

EXHIBICIÓN Y DIVERSIDAD CINEMATOGRAFICA EN LA DÉCADA DE LOS CUARENTA. EL CASO DE SALAMANCA, ESPAÑA

CINEMATOGRAPHIC SCREENING AND DIVERSITY IN THE 1940S. THE CASE OF SALAMANCA, SPAIN

Marta Fuertes

Universidad de Salamanca. Instituto de Iberoamérica.

Irene López

Universidad de Salamanca.

Resumen

Este artículo está inspirado en la perspectiva teórica de la Nueva Historia del Cine (New Cinema History) y sobre todo en el trabajo coordinado por Lozano en la ciudad de Monterrey México. En esta ocasión el estudio de caso se realiza en la ciudad española de Salamanca, con un análisis de la exhibición cinematográfica en la década de los cuarenta del siglo XX. La evolución y las características de las infraestructuras cinematográficas así como el estudio de la programación en dichas salas según criterios de diversidad dan cuenta de la importancia económica y cultural que en el desarrollo de una sociedad tiene esta industria cultural. La investigación se asienta en un trabajo documental en los archivos de la ciudad y en los diarios locales durante los diez años analizados con una muestra de 120 periódicos consultados. El incremento del número de salas según avanza el periodo de estudio tiene como consecuencia un incremento del volumen de películas proyectadas, triplicándose del inicio al final del periodo. A pesar de los bloqueos internacionales, se confirma el predominio de los filmes estadounidenses (60% de las proyecciones), así como la tenue presencia de coproducciones. La actualidad de las películas se ha determinado baja al no llegar a la mitad las estrenadas en su año de producción.

Palabras clave: Nueva Historia del Cine – Salas de cine - Programación cinematográfica – Diversidad cultural – Salamanca, España.

Abstract

This article is inspired by the theoretical perspective on the New Cinema History and especially by the coordinated work of Lozano in the city of Monterrey in Mexico. In this instance the case study is undertaken in the Spanish city of Salamanca through an analysis of the cinematographic sector in the fourth decade of the 20th century. The evolution and characteristics of cinematographic infrastructure, as well as the study of

listings in said venues according to diversity criteria show the economic and cultural importance that this industry has in shaping of an entire society. The research is based on a documentary work in the archives of the city and local newspapers analyzed using a sample of 120 newspapers. The increase in the number of cinema venues in the study period shows a threefold increase in the volume of screened films. The dominance of American films is evident (60% of all screenings), as well as the tenuous presence of co-productions. Recency of the films was determined as low, as only half of the films were screened within a year of their release.

Exhibición y diversidad cinematográfica en la década de los cuarenta. El caso de Salamanca, España

Este artículo se realiza bajo la perspectiva teórica de la Nueva Historia del Cine (New Cinema History) y sobre todo está inspirado en el trabajo coordinado por Lozano en la ciudad de Monterrey, México (Lozano, Biltreyst, Frankenberg, Meers, & Hinojosa, 2012) en el que se hace hincapié en “la importancia de analizar la explotación económica de las salas de cine, las líneas históricas en el desarrollo de la exhibición cinematográfica y el origen y género de la oferta de películas así como los patrones de su exhibición”. En esta ocasión el estudio de caso se realiza en la ciudad española de Salamanca, con un análisis de la exhibición cinematográfica en la década de los cuarenta del siglo XX (1940-1949). En primer lugar, se analizan las infraestructuras cinematográficas de la ciudad para después pasar al estudio de la programación de dichas salas utilizando criterios de diversidad de formato y de nacionalidad de producciones, directores e intérpretes.

Este estudio está englobado dentro de otro mayor, auspiciado por el Grupo de Investigación Interdisciplinar en Industrias Creativas, Culturales y de la Comunicación (GRIC) de la Universidad de Salamanca, al final del cual se tendrá un análisis completo de la ciudad de Salamanca, desde los inicios del cinematógrafo hasta nuestros días.

Este trabajo llena un vacío histórico debido a que no existen apenas estudios sobre el sector cinematográfico en la ciudad de Salamanca. Solo dos autores, el periodista Ignacio Francia (2008)

ha realizado un análisis de los cines de la ciudad, y el investigador Juan Antonio Pérez Millán (2013) realiza un recorrido por el NO-DO mostrando las veces que la ciudad ha aparecido en este noticiario obligatorio en su exhibición en la época de la dictadura franquista.

La investigación elige como inicio de su recorrido la década de los cuarenta al ser un momento marcado por un cambio político radical para el país. Una vez finalizada la Guerra Civil Española (1936-1939) y con Europa a las puertas de la Segunda Guerra Mundial, España entra en una dictadura de la que no conseguirá salir hasta la muerte del dictador Franco en 1975. El contexto político y las reformas de políticas públicas cinematográficas, todas ellas coordinadas como medidas censoras y de supervivencia del régimen por encima incluso de las razones ideológicas (Monterde, 1995) , determinan el modelo cinematográfico actual del país y por ello se dedica un apartado al análisis de los aspectos más importantes que posibilitan entender la exhibición de la década de los cuarenta y el discurrir de la industria cinematográfica española hasta nuestros días.

Contexto histórico

El periodo histórico de este estudio (1940-1949) es una etapa marcada por el fin de la Guerra Civil Española (julio 1936-abril 1939), por lo que España se encontraba “destrozada por la guerra y por tanto incapaz de emprender la necesaria reconstrucción” (Comellas, 2014: 505).

Tras proclamarse vencedor el bando nacionalista el 1 de abril de 1939, con el general Francisco Franco a la cabeza, se instauró un régimen de carácter autoritario concentrando todo

el poder bajo su persona e instaurando una dictadura que duraría hasta su muerte el 20 de noviembre de 1975. En un principio, la dictadura se apoya en los Hombres del Movimiento todos ellos de Falange, para ir depositando cada vez mayor peso en los Hombres la Iglesia católica. La extrema situación del país –marcada por las detenciones y fusilamientos de los opositores al régimen y un duro racionamiento de alimentos– se vio acentuada por el estallido de la Segunda Guerra Mundial tan solo cinco meses después de finalizar la Guerra Civil Española. La neutralidad y después no beligerancia de España la aboca al aislamiento internacional, decretado en las Conferencias de San Francisco y Potsdam (junio y julio de 1945) y reafirmado en abril de 1946 por las Naciones Unidas (Comellas, 2014), bloqueos que en la práctica fueron papel mojado, al menos si se analizan los datos de las relaciones cinematográficas como se verá más abajo.

En los años de la Guerra Civil, la ciudad de Salamanca se convirtió en “provisional capital de España mientras Madrid era republicana” y en lugar de residencia del caudillo durante más de un año (De Sena, 2001: 379).

En esta situación, en la que la instauración de un estado totalitario requiere del control de todos los aspectos de la sociedad, también se ejerció el dominio de los medios de comunicación y, por tanto, del cine. Para ello, el régimen utilizó una doble vertiente: la represión y/o control y la protección (Fuertes, 2002; Monterde, 1995).

El mecanismo de control más evidente fue el de la censura directa. En noviembre de 1936 se crea en Salamanca una Oficina de Prensa y Propaganda dirigida por el militar Millán Astray,

quien un año más tarde inaugura en la ciudad Radio Nacional de España (Fuertes, 2002; Monterde, 1995). La Oficina acabará convirtiéndose en la Junta Superior de Censura Cinematográfica que llegará a controlar todos los aspectos de la producción y la exhibición cinematográfica. Está formada por representantes del Ejército, del departamento de Prensa y Propaganda y del Ministerio de Educación Nacional pero, sobre todo, por miembros de la iglesia católica, que ostentan un gran poder (Monterde, 1995). Al estilo de otras dictaduras, como años más tarde la argentina que basa su modelo censor en el franquista (de las Carreras, 2015: 210), la Iglesia toma las riendas de lo que debe y no debe ser visto por la sociedad española.

Otra de las piezas fundamentales de control fue la creación del Noticiero Cinematográfico Español “No-Do” (Noticiero y Documentales Cinematográficos) que a partir de 1943 (Gazeta, 22 de diciembre de 1942) establece la producción exclusiva de todo tipo de noticieros así como la exhibición obligatoria “en todos los locales cinematográficos de España y sus posesiones durante las sesiones de los mismos”, por lo que toda persona que acudía a una sala de cine era educada en los principios del régimen franquista (Monterde, 1995).

Elementos claves que afectan a la exhibición: obligatoriedad de doblaje, licencias de doblaje y cuota de pantalla.

Otra de las grandes formas de control cinematográfico que utiliza la dictadura es el doblaje, un control para la producción que no podía controlar sobre guión ni sobre permiso de rodaje, por tanto, un arma censora más.

