

Escritos sobre cine español: Tradición y géneros populares

Pablo Pérez Rubio
Javier Hernández Ruiz

Prólogo de Santos Zunzunegui



Institución «Fernando el Católico» (C.S.I.C.)
Excma. Diputación de Zaragoza

ZARAGOZA, 2011

Í N D I C E

PRÓLOGO, por Santos Zunzunegui	5
INTRODUCCIÓN	13
CAPÍTULO I	
FLORIÁN REY: UN MODELO DE CINE POPULISTA	21
1. En busca de un cine popular español	23
2. Tentativas hacia un modelo filmico: Florián Rey y los géneros populares	27
3. Una Arcadia de valores raciales y folclóricos	42
CAPÍTULO II	
URGENCIAS DE LA AUTARQUÍA. ¿HACIA UNA ESTÉTICA NACIONAL-CATÓLICA?	47
1. Enrique Herreros y <i>María Fernanda «La Jerezana»</i>	49
2. Adolfo Aznar y la Historia en clave piadosa: <i>El milagro del Cristo de la Vega</i>	55
3. <i>Orosia</i> : «cine de retablos» en el primer franquismo	62
4. Películas de ambientación histórica: ¿cartón-piedra al servicio del imperio?	73
CAPÍTULO III	
LA COMEDIA COSTUMBRISTA DEL DESARROLLISMO	91
1. Un universo proteico y multiforme	93
2. Fernando Palacios: el realizador inspirado de la comedia desarrollista	110
3. Francisco Martínez Soria: crónica de un icono del espectáculo popular	122

CAPÍTULO IV

CINE DE GÉNERO EN LOS AÑOS SESENTA	137
1. Santos Alcocer: el cine sumergido	140
2. <i>El tesoro del capitán Tornado</i> : cine infantil y un imposible <i>détournement</i>	157
3. La selva de las coproducciones: el caso de <i>El magnífico Tony Carrera</i>	165
4. <i>Pero... ¿en qué país vivimos!</i> : Manolo Escobar y Concha Velasco en la era del <i>pop</i>	176

CAPÍTULO V

IDEOLOGÍA Y GÉNEROS POPULARES EN EL CINE DE LA TRANSICIÓN	175
--	-----

ÍNDICE ONOMÁSTICO	235
-------------------------	-----

ÍNDICE DE FILMES CITADOS	245
--------------------------------	-----

PRÓLOGO

Los estudios acerca del cine popular español han tenido que bregar en el pasado con el descrédito, un sambenito que los marcaba a fuego. La asociación de ese cine, realizada de forma demasiado rápida y general, con las estrategias del franquismo a lo largo de los años cuarenta del pasado siglo, en la medida en que la Dictadura trató de poner al servicio de su política toda una serie de formas degradadas de lo popular que tendían a confundirlo con determinadas expresiones folclóricas bien caracterizadas por lo que Jean-Claude Seguin llamó cine de «guitarras y clarines».

Lo que no se ha sabido ver hasta fechas bien recientes es que junto a estas formas bastardas de lo popular algunos cineastas (pienso sobre todo en Edgar Neville), vinculados al régimen franquista pero poco entusiastas con algunos de sus aspectos represivos (de forma particular con su rigidez en el tema de los «usos y costumbres» sexuales y familiares), exploraban otras dimensiones de lo popular siguiendo la línea abierta por Ortega y Gasset en sus trabajos sobre Goya y Velázquez cuando detectaba entre las clases populares españolas de finales del siglo XVIII la emergencia de un «vivir en forma, un existir con estilo». De esta manera determinadas obras de esos años negros, en la medida en que crecían sobre ese humus, ponían en escena toda una serie de aspectos que traían a primer plano elementos que provenían, en línea recta, de una «cultura popular» bien distinta de la jaleada por el franquismo y que en el periodo de la II República, aún pendiente de un estudio en profundidad, había ocupado un espacio notable. Baste considerar las formas de inserción de lo popular que podemos encontrar en cierto cine «republicano» (utilizo la expresión en términos conceptuales en la medida en que no todo el cine de los años de la II República es «republicano») que esta-

ría bien ilustrado por las producciones de Filmófono, el ciclo que reunió a Imperio Argentina y Florián Rey o películas aisladas como *La verbena de la Paloma* de Perojo o *El bailarín y el trabajador* de Luis Marquina, pasando por obras tan singulares y pregnantas como el documental de Ramón Biadiu, *La ruta de Don Quijote*. Por eso, descubrirá con rapidez el lector, son especialmente bienvenidas las páginas que Hernández y Pérez Rubio van a dedicar a explorar el trabajo de Florián Rey en la construcción de un «modelo populista español» que, sin hacer ascos a la hibridación genérica (de la comedia popular al drama, pasando por el musical), se enfrenta de cara con la responsabilidad de afrontar a un espectador que reclamaba un cine en el que poder reconocerse.

Por tanto parece obvia la necesidad de proceder al estudio del cine popular español teniendo en cuenta estas distinciones y discriminando en el interior de ese cine que, en principio, podemos denominar *popular*, cuáles de sus obras declinan una versión degradada de lo popular o, por el contrario, cuáles son las que creciendo sobre esta base fértil, son capaces de reescribir a la altura de cada momento histórico, esa dimensión popular que el cine tuvo en sus comienzos y que tiende a reprimirse cuando se lo trata meramente como un arte. Se trataría de explotar la idea de que buena parte de lo más interesante del cine español a lo largo de su historia tiene que ver con esas películas y esos autores cuyos trabajos «guardan memoria» de lo heteróclito de los orígenes del espectáculo cinematográfico, de que el cine en sus inicios convivía con toda una serie de espectáculos estrechamente vinculados con las formas de gestionar el ocio por parte de las clases socialmente menos favorecidas. De esta manera se hace visible una línea de filiación que vincula el cine español con toda una serie de prácticas que le han servido de materia prima. Desde este particular punto de vista, el recorrido que este volumen nos propone desde el cine mudo hasta el cine de la Transición atiende de manera muy precisa a este hilo de Ariadna (tantas veces dejado de lado) que traza una línea de continuidad a lo largo de la historia de nuestro cine y sin cuya valoración ade-

cuada no se está en condiciones de entender lo que este que ha supuesto para tantas generaciones de espectadores.

Porque el cine fue en sus orígenes un espectáculo popular o al menos compartía territorio con toda una serie de espectáculos populares. Lo que sin duda no dejó de producir procesos de hibridación más o menos fuerte en esos inicios entre formas diversas y coetáneas. Por eso es necesario insistir en que una de las vetas más sugestivas del cine español es la que, a lo largo de su historia, ha sabido conservar esta dimensión sin sacrificarla ni volverla subalterna al proceso de absorción que el cine sufrió cuando fue cooptado como «el séptimo arte».

Incluso en los peores momentos de la Dictadura esta veta era visible. Aunque, como es obvio, sólo se transparentaba (en un país sometido a una represión y censura extremas) de manera indirecta cuando no metafórica. Aun a sabiendas de que los ejemplos no son sino eso, ejemplos, quisiera señalar la existencia de ciertas obras en las que emerge lo que José Luis Castro de Paz y Jaime Pena han denominado un «realismo fatalista» y un «humor tierno y desencantado» a través de los que se ponen en escena las tribulaciones de las clases trabajadoras de esos años. En esta línea se encontraría el trabajo de cineastas como los hermanos Mihura, Antonio de Lara, *Tono*, Claudio de la Torre o José López Rubio. Otro tanto puede decirse de la serie de películas que por esos años rueda un actor como Antonio Casal a las órdenes de Rafael Gil y en las que compone un tipo que puede caracterizarse como un auténtico «hombre sin atributos» mediante el que se inserta en la ficción una distancia irónica que nos autoriza a observar críticamente al personaje estereotipado que se nos propone.

Si quisiéramos dar un contenido teórico a este tipo de prácticas deberíamos, me parece, recurrir a la noción de *reestilización* (tomo prestada la expresión a Amado Alonso) que, me parece, es la tarea básica a la que se entregan en su práctica cinematográfica toda una serie de actores en los que todo es *figurativo*, todo está a la vista, y que se presentan ante nosotros como dotados de auténticos cuerpos con autonomía. Autonomía sobre la que se asienta su capacidad de pasar de un film