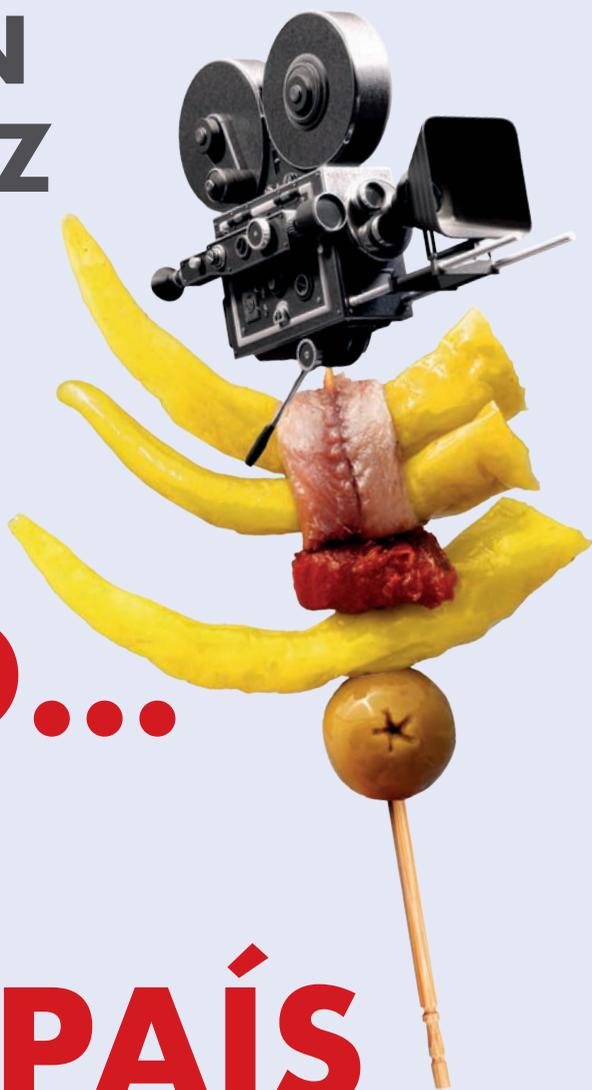


**AGUSTÍN
SÁNCHEZ
VIDAL**



**PERO...
BIEN
QUÉ PAÍS
VIVIMOS!**

**Una celebración del cine
y la cultura popular española**

AGUSTÍN SÁNCHEZ VIDAL

PERO... ¡EN QUÉ PAÍS VIVIMOS!

Una celebración del cine
y la cultura popular española


ESPASA

© Agustín Sánchez Vidal, 2024
Autor representado por Silvia Bastos, S. L. Agencia literaria
© Editorial Planeta, S. A., 2024
Espasa es un sello de Editorial Planeta, S. A.
Avda. Diagonal, 662-664
08034 Barcelona
www.planetadelibros.com
www.espasa.es

Primera edición: septiembre de 2024

Diseño de cubierta: Planeta Arte & Diseño
Ilustración de cubierta: Planeta Arte & Diseño a partir de fotografías de © Kela Coto
Iconografía : Grupo Planeta
Ilustraciones de interior:

© Biblioteca Nacional de España; © Fine Art Images / Album; © Ediciones Seleccionadas Arturo Carballo / Album; © Zuma Press / Aurimages; © Hemeroteca municipal de Madrid; © COAM; cortesía de © Fundación Archivo AGR; © Danvis Collection / Alamy / ACI; © Paramount / Everett / Aurimages; © Album; © Kharbine-Tapabor / Coll. Gr + Ma / Album; © ©Alberto Sánchez, VEGAP, Barcelona 2024 ; © Hermés Pato / EFE; © UNINCI, S.A. / Album; © Lebrecht Music & Arts / Album; © Warner Brothers / Album; Cortesía de © Santiago Segura; © Herederos de Escobar; © Archivo ABC; © Equipo crónica, VEGAP, Barcelona 2024 ; © Gran Archivo Zaragoza Antigua (GAZA); © EGEDA; © IZARO FILMS / Album; © TVE / Cortesía Album; © Alfredo Fraile P.C. / Album; © Antonio Saura , VEGAP, Barcelona 2024; © Eduardo Paolozzi , VEGAP, Barcelona 2024 ; © IMPALA FILMS / Album; © Filmoteca Española; © Oriol Maspons , VEGAP, Barcelona 2024; © Jazz Archiv Hamburg/ullstein bild / Getty Images; © Francese Fàbregas / Album; Cortesía de © El Deseo; © Prod DB / KCS / Aurimages; Albatros Produktion; Filmoteca Española, © ARCM; Feliciano M. Vitóres; Cortesía de © Periódico de Aragón; © Atenea Films; © IFI Producción; © Rupebave Films; ©Video Mercury Film; archivo del autor.

Letras de canciones:

España, camisa blanca de mi esperanza © 1984, by Víctor Manuel San José Sánchez. Autorizado por Ana Music S. L. Todos los derechos reservados.

El titiritero © 1997, by Juan Manuel Serrat Teresa. Autorizado por Universal Music Publishing Universal S.L.U. para todo el mundo. Todos los derechos reservados.

El moreno de mi copla. Autores: Carlos Castellano Gómez, Alfonso Jofre de Villegas Cernuda © Todos los derechos en nombre de Warner Alcalá administrados por WC Music Corp., Warner Chappell Music Spain S.A.U. Todos los derechos reservados.

Voy a ser mamá. Autores: PEDRO ALMODÓVAR CABALLERO, BERNARDO BONEZZI, FABIO DE MIGUEL MARTÍNEZ © Todos los derechos en nombre de WARNER NEW MUSIC administrados por WC Music Corp., WARNER CHAPPELL MUSIC SPAIN SAU. Todos los derechos reservados.

El editor hace constar que se han realizado todos los esfuerzos por localizar y recabar la autorización de los propietarios del copyright de las imágenes y textos que ilustran esta obra, por lo que manifiesta la reserva de derechos de los mismos y expresa su disposición a rectificar errores u omisiones, si los hubiere, en futuras ediciones.

Preimpresión: Safekat, S. L.

ISBN: 978-84-670-7448-2
Depósito legal: B. 11.787-2024

La lectura abre horizontes, iguala oportunidades y construye una sociedad mejor.

La propiedad intelectual es clave en la creación de contenidos culturales porque sostiene el ecosistema de quienes escriben y de nuestras librerías. Al comprar este libro estarás contribuyendo a mantener dicho ecosistema vivo y en crecimiento.

En Grupo Planeta agradecemos que nos ayudes a apoyar así la autonomía creativa de autoras y autores para que puedan seguir desempeñando su labor.

Diríjase CEDRO (Centro Español de Derechos Reprográficos) si necesita fotocopiar o escanear algún fragmento de esta obra. Puede contactar con CEDRO a través de la web www.conlicencia.com o por teléfono en el 91 702 19 70 / 93 272 04 47.

Printed in Spain — Impreso en España
Impresión: Unigraf, S. L.



ÍNDICE

EL TITIRITERO	13
TRÁILER. AQUEL BUHONERO	15
1. EL GRAN PACTO	33
Derivas identitarias	36
Homeopatía escénica	44
Del cuplé a la copla y la revista	53
2. CINELANDIA	61
En todas las ciudades hay un Gran Hotel	62
La otra generación del 27	69
Una propuesta interclasista	73
El Broadway madrileño	77
Troqueladoras y cocteleras	88
3. ABIERTOS EN CANAL	97
Checas de Madrid	103
Beatos y percebes	110
Retablos para una guerra	115
<i>Ecos de Asmodeo</i>	119
<i>Historia de una escalera</i>	123

ÍNDICE

4. ¿HUBO ALGUNA VEZ UN CINE FRANQUISTA?	129
Continuidades y rupturas	131
¿Un régimen sin cine propio?	135
Fosa común	142
5. <i>CANCIONES PARA DESPUÉS DE UNA GUERRA</i>	145
Catarsis colectiva	152
6. AMERICANOS, OS RECIBIMOS CON ALEGRÍA	157
Rebecas y sabrinas	160
El barrio que quiso ser <i>Casablanca</i>	162
La bomba anatómica	166
El estilo hermanas Gilda	175
La ciencia de la penetración (aerodinámica)	181
7. POR UN PLATO DE LENTEJAS	193
El imperio Bronston	196
Operación <i>Cenicienta</i>	202
8. ESPAÑA, VIEJA LEYENDA	213
<i>El último cuplé</i> y el primer <i>rock and roll</i>	214
Juventud a la intemperie	221
Un poco de vaselina	225
Adiós a la España del capote y la peñeta	231
9. <i>PERO... ¡EN QUÉ PAÍS VIVIMOS!</i>	237
Las chicas yeyé	244
Míster Porompompero	252
Caballo de Troya	255
10. <i>LA MÁQUINA QUE HACE POP</i>	263
Del subdesarrollo al semidesarrollo	267
Las guerrillas y malentendidos de lo cotidiano	272
Sintonizados	279
Una nueva homeopatía	286

ÍNDICE

11. BANDOLEROS SOCIALDEMÓCRATAS Y PERROS CALLE- JEROS	289
Cara A	292
Cara B	302
Los embrujos de Shanghai	307
La otra Escuela de Barcelona	314
12. <i>ERECCIONES GENERALES</i>	319
En un lugar de La Mancha	327
The End	335
EPÍLOGO. EL VUELO DE LA PALOMA	339
CRÉDITOS	345

1

EL GRAN PACTO

¿Por qué sienten muchos españoles tanto recelo, desapego, incluso vergüenza ajena o desprecio, por su propio cine? En ocasiones, el mayor elogio que se hace a una película autóctona que ha gustado es afirmar que «no parece española». En caso contrario, cuando ha parecido mala de solemnidad, a menudo se la estigmatiza como «españolada». Un término que no nació con las salas oscuras, pero terminó anidando en ellas como si les estuviese predestinado.

Resume muy bien esta actitud un pasaje de la novela *La aventura del tocador de señoras* (2001), de Eduardo Mendoza, donde su pintoresco antihéroe narra una encerrona de la que parece no tener escapatoria. Y, ante la probable inminencia de la muerte, asegura: «En ninguna ocasión, ni siquiera en los más críticos breves, he visto, conforme suele contarse, pasar ante mí mi vida entera, como si fuera una película, lo que siempre es un alivio, porque bastante malo es de por sí morir como para encima morir viendo cine español».

Podría parecer una de tantas puyas asestadas desde fuera de la profesión, bastante habituales en el caso de los escritores, que con harta frecuencia han visto sus textos maltratados en las pantallas. Publicada, además, en este caso, al cabo de un siglo de

existencia del cine, cuando ya no era un espectáculo hegemónico. Pero resulta que ha habido juicios todavía más duros dentro del propio gremio, sin asomo alguno de ironía, emitidos en pleno apogeo del séptimo arte. Y no desde reductos marginales, sino por personas instaladas en el mismo núcleo del sistema.

Una de ellas, el militar y católico José María García Escudero, había ocupado en dos ocasiones la Dirección General de Cinematografía del Ministerio de Información y Turismo (en 1951-1952 y en 1962-1967). Y entre ambas fechas, en 1954, publicó en el cineclub del falangista Sindicato Español Universitario (SEU) de Salamanca un opúsculo con el título *Historia en cien palabras del cine español y otros escritos sobre cine*. Donde aseguraba: «Hasta 1939 no hay cine español, ni material, ni espiritual, ni técnicamente».

Al año siguiente, 1955, volvió a formularse un diagnóstico tanto o más severo en el mismo lugar, durante unas jornadas convocadas por el citado cineclub y conocidas como «Conversaciones de Salamanca». En su transcurso, un realizador cuya ideología se situaba —teóricamente— en los antípodas de García Escudero, el comunista Juan Antonio Bardem, afirmó que el cine español era «políticamente ineficaz, socialmente falso, intelectualmente ínfimo, estéticamente nulo e industrialmente raquítico». Añadiendo: «El cine español cuenta para nosotros desde 1939».

Tanto se repitieron luego estas jaculatorias que, en 1995, cuando el invento de los Lumière cumplía un siglo y Ediciones Cátedra publicó la obra colectiva *Historia del cine español*, sus responsables aún se sintieron en la necesidad de salir al paso de tales descalificaciones, que cuestionaban su objeto de estudio. Y, al reseñar esa monografía, el sociólogo francés Pierre Sorlin se preguntaba: «¿Existe una originalidad en el modelo cinematográfico español?». Un interrogante que en su caso no era circunstancial, ya que lo había argumentado en artículos como el titulado «¿Existen los cines nacionales?». O libros como *European Cinemas, European Societies (1939-1990)*, donde se anali-

zaba la producción fílmica del Reino Unido, Francia, Alemania e Italia. Quedaba excluida España, a pesar de que en 1991, cuando apareció ese título, ya pertenecía a la Unión Europea. Y, como el propio Sorlin reconoció más tarde, el número de películas rodadas aquí arrojaba un balance superior al de Alemania y el Reino Unido, situándose al mismo nivel que Italia o Francia, al menos cuantitativamente.

Con semejante panorama, al referirnos ahora a la filmografía española anterior a 1930 (la más afectada por esos juicios negativos), es difícil esquivar los problemas de fondo que se plantean, empezando por los identitarios. No en vano el cine es un medio de expresión que conoce su primer desarrollo mientras se recrudecen unos nacionalismos que desembocarán en la Gran Guerra de 1914-1918. Un proceso de reconfiguración de las patrias donde el séptimo arte ya resulta crucial, dando origen a «escuelas» bien definidas como la soviética, la expresionista alemana o el traslado de la supremacía desde productoras como la francesa Pathé o la Itala Film hasta Hollywood.

En ese contexto, no resulta nada fácil establecer un balance de las películas españolas entre 1896 y 1930, ya que se han perdido en torno al 90 % de las rodadas aquí en ese intervalo cronológico. Por otro lado, tampoco es ese el objetivo de este capítulo, sino rastrear las características propias de un fenómeno más específico, el gran pacto que hubo de establecer el cine con el resto de la cultura popular autóctona para asentarse en un escenario social donde fue considerado un advenedizo. Y las consecuencias de largo alcance que de ello se derivaron.

Resumida de forma muy tosca y esquemática, la dinámica de fondo del cine en nuestro país durante la etapa muda viene a suponer el auge en la década de 1910 de un foco barcelonés en el que trabajan realizadores pioneros como Fructuós Gelabert, Alberto Marro, los hermanos Ramón y Ricardo Baños o Segundo de Chomón. Y del cual resulta un primer embrión industrial que cuaja en productoras como la Hispano Films o esbozos de distintos géneros fílmicos: melodramas, zarzuelas,

sainetes o seriales por el estilo de *Los misterios de Barcelona* (1915-1916). También los derivados de la «españolada», adaptaciones de *Carmen* o *Los arlequines de seda y oro* (Ricardo Baños, 1919), el primer y único largometraje protagonizado aquí por una Raquel Meller llamada a convertirse, ya desde Francia, en una estrella internacional. Por entonces hay un intercambio fluido con el país vecino, debido a la Gran Guerra, y la capital catalana se beneficia del traslado de algunos rodajes, como la superproducción *La vida de Cristóbal Colón y su descubrimiento de América* (Gérard Bourgeois, 1916). Pero a partir de 1919 se inicia su decadencia y en los años veinte el testigo pasa a Madrid, con productoras como la Atlántida, gracias a la cual se consolida la alianza entre el cine y los géneros chicos, con la filmación de varias zarzuelas (*La verbena de la Paloma* por José Buchs en 1921 o *Gigantes y cabezudos* por Florián Rey en 1926). Y de novelas populares como las de Alejandro Pérez Lugín, quien adaptó, dirigió y produjo con gran éxito sus propias obras *La casa de la Troya* (1925, codirigida con Manuel Noriega) y *Currito de la cruz* (1926). Estos títulos o *Nobleza baturra* (Juan Vilá Vilamala y Joaquín Dicenta, 1925) confirman un asentamiento del cine como espectáculo popular. Pero también el enquistamiento de una serie de problemas crónicos y estructurales.

DERIVAS IDENTITARIAS

Cuando se presenta el invento de los hermanos Lumière, en el cambio del siglo XIX al XX, España rondaba los dieciocho millones de habitantes, con una media de vida en torno a los treinta y cinco años. Los universitarios apenas sobrepasaban los quince mil, más del 50 % de la población era analfabeta, el 68 % de ella trabajaba en el campo y el 16 % en la industria. Solo el 9 % residía en ciudades de más de cien mil habitantes, las mejores para el asentamiento del cine.

Desde la perspectiva actual cuesta hacerse cargo del impacto que supuso el espectáculo recién llegado, en unas circunstancias sujetas a tantos atavismos. En las crónicas de la época no es raro que se recomienden tales o cuales películas, aunque todavía no se las llama así, sino «cuadros en movimiento», «fotografías animadas» u otras denominaciones similares. Aún se desconoce de qué va aquello y no se despliegan alfombras rojas para recibirlo. Antes bien, los periódicos previenen sobre el barro que dificulta el acceso al local donde se proyectan. Y al llegar a la puerta, los asistentes pueden encontrarse con un cartel que les advierte: «Se prohíbe la entrada a las señoras con cestas y a los caballeros con manta».

Ese atraso secular será el primer problema con el que se tope tan novedoso entretenimiento, basado en una tecnología derivada de la industrialización sólidamente implantada en buena parte de Europa, pero no en España, que sigue siendo un país muy rural. Y a tales circunstancias materiales se acaba de añadir, con el cambio de siglo, una grave crisis, el llamado Desastre de 1898, que supuso la pérdida de los últimos restos coloniales de ultramar en Cuba y Filipinas. Esa fecha terminaría prestando su nombre a una generación literaria que trató de diagnosticar las causas del declive hurgando en los entresijos del alma nacional, muy replegada sobre sí misma a aquellas alturas de la vorágine. Lo de cuestionar la propia identidad era una vieja querencia, ahora convertida en apremiante, que condicionó la filmografía autóctona, abocándola a tantear a ciegas su andadura, sin apenas auxilio de estos escritores, poco asiduos al cine, cuando no abiertamente hostiles a él.

Que el gremio intelectual de cuño regeneracionista lo dejara desasistido no implica que no lo contaminara con sus desarreglos identitarios, también bastante añejos, tanto fuera como dentro del país. La imagen exterior de España derivaba en buena medida de los apuntes y libros de viaje de las élites europeas, los llamados *turistas* que en los siglos XVIII y XIX llevaban a cabo el *Grand Tour*, un recorrido a lo largo del continente que equi-

valía a su puesta de largo intelectual. Y al llegar aquí adoptaban una perspectiva exótica, casi *orientalista*, más alineada con las visiones coloniales que con la esperable de unos convecinos. Lo cual dará lugar al que quizá sea nuestro mayor malentendido cultural, la *españolada*. Que fuese anterior al asentamiento del cine no le impedirá impactar de lleno en su línea de flotación.

La etiqueta procedía de Francia, al igual que el vocablo «español» que desde el siglo XIII aplicaban los provenzales a los habitantes del sur de los Pirineos. El término *espagnolade* se originó a partir de ese gentilicio a mediados del XIX, cuando la granadina Eugenia de Montijo se casó en París con Napoleón III, poniendo de moda el país natal de la contrayente. Esto se apreciaba ya en *Carmen* (1845), novela publicada poco antes de ese enlace matrimonial por un buen amigo de la emperatriz, Prosper Mérimée, que serviría de base a la ópera homónima con música de Bizet, estrenada en 1875. Y a ese relato se sumarán otros escritores de primera línea o artistas gráficos como Gustave Doré y Édouard Manet.

Todo esto es bien conocido, pero quizá no se insista lo suficiente en una ramificación estadounidense anterior que siguió su propio curso. Arrancaba de los *Cuentos de la Alhambra* (1832), de Washington Irving, y se prolongaría luego en la llamada *Spanish Craze*, una «locura española», que, a través de pintores norteamericanos como John Singer Sargent o el valenciano Joaquín Sorolla, se impuso entre la más selecta sociedad neoyorquina. En el caso de este último, con su monumental conjunto *Visión de España*, exhibida y conservada en la Hispanic Society desde principios del siglo XX. También tendrá especial incidencia en Hollywood, donde triunfa su paisano Vicente Blasco Ibáñez con las versiones fílmicas de algunas de sus novelas, como la taurina *Sangre y arena* (Fred Niblo, 1922). Por su parte, los artistas españoles de la escena ganarán muchos enteros gracias a esa moda hispanizante, y algunos se establecen en Estados Unidos, como el sevillano Eduardo Cansino, cuya hija Margarita será luego conocida como Rita Hayworth.

Este mismo furor por lo español explica un episodio tan excepcional como el de una jovencísima Concha Piquer —aún no había cumplido los diecisiete años— requerida por Lee De Forest para registrar un cortometraje sonoro en fecha tan temprana como el 15 de abril de 1923. La filmación y grabación tuvo lugar en el teatro Rivoli de Nueva York y, además de un cuplé y un fado, interpretó un tema andaluz y otro aragonés, en una especie de prolongación audiovisual de las exaltaciones regionalistas de las pinturas de Sorolla. Se anticipaba así en cuatro años a *El cantor de jazz* (Alan Crosland, 1927), que suele considerarse la primera película parlante. No serían, por tanto, el piano y la voz de Al Jolson los que marcaron ese hito, sino las castañuelas y las canciones de la valenciana, quien —a juzgar por la variedad y propiedad de su vestuario— ya debía viajar a cuestras con su legendario baúl.



Concha Piquer en un cortometraje sonoro de 1923, interpretando un cuplé, un fado, un tema andaluz y una jota aragonesa.

Esta «locura española» no solo no remite, sino que se prolonga, antes y después de la Guerra Civil de 1936-1939, en libros y reportajes como los de John Dos Passos o Ernest Hemingway, quien tanto contribuiría a difundir los encierros de los Sanfermines pamploneses. O en las películas de Orson Welles, que ya enlazarán con los rodajes norteamericanos durante el franquismo, en los años cincuenta y la década siguiente.

La españolada fue un arma de doble filo que a menudo funcionaría como espada de Damocles al convertirse en espina dorsal de nuestra imagen más exportable y en una caricatura de sus rasgos más previsibles. Y de ella derivarán algunos de los tercos tópicos de lo que podría llamarse la *España blanca*, meridional, luminosa, optimista hasta el escapismo y el conformismo, que suele centrarse en Andalucía y su folclore, sin que falten gitanas de rompe y rasga, toreros no menos bravíos y bandidos generosos. Su sonido de fondo suele ponerlo el flamenco, presente también en los bailes, mientras los textos corren a cargo de sainetes costumbristas como los de los hermanos Serafín y Joaquín Álvarez Quintero.

No era, ciertamente, el viático más adecuado para sobrellevar el Desastre de 1898 ni los debates que entablaban los intelectuales regeneracionistas acerca de los males de la patria, que les dolían como una piedra en el riñón. Y de ese entorno literario y de los artistas plásticos surgió una visión aparentemente muy distinta, que quizá pretendiera ser un antídoto, bajo el enunciado de *La España negra*. Así se titulaba un libro publicado en 1899 por el pintor Darío de Regoyos y el escritor flamenco Émile Verhaeren. Pero también el que reincidió en ese mismo enunciado en 1920, ahora firmado por el pintor y escritor José Gutiérrez Solana, remachando los clavos del ataúd. Un calificativo y cromatismo que terminarán conectando con la etiqueta convergente de la *leyenda negra*, cuyos ingredientes procedían del pasado imperial en los siglos XVI y XVII, a partir de la propaganda antiespañola promovida contra la presencia de sus tercios en los Países Bajos, la conquista de América y la Inquisi-

ción. Aunque no se la llamó así hasta 1913, cuando se instala en el idioma a partir del libro de Julián Juderías y Loyot, *La leyenda negra: estudios acerca del concepto de España en el extranjero*.

Esta irradiación semántica promueve una visión muy distinta a la de la *España blanca*, al menos a primera vista. Es norteña, sombría, pesimista, de mayores pretensiones intelectuales y, supuestamente, más comprometida y crítica. Así, durante mucho tiempo, fue habitual contraponer a Sorolla y Zuloaga, prestigiando más al segundo. A la *España negra* se le asignaban antecedentes y consecuentes más ilustres. Como poco, remontables al Bosco, Quevedo y Goya, reivindicados por Valle-Inclán en sus *esperpentos*, que en más de un aspecto funcionan como sainetes vueltos del revés. De hecho, según Valle, «toda reforma del teatro pasaría por fusilar a los hermanos Álvarez Quintero». En cuanto a los consecuentes, de José Gutiérrez Solana saldrá, a su vez, en 1945 —año de su muerte— una película tan insólita como *Domingo de Carnaval*, dirigida por su albacea Edgar Neville. Pero, avanzando en el tiempo, tampoco resultará ajeno a su influjo el llamado «tremendismo» de *La familia de Pascual Duarte* (1942), de Camilo José Cela, que se puede asimilar a nuestra «veta brava» y una especie de expresionismo autóctono. O la cara más sombría del humor de *La Codorniz*, revista de donde procede Rafael Azcona, cuyos guiones llevarán a la pantalla entre 1959 y 1963 Marco Ferreri (*El pisito*, *El cochecito*) y Luis García Berlanga (*Plácido*, *El verdugo*).

Tales eslabonados funcionan en la práctica como «tradiciones» de asignación ajena o autootorgadas, hasta convertirse en matrices creativas o dispositivos formalizadores, junto a otros que se irán trayendo a colación. No porque se suscriban aquí como bastiones metafísicos o esencialistas, dados de una vez por todas. Y menos todavía como el fatal destino histórico de una hipotética España eterna. En estas páginas se abordarán como un intercambio dinámico a varias bandas, que evoluciona continuamente en función de sus contextos. Por ejemplo, parece innegable que el franquismo conllevará un recrudescimiento

de la España negra y que eso refuerza el prestigio de quienes mantienen esta visión sombría como modo de cuestionar dicho régimen. Y serán percibidos como una corriente crítica, frente a quienes prolongan el sainete o la comedia más escapista, al estilo de Alfonso Paso. Aquellos que se sienten partícipes de esa tradición invocada por Vallé-Inclán con sus esperpentos se insertan en ella para actualizar una especie de españolada inversa.

Sin embargo, cabría preguntarse si esas dos Españas —la blanca y la negra— no emanan ambas del mismo principio básico: el de un país en plena involución, ensimismado, incapaz de depurar y propagar sus propios valores o de ponerlos al día a la medida de los nuevos medios de difusión, cada vez más masivos. Y, en consecuencia, muy vulnerable ante los prejuicios propios o ajenos, ya sean estos los de Mérimée o los de la leyenda negra. Lo que le habría dejado en rehenes de ellos, en una especie de síndrome de Estocolmo cultural.

Para acabar de complicar las cosas, sería una simplificación tildar a la españolada, sistemáticamente, de derechas. Durante la Segunda República, algunos de los críticos cinematográficos situados más a la izquierda la apoyaron cuando era de calidad, considerando que sus ingredientes resultaban imprescindibles para proyectar una imagen reconocible de la producción nacional. Ese fue el caso del anarquista Mateos Santos, del comunista Juan Piqueras (fusilado por los franquistas) y del compañero de viaje Florentino Hernández Girbal. Y, por el contrario, la facción más ideologizada y fascista del franquismo, la Falange, abominaría de cualquier atisbo de españolada. Así lo padeció en sus propias carnes en 1938 alguien que por entonces estaba afiliado a ese partido, Florián Rey, al rodar en la Alemania nazi una de sus mejores películas, *Carmen, la de Triana*, versión de la obra fundacional de Mérimée protagonizada por Imperio Argentina.

Durante la etapa vanguardista y la República proclamada en 1931, los más lúcidos tuvieron muy claro qué era lo que convertía una españolada en algo deleznable o, por el contrario, digno

de aprecio. No eran los contenidos, muchos de ellos bastante inevitables —bandidos, toreros, gitanos, cantantes y bailarines de flamenco—, sino su tratamiento formal. Y cuando este era exigente y estaba puesto al día, cesaban los problemas. Ese fue el caso de *El amor brujo* (1915-1925) de Manuel de Falla, sobre libreto de María Lejárraga (firmado por su marido, Gregorio Martínez Sierra), producido por los Ballets Rusos de Diáguilev. O *El sombrero de tres picos* (1919), sobre argumento de Pedro Antonio de Alarcón, con coreografía de Léonide Massine y decorados de Picasso. Que, a su vez, inspiró una película de Harry d'Abbadie d'Arrast, *La traviesa molinera* (1934), hoy perdida, pero muy elogiada en el momento del estreno por su buen pulso y elegante estilización.

Del mismo modo, y si solo se tuvieran en cuenta los contenidos, ¿no podría considerarse una españolada el *Romancero gitano* (1928), de Federico García Lorca? Y así lo hicieron sus amigos del alma Luis Buñuel y Salvador Dalí, que estaban más interesados en el surrealismo que en el folclore, como demostrarían al año siguiente con *Un perro andaluz*. Pero tampoco faltaron algunas reseñas que consideraron este cortometraje la «auténtica españolada», la que debía ser fomentada por las gentes de vanguardia. Ese fue el caso del citado Juan Piqueras en su artículo «Prolongación de la falsa españolada», publicado en la revista *Siluetas* el 1 de febrero de 1929, lo que significaba que se lo había mostrado el propio Buñuel en París antes de su estreno el 6 de junio de ese año. En dicha reseña afirmaba, en un contexto muy elogioso, que «con otro ambiente pudo ser *El perro andaluz* [sic] de Dalí y Buñuel la primera gran españolada auténtica» Y de parecida opinión venía a ser Eugenio Montes al dar noticia de él en *La Gaceta Literaria* el 15 de junio de 1929, reconociendo que quintaesenciaba lo español sin refinarlo ni dejarse llevar por el *esprit* francés. Con burros podridos incluidos.

Pues bien, si en los circuitos «cultos» y especializados aún se suscitaban estas polémicas a finales de la etapa muda, es fácil

imaginar lo que sucedería en el seno de los más populares. Sobre todo en los inicios del cine, tres décadas antes, cuando todavía era un espectáculo sin perspectivas ni arraigo. Se las hubo de apañar como Dios le dio a entender para abrirse paso entre competidores muy curtidos, suspicaces y duros de pelar.

HOMEOPATÍA ESCÉNICA

La desconfianza reservada al invento de los hermanos Lumière se dejó sentir desde el primer momento. En 1897, el año siguiente a su presentación en nuestro país, se estrenó en el madrileño teatro Circo del Príncipe Alfonso el espectáculo *Fotografías animadas o el Arca de Noé*, autodenominado «problema cómico-lírico-social en un acto y dos cuadros en verso», con música de Federico Chueca y libreto de Enrique Prieto y Andrés Ruesga. En él, el doctor Noé ha de dictaminar sobre los conflictos que se advierten en las calles de la capital, llamando a capítulo a sus protagonistas para hacerse una idea de cómo anda el patio.

Por ejemplo, se han suscitado dudas respecto a los tres tocados femeninos que se disputan el favor de las mujeres: el Sombrero, la Mantilla y el Pañuelo, que comparecen como tales personajes para explicarse. También se advierte marejadilla de fondo en los Teatros de la Corte, y el Género Grande se queja del arrinconamiento al que se ve sometido por los «géneros chicos». Y no faltan entre los problemas o perplejidades dos «adelantos» que parecen llamados a competir, Don Tele y Don Cine, a quienes se invita a exponer sus respectivas propuestas, parlante la una, muda la otra. El primero hace una demostración de su utilidad poniéndose en contacto con la centralita de teléfonos para mantener una conversación a distancia. Y el Cinematógrafo presenta la feria de Sevilla mediante la proyección de sus «fotografías animadas».

A esas alturas, mientras Don Cine carecía de credenciales, el teléfono llevaba ya veinte años de discreta presencia y conta-

ba con unos doce mil aparatos instalados en España, aunque no conocería un impulso masivo hasta mediada la década de 1920. En cualquier caso, el recurso a esas nuevas tecnologías, como señuelos en un teatro, permite hacerse una idea de la rapidez de reflejos con que las variedades eran capaces de identificar los organismos extraños que incidían en el cuerpo social, para irles tomando la medida. Y ya detectaban dos de los grandes problemas que afectarían a la consideración y desarrollo del cinematógrafo: su carencia de sonido y la competencia de los «géneros chicos», que se estaban adueñando de los escenarios.

De hecho, si se avanzaba una década, hasta 1907, se podía comprobar que esta última rivalidad se había enconado. Ese año se estrenó en Madrid la zarzuela *¡Al cine!*, con letra y música de Ramón López-Montenegro. Ahora las proyecciones fílmicas no son ya una presencia más o un personaje incidental, sino el protagonista absoluto. La escenografía consiste en una barraca cinematográfica donde el explicador va glosando las imágenes en el interior, mientras en el exterior un voceador anima a los viandantes a ver el espectáculo. Y basta escucharle para hacerse cargo del perfil cultural que el teatro asigna a su competidor el cine:

¡Al cine! ¡Al cine! ¡Aquí está la más grande, la más potente, la más asombrosa creación de los modernos espectáculos! ¡Sí, señoras y caballeros, sí! A pesar de que hay lenguas vespertinas que nos están poniendo a chupar de un burro, nada puede la envidia contra el cine. El teatro ha tenido que pasar por las horcas claudinas y rendirse ante la película. No se puede comparar el cinematógrafo con el teatro. Al cine viene el doble, el trípode, el cuadrúpedo número de espectadores. Y no así como quiera, sino que vienen damas de alto cuplet y caballeros con más orgullo que don Rodrigo en el arca. Los empresarios de zarzuela todavía no han vuelto de su apocalipsis al ver el excremento que está tomando el cine; y, aunque todos ellos se empeñan en tomar el rábano por las orejas, y sacamos defectos, y decir que el día menos pensao la vamos a diñar, ya vendrá el tío Paco con la baraja y ellos

serán los que se mueran sin decir este ni oeste. ¡Ánimo, señores! ¡Aquí no hay chistes verdes como en *La vida es sueño*, *Loyengrín*, y otras obras sicalípticas de Sorolla o Mariano Benlliure! ¡Aquí no se cantan cuplés indecentes, como en el *Juan José* o en *Sansón y la lila*! ¡Aquí no pican las pulgas como en los teatros! ¡Ande la película! ¡Al cine! ¡Al cine!

A estos y muchos otros prejuicios tendrá que enfrentarse el cinematógrafo para ganarse a un espectador de a pie que podía ser todo lo iletrado que se quisiera, pero en compensación poseía un riquísimo repertorio oral, sonoro y visual. Y para ello se verá obligado a establecer una serie de pactos con sus competidores en teatros, cafés y salones de variedades, conviviendo con ilusionistas, concertistas, cantantes, bailarinas y pulgas amaestradas. O bien establecerse por su cuenta en locales desocupados o instalaciones provisionales. En cuanto quedaba libre un solar bien situado crecía allí de la noche a la mañana, como una seta, la inevitable barraca de proyecciones. En las ciudades más pobladas, como Madrid, su gran rival fue el teatro menor, que por entonces se hallaba en pleno apogeo y durante muchos años impediría el surgimiento de una producción fílmica de envergadura. En esa tesitura, el cine hubo de curarse en salud inyectándose buenas dosis de esos espectáculos que le hacían la vida imposible. Un fenómeno que la prensa del momento denominó «homeopatía escénica».

Para calibrarlo hay que conocer, siquiera sea someramente, lo que suponían los géneros «chicos», así llamados para diferenciarlos de la zarzuela «grande». Esta última duraba en torno a las tres horas, estaba reservada al público de alto poder adquisitivo e implicaba vestirse de modo formal, manteniendo el decoro y el silencio. Frente a ella, los géneros «chicos» y los espectáculos por horas se hallaban al alcance de las clases populares. Su duración oscilaba entre los cuarenta y cinco y los sesenta minutos y las representaciones se llevaban a cabo en locales mucho más de diario, como cafés cantantes, donde se asistía con

traje de calle, se podía tomar una consumición, fumar y comentar lo ofrecido en el escenario, interactuando con los intérpretes. Por ejemplo, si gustaba un cantable se instaba al artista a repetirlo, en ocasiones hasta una docena de veces. Y a la salida muchos ya se sabían de memoria los temas más pegadizos.

Los géneros chicos se impusieron sobre las tablas, incrementando un circuito de precio tan asequible (en torno al real), que se podía ir una vez a la semana. A finales del siglo XIX la proliferación era de tal orden que Madrid, ciudad que rondaba el medio millón de habitantes, llegó a disponer de unos doscientos mil asientos semanales y un centenar de nuevos títulos al mes. Entre 1890 y 1900 se estrenaron más de mil quinientas obras. Y esto requería una producción masiva, coordinando a escritores, compositores, músicos, cantantes y actores, escenógrafos, sastres y modistillas...

Un cronista de aquella época escribió que se trataba de una auténtica revolución en los hábitos de ocio. Era una industria cultural y de masas, una de las primeras avanzadillas de su implantación en el consumo urbano. Ciertamente tras el Desastre de 1898 cedió ese empuje, y a partir de la primera década del siglo XX, el género chico fue decayendo y se atomizó para dar paso a algo aún más fragmentario. El protagonismo pasó entonces a las variedades y al cuplé, derivando en el llamado «género ínfimo», que incrementó los ingredientes picantes o «sicalípticos». Pero a lo largo de toda esa trayectoria se mantuvo el pacto establecido, ese punto de encuentro entre el público de los teatros y el de las tabernas o cafés cantantes, dando lugar a unas infraestructuras e inercias a las que tendría que adaptarse el cine desde el momento en que intentó hacerse un hueco.

Le costó lo suyo, aunque terminó consiguiéndolo. A finales de la primera década del siglo XX podía ser un negocio muy lucrativo con una inversión y mantenimiento mínimos, ya que los espectáculos teatrales raramente podían dar más de cuatro sesiones diarias. Por el contrario, era posible ofrecer un lote de películas cada media hora. Según la revista *Nuevo Mundo*, en el

año 1907 había en España cerca de quince mil locales donde se proyectaba cine. Y con tal éxito que en fecha tan tardía como 1913 en Madrid solo el Apolo y el Cómico funcionaban como teatros propiamente dichos. Los demás eran, en realidad, cines con otros complementos, ya que incorporaban aparatos de proyección. Y este matrimonio de conveniencia entre pantallas y escenarios hizo que ambos medios caminaran observándose de reojo. Luego empezaron a filmarse zarzuelas, sainetes y otros derivados de los géneros chicos que, al acceder a la pantalla, terminaron colándose en el mismo código genético del cine español. Y allí se quedaron.

El ingrediente que mejor garantizaba esa continuidad resultó ser el sainete, de fuerte arraigo y largo recorrido, como evolución de los géneros menores que el teatro español había puesto a punto al menos desde el siglo XVI, en la línea del *entremés*. Al igual que este último, el nombre «sainete» también implicaba un entorno culinario y aún hoy el diccionario de la Real Academia Española mantiene esa acepción original de la palabra, definiéndolo como un bocado gustoso —por lo general tuétano o sesos— que los halconeros daban a sus aves para premiarlas tras una captura. Por extensión, se llamó «sainete» a cualquier manjar delicado y sabroso, de modo que vino a solaparse con «entremés» a lo largo del siglo XVII y primera mitad del XVIII. Durante el siglo XIX llegó a ser el gran aliado de los géneros chicos y el teatro por horas, a