A través de la Orden del Ministerio de Industria y Comercio de 23 de abril de 1941 se establece la obligatoriedad de doblaje. Aunque el doblaje se venía practicando desde antes de la Guerra Civil debido al poco éxito de las dobles versiones, no es hasta esta norma que se regula de forma oficial (Rodríguez Mateos, 2008; Sánchez-Biosca & Tranche, 1993). El 31 de diciembre de 1946 se deroga el doblaje obligatorio pero ya es un hábito de larga permanencia muy útil a los fines mercantilistas de las grandes distribuidoras. Dice Fernando Vizcaíno Casas, cronista franquista: “El doblaje obligatorio fue, probablemente, el golpe mortal, asestado a la producción cinematográfica española, que perdía de esta forma su mejor arma para enfrentarse a la imposible competencia del cine de importación” (1976: 86). Esta fue una de las decisiones que más debate abrió en las líneas franquistas, pues los afines a Falange (los hombres del Movimiento) estaban muy cercanos e implicados en el negocio de la producción, y no en el de la distribución o exhibición, sectores a los que claramente esta medida beneficiaba.

La misma orden de 1942 instaura las “licencias de doblaje”, una medida sui generis española que consistió en el pago de un canon para alcanzar el derecho a doblar las películas importadas en idioma extranjero. Se concedían entre tres y cinco licencias por cada película española producida, derecho que los productores vendían a los distribuidores, quedando de este modo ligadas producción e importación (Monterde, 1995). Esta medida, unida al sistema de fomento que estaba en manos del Sindicato Nacional del Espectáculo, por el cual el productor

podía llegar a perder dinero si estrenaba la película dado que en este caso tenía que devolver la ayuda, consiguió que el cine español se produjera de espaldas al público. Gran parte de la producción se hacía solo para ser canjeada por las licencias de doblaje para películas extranjeras (Fuertes 2002: 46).

La última medida que se destaca de la época afecta directamente a las salas de cine y es la cuota de pantalla. Desde 1941 se hace obligatoria la proyección de una semana de película nacional por cada seis semanas de película extranjera. En 1944 las semanas se reducen a cinco lo que supuso una reacción negativa por parte de los propietarios de las salas que no mantenían en cartelera la producción española más de la semana que se imponía como obligatoria.

A partir de 1943, cuando la Segunda Guerra Mundial va discurriendo a favor de las potencias aliadas, el poder dentro de la dictadura pasa de los hombres del Movimiento a los del nacionalcatolicismo; se puede entender como el inicio del lavado de cara de la dictadura franquista que finalmente se consigue en 1950 cuando Naciones Unidas le abre sus puertas. En el terreno cinematográfico un efecto directo fue que de las 28 películas autorizadas de nacionalidad estadounidense en 1942 se pasa a 61 en 1943 y a 120 en 1944.

La política cinematográfica expuesta revela que al inicio de la dictadura franquista todo se conjuga para que la cinematografía española se geste endeble, dada su total dependencia de las medidas represoras y censoras, así como por su directa vinculación con la importación de filmes, mayoritariamente estadounidenses, y todo ello

unido a la estrecha visión de futuro que el sector de la producción desarrolla sobre este importante sector cultural.

Marco teórico para un estudio de la exhibición de películas cinematográficas

Las salas de cine son una de las ventanas de explotación de las producciones cinematográficas; aunque en la actualidad no son la más rentable, el paso de una película por la sala oscura sigue revistiendo de prestigio a la producción que consigue estrenarse en ellas. En el periodo que analiza este artículo –década de los cuarenta - las salas eran la única puerta de acceso de la sociedad a las películas y a sus actores y actrices favoritos. Según Jacoste (1996), el sector de la exhibición cumple dos funciones, mucho más pertinentes para el periodo de análisis que en la actualidad: posibilitar al público el consumo de una película en un local adecuado, e interpretar los gustos y deseos del público al ser el primer agente de la cadena de valor que está en contacto directo con él. Dados estos dos cometidos, este texto investiga la evolución de las infraestructuras cinematográficas salmantinas, una capital de provincia española, en la década de los cuarenta, así como las películas que los responsables de dichos locales decidieron hacer llegar a la población.

Esta investigación se asienta en la perspectiva teórica de la Nueva Historia del Cine (New Cinema History) que cobra fuerza a partir de 1990. Está inspirado en el proyecto “Screen culture between ideology, economics and experience. A study on the social role of film exhibition and film consumption in Flanders (1895-2004) in interaction with modernity and

urbanisation”, dirigido por el investigador Philippe Meers, dentro del grupo de investigación “Visual and Digital Cultures Research Center (ViDi)” de la Universidad de Amberes, Bélgica, entre 2005 y 2008. El trabajo de Maltby, Biltereyst & Meers (2011), junto con el estudio coordinado por Lozano (Lozano et al., 2012) durante los años 2010 y 2011 en la ciudad de Monterrey, México, son los que han ayudado a construir una metodología adaptada a la ciudad de Salamanca.

Los estudios sobre exhibición y programación cinematográfica cobran fuerza con trabajos pioneros como los de Allen (Allen, 1979, 1990, 2006) y Gomery (1992). Más adelante, otros investigadores retoman la perspectiva con estudios sobre programación en ciudades. Meers, Biltereyst & Van de Vijver (2010) en Flandes. Un estudio sobre los “cines centavo” o “lugares fijos” para la exhibición en Londres entre 1906 y 1914 (Burrows, 2004). El trabajo de Biltereyst (2007) analiza la influencia de la iglesia católica romana en el cine belga entre 1926 y 1940, expresando como esta iglesia influyó en la exhibición cinematográfica en la época de entreguerras mediante distintos procedimientos como la censura y la creación de una Junta Católica de Control de Películas (CFCB); estos movimientos católicos llegaron a ejercer una gran presión en la cinematografía, creando listas negras de películas. Para el caso español también es un referente por la gran influencia que la iglesia católica tuvo en el régimen franquista, manejando amplios aspectos de la sociedad, incluso el cine, y formando parte de la Junta de Orientación Cinematográfica (Fuertes, 2002; Monterde, 1995). Van Oort (2005) se centra en el cine de un distrito minero de

Holanda en el periodo de entreguerras, y Richards (2003) en la recuperación de la memoria histórica mediante entrevistas en profundidad, como es el caso del estudio realizado en Bridgend, Gales del Sur, para enmarcar la exhibición cinematográfica del periodo comprendido entre 1930 y 1960.

Las industrias culturales (IC), y la cinematografía como una de las IC más importantes, se constituyeron como sectores de creciente peso económico y creciente influencia cultural y política desde su nacimiento (Bustamante, 2003). Por tanto, un concepto clave de análisis que subyace a todo el estudio es el de industria cultural, idea compleja y en constante evolución. Desde que en los cuarenta Horkheimer y Adorno (1972) criticaron los efectos de la industrialización en la cultura a raíz del gran desarrollo de la cinematografía, pasando por los setenta, cuando “la noción de industrias culturales rompe con la idea de la cultura y la economía como campos separados” (Fuertes & Mastrini, 2014: 12), la literatura sobre la construcción del término ha sido abundante. El concepto ha pasado por definiciones variadas, entre las que se destacan (Bouquillion, Miège, & Mouglin, 2010; Bustamante, 2011; Bustamante & Zallo, 1988; Garnham, 1983; Mosco, 1996; Zallo, 1988)

La cinematografía es un terreno donde la industria inicia su concentración y expansión mundial aún antes de que otros sectores ni siquiera se lo plantearan. Afirma Guback (1974) que mientras los grupos financieros se debatían en constituirse como multinacionales, las compañías cinematográficas ya lo eran de facto incluso antes de que fueran absorbidas por esos grupos. Germán Rey (2009) destaca que desde principios del siglo

XX la cinematografía se ha convertido en una industria cada vez más rica. Para Guback (1980) el cine es una industria cultural, un negocio en el cual la película es la mercancía. Esta industria está formada por tres procesos: producción, distribución y exhibición. Este estudio trabaja con los filmes cuando llegan a la tercera parte de la cadena de valor, la exhibición, única estructura disponible a través de la cual se podía acceder a los contenidos simbólicos audiovisuales. Es un periodo en el que la propiedad de las infraestructuras era clave en todos los sentidos. Desde que se ha asumido que “el exhibidor actúa como un intermediario, no solo en el contexto local, nacional e internacional, sino también en la inserción del cine en la vida cultural y social de la región” (Van Oort, 2005: 148), los estudios como el que se presenta han proliferado. Se podría hablar de “banqueros simbólicos” (Herscovici, 1994) en las tres partes de la cadena de valor, pero el exhibidor es el que no solo hace de intermediario para guiar al público sino que ejerce de constructor de las normas de gusto que influyen sobre la creación cultural.

La competencia que las salas de cine tenían en el periodo de análisis entre la población salmantina era muy escasa: prensa para la población alfabetizada y radio para todo el mundo; la televisión no llegará a la ciudad hasta finales de 1959. Por otro lado, las salas de cine se supieron adaptar a todos los sectores de la población, primero por ser un espectáculo económico, y después por su ductilidad respecto a la evolución de las tecnologías en lo referente al sonido. En la época del cine mudo y del intertítulo, al establecer representaciones en el escenario que ayudaban a

comprenderlos y leerlos. Posteriormente, con la llegada del sonoro, y en el caso concreto de España, con la obligatoriedad de doblaje, momento en el que los actores de todas las nacionalidades pasaron a dominar el idioma español a la perfección, como se ha explicado en el contexto histórico.

El último elemento a destacar es el concepto de diversidad cultural. La UNESCO (2001) la entiende como “La originalidad y la pluralidad de las identidades que caracterizan los grupos y las sociedades que componen la humanidad. [...] constituye el patrimonio común de la humanidad y debe ser reconocida y consolidada en beneficio de las generaciones presentes y futuras”. En el análisis de la programación de la década de los cuarenta se buscará la diversidad en formatos y en nacionalidad, tanto de producciones como de directores e intérpretes. Analizar el consumo cinematográfico y comprobar si lograr un enriquecimiento de la cultura y de la sociedad.

Marco metodológico para el estudio de la exhibición en Salamanca

El objetivo de esta investigación es realizar un estudio sobre la exhibición cinematográfica en la ciudad de Salamanca, comunidad autónoma de Castilla y León, España, y en el marco temporal de la década de los cuarenta (1940-1949)¹.

El primer objetivo específico es conocer la situación de las infraestructuras cinematográficas de la ciudad, ya sean salas de cine, teatros, terrazas u otros, y relacionarlos con la vida de la ciudad; se analizan sus características y su evolución desde su apertura hasta su cierre.

En segundo lugar, se estudia cómo se encontraba organizada la exhibición y

programación de películas en la ciudad. Los indicadores seleccionados para componer esta matriz son: nombre de la sala de cine, título de la película, tipo de sesión, formato, año de producción –para detectar la actualidad de las películas programadas-, y duración. En lo que respecta a la duración, se elabora una clasificación propia para catalogar correctamente la producción de la época estudiada. De este modo, son cortometrajes (CM) aquellas películas cuya duración es ≤ 30 minutos; son medimetrajes (MM) aquellas cuya duración está entre 30 y sea ≤ 60 minutos; y son LM aquellas que superen los 60 minutos. A su vez, dentro del largometraje, y debido al cambio en la duración detectado en la muestra desde la época tratada hasta la actualidad, se han establecido dos categorías: largometraje de corta duración (LMC), >60 y <90 minutos, y largometraje de larga duración (LML), ≥ 90 minutos. Asimismo, se han encontrado seriales (SE), producción compuesta por uno y hasta 15 capítulos que se exhibían en lo que la prensa de la época llamó “jornadas”, donde podían entrar hasta todos los capítulos del serial, dependiendo de su duración. De estas se ha recabado la duración completa de la serie y los episodios que tenían.

El tercer objetivo específico es realizar un análisis de la diversidad de la programación de las películas exhibidas según la variable de nacionalidad de los filmes, aportando datos de las películas españolas y extranjeras, los tipos de coproducciones y los países participantes, así como de la nacionalidad de los directores e intérpretes.

En este estudio no se encuentra la calificación por edades porque esta medida no se aplica hasta febrero de 1950 (Gubern, 1981).

La matriz de análisis se ha realizado a través del vaciado de las carteleras de dos diarios locales, *El Adelanto* y *La Gaceta*. *El Adelanto* se puede consultar en papel en los fondos de la Biblioteca Central de la Universidad de Salamanca desde 1922 y hasta 1991, y *La Gaceta* está digitalizada desde 1920 hasta 1980, con consulta a través de la intranet de dicha Biblioteca.

La muestra elegida para tal fin fueron las carteleras del periódico *El Adelanto* del tercer sábado de cada mes, desde 1940 hasta 1949, ambos inclusive, lo que ofrece una muestra de 120 periódicos consultados. Para contrastar estos datos, se revisaron las carteleras del periódico *La Gaceta* del tercer sábado del mes de enero, desde 1940 hasta 1949, ambos inclusive, comprobándose que la información aparecida en ambos era la misma.

En este estudio queda definida la sala de exhibición como todo aquel “local o recinto de exhibición cinematográfica abierto al público mediante precio o contraprestación fijado por el derecho de asistencia a la proyección de películas determinadas, bien sea dicho local permanente o de temporada, y cualesquiera que sean su ubicación y titularidad”. El concepto de monosala es el único que afecta al periodo de investigación, siendo “aquel local de exhibición que tiene una sola sala o pantalla” (Jefatura del Estado, 2007).

Ya que con los datos de las carteleras no se completaba la información de todas las variables elegidas para el análisis se investigaron dichos datos en otros medios, como la revisión de los

anuncios de *El Adelanto* de cada sábado estudiado, así como el de las críticas de cine que en él se encontraron. También se completó la información con varias bases de datos de películas, como la de Películas Calificadas del Instituto de la Cinematografía y las Artes Audiovisuales (ICAA), la International Movie Data Base (IMDB), y FilmAffinity.

Este estudio sobre la estructura de la exhibición de la ciudad de Salamanca y la memoria histórica de la ciudad se completó con entrevistas en profundidad a algunos expertos de la cinematografía de la ciudad. Concretamente se realizaron tres entrevistas: (1) Juan Antonio Pérez Millán, coordinador de la Filmoteca de Castilla y León, desde su creación en 1991 hasta su jubilación en 2013 (realizada el 21 de abril de 2015); (2) Ignacio Francia, periodista y experto en historia y cine de Salamanca (realizada el 5 de mayo de 2015); (3) y a Ángel Barrueco, empresario de salas cinematográficas en Zamora. Sus familiares fueron dueños del Teatro Gran Vía de Salamanca (realizada el 12 de mayo de 2015).

Estudio de las infraestructuras cinematográficas salmantinas en los cuarenta

La primera proyección de cine en la ciudad de Salamanca tuvo lugar el 11 de septiembre de 1896, en el café ‘El Siglo’, que hoy es un famoso pub conocido como Cum Laude, situado al lado de la Plaza Mayor, enclave social de referencia (Francia, 2008). A partir de este momento, la ciudad inicia su andadura cinematográfica, y aquí se recogen los resultados de la década de los cuarenta.

Las infraestructuras cinematográficas de la década son ocho: Teatro Liceo, Gran Teatro

Bretón, Teatro Moderno, Teatro Coliseum, Cinema Taramona, Teatro Gran Vía, Cinema Salamanca, y Teatro Educación y Descanso. Todas menos el Teatro Liceo han sido cerradas. En el año 1940 había cinco de las ocho salas abiertas; teniendo que todas ellas eran monosalas se obtiene un promedio de 14.375 habitantes/pantalla, muy alto si lo comparamos con los existentes en la actualidad que no sobrepasan los 6.000 (GRIC, 2014)². En estas salas –según la muestra– se proyectaron un total de 659 títulos, sin contar reposiciones; estos títulos se han proyectado un total de 771 veces.

Teatro Liceo.

El teatro Liceo nació de la mano de la Sociedad Liceo Artístico y Literario en septiembre de 1862. En 1897 comienza a programar películas con una “entrada general” de un real. En 1931 se consolida como sala de cine ampliando su aforo de 250 o 280 butacas. En 1997 pasa a manos del Ayuntamiento de Salamanca y en 2002 es totalmente remodelado y se dedica especialmente a las actividades de la Fundación Salamanca Ciudad de Cultura y a proyecciones organizadas por la Filmoteca de Castilla y León.

Gran Teatro Bretón.

El Gran Teatro Bretón nace en 1889, en el lugar en el que había estado un corral de comedias que data del siglo XVI, cerca del Hospital General y la Facultad de Medicina. El teatro contaba con 1.280 localidades y acogió las primeras funciones de cine sonoro en 1924. A partir de 1929, se caracterizó por programar “operatas cantadas”, películas musicales en las que el artista va cantando la letra del libreto. El último programa

incluyó “Hablé con ella” de Pedro Almodóvar, en 2003, cuando colgó el cartel de “*cerrado por vacaciones... ya eternas*” (Francia, 2008).

Teatro Moderno.

El Teatro Moderno se ubicaba en la Cuesta del Carmen y abrió sus puertas en 1909 con 515 localidades y en 1939 fue ampliado con una planta; comenzó con proyecciones de cine mudo en las que León Terrero interpretaba la música a piano (Sanchón, 1997). Según Francia (2008: 476), este teatro “mereció el calificativo popular de la bombonera de don Cayo”, por su coqueta decoración obra del propietario Cayo Alvarado. Además de cine acogió otros actos como mítines políticos u obras teatrales, pero en el periodo de estudio solo se utilizó para la proyección de películas (Francia, 2008). En 1956 fue adquirido por Elpidio Sánchez Marcos que lo utilizó para cine de reestrenos, y 10 años después fue derribado para construir bloques de pisos (Francia, 2008; Sanchón, 1997).

Teatro Coliseum.

En septiembre de 1933 la sociedad Empresa de Espectáculos puso en marcha el cine Coliseum, en la Plaza Mayor de Salamanca, con un total de 1.446 butacas y utilizado tanto para películas como para obras teatrales. Un incendio en 1970, durante las ferias de la ciudad, lo arrasó y tardó tres años en volver a abrir sus puertas con un aforo de mil butacas. Cerró definitivamente en 1983 (Francia, 2008). De este teatro se ha encontrado una licencia de apertura en el Archivo Municipal de Salamanca, fechada el 2 de septiembre de 1933 y firmada por don Gonzalo Alonso Manzanera, como director de Espectáculos Salamanca S.A.

Cinema Taramona.

Un poco más pequeño, con 680 butacas, está el Cinema Taramona, conocido así por el apellido de su propietario, pero también conocido como Cinema Garrido. Abrió sus puertas en el año 1933, en la calle Sánchez-Ruano, que hoy situaríamos en la Avenida Federico Anaya. Durante los setenta modificó su actividad para funcionar como “sala especial” y finalmente cerró sus puertas en octubre de 1982 (Francia, 2008).

Teatro Gran Vía.

El Teatro Gran Vía se abre el 6 de septiembre de 1946 con 1.400 butacas. Ubicado en la carretera de Ledesma, desarrolló su actividad durante cuarenta años, hasta septiembre de 1986, que se convirtió en viviendas de lujo.

Teatro Educación y Descanso.

El Teatro Educación y Descanso, perteneciente a la obra sindical del mismo nombre, era un espacio donde también se proyectaban películas desde julio de 1941. En abril de 1946 nace un cine-club con este mismo nombre, pero solo contó con seis sesiones en ese año (Francia, 2008). Concluimos que termina

desapareciendo en noviembre de 1947 al no aparecer más sus sesiones en las carteleras³.

Cinema Salamanca.

Cinema Salamanca es la última sala en aparecer en la década de estudio; nace el 3 de marzo de 1945 con 879 butacas. Fundada por Elpidio Sánchez Marcos, entre la Calle Sol y la Plaza de San Boal, era una de las mejor equipadas de la ciudad. Se inaugura con el estreno de “El fantasma de doña Julita”, una producción de Cifesa dirigida por Rafael Gil, al que asistió no solo el director, sino también los actores Antonio Casal y Juan Espantaleón, el gobernador militar, y el alcalde de la ciudad –que por aquel entonces era Manuel Torres López–, entre otros (Francia, 2008; Sanchón, 1997). Esta sala colaboraba con el programa de radio “Pantalla”, llegando a retransmitir alguna película. Una de las actividades de mayor relevancia que desarrolló fue acoger las proyecciones del cine-club universitario en sus comienzos –a partir de 1953-. En 1987 se amplió a cuatro mini-salas, pasándose a denominar Multicines Salamanca. Y en 2006 fue derribado para la construcción de edificios (Francia, 2008).

Ilustración 1. Placa en memoria del Cinema Salamanca.



Fotografía: Irene López Vidal. Placa situada en la Plaza de San Boal.

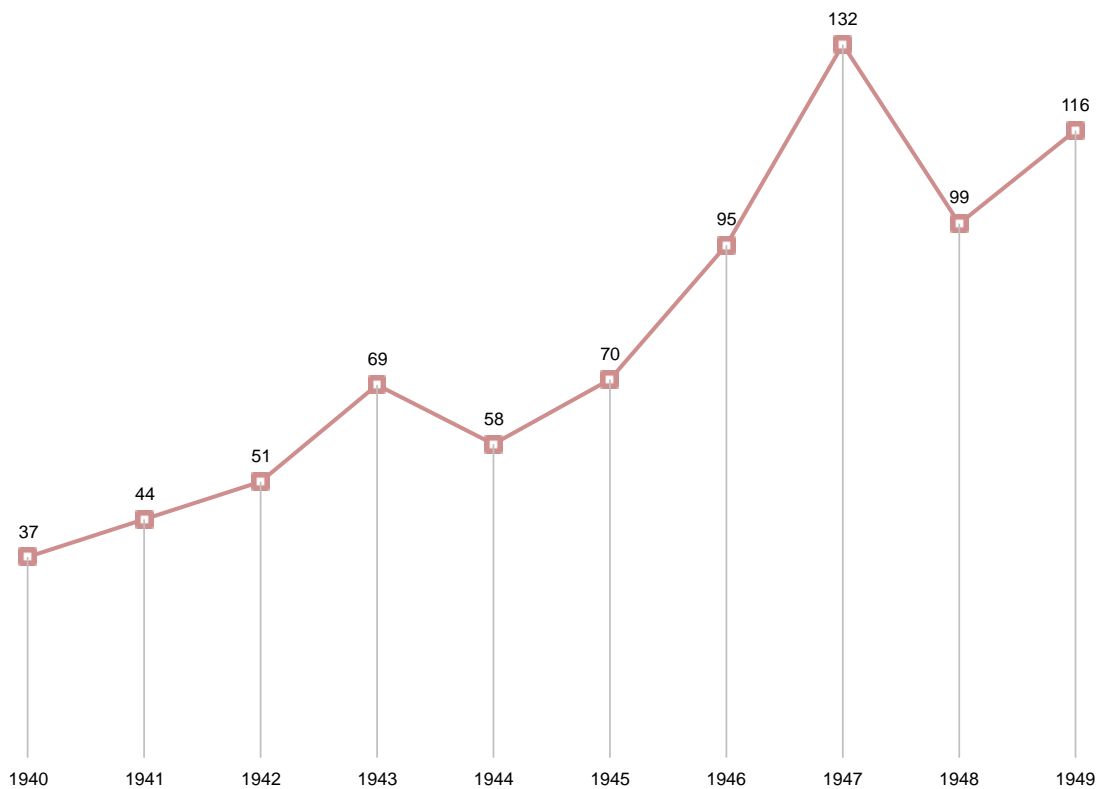
Resultados

El número de títulos proyectados en las salas de Salamanca (1940-1949) es de 659, que contando las reposiciones arroja un total general de 771 proyecciones; por tanto el porcentaje de títulos nuevos sobre el total es del 85,5%. Partiendo de que el resto de los sábados pudo haber el mismo número de proyecciones se tiene que los salmantinos disfrutaron de 2.313 pases, que tomando el porcentaje de títulos nuevos de la

muestra, ofrece 1.978 películas distintas a lo largo de los sábados de la década.

En cuanto la evolución de proyecciones a lo largo de los años se hallan datos bastante significativos. El número de películas proyectadas fue evolucionando desde 1940, con 37 películas, hasta llegar a las 116 películas proyectadas en 1949. El dato se va incrementando según pasan los años, exhibiéndose cada vez más películas, encontrando un pico en el año 1947 con 132 películas proyectadas (Gráfico 1).

Gráfico 1. Películas exhibidas en la década de los cuarenta en Salamanca.



Fuente: *El Adelanto* y *La Gaceta*. Elaboración propia.

El aumento en el número de salas justifica este dato, ya que en 1941 se encuentran las proyecciones del Teatro Educación y Descanso, y en 1945 abre sus puertas el Cinema Salamanca. El pico del año 1947 guarda relación con la aparición del Teatro Gran Vía, y el descenso en los años

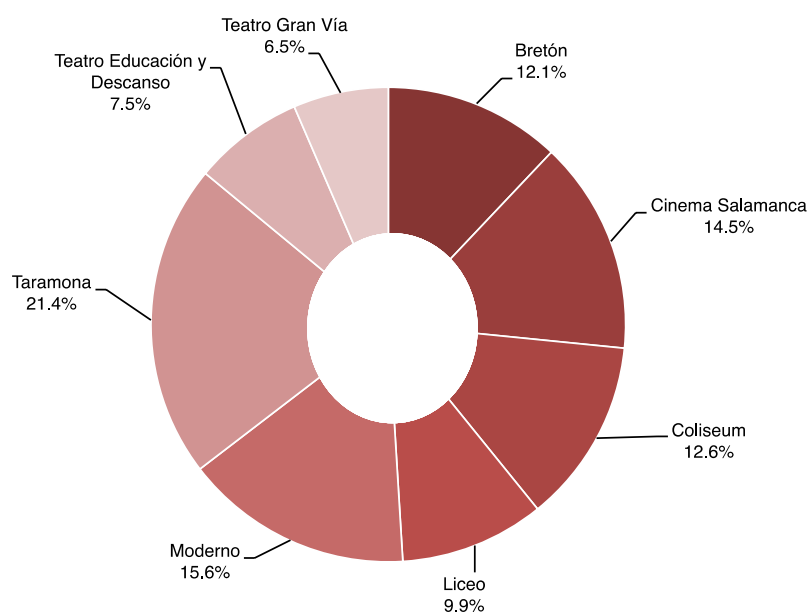
posteriores se debe a la desaparición del Teatro Educación y Descanso.

Cuando abrió sus puertas el Cinema Salamanca en 1945 se consolidó como el cine con más proyecciones; a partir de 1946 exhibió 25 filmes de los 95 estudiados. Hasta entonces, todos los cines exhibían más o menos el mismo número

de películas, exceptuando el Liceo y Teatro Educación con un número menor. El Cinema Taramona es el que cuenta con más películas

exhibidas a lo largo de la década (21%), seguido del Teatro Moderno (16%) y del Cinema Salamanca (15%). Gráfico 2.

Gráfico 2. Películas exhibidas según sala en la década de los cuarenta en Salamanca



Fuente: *El Adelanto* y *La Gaceta*. Elaboración propia.

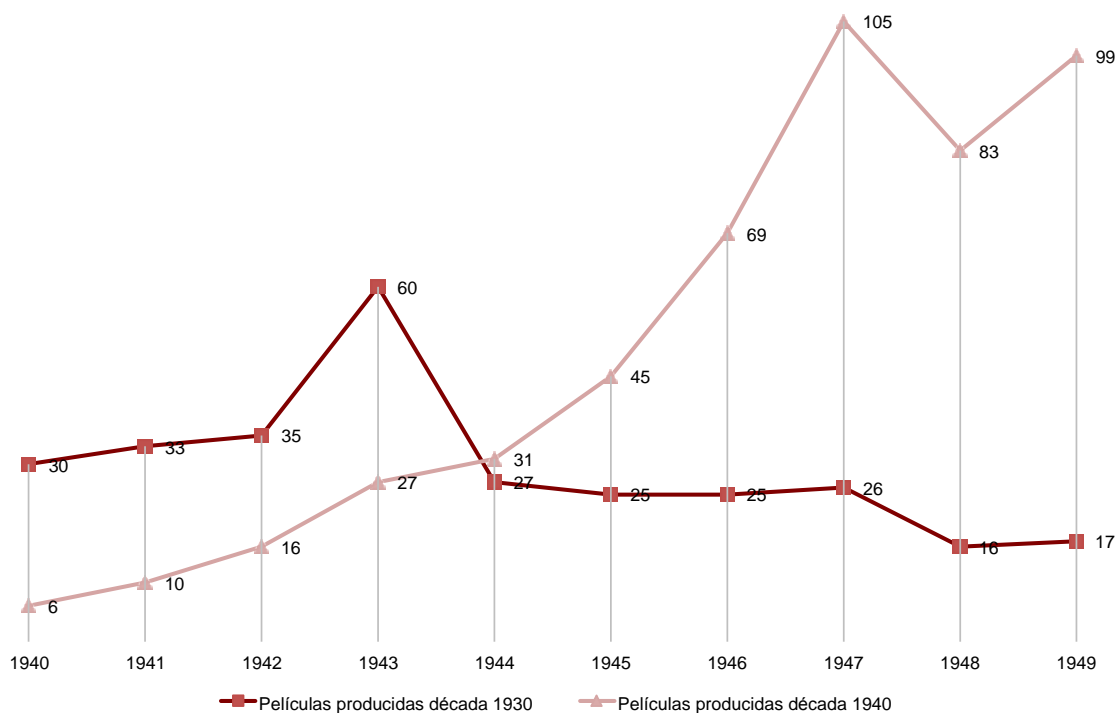
Actualidad de las películas exhibidas

Para obtener los resultados de este apartado se compara el año en que se produjo la película con el año de su llegada a las salas salmantinas en la década de los cuarenta. Se considera “estreno” la película que llega a la sala salmantina el año de su producción y dos años posteriores, con el resultado de que en ningún año de la década los estrenos alcanzan la mitad de las proyecciones. Los datos más altos están en 1940, cuando las películas estrenadas suponen un 43,2%; en 1942, el 31,4%; y en 1949, llegan al 32,5%. Por lo tanto, el cine accesible a la sociedad salmantina de los cuarenta no era de gran actualidad.

Entre 1940 y 1943 (ambos inclusive) se exhibían más películas producidas en la década de los treinta (81% en 1940; 75% en 1941; 68,6% en 1942 y 60,9% en 1943). Sin embargo, esto cambia a partir de 1944, cuando se empiezan a exhibir más películas producidas en la década de los cuarenta (53,6% en 1944; 64,3% en 1945; 72,6% en 1946; 79,6% en 1947; 83,8% en 1948; 85,3% en 1949). En cuanto a las producidas en la década de los veinte solo se encuentran dos casos aislados: una en 1941, *El hijo del Caid* (George Fitzmaurice, 1926); y otra en 1946, *Los cuatro jinetes del apocalipsis* (Rex Ingram, 1921). Gráfico

3.

Gráfico 3. Películas producidas en los años treinta y cuarenta y exhibidas en la década de los cuarenta en Salamanca.



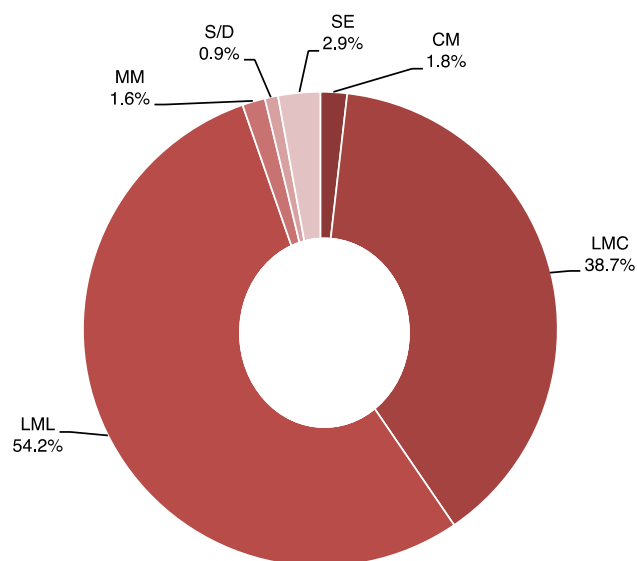
Fuente: ICAA, FilmAffinity, IMDB. Elaboración propia

Formato y duración de las producciones

Todas las películas de la muestra son de 35mm. En lo que respecta a la duración y tomando la clasificación propia elaborada, la mayoría de las películas exhibidas (54%) son largometrajes de larga duración. Le siguen, con un 39%, los largometrajes de corta duración, siendo

este dato significativo por lo atípico de esta duración hoy en día. Los cortometrajes, medimetrajes y seriales no son representativos en el conjunto de la década (MM 1%; CM 2% y SE 3%), incluso hay años en los que no se programan. Gráfico 4.

Gráfico 4. Formato de las películas exhibidas en Salamanca según su duración.



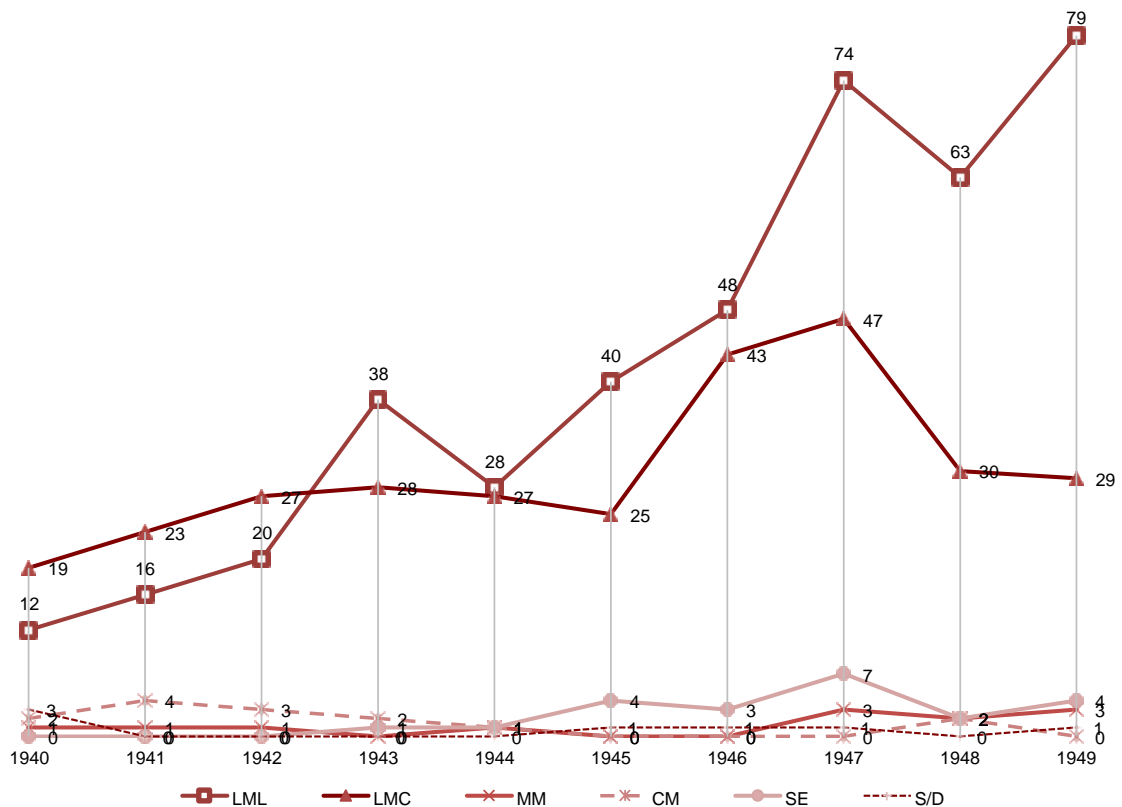
Fuente: ICAA, IMDB, FilmAffinity. Elaboración propia.

La pauta de programación según duración a lo largo de la década ofrece un incremento de los LML, pasando del 32,4% del total de películas exhibidas en 1940, al 68,1% en 1949. Por su parte, los LMC son la mitad al inicio de la década (51,4%) mientras que al final suponen una cuarta parte (25%).

Según avanza la década, el formato CM casi desaparece de la cartelera, mientras que el MM se

mantiene constante. Cabe destacar que los seriales empiezan a tener un mayor peso a partir de 1945, algo relevante aunque su número sea bajo en comparación con los largometrajes exhibidos (de los 22 seriales, 4 están en 1945; 3 en 1946; 7 en 1947; 2 en 1948; 4 en 1949).

Gráfico 5. Evolución de películas exhibidas en Salamanca según su duración.



Fuente: ICAA, IMDB, FilmAffinity. Elaboración propia.

Pauta de las sesiones

Los horarios de programación de las películas de la muestra son muy variados por lo que la pauta general de los cuarenta dista mucho de la actual donde las horas de las sesiones se mantienen con rigidez. Para claridad en el análisis, se han establecido tres rangos de sesiones según hora de comienzo de las proyecciones: 1ª sesión, $\geq 15:00$ horas y $< 18:00$ horas; 2ª sesión, $\geq 18:00$ horas y $< 21:00$ horas; y 3ª sesión, $\geq 21:00$ horas y $\leq 00:00$ horas.

Además de esta clasificación, se encuentran otros dos tipos de sesiones:

- Sesión simultánea, entendida esta cuando se exhibían la misma película en dos cines, el mismo día y con horarios similares.

- Sesión continua, caracterizada por la exhibición de una o varias películas desde la apertura del cine (siendo esta casi siempre primera sesión) hasta el cierre del cine siendo todas las sesiones accesibles con la misma entrada.

En cuanto a la primera clasificación, los horarios de las sesiones estaban muy repartidos: primera (30,4%), segunda (37,35%), y tercera (32,52%). Ninguno de los cines de la época destaca por programar en un horario o en otro, siendo el Cinema Taramona el que más primeras sesiones utilizaba con un 30,53% del total.

En segundo lugar se encuentran 40 sesiones simultáneas de las 771 proyecciones totales, de las que ocho son continuas al mismo tiempo –una exhibida en el Teatro Bretón, y las otras siete en el

Taramona-. En cuanto al total de continuas es de 161 sobre el total.

El Bretón y Taramona son las dos salas que más utilizaron las sesiones simultaneas (45% cada uno). Además, Cinema Salamanca y Teatro Educación y Descanso también hicieron uso de esta modalidad de programación. Normalmente, las películas exhibidas por el Bretón eran simultáneas con las del Taramona; mientras que las del Cinema Salamanca eran simultáneas con las del Teatro Educación y Descanso. Esto se debe a que tanto Bretón como Taramona –según datos recabados de anuncios del diario *El Adelanto*– pertenecían a la empresa Espectáculos Taramona S.A. Sin embargo, no se ha encontrado relación entre el Cinema Salamanca y el Teatro Educación y Descanso.

Las salas en las que predominaban las sesiones continuas eran el Moderno (42,8%) y de nuevo el Taramona (28,3%). Cabe destacar, que todos los cines han utilizado alguna vez esta modalidad.

Diversidad según la nacionalidad de las películas exhibidas.

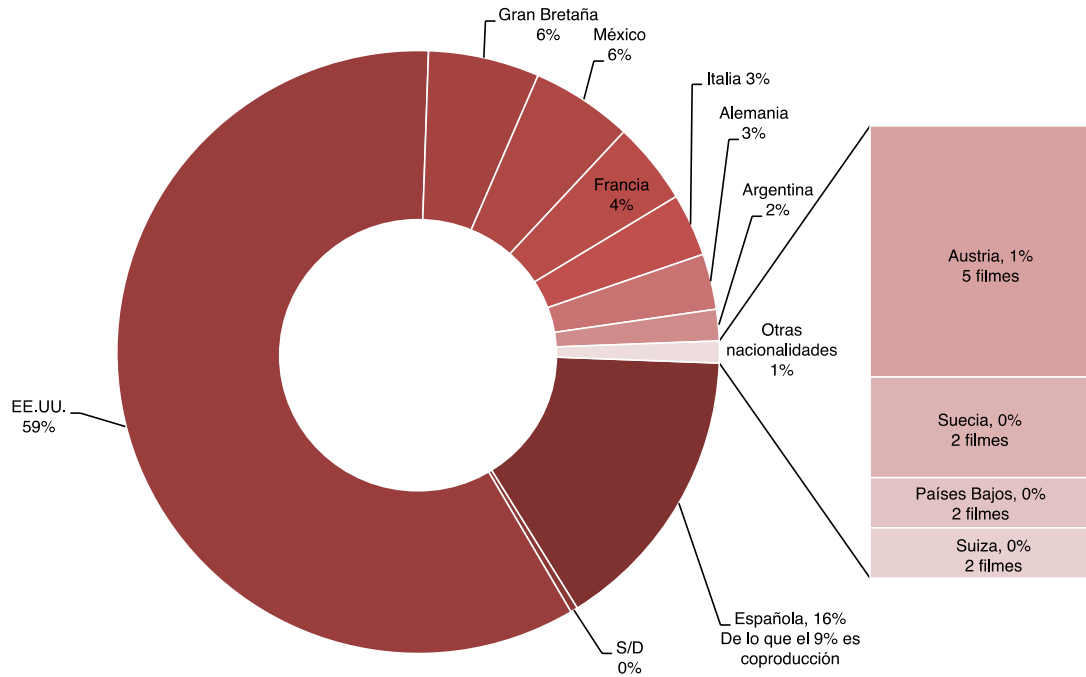
El término de nacionalidad ha sido un tema de debate a lo largo de los años, entendiéndose en cada momento histórico de forma diferente. A raíz de la celebración del I Congreso Español de

Cinematografía (1928) se publica la Real Orden de 26 de febrero de 1929, de la que emana la primera definición de nacionalidad de película española, imponiendo que “el cien por cien del capital y del personal de la producción deben ser de nacionalidad española con la excepción del 25% de los actores que podían ser extranjeros con el fin de aumentar la comercialidad de la misma” (Fuertes, 2002: 32).

Para determinar la nacionalidad de las producciones así como las coproducciones exhibidas se ha utilizado la Base de Datos de Películas Calificadas del ICAA.

La mayor parte son de nacionalidad extranjera, representando un 84% del total, frente al 16% de las españolas. De las extranjeras, la mayoría son de origen estadounidense, el 59% sobre un total de 771 películas, seguidas, aunque a mucha distancia, de las películas inglesas y las mexicanas, con un 6% respectivamente. La cinematografía que llegaba de América Latina era principalmente mexicana y después argentina, contrario a lo que ocurre en la actualidad, donde la presencia de filmes argentinos es mayor. Cabe destacar que aunque Suecia, Países Bajos y Suiza supongan un 0%, Suecia tiene dos películas proyectadas en la década, mientras que los otros dos países, solo una (Gráfico 6).

Gráfico 6. Nacionalidad de películas exhibidas en Salamanca en los cuarenta.



Fuente: ICAA, IMDB, FilmAffinity. Elaboración propia

Se toma el concepto del ICAA de coproducción internacional: “aquellas películas realizadas en coproducción con empresas extranjeras [...] de ámbito bilateral o multilateral”. Por otro lado, se clasifican según el número de participantes, en tres grupos: bipartitas, dos países; tripartitas, tres países; y multipartitas, cuatro o más países.

Tabla).

De las 648 películas extranjeras de la muestra solo dos son coproducciones entre países extranjeros, 0,3% del total de películas con

Del total de películas exhibidas el 14% son producción íntegramente española, y un 2% son coproducciones de España con otros países (10 filmes), uno de ellos exhibido dos veces (*La última falla*), lo que supone un 9,2% del total de películas con nacionalidad española. España coproduce con Italia, Alemania y Francia y siempre en modalidad bipartita (nacionalidad extranjera: una entre Países Bajos y Reino Unido, *La ruta del Este* (Pat Jackson, 1944); y otra entre Suecia y Noruega, *El proscrito* (George Schneevoigt, 1935).

Tabla 1. Coproducciones internacionales de España exhibidas en las pantallas salmantinas en los cuarenta.

Título	Año producción	País coproductor	Director	Nacionalidad del director
Mariquilla Terremoto	1938	Alemania	Benito Perojo	España
Romancero Marroquí	1939	Alemania	Carlos Velo	España

La canción de Aixa	1939	Alemania	Florián Rey	España
Santa Rogelia	1939	Italia	Roberto de Ribón Edgar Neville	Argentina España
El inspector Vargas	1940	Italia	Félix Aguilera	España
Sin novedad en el Alcázar	1940	Italia	Augusto Genina	Italia
Lluvia de millones	1940	Italia	Max Neufeld	Austria
El nacimiento de Salomé	1940	Italia	Jean Choux	Suiza
La última falla	1940	Italia	Benito Perojo	España
Danza del fuego	1942	Francia	André Hugon Jorge Salviche	Francia España

Fuente: *El Adelanto*, ICAA, IMDB y FilmAffinity. Elaboración propia.

Diversidad según la nacionalidad de los directores⁴

Aunque en las película de la muestra se han encontrado casos de hasta cuatro directores, se determinará el director principal como el primero para la nacionalidad. El 85% de los filmes han sido dirigidos por una única persona, y el restante 16% han sido dirigidos por dos (13,4%), por tres (1,4%) y hasta por cuatro (0,3%). Un total de 354 directores han pasado por las salas salmantinas en la década, de los cuales se analizan los que han

estrenado siete películas en la década –contando repeticiones, reestrenos y sesiones simultáneas-. El resultado arroja 19 directores (Tabla 2) de los cuales cinco son de nacionalidad española, y de los restantes 14 extranjeros, 10 son de nacionalidad estadounidense. Aunque dada la década de análisis puede no resultar demasiado significativo, se ha querido destacar que todos los directores son de género masculino, ni en las producciones españolas ni en las extranjeras aparece mujer alguna a cargo de la dirección.

Tabla 1. Nacionalidad de los directores de las películas exhibidas en Salamanca.

Director	Nacionalidad	Nº de títulos	Nº total de proyecciones
Michael Curtiz	EE.UU. de familia húngara	9	13
Florián Rey	España	9	12
Henry Koster	Alemania, carrera EE.UU.	5	11
Benito Perojo	España	9	10
Ignacio F. Iquino	España	8	9
José Luis Sáenz de Heredia	España	7	9
Alfred Hitchcock	R.U.	6	9
Geroge B. Seitz	EE.UU.	6	8

Henry Hathaway	EE.UU.	6	8
Henry King	EE.UU.	6	8
John English	R.U.	6	8
Sam Wood	EE.UU.	7	7
Edward H. Griffith	EE.UU.	6	7
George Cukor	EE.UU.	6	7
Rafael Gil	España	6	7
Tay Garnett	EE.UU.	6	7
Arthur Lubin	EE.UU.	5	7
Clarence Brown	EE.UU.	5	7
Roy William Neill	Irlanda	5	7

Fuente: *El Adelanto*, *La Gaceta*, ICAA, IMDB y FilmAffinity. Elaboración propia

Diversidad según la nacionalidad de intérpretes.

Para este análisis se ha realizado una selección de intérpretes por producción, escogiendo a los dos protagonistas principales de cada una y haciendo el corte en los actores que han participado hasta en ocho películas –contando reposiciones, reestrenos y sesiones simultáneas- de cara a obtener el listado de los más populares⁵. Se ha contrastado esta información con los datos que ofrecen los diarios ya que era muy frecuente anunciar la película seguida de las estrellas que participaban en la misma.

La Tabla 3 recoge los 13 intérpretes que arroja el corte, de los cuales solo dos son de nacionalidad española –Alfredo Mayo y Miguel Ligeró-, frente a los 11 de nacionalidad extranjera, de los cuales seis son estadounidenses, y parte de las películas de éxito del resto no estadounidense, son marca Hollywood. Destaca la presencia del conocidísimo actor mexicano Jorge Negrete. A diferencia del listado de directores, este cuenta con la presencia de dos mujeres; aún con todo, número considerado muy bajo para el ‘star system’ de la época.

Tabla 3. Nacionalidad de los intérpretes de las películas estrenadas en Salamanca.

Intérprete	Nacionalidad	Nº de títulos	Nº total de proyecciones
Charles Boyer	Francia	10	16
John Wayne	EE.UU.	14	15
Tyrone Power	EE.UU.	10	13
Joan Bennett	EE.UU.	10	12
Gary Cooper	EE.UU.	9	12
Cary Grant	R.U.	8	11
Alfredo Mayo	España	9	10
Fred MacMurray	EE.UU.	9	10

Loretta Young	EE.UU.	8	10
Miguel Ligero	España	8	10
Basil Rathbone	R.U., nacido en Sudáfrica	8	9
Jorge Negrete	México	8	9
Claudette Colbert	Francia y EE.UU.	8	8

Fuente: *El Adelanto*, *La Gaceta*, ICAA, IMDB y FilmAffinity. Elaboración propia.

Conclusiones

A lo largo de la década de los cuarenta, las infraestructuras cinematográficas de la ciudad de Salamanca se duplican, pasando de cuatro teatros y un cine en 1940, a ocho salas a partir de 1946.

Este aumento del número de salas cinematográficas tiene como consecuencia un incremento de las sesiones programadas y, por tanto, una mayor oferta cinematográfica en la ciudad. Del inicio al final de la década el número de producciones en cartel se triplica, pasando de 37 a 116. Pero no se debe olvidar que esta ampliación de la oferta no supuso una llegada masiva de estrenos a la ciudad al no contar, ningún año del estudio, ni siquiera con la mitad de sus proyecciones de esta categoría.

Una pauta de programación interesante se encuentran en los dos tipos de sesiones características de la época, la alta presencia de sesiones continuas (21% del total de lo exhibido) y de sesiones simultáneas, con el 5%. El horario de inicio de las sesiones es extremadamente variado, siendo este un aspecto complicado en la organización de los tiempos de la sociedad salmantina de la época.

Otro modelo de programación hallado tiene relación con la duración de las películas, siendo esta muy variada. Aunque la mayoría (54%) son largometrajes de larga duración, se encuentra una alta presencia de largometrajes de corta duración

(39%), estos últimos poco comunes en la actualidad, ya que su duración no alcanzaba los 90 minutos. También cabe destacar la presencia de series, emitidas en la época por jornadas, algo totalmente erradicado de las carteleras desde la llegada de la televisión. La década de estudio ve como se consolida la duración de las producciones que finalmente queda como estándar en esta industria.

La diversidad de la cartelera salmantina de la década de los cuarenta se valora baja, tanto en nacionalidad de las películas como en origen de los directores e intérpretes, en todos los casos con una fuerte presencia de lo norteamericano, patrón que se sigue manteniendo en la actualidad. Los filmes estadounidenses son los que cuentan con mayor presencia (59% del total de las películas exhibidas), quedando los españoles con una representación del 16%. Las coproducciones juegan un papel muy pequeño en la cartelera salmantina de los cuarenta, siendo en su mayoría coproducciones hispano-italianas –seis de las diez–, hecho que guarda relación con las alianzas internacionales de la Dictadura. En este sentido, la programación actual se aleja mucho de los usos de la época actual dado que en estos momentos hay una fuerte presencia de coproducciones y éstas son mayoritariamente con países de América Latina (Fuertes & Marengi, 2016).

Los años de producción de las coproducciones explican el origen de las alianzas al ser este el momento en que la Dictadura aún no ha comenzado su proyecto de mejora de imagen política internacional. El vacío posterior de cooperación cinematográfica no debe leerse como inexistencia de tales proyectos, sino que muchos de ellos, aunque rodados en la década de los cuarenta, no llegaron a las carteleras españolas hasta mucho más tarde, y otros que si fueron estrenados en la década de análisis, no tuvieron la suerte de llegar a la cartelera salmantina. Por ejemplo, con EE.UU. se encuentran hasta tres coproducciones –1943, 1944 y 1948- de las cuales, sólo la de 1943, *Tarzán el temerario*, se estrenó en el periodo de estudio pero sin llegar a las salas salmantinas. Por otro lado, la escasa cooperación cinematográfica va unida a la dificultad de relaciones internacionales provocada por la Segunda Guerra Mundial, y que a su final España fue declarada por Naciones Unidas “un peligro para la paz mundial”, sanción no levantada hasta 1950. Destacar que los datos cinematográficos ofrecidos muestran que las relaciones internacionales nunca se rompieron, es más, a partir de 1943, momento en el que comienza a cobrar peso el nacionalcatolicismo dentro del régimen, se incrementa el número de producciones estadounidenses en las pantallas españolas –de las 28 películas autorizadas de nacionalidad estadounidense en 1942 se pasa a 61 en 1943 y a 120 en 1944-.

Los directores son también mayoritariamente estadounidenses, 10 de los 19 analizados de la muestra, seguidos de los cinco españoles. En cuanto a intérpretes se refiere también predominan los estadounidenses, pero en este caso los españoles se encuentran muy desplazados, seis estadounidenses y dos españoles de los 13 que representa la muestra.

La baja presencia de producción nacional queda explicada por el modo en que las distintas políticas cinematográficas fueron perfilando el sector, sometido a la más estricta de las censuras desde todos los puntos de vista posibles. Además de la censura directa y del daño de la pérdida de la lengua provocado por el doblaje, se encuentra la censura indirecta que selecciona las producciones que van a ser merecedoras de dinero público. A esto se unió una errónea política de devolución de fondos pues en el momento que la película era estrenada la producción debía devolver el dinero de la ayuda, por lo que si el filme no alcanzaba éxito de taquilla, el productor llegaba a perder dinero, lo que desincentivó uno de los fines primordiales de una película: su estreno para ser vista y aclamada por un público. Sumar a todo ello el aliciente del rentable mercado de licencias de doblaje. Un sector repleto de producción censurada en sus contenidos y producida de espaldas al público pudo más que el establecimiento de una cuota de pantalla, que por otro lado se valora escasa.

Referencias

Allen, R. C. (1979). Motion-Picture Exhibition in Manhattan 1906-1912: Beyond the Nickelodeon. *Cinema Journal*, 18(2), 2-15.

Global Media Journal México, Volumen 13, Numero 25 Pp. 96-121.

- Allen, R. C. (1990). From Exhibition to Reception, Reflections on the Audience in Film History. *Screen*, 31(4), 347-356.
- Allen, R. C. (2006). Relocating American Film History. *Cultural Studies*, 20(1), 44-88.
- Bilteyst, D. (2007). The Roman Catholic Church and Film Exhibition in Belgium, 1926-1940. *Historical Journal of Film*, 27(2), 193-214.
- Bouquillion, P.; Miège, B. & Mouglin, P. (2010). La situación de la industria creativa. Un debate significativo en Francia. *Revista Telos. Cuadernos de Comunicación e Innovación*, Diciembre.
- Burrows, J. (2004). Penny Pleasures II: Incidency, Anarchy and Junk Film in London's "Nickelodeons", 1906-1914. *Film History*, 16, 172-197.
- Bustamante, E. (2003). Las industrias culturales, entre dos siglos. En E. Bustamante (Ed.), *Hacia un nuevo sistema mundial de comunicación. Las industrias culturales en la era digital* (Vol. 25, pp. 19-38). Barcelona: Gedisa.
- Bustamante, E. (Ed.). (2011). *Las industrias creativas. Amenazas sobre la cultura digital*. Barcelona: Editorial Gedisa.
- Bustamante, E. & Zallo, E. (Eds.). (1988). *Las industrias culturales en España*. Madrid: Akal.
- Comellas, J. L. (2014). *Historia de España contemporánea*. Madrid: Ediciones RIALP.
- De las Carreras, M. E. (2015). A Case of Entente Cordiale between State and Church. Catholics and Film Control in Argentina (1954-1984). En D. Biltreyst & D. Treveri Gennari (Eds.), *Moralizing Cinema. Film, Catholicism and Power* (pp. 203-220). New York & London: Routledge.
- De Sena, E. (2001). Guerra, censura y urbanismo: recuerdos de un periodista. *Historia de Salamanca. Siglo veinte* (pp. 325-294). Salamanca: Centro de Estudios Salmantinos.
- Ferraz, M. (1997). Reglamentación, constitución y desarrollo de la obra sindical falangista "Eduación y Descanso". *Tebeto: Anuario del Archivo Histórico Insular de Fuerteventura*, 10, 217-238.
- Francia, I. (2008). *Salamanca de cine*. Salamanca: Caja Duero.
- Fuertes, M. (2002). La coproducción cinematográfica entre España y Argentina 1990-2000. (Sobresaliente Cum Laude Tesis doctoral inédita), Universidad de Salamanca, Salamanca.

- Fuertes, M. & Marengi, P. (2016, en prensa). Cooperación y cultura: veinte años de coproducción cinematográfica entre España e Iberoamérica 1995/2014. *Alcance, Revista Cubana de Información y Comunicación (ARCIC)*, Vol. 5(10).
- Fuertes, M. & Mastrini, G. (Eds.). (2014). *Industria cinematográfica latinoamericana: políticas públicas y su impacto en un mercado digital* (Vol. Aperturas). Buenos Aires, Argentina: La Crujía Ediciones y AECID.
- Garnham, N. (1983). La cultura como mercancía. En G. Richeri (Ed.), *La televisión entre servicio público y negocio*. Barcelona: Gustavo Gili.
- Gomery, D. (1992). *Shared Pleasures: A History of Movie Presentation in the United States*. Madison, Wisconsin: University of Wisconsin Press.
- GRIC. (2014). *Las industrias culturales y creativas en Castilla y León (CLICC 2013)*. Documento restringido. Salamanca: Universidad de Salamanca.
- Guback, T. H. (1974). Film as International Business. *Journal of Communication*, 24(1), 90-101.
- Guback, T. H. (1980). *La industria internacional del cine* (B. López, Trans. Vol. I y II). Madrid: Editorial Fundamentos.
- Gubern, R. (1981). *La censura. Función política y ordenamiento jurídico bajo el franquismo. 1936-1975* (Vol. 166). Barcelona: Ediciones Península. Historia. Ciencia. Sociedad.
- Herscovici, A. (1994). *Economie de la culture et de la communication*. Paris: L'Harmattan.
- Horkheimer, M. & Adorno, T. W. (1972). *Dialéctica del iluminismo*. Buenos Aires: Editorial Sur.
- Jacoste Quesada, J. G. (1996). *El productor cinematográfico*. Madrid: Editorial Síntesis.
- Jefatura de Estado. (2007). Ley 55/2007, de 28 de diciembre, del Cine, BOE núm. 312, de 29 de diciembre de 2007.
- Lozano, J. C.; Biltereyst, D.; Frankenberg, L.; Meers, P. & Hinojosa, L. (2012). Exhibición y programación cinematográfica en Monterrey, México de 1922 a 1962: un estudio de caso desde la perspectiva de la "Nueva Historia del Cine". *Global Media Journal México*, 9(18), 73-94.
- Maltby, R.; Biltereyst, D. & Meers, P. (2011). *Explorations in New Cinema History: Approaches and Case Studies*. Malden, MA: Wiley-Blackwell.
- Global Media Journal México, Volumen 13, Numero 25 Pp. 96-121.

- Meers, P.; Biltreyst, D. & Van de Vijver, L. (2010). Metropolitan Vs Rural Cinema Going In Flanders, 1925-1975. *Screen*, 51(3), 272-280.
- Monterde, J. E. (1995). El cine de la autarquía (1939-1950). En J. Talens (Ed.), *Historia del cine español* (Vol. 40, pp. 181-238). Madrid: Cátedra. Signo e Imagen.
- Mosco, V. (1996). *The political economy of communication*. Londres: SAGE Publications.
- Pérez Millán, J. A. (2013). *Salamanca en el NO-DO. La memoria audiovisual de una provincia*. Salamanca: Centro de Estudios Salmantinos.
- Rey, G. (2009). *Industrias culturales, creatividad y desarrollo*. Madrid: AECID.
- Richards, H. (2003). Memory Reclamation of Cinema Going in Bridgend, South Wales, 1930-1960. *Historical Journal of Film*, 23(4), 341-355.
- Rodríguez Mateos, A. (2008). *Un franquismo de cine. La imagen política del Régimen en el noticiario NO-DO (1943-1959)*. Madrid: Ediciones RIALP.
- Sánchez-Biosca, V. & Tranche, R. R. (1993). *NO-DO: el tiempo y la memoria*. Madrid: Filmoteca Española.
- Sanchón, J. (1997). *Los Sánchez-Marcos. 50 años de cine en Salamanca*. Salamanca: Kadmos.
- UNESCO. (2001). A Survey on National Cinematography. Consultado en http://www.unesco.org/culture/industries/cinema/html_eng/survey.shtml
- Van Oort, T. (2005). That Pleasant Feeling of Peaceful Coziness: Cinema Exhibition in a Dutch Mining District During the Inter-War Period. *Film History*, 17, 148-159.
- Vizcaíno, F. (1976). *Historia y anécdota del cine español*. Madrid: Adra.
- Zallo, R. (1988). *Economía de la comunicación y la cultura*. Madrid: Akal/Comunicación.

¹ En este estudio no se encuentran datos de asistencia a salas debido a la inexistencia de un archivo que recogiera esta información. En España, este dato comienza a registrarse con la norma sobre control de taquilla de 19 de agosto de 1964.

² En 2016 el número de pantallas sigue siendo el mismo que en 2013, y el número de habitantes muy similar, ha descendido en 3.000 personas.

³ Dentro de la Delegación Nacional de Sindicato, surgió la obra sindical constituida el 14 de diciembre de 1939, y se mantuvo hasta la desaparición de los sindicatos verticales, mediante el reconocimiento de la libertad sindical de los trabajadores con la Ley 19/1977, de 1 de abril, sobre regulación del derecho de asociación sindical. “Cualquier grupo de trabajadores superior a 50 miembros estaba amparado por la ley para constituirse en Obra Sindical Educación y Descanso” (Ferraz, 1997: 225). Las obras desarrollaban actividades

deportivas, artísticas, culturales, viajes, excursiones, la lectura en las bibliotecas, la celebración de misa de carácter diario, o la proyección de películas (Ferraz, 1997).

⁴ Para los datos de los directores se ha utilizado IMDB.

⁵ Para los datos de los intérpretes se ha utilizado IMDB, ICAA, y Filmaffinity.