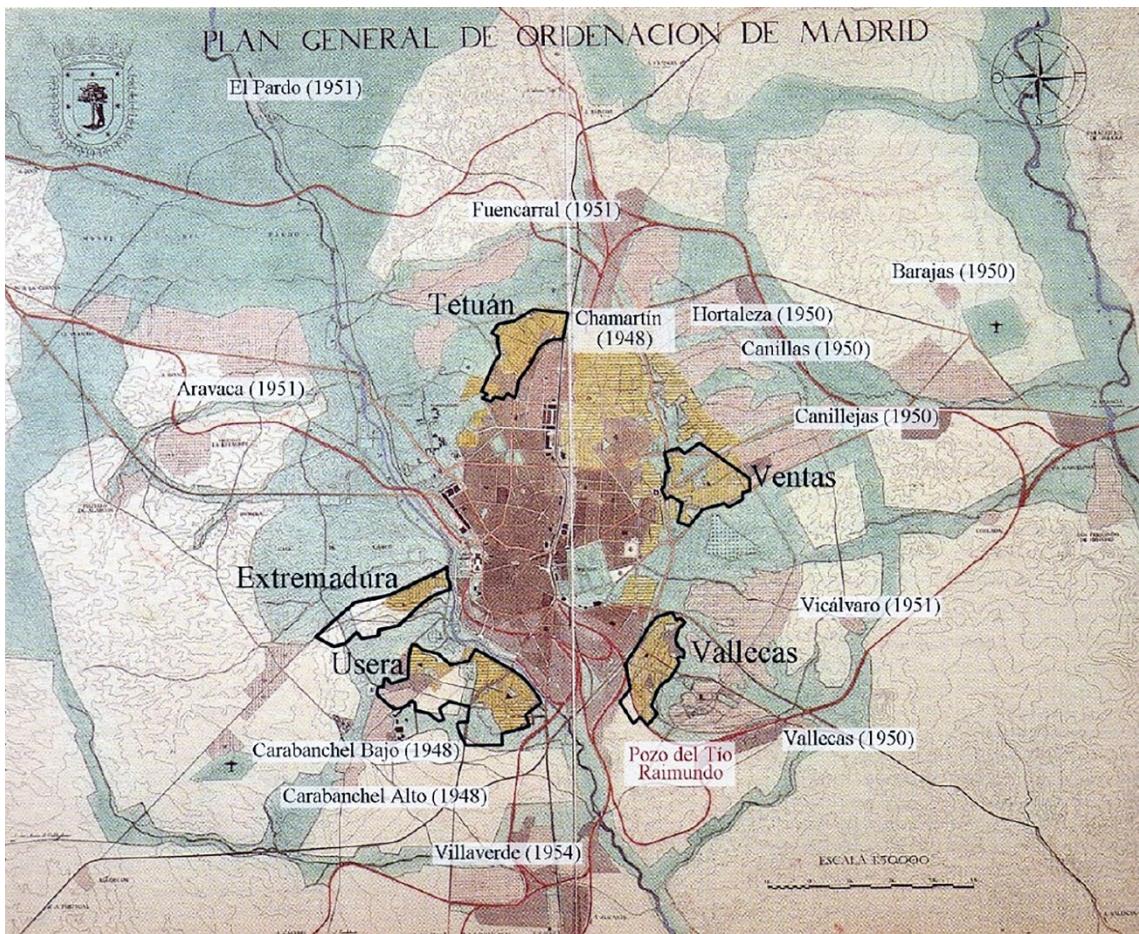
Al mismo tiempo, un barrio en la periferia de una ciudad, normalmente formado por construcciones de baja calidad, recibe el nombre de barriada. Antonio Valencia decía: «El barrio es y ha sido un elemento necesario de la ciudad, mientras que la barriada asoma cuando la ciudad se ha salido de madre» (Baleares, 3-5-1943: 5).



F3. Cinema Carolinas. En 1927 el barrio de las Carolinas Altas estaba prácticamente separado del casco urbano de la ciudad de Alicante (Fuente: Paco Mocho).

Un barrio es también un grupo de casas apartadas de una población. Estas pueden ser casas de lujo, como las levantadas desde 1904 en el Barrio de Neguri de Getxo, o de muy baja calidad y en una zona deprimida. En este último caso, se habla de suburbio. Un ejemplo sería el Cine La Paz en Zaragoza, en el barrio del mismo nombre, un barrio con calles de tierras nacido a mediados de los años cuarenta con emigrantes andaluces y familias gitanas.

Naturalmente, como señala José Simón, lo que, en una fecha, es un cine en un suburbio o una barriada, años después, es un cine de barrio de una ciudad que ha crecido de forma desorbitada (*Hoja del Lunes*, 12-9-1966: 2). En 1926, *Arte y Cinematografía* informa de que en Madrid se han abierto «saloncitos de cine» en las barriadas de La Guindalera, Puente de Toledo, Cuatro Caminos, Ciudad Lineal, Puerta del Ángel, Delicias o Ventas del Espíritu Santo (nº 300: 16). Hasta 1944, Ventas, Pueblo Nuevo o Moratalaz eran barrios del municipio madrileño de Vicálvaro. Igualmente, los pueblos de Vallecas, Carabanchel, Fuencarral o Canillejas pasaron a ser barrios o distritos de Madrid entre 1948 y 1951.



F4. Mapa de Madrid con fecha de incorporación de barrios (Ayuntamiento de Madrid).

Otro elemento espacial que determina el tecnovivio es el edificio donde se proyecta la película. En principio, el cine de barrio es un local modesto, frío y anodino, pero con el tiempo muchos de ellos se modernizan, se decoran y adquieren un aspecto «agradable y cordial», como sucede en 1922 con el Teatro Odeón de Huesca (*La Tierra*, 29-9-1922: 1). No obstante, el clasicismo arquitectónico es una constante en la historia de la exhibición cinematográfica. Un ejemplo muy claro es el Cine Jáuregui de Sevilla. Dice *El Liberal*:

El Cine Jáuregui era un cine de barrio. Hoy merced a un "poderoso caballero" (Don Dinero), es un cine que nada tiene que envidiarle a los mejores instalados. Tiene dos salones. Uno popular y otro de lujo. Dos máquinas sonoras exactamente iguales y la misma película se pasa en los dos departamentos. (25-11-1934: 5)

Pero lo más importante del edificio no tiene que ver con la calidad de sus materiales o su decoración sino con sus medidas de seguridad. El Reglamento

de Policía de Espectáculos Públicos de 1886 establece los requisitos de las salas de espectáculos para asegurar la seguridad de los espectadores. En este sentido, lo peor de los cines de barrio eran sus pobres medidas contra incendios. Las películas estaban hechas de nitrato de celulosa, un material altamente combustible y explosivo que se incendiaba con gran facilidad. En 1908, por ejemplo, a las tres de la madrugada, estalla un incendio en un cine de la calle Pez de Madrid y es arrasado por las llamas (*La Almudiana*, 2-1-1908: 2). En marzo de 1911 se incendia el cine Eden Concert del barrio del Puente de Vallecas unos días antes de que se inaugurase (*El Adelanto*, 29-3-1911: 3). En 1912, se produjeron escenas de pánico en un cine de Bilbao cuando estalló un incendio por el contacto de hilos eléctricos en el aparato de proyección que hicieron arder las películas (*Información*, 11-9-1912: 3). En octubre de 1913, el gobierno publica un nuevo Reglamento que incrementa las medidas de seguridad, pero, como señala la muestra, los incendios continúan. Los incendios fueron la causa de que en los cines se prohibiese fumar, aunque, en los cines de barrio siempre había algún espectador que se saltaba la norma (*El Liberal*, 17-10-1926: 2). Otro problema eran las falsas alarmas, como sucedió en el Cine Gimeno, del Puente de Vallecas, ocasionándose numerosos heridos, en su mayoría mujeres y niños (*La Prensa*, 25-10-1932: 7).

En cuanto a la superación del aforo, *CineArt*, comentando el éxito que en un cine de barrio tenía la película española *Odio* (Richard Harlam, 1933), dice: «Lleno hasta lo inconcebible; en los extremos todos, se agolpa la multitud desafortunada, o sea los rezagados que llegaron cuando ya estaban ocupados íntegramente los asientos» (14-2-1934: 9).

En fin, en 1934, Luis M. Serrano publica en *Popular Cinema* un artículo titulado «Protestamos» en el que se queja de una serie de situaciones que él observa en los cines de Madrid, pero que son extensibles a todo el país. Protesta de las propinas a los acomodadores, de los descansos demasiado largos, de las reventas, de la subida de precios de los estrenos, de la poca vigilancia (que favorece los robos) y, como problemas específicos de las salas de barrio, protesta por sus «estrechas escaleras o pasillos», porque la cabina «no está aislada» y porque «al no tener calefacción y al querer calentar la sala en los fríos días de invierno se valen de un procedimiento muy sencillo: el de no ventilar. Y

así consiguen su propósito y también que la sala no tenga el menor átomo de oxígeno» (8-3-1934: 6).

S U C E S O S

Una multa

En la sala del Cine Popular fué detenido José Albaladejo, el cual se permitió fumar en dicho local.

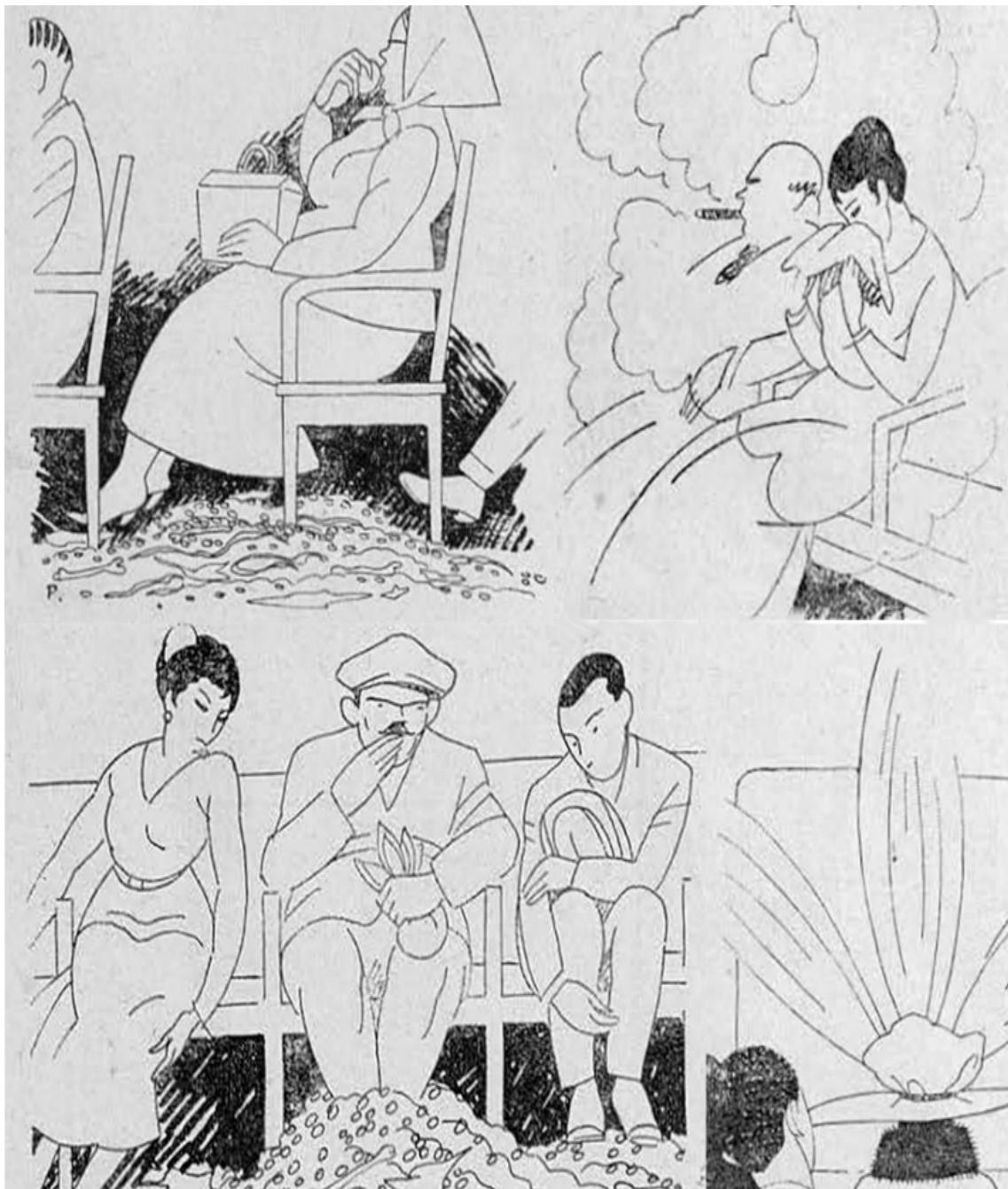
El gobernador te ha impuesto una multa.

F5. Sucesos. (Tiempo, 5-1-1926: 2).

3.2. El tiempo

Si una sala de estreno ofrece tres sesiones de películas siete días a la semana (tarde, vermut y noche), las salas de barrio tienen un horario mucho más variado y, en general, ajustado al horario laboral. Por ejemplo, algunas salas solo abren el día de descanso del trabajador, que primero es el domingo y los festivos y luego el sábado, el domingo y los festivos. Es el «tiempo de tinieblas encantadoras» que el trabajador y su familia se reservan dentro del tiempo de ocio que permite la legislación laboral (Oser, *Mundo Cinematográfico*, 20-2-1919: 4). En 1935, Álvarez de León protesta porque, desde que está la República, el 1 de mayo se cierra casi todo en las ciudades. No hay ni «un mal bar, ni un cine de barrio, ni una diversión por incipiente que fuera». El articulista considera que el único fin de este cierre obrero es que las «fuerzas socialistas» puedan exhibir su pujanza, pero lo único que consiguen es que sea un día molesto,

mortificante y aburrido para los propios trabajadores (*El Adelantado de Segovia*, 27-4-1935: 1).



F6. En los cines populares se come, se fuma, se hacen montañas de cáscaras de cacahuetes o se portan los sombreros. Dibujos de P. Prat Ubach (Mundo Cinematográfico, 10-1-918, 135,28).

Por otro lado, en los cines de barrio, la película se ve comiendo. Se consume lo que hoy llamaríamos chuches o snacks: caramelos, chocolatinas, pasteles de nata, altramueses, avellanas, castañas asadas o pilongas, patatas fritas,

cacahuates y pipas que hacen mucho ruido... Pero también, y esto es un claro signo de cine de barrio popular, se cubre el tiempo de la comida, de la merienda o de la cena, como cuentan Bardem y Berlanga en *Esa pareja Feliz* (1951). Se comen bocadillos, fruta y hasta platos cocinados. Esta comida procede de tres lugares. Por un lado, se trae de casa y se mete en el cine, con permiso o a escondidas. Por otro lado, se compra a la puerta del cine, donde se apostan, en invierno, la vendedora de castañas y, en verano, un aguador con un botijo o el vendedor de helados. Finalmente, se adquiere dentro del cine, en el bar. Toda esta comida contribuye a que el cine de barrio se relacione con un lugar sucio, además de, como vimos, mal ventilado.

Otro «momento» particular es el que se crea con las sesiones de los domingos por la mañana, en principio, pensadas para que puedan acudir a ella los menores de edad. Dice *Arte y Cinematografía*: «Las matinées infantiles son el encanto de los pequeñuelos del popular barrio de la Encomienda, que acuden al Teatro Nuevo, con verdadera solicitud y entusiasmo» (15-1-1912: 29). Pero, con el tiempo, las matinés se extienden a todos los días de la semana y a cualquier perfil de público. Hasta que llega un punto que una sesión de matiné en un cine de barrio es casi lo peor de lo peor. En 1962, García Pavón, en un artículo de fondo, cuenta su experiencia en una matiné en Madrid. Los espectadores son varones adultos, más jóvenes que maduros, soldados de permiso, estudiantes que hacen novillos, paletos que han llegado a la ciudad en busca de trabajo... y «también los hay de aspecto maleante, de ojos escurridizos, torvos, que van a hacer hora para algo oscuro». Algunos entran con un bocadillo en la mano y van a ver dos películas del Oeste, las cuales pueden visionar hasta tres y cuatro veces. Se sientan muy separados unos de otros y a ser posible cerca de los radiadores. Algunos lo que buscan, en realidad, es un lugar donde dormir. Y concluye:

Si yo fuera un sociólogo puritano, pediría que se prohibiesen estas sesiones continuas y matinales de los cines de barrio. Pero como no soy sociólogo ni puritano, creo que hay que dejarlas, porque es medicina barata, el sedante más inocuo, el refugio menos nocivo, para aquellos que viven varados en sus tristezas, cogidos por la mala coyuntura, sin fortaleza para luchar cuando las adversidades son muchas... incapaces de emplear su preciso tiempo -que es tan corto- en cosas de mayor provecho. (*El Diario Palentino*, 30-1-1962: 1)

Años después, cuando en el cine de barrio se proyecta pornoblando, Jesús de la Fuente da cuenta de que Madrid tiene 200.000 parados y Barcelona 180.000 y pide que se les rehabilite cuanto antes para no ser víctimas de la deshumanizada selva que es la ciudad. Sobre todo, que no permanezcan ociosos, pues:

por algo las matinales de cine de barrio no se llenan nunca de señoras haciendo "pellas" de la compra, sino de parados tratando de enjugar momentáneamente, con tetas y violencia, su desesperación. La ciudad lo llamó un día y ahora está claro que alguno de los dos sobra. (Pueblo, 29-1979: 9)

Pero quizás lo más singular del cine de barrio es que, en muchas ocasiones, se va a él a matar el tiempo. Un periodista de *CineArt*, que firma con seudónimo, dice en 1934:

La casualidad me llevó no hace muchos días a un cine de las barriadas extremas. No sabía, ni me preocupaba, el programa que allí daban, pues lo que menos importancia tenía para mí era lo que iba a proyectarse en la pantalla. (17-1-1934: 4).

El crítico César Muñoz Arconada, autor en 1929 de *Vida de Greta Garbo*, escribía años después:

Recuerdo que yo vi la proyección de *El demonio y la carne* [Flesh and the Devil, Clarence Brown, 1926] en un "cine" de barrio, una de esas tardes perdidas, de soledad y anónima fusión con un público de familia y cocina mal cliente. (El Sol, 9-2-1936: 12).

3.3. El servicio

El espectador en el cine es un cliente. Adquiere un servicio (y en ocasiones un bien: comida, bebida...) y entra en una mediación clientelar que implica relacionarse con capital humano (empresario y trabajadores) y capital físico (en especial, la tecnología). En este sentido, la muestra coincide en señalar que para que un local sea considerado cine de barrio el precio del servicio/entrada ha de ser el más barato que ofrece el mercado o, al menos, por debajo de la media. Dentro de este módico precio, hay muchas variantes dependiendo de la competencia, la inflación, el aumento de costes por incorporación de nueva tecnología, las medidas de seguridad, la zona geográfica, etc. En la tabla que

sigue, aparecen los precios que han salido en la muestra. No pretenden ser representativos. Para esta cuestión véase Diez Puertas (2003).

AÑO	PERIÓDICO	CINE DE BARRIO	CINE DE ESTRENO
1908	5 céntimos	10 céntimos	
1919	5 céntimos	10 céntimos	
1925	10 céntimos	10 céntimos	
1935	15 céntimos	1 peseta	3,5 pesetas
1943	25 céntimos	2 pesetas	5 pesetas
1955	1 peseta	5 pesetas	25 pesetas
1964	2 pesetas	5-12 pesetas	25-35 pesetas
1978	20 pesetas	60 pesetas	125 pesetas

Tabla 4. Precios del cine y precios de un diario. Fuente: propia a partir de la muestra.

Lo que dice la tabla es lo siguiente. Tomando como referencia los precios actuales, ir hoy al cine para ver un estreno (unos 11 euros en Madrid) vale casi 6 veces lo que cuesta un periódico (2 euros). En 1908 o en 1919, por el precio de tan solo 2 periódicos ibas a un cine de barrio. En 1925 costaba lo mismo un periódico que una entrada a un cine de barrio, es decir, era como si hoy entrases al cine por 2 euros, aunque, naturalmente, no sería para ver una película de estreno. El cine era muy barato. Pero en 1935, tras la llegada del cine sonoro y la subida de impuestos, ir al cine de barrio costaba casi 7 veces lo que costaba entonces un periódico. En 1943, en plena postguerra, la diferencia sube a 8 veces el coste de un periódico. Pero en 1955 baja a 5 veces y, en 1964, en las salas más modestas, el precio baja a poco más de 2 veces el coste del periódico, casi como en los años veinte. Es la edad de oro del cine de barrio. En los años setenta la diferencia sube a 3 veces y el cine deja de tener un precio competitivo, pues, en el contexto de una grave crisis económica, la inflación aumenta mucho tanto el precio del periódico como del cine.

El precio, naturalmente, condiciona la calidad del servicio. En 1929, Rafael Martínez Gandía señala que en Madrid hay dos clases de taquilleras. La primera trabaja en un cine en el centro, cobra 300 pesetas mensuales y es muy servicial. La segunda trabaja en un cine de barrio donde las fotos de la cartelera están «sucias y llenas de agujeros», cobra 70 pesetas mensuales y soporta a los clientes

que, además, tratan de jugársela cuando pagan la entrada o reciben el cambio (*Crónica*, 16-6-1929: 8).

Por otro lado, la parte de convivio que se ofrecía con la entrada va desapareciendo. En 1929, Federico Villoch da cuenta de cómo con la llegada del cine sonoro se produce el despido de los músicos que interpretan la música del filme en directo y de los cantantes, bailarines, humoristas, magos, malabaristas, etc. del final de fiesta (*Diario de la Marina*, 18-8-1929: III). Además, el cambio «tecnológico» trae las películas en idioma extranjero o subtituladas que son incomprensibles para un público analfabeto. Este será uno de los argumentos para implantar en España el doblaje. En 1933, Sánchez-Boxa en un artículo sobre los subtítulos dice que si vas a un cine de barrio ves que: «todo un público reacciona, se commueve y ríe acompañando una acción y un argumento que no tienen la más pequeña relación con el que el realizador llevó a la cámara» (*El Día Gráfico*, 26-1-1933: 4).

En cuanto al servicio que prestan los empleados de sala, en 1933, el diario *La Libertad* comenta un incidente ocurrido en un cine de barrio de Madrid con los vendedores de chocolatinas, caramelos, gaseosas y demás alimentos:

los vendedores -según la ley, deben ser mayores de 14 años- suelen ser niños que, con el afán de vender mucho, entran por las filas de las butacas "a toda velocidad", golpeando con los cestos las cabezas de los espectadores que pillan al paso, y, sobre todo, lanzan unos estentóreos gritos que le vuelven loco a uno. (*La libertad*, 27-9-1933: 2)

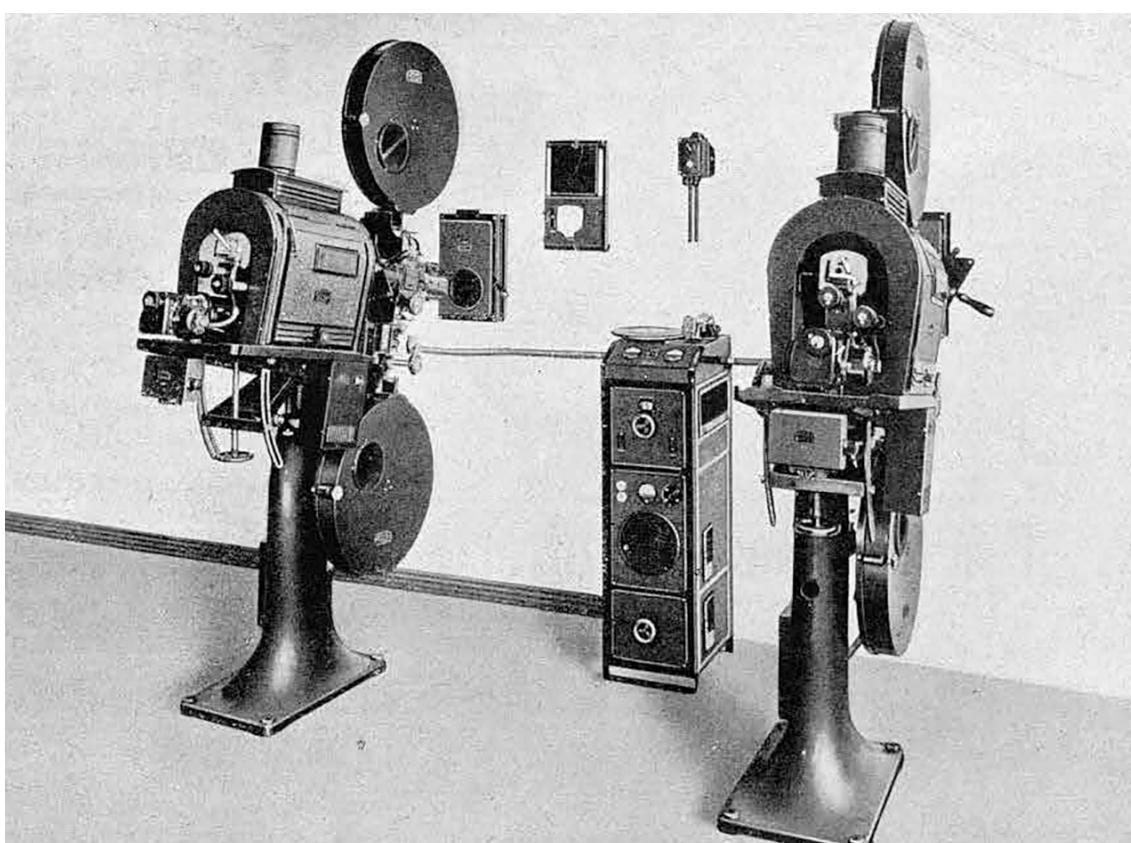
Pero, sin duda, el empleado que más condiciona el tecnovivio es el proyecciónista. En ocasiones confunde el orden de los rollos (*Hoja del lunes*, 10-11-1969: 38). O bien sucede que:

Hay operador que se pasa todo el film con la imagen desenfocada, otro solo consigue quince minutos, etc. No digamos las salas de reestreno, las de barrio y las de extrarradio. Y pensamos aterrados en las salas rurales. ¿No hay forma de que estos "Licenciados" sepan su licencia? ¿Qué posibilidad, legal o no, hay para que se les sancione? Porque el recurso del sibrido, el pateo, el grito desaforado pidiendo foco se nos antoja de mala educación. Y es triste que se pague dinero, se vea mal la película y encima, tengan razón para podernos echar de la sala por escándalo y mala educación. (*Film Ideal*, 15-7-1965: 32)

En realidad, muchos de los problemas relacionados con la tecnología son responsabilidad de la empresa. No del trabajador. Los proyecciónistas de cine de barrio trabajan con copias viejas y con muchos pases. A mayor éxito del filme, peor estado de la copia. El director José Luis Sáenz Heredia recuerda que vio su película *El escándalo* (1943):

en un cine de barrio, y desde entonces juré no volverlo a hacer más. Estaba tan estropeada la copia, que cuando esperaba con ansiedad ver el momento emocionante, entonces, tris-tras, esta se cortaba y me dejaba con el corazón en el aire... (*Primer Plano*, 4-2-1945: 13)

En fin, en 1965, un lector escribía a *Film Ideal* denunciando que, en Barcelona, el cine Gayarre cobraba precios de sala de estreno, pero la pantalla blanca estaba sucia de distintos colores, de modo que las películas se veían «peor que en un cine de barrio». Reclamaba que multasen a la empresa y exigiesen una pantalla nueva, lisa y sin costuras (14-5-1965: 349).



F7. Cabina de cine (*Arte y Cinematografía*, mayo-julio de 36, 412, 320).

3.4. El programa

Un cine «en un barrio» de una gran ciudad puede dar películas de reestreno y de repertorio por sesiones, en sesión continua o doble. Incluso estrenar algún filme que las salas de estreno han rechazado. En cambio, lo que generalmente se entiende por cine «de barrio» (más bien su leyenda negra) es un local situado casi en el último escalafón de la comercialización de un filme, justo antes o a la misma altura que las salas de los pueblos. Ofrece películas de temporadas anteriores y filmes de repertorio que están casi al final de su recorrido comercial, cuando vence su licencia de explotación. La muestra habla de «películas de segunda categoría», «lo peor de la temporada», «películas viejas» o «realmente inadmisibles».

Sin embargo, en un cine de barrio, se pueden dar estrenos de películas. Como dice *Film Ideal*, las coproducciones españolas de los años sesenta (western, peplum, bélico, terror...) «eran ya plato corriente en los cines de barriada en plan de estreno riguroso» (1-5-1969: 165). También estrenan películas rechazadas por salas de más categoría. Por ejemplo, las películas malditas, es decir, los filmes que hoy son clásicos, pero no gustaron o no se vieron en su fecha de producción, como *Aplauso* (*Applause*, Rouben Mamoulian, 1929), estrenada en un cine de barriada de Madrid, o *La gran ilusión* (*La grande illusion*, Jean Renoir, 1939), estrenada en Madrid en un «cine perdido» en la carretera de Extremadura cuando no había ni Metro» (*Film Ideal*, 15-4-1962: 12).

Pero estos estrenos son rarezas. Los filmes típicos que se proyectan en una sala de barrio, según la muestra, son, durante el mudo: películas de Toribio (André Deed), Max Linder, Charlot y Maciste; las series de «Polo, Conde Hugo, Lucille Love, Perla Blanca, María Walcamp, Antonio Moreno», es decir, filmes con «caídas de caballo, los vuelos de automóvil, los naufragios en los rápidos de los ríos y toda clase de ejercicios suicidas» que arranca un «ay» entre el público (*Films Selectos*, 1931: 8); las películas de «aventuras, dramas y comedias», la «película policiaca» o las películas de «villanos».



F8. Ernesto. M. Paganini (Maciste), una de las estrellas de cine de barrio. (Tras la pantalla, 29-10-1921:14).

En los inicios del sonoro, se proyectan las reposiciones de «lo malo, de lo bueno y de lo mediano estrenado un invierno o dos inviernos antes» (*Popular Film*, 22-8-1935: 2) o, como dice Fernando Díaz-Plaja hablando de antes de la guerra, películas que ofrezcan «unas horas de ilusión y a ser posible de riqueza y lujo» que contraste con la vida pobre y anodina del espectador (*La Prensa*, 1-8-1942: 2).

En el franquismo, se ven las películas de monstruos, robos, vampiros, hombres invisibles, dominadores de la muerte, descubridores de rayos, etc. », que para Álvaro Cunqueiro son «una de las máximas pruebas de la tontería de nuestro tiempo» (*El compostelano*, 14-3-1942: 4); también las películas de «tiros y galopadas» o de «tiros y besos», las películas de «romanos», las películas de

suspense, de terror (*Drácula* [Dracula, Terence Fisher, 1958] genera colas en los cines de barrio), los westerns, el policiaco, el humor disparatado, Tarzán...

Desde los setenta, la novedad son las películas cargadas, según Javier Salido Mola, de «sadismo», como *Bonnie and Clyde* (Arthur Penn, 1967), y, más adelante, el “pornoblando” machista, «un porno ‘S’ de cine de barrio» (Pueblo, 16-1983: 18). El desnudo en la pantalla de Marisol, una de las grandes estrella del cine de barrio, siembra, dice José Luis Costa Velasco, «el pavor entre las madres de aquellas criaturitas a las que en los citados años sesenta, llevaban al cine de barrio más próximo para que se deleitaran con el candor de la niña prodigo de la gran pantalla» (Aragón Exprés, 7-9-197: 5). La actriz Assumpta Serna confiesa: «Yo no tengo reparos al desnudo [...] Lo malo es cuando ves la película en el cine Carretas, o en cualquier cine de barrio, a las cuatro de la tarde... Entonces es cuando me siento mal» (La Voz de Albacete, 20-3-1983: 23).

También se relaciona el cine de barrio con la proyección de cine español, sobre todo, por el programa de TVE más arriba mencionado, que, en realidad, solo proyecta determinados géneros del cine español. En 1978, Lino Velasco en Pueblo se lamentaba que el cine de Paul Naschy «se haya ido quedando entre el ozonopino dulzón y la pipa salada del cine de barrio» (22-4-1978: 8). Por lo general, antes del cine sonoro, «los films españoles ocupaban un modesto lugar en las carteleras de los cines de barriada» (Nuestro Cinema, octubre de 1932: 20). Ahora bien, hay títulos y períodos históricos que dicen lo contrario: que es en este tecnovivio donde el cine español más éxito suele tener. Aguilar decía de *El gordo de Navidad* (Fernando Delgado, 1929):

He vuelto a ver esta cinta en el Cinema Argüelles, una tarde horteril de domingo, y he salido contento, muy contento de la proyección, sin que ese ambiente horteril haya influido para nada en mi ánimo. Sencillamente, dentro de una atmósfera imparcial, la película de Delgado me ha parecido mucho mejor que el día del estreno en el Avenida [donde se retiró prematuramente].

El público, que lo había de todas clases, puesto que había muchos que no eran horteras, yo puedo dar fe, salió diciendo que acababa de ver la mejor producción española. (El Imparcial, 25-1-1930: 8)

Igualmente, la muestra señala como grandes éxitos del cine de barrio *La revoltosa* (José Díaz Morales, 1949), *La Violetera* (Luis César Amadori, 1958), *El*

pequeño ruiseñor (Antonio del Amo, 1956) o *Marcelino pan y vino* (Ladislao Vajda, 1955). Cesáreo González quería comprar o alquilar cines de estreno, precisamente, para evitar que sus películas estuviesen condenadas a los cines de barrio (*Primer Plano*, 19-7-1942: 18). Y lo termina consiguiendo, pues en los años cincuenta (también antes de la guerra), el éxito popular del cine español es tal que hasta las salas de estreno prefieren las películas españolas a las extranjeras (*Nueva Rioja*, 25-1-1956: 8).



F9. El Cine Delicias ofrece dos espectaculares filmes musicales con coreografías de Busby Berkeley. La sala fue inaugurada en 1925 en la barriada de Gracia de Barcelona. (*Arte y Cinematografía*, mayo-julio de 1936, 412, 111).

3.5. El público

El público de los cines populares lo forman: «los obreros», «las modistillas», «los estudiantes», «las mariposas del amor barato», «los señoritos adulados», «los ratas», «las busconas de baja estofa», «el pueblo llano», «el que usa el Metro», «los niños con la criada»... Castelvi distingue entre el «público alegre» del cine de barrio (estudiantes, modistas y burguesitas) y el «público serio» (matrimonios viejos, algún militar retirado, madres, señores que roncan...).

además de los niños que «corren o duermen con la misma confianza que si estuvieran en la casa de sus papás» (*El Cine*, 24-5-1920: 3).

Particular atención merecen en la muestra las parejas. Estas van al cine a algo más que ver las películas. En el cine de barrio, se conoce el amor en el sentido de que se va a ver películas de amor, se conoce allí a la novia y se inicia sexualmente en su oscuridad. En los cines de barrio, «Venus es la reina del salón y las parejas sacrifican en su altan», dice el *Mundo Cinematográfico* (19-6-1919: 4). El cine de barrio es «comprensivo para el amor», señala *La Voz de Aragón* (14-9-1934: 8). Es un lugar que reúne «dos encantos para iguales: el de las películas del Oeste y el del parcheo [besarse]» (*El Español*, 19-10-1958: 41).

Cuando la pareja lleva años casada, otro público característico es el de los maridos. El cine de barrio es el refugio de los hombres que no quieren ir a su casa terminada la jornada de trabajo (*Diario de Burgos*, 30-8-1973: 23). También es el esparcimiento de los esposos que se quedan en la ciudad mientras la familia veranea (*Pueblo*, 13-5-1954: 15).

Los hijos son otros espectadores asiduos. En su *Don Quijote* (1957-1992) Orson Welles tenía previsto sustituir los títeres de Maese Pedro, cuando Don Quijote se vuelve loco pensando que es cierto lo que ocurre en la obra y destroza los títeres, por una película de tiros que Don Quijote ve en «un humilde cine de barrio entre el criterio de los chiquillos» (*Nueva Rioja*, 22-8-1959: 6).

En relación con los niños, la muestra señala repetidas veces la gran preocupación que existe por la influencia del cine de barrio en las mentes de los niños. *Popular Films* publica en 1934 una información sobre el Consejo Nacional de Mujeres Americanas en las que estas dicen:

Desgraciadamente, los padres descuidados están en mayoría; muchas madres consideran el cinema de barrio como un asilo y envían a sus hijos durante horas enteras sin preocuparse del programa. (9-8-1934: 26)

En 1953, *El Diario Palentino* dice que:

La afición al cine se ha apoderado de la mayor parte de la juventud y de casi toda la infancia. Los niños pasan horas y horas en las «sesiones continuas» sin acordarse de nada. (15-8-1953: 3)

En cuanto al comportamiento del público en la sala, el espectador de cine de barrio patea, silba, sisea, grita, insulta... y hace todo tipo de comentarios mientras ve la película. Dice Eugenia Oser:

se oye la risa franca y cascabelera; se oye comentar, se oye discutir, murmurar, cantar; a veces también el sonido de una bofetada regalada con donaire por alguna moza molesta de los barrios bajos a un fresco de manos largas. (Mundo Cinematográfico, 20-2-1919: 4).

En ocasiones, el pateo puede derivar en desórdenes públicos. En Córdoba, una españolada, *Sierra Morena* (Miguel Contreras, 1927), casi provoca un alzamiento del público (Jueves Cinematográficos, 6-10-1927: 129). Es decir, como señala Ángel E. Ramírez, en el cine de barrio: «El público es, también, espectáculo. Sus reacciones, sus sacudidas, contienen siempre alguna enseñanza» (Las Provincias, 8-4-1928: 10). José Palau añade:

Basta quedarse en el vestíbulo de un cine popular para tener una idea bastante aproximada de la película que se proyecta, con solo oír las voces del público. Es una verdadera e imponente sinfonía, con sus lapsos de silencio, sus explosiones arrebatadas, sus exclamaciones llenas de sentido, sus risas, sus pateos, sus aplausos frenéticos. En ningún sitio el público es tan público. (Cine Arte, febrero de 1935: 16)

Eugenia Serrano habla de los «guasones comentaristas» capaces de hacer reír a la sala «cuando se proyecta una película sosa, cursi, pueril o inverosímil» (Pueblo, 15-9-1961: 3). Juan Bonet cuenta que vio *Una noche en la Ópera* (A Night at the Opera, Sam Wood, 1935) «en un cine de barrio, me reí tanto que partí una butaca, lo que aumentó la risa» (Baleares, 17-5-1972: 39). Y Amilibia en una entrevista con Kirk Douglas dice: «Fue el malo -junto a Richard Widmark- de nuestro cine de barrio, cuando aplaudíamos sus disparos o sus espadazos matando romanos» (Pueblo, 5-4-1974: 5).

4. El imaginario social del cine de barrio

Normalmente, para describir el tecnovivio del cine se ha construido un discurso que ha consistido en contraponer dos realidades extremas: muy buena y muy mala, los céntricos palacios del cine que ofrecen estrenos y las salas «de barrio» y de pueblo que ofrecen cine antiguo y de menor calidad. Sin embargo, en lo que se refiere al cine de barrio, la muestra indica que su realidad es más

compleja y que, al menos, se han construido cuatro imaginarios sociales sobre el cine de barrio.

El primero de ellos, que llamamos moralista, es, efectivamente, una imagen negativa del cine de barrio. Su tecnovivio se relaciona con un lugar que es un «lóbrego túnel» (*Films*, 1-3-1928: 31), un local «escondido, sucio, con bancos por asientos y un público indigente» (*La Región*, 12-10-1925: 1). Esa visión puede verse en el Prólogo de *Eloísa está debajo de un almendro* (1940), de Enrique Jardiel Poncela, o en una columna de Victoriano Fernández de Asís donde sostiene que creer en la igualdad social solo lleva a la desilusión. Hay personas, dice, que no saben manejar más de 200 palabras. Con ellas se quejan de la carestía de la vida, piden un aumento de sueldo o sacan «dos localidades para un cine de barrio» (*Pueblo*, 3-3-1950: 12). Aunque lo más habitual es acusar al cine de barrio de embobar el corazón de los niños y jóvenes (*Federación Escolar*, 13-12-1923: 4) o bien de contribuir al cine de explotación con las películas de estrellas infantiles, como Joselito, Marisol, Ana Belén... (*Diario de Ávila*, 29-10-1968: 7).

Incluso se relaciona el cine de barrio con lo criminal. El cine de barrio es un lugar donde se cometan delitos, al que acuden delincuentes o donde estos se meten para huir de la policía. El metacine ha explotado mucho esta vena, como puede verse, por ejemplo, en *Sabotaje* (*Sabotage*, Alfred Hitchcock, 1936), *Dillinger, enemigo público nº1* (*Dillinger*, Max Nosseck, 1945) y *Dillinger* (*Dillinger*, John Milius, 1973). Esta última cuenta el caso real de un mafioso abatido por la policía en un cine de barrio donde él también veía una película de gánsters: *El enemigo público número 1* (*Manhattan Melodrama*, W.S. Van Dyke, 1934).



244

No había error. En la fila quince, entre Pauline Hamilton y Anna Sage, se encuentra Jack Lawrence, es decir, John Dillinger, con los ojos fijos en la pantalla, donde se desarrolla una aterradora película de «gangsters», el filme «Manhattan melodrama», que atrae en este cine de barrio a cierta clase de público, los domingos por la tarde. Un fuera de la ley, Blackie Gallagher (representado por Clark Gable), parece burlarse de la Policía cometiendo toda clase de hechos delictivos, hasta que es arrestado, juzgado y condenado a muerte. Al final de la película, Dillinger verá a Clark Gable camino de la silla eléctrica.

F10. Viñeta sobre Dillinger publicada en 1973. (7 fechas).

La muestra, en concreto, señala que, en 1965, José Fernández Corroto fue detenido en un cine de barrio de Madrid después de atracar las «apuestas Mutuas en Talavera de la Reina» (*Pueblo*, 24-9-1965: 40); Jesús Martínez fue detenido por escándalo (*El Liberal*, 29-4-1926: 29); Mariano Herrera, por robar un abrigo; Apolinario Montolin Palencia y Juan Antonio Parra Mengual por riña y escándalo (*El Liberal* 12-6-1926: 8); y el acomodador Salvador Badía Huerta

porque se apropiaba de los «objetos de los que eran hallados en el cine al final de las sesiones». (Jornada, 20-6-1951: 2).

La segunda imagen social del cine de barrio, también negativa, proviene de los esteticistas, de quienes ven el cine como un arte y promueven el movimiento cineclubista. Frente al cine de estreno y el cine de barrio, a finales de los años veinte, el cineclub pretende crear un tecnovivio donde se haga realidad el cine como séptimo arte. Los cinéfilos consideran que el cine nació como un espectáculo popular sin jerarquía artística y que el destino del cine tiene que ser diferente: el de un arte nuevo. Por lo tanto el «viejo» cine de barrio, de películas apasionadas, carreras de caballos y aventuras policiacas, debería ir desapareciendo. Antonio del Amo recordaba que cuando los clásicos de cine, como *Avaricia* (Greed, Sthroeim, 1924) y *La ópera de cuatro cuartos* (Die Dreigroschenoper, Pabst, 1931) «iban a un cine de barrio, el público voceaba en un desenfreno de patadas, de gritos y silbidos.» (Cine Experimental, 1-3-1946: 4). Es más, el movimiento cineclubista de izquierdas, al que pertenece Antonio del Amo, considera que tanto la sala de estreno como la sala de barrio están concebidas para hacer del cine un negocio y alienar al público y proponen como alternativa los cineclubs «populares» o «proletarios», como el organizado por el Sindicato de la Bolsa y la Banca de Madrid en el cine San Miguel (El Debate, 11-3-1933: 7).

Estos cinéfilos, para descalificar la programación de un cineclub o la que ofrece Filmoteca Española, dicen: «puede verse en cualquier cine de barrio» (Nueva Rioja, 5-3-1958: 2) o «parece un cine de barrio» (Mediterráneo, 7-4-1976: 16). En 1959, para definir *Film Ideal*, su director, José María Lozano, dice que la línea editorial ha consistido en: «abrir las ventanas en un cine de barrio donde olía a colonia de burdel y a chocolatinas» (1-5-1959: 4).

Carlos Serrano de Osma es más apocalíptico. En un artículo de 1933, dice que, en España, el público no entiende «lo que es y debe ser el cinema». El espectador de cine de estreno no es un público entendido en cine porque «no quiere». El espectador del cine de barrio es un público “modesto” que no entiende de cine porque «no sabe». Los espectadores de cineclub se supone que entienden de cine, pero «no saben lo que es el cine ni cuál es su misión». (Popular Film, 24-8-1933: 8).

En realidad, parte de este público cinéfilo, reconoce que va a los cines de barrio porque allí se puede encontrar, como hemos señalado, algunas películas malditas o se pueden ver filmes olvidados. *Film Ideal* confiesa que para hacer sus monográficos sobre directores tiene que ir a la caza de sus películas «por los viejos cines de barrio» (15-1-1964: 7). Además, el hecho de que los cines de barrio de todo Occidente se dediquen a las reposiciones hace posible que, cuando los españoles salen al extranjero, puedan ver una película prohibida en España, como *La dolce vita* (Federico Fellini, 1960) o *La naranja mecánica* (A Clockwork Orange, Stanley Kubrick, 1971).

Frente a este imaginario social donde el cine de barrio es amoral o inculto, José María García Escudero, futuro Director General de Cinematografía, introduce matices, pues distingue entre cultura y sensibilidad. Dice de la película *Alerta en el cielo* (Luis César Amadori, 1961):

Película digna de cine de barrio. Pero de barrio muy miserable. Pues solamente en ellos cabe esperar el que haya un público lo suficientemente abundante como para mantener esta película en cartel más de tres días. Y no es que dude de la inteligencia del público de los barrios; al contrario. Pero es entre ellos donde más fácilmente puede darse la incultura, lo que no quiere decir ausencia de inteligencia o sensibilidad. (*Film Ideal*, 15-6-1961: 26)

Precisamente, la idea de que un espectador inculto puede ser inteligente y sensible crea el «mito» populista de que los espectadores del cine de barrio son el público «de verdad». Esto es, el primer argumento para defender el cine de barrio consiste en sostener que, en sus butacas, está el «público en estado puro, sin prejuicios, sincero, verdadero, que se entrega absolutamente cuando le cautiva la narración y que se impacienta y denota cuando ésta le aburre» (Marimón, *Otro cine* 1-3-1975: 26). Por eso, las empresas de Hollywood presentan por primera vez y por sorpresa sus películas en los cines de barrio de Los Ángeles (*Diario de la Marina*, 12-9-1939: 4).

Arte y Cinematografía dice, en efecto, que el cine de barrio viene a ser la «democracia del barrio» (30-12-1914: 50). Germán Gómez de la Mata sostiene lo mismo: «no se conoce a fondo una película considerable hasta que se ha visto, meses después de su sensacional estreno, desde la butaca de un modesto coliseo lleno de asistencia plebeya» (*La Pantalla*, 22-7-1928: 12). Aguilar dice que el público del cine de barrio es: «sano, se divierte con lo que es divertido y se aburre con lo pretencioso [...] público que no se las da de

intelectual, sanciona mejor que una pléyade de pedantes críticos de esos que huelen a vanguardia rusa» (*El Imparcial*, 25-1-1930: 8). En 1943, el intelectual fascista Ernesto Jiménez Caballero recordaba el éxito que tuvo en un cine de barrio madrileño *La corona de hierro* (*La corona di ferro*, Alessandro Blasetti, 1941): «el pueblo, los niños, los soldados -con su instinto creador y puro- hacen perdurar esta película muchas más semanas que durará en la pantalla burguesa del cine 'distinguido' donde se estrenó» (Soller, 6-2-1943: 1). Julio Sacristán dice que el público de cine de barriada: «Tiene la sinceridad de reconocerse en la pantalla, y por ello, y no por otra razón, acepta y quiere el cine español» (*Primer Plano*, 7-3-1943: 10). En definitiva, hay quien opina que una película no se valora de verdad, no entra en la historia del cine, hasta su pase por un cine de barrio.

Finalmente, a partir de los años cincuenta, comienza a aparecer el imaginario social positivo del cine de barrio relacionado con la nostalgia, es decir, con la rememoración del pasado, el cual se idealiza. José Carreras confiesa que se hizo cantante de ópera después de ver en un cine de barrio *El gran Caruso* (*The Great Caruso*, Richard Thorpe, 1951). Manolo Carra confiesa que se hizo torero después de ver *Currito de la Cruz* (Luis Lucía, 1949) en un cine de barrio de Barcelona (Pueblo, 8-7-1959: 5). La actriz Rocío Durcal dice: «Siempre que puedo me escapo a un cine de barrio» (*Hoja Oficial del Lunes*, 17-8-1964: 10). Amilibia escribe: «Antonio Molina me trae recuerdos de mis años de adolescente. Recuerdos con sabor a cine de barrio, a pipas, a cacahuetes, a gritos del vendedor del cancionero...» (Pueblo, 8-10-1970: 8). El diario Baleares recuerda que el escritor y artista Max Jacob se hizo católico «después de haber sido testigo – así decía- de una aparición en las sombras de un cine de barrio» (9-11-1975: 33). Con motivo de la muerte de William Wyler, Octavio Aguilera dice que vio sus películas en el cine de barrio y fue «lenitivo para la generación de nuestra post-guerra» (Baleares, 8-9-1981: 3). Pilar Nervión recuerda que la actriz María Casanova y la directora Pilar Miró se han educado «en aquellas sesiones continuas de cine de barrio» (Pueblo, 29-12-1983: 3). En su reseña de la novela *El beso de la mujer araña* (1976), donde se narran películas de barrio, Juan José Millás dice que el propio título «sabe a película de un cine de barrio» (Pueblo, 2-2-1977: 3). En la revista *Mediterráneo*, firmas como Francisco Umbral, Juan Marsé

y Jesús Martínez-Mira escriben sobre dos mitos eróticos que conocieron en el cine de barrio: Brigitte Bardot (19-12-1981, 13) y Ornella Mutti (6-3-1982: 13). Lo mismo hace Manuel Espín con Marilyn Monroe: «dicen algunos que 'descubrieron el erotismo a través de Marilyn' en la soledad de un cine de barrio» (Pueblo, 5-8-1982: 32).

Es más, se demuestra que el cine de barrio no maleduca a los niños. Es el que crea en los niños el amor al cine. A José Luis Garci se le presenta así:

Él se recuerda de niño, viendo en un cine de barrio una sesión doble. Era el día de Nochebuena y su padre tuvo que ir a buscarle porque llegaba la hora de cenar. Se detuvo la proyección, y allí en una butaca del cine Sevilla está José Luis Garci completamente solo, convertido en el único espectador de la sesión. (Tribuna, 5-5-1991: 63)

Y Carlos Herrera con motivo de la muerte de Cantinflas escribe:

[Mi padre] Me llevaba al cine de barrio en sesión de tarde, cogiéndome la mano y llenándome la otra de chucherías. Me gustaba ir a ver películas del mexicano sobre todo porque seguro que veía reír a mi padre. Sus carcajadas eran contagiosas y lograban hacer reír a toda la platea, por mala que fuese la escena. He sabido ahora, con los años, que yo era la excusa para que mi buen padre, aquel delicioso médico de pueblo de provincias, pudiera ir al cine cuantas veces quisiera y así reírse a mandíbula batiente. (Diario de Burgos, 22-4-1993: 20)

5. Conclusión

El tecnovivio cinematográfico implica un espacio y un tiempo en el que los espectadores adquieren un servicio para observar, comentar, interactuar y compartir la experiencia lúdica colectiva que les ofrece una película. Pero este tecnovivio es diferente en la sala de estreno, el cineclub, el festival de cine o, como se ha visto aquí, en referencia a España, el llamado cine de barrio.

Desde el punto de vista del lugar, el concepto cine de barrio se configura como un espacio que no está en el centro de la ciudad ni al que hay que desplazarse en transporte. Aunque predomina la idea de que es un lugar periférico en un edificio modesto e inseguro, corresponde a realidades topográficas, económicas, sociales, culturales, sanitarias... diferentes y cambiantes. Puede estar en un buen barrio y en un edificio moderno y seguro.

En cuanto al tiempo, corresponde al momento de ocio de la clase trabajadora, ya sea de clase media o baja. Es el espectáculo de los días en que no se trabaja o de después del trabajo, disfrutado, en los locales más populares, mientras se merienda o se cena. Pero también se va al cine de barrio a matar la tarde o bien a refugiarse unas horas de las desdichas de la vida.

La interacción del público con los trabajadores y la tecnología es, en ocasiones, conflictiva, pues hay un choque entre el módico precio de la entrada y el servicio que se ofrece. Los espectadores, sobre todo, se quejan de las anomalías en la proyección de la película y tienen dificultades con la lectura de los subtítulos, lo que lleva a un fenómeno tan particular de España como es el doblaje.

El programa de filmes consiste en cine popular, malo y maldito. Se proyectan, sobre todo, seriales, películas de serie B, cine de acción, cine de subgéneros, cine español y, hacia el final, pornoblando.

El público lo forman las clases medias y populares, en especial, estudiantes, trabajadoras, parejas, matrimonios, maridos, jóvenes y niños. Es un público activo: murmura, patea, silba, sisea, grita, insulta, aplaude...

La expresión «cine de barrio», en definitiva, designa un local cuyo edificio y coste del servicio está a la altura de la clase social de los clientes que viven a su alrededor, los cuales, en las horas y días de descanso laboral o de paro obrero, ven una o varias películas en las que buscan un cine de evasión. Es decir, el empresario adapta su local y su oferta de filmes al barrio donde se establece y, por lo tanto, es la ubicación geográfica (barrio, barriada, suburbio...) y la situación social (clases medias, bajas, emigrantes, parejas, niños...) la que le da al cine de barrio una personalidad que puede ser muy compleja.

Frente a esta realidad, los moralistas, los esteticistas, los populistas y los nostálgicos han creado su propia imagen del cine de barrio. La imagen negra del cine de barrio es una imagen de clase, perjuiciosa, elitista, unas veces implantada por moralistas, burgueses e intelectuales conservadores y otras por artistas de vanguardia, proletarios desalienados e intelectuales de izquierda. Los moralistas sostienen que el cine de barrio es un lugar sucio, inseguro y barriobajero, donde los niños y los jóvenes se echan a perder. Los cinéfilos

afirman que ofrece un cine malo, explotador, populachero y comercial, proyectado, además, en unas condiciones lamentables.

En cambio, el mito del «público en estado puro» y los nostálgicos ofrecen una imagen falsamente positiva. Los primeros hacen un elogio populista de los espectadores: sutiles, sensibles, auténticos... Los segundos, diría algún exégeta de Marcel Proust, se dejan engañar por la añoranza del tiempo perdido y redefinen su identidad dando emociones positivas a su pasado.

6. Referencias

ANSOLA GONZÁLEZ, Txomin (2002), *Del taller a la fábrica de sueños: El cine en una ciudad industrial: Barakaldo (1904-1937)*, Bilbao: Universidad del País Vasco.

CABALLERO RUIZ DE MARTÍN-ESTEBAN, Laura (2024), *Salas de cine en Madrid durante la Transición: espacios, públicos y experiencias*, Madrid: Universidad Autónoma de Madrid.

DIEZ PUERTAS, EMETERIO (2003), *Historia social del cine en España*, Madrid: Fundamentos.

DIEZ PUERTAS, EMETERIO (2009), «Exhibición», en Carlos F. Heredero y Eduardo Rodríguez Merchán (dirs.), *Diccionario del cine iberoamericano, España, Portugal, América*, Madrid: Fundación Autor, Sociedad General de Autores y Editores.

DUBATTI, Jorge (2014), *Filosofía del teatro III*, Buenos Aires: Atuel.

GARCÍA FERNÁNDEZ, Emilio Carlos (2002), *El cine español entre 1896 y 1939: historia, industria, filmografía y documentos*, Barcelona: Ariel.

GARCÍA SANTAMARÍA, José Vicente (2015), *La exhibición cinematográfica en España: cincuenta años de cambios*, Madrid: Cátedra.

HUERTA FLORIANO, Miguel Ángel (2013), *El cine de barrio tardofranquista reflejo de una sociedad*, Madrid: Biblioteca Nueva.

HUESO MONTÓN, Ángel Luis (1992), *La exhibición cinematográfica en La Coruña, 1940-1989*, La Coruña: Imprenta Provincial.

JARDIEL PONCELA, Enrique (2019), *Eloísa está debajo de un almendro*, Madrid: Editorial Verbum.

LAHUERTA MELERO, Roberto (2015), *Barcelona tuvo cines de barrio*, Barcelona: Temporae.

LE GOFF, Jacques, REVEL, Jacques y CHARTIER, Roger (1988), *La nueva historia*, Bilbao: Mensajero.

MARSÉ, Juan (1993), *El embrujo de Shanghai*, Barcelona: Lumen.

MARTÍNEZ ÁLVAREZ, Josefina (1992), *Los primeros veinticinco años de cine en Madrid, 1896-1920*, Madrid: Filmoteca Española.

MUNSÓ CABÚS, Joan (1995), *Els cinemes de Barcelona*, Barcelona: Proa.

OTÓN SOBRINO, Enrique (2023), *Los cines de Madrid*, Madrid: Atenea.

PALACIO ARRANZ, Manuel (2006), «El placer de ir al cine. El caso español», *L'oeil, la vue, le regard: la création littéraire et artistique contemporaine*, pp. 79-90.

SÁINZ VIADERO, José Ramón (2009), *La exhibición cinematográfica en España: de los barracones de feria a los palacios de cine*, Santander: Consejería de Cultura, Turismo y Deporte de Cantabria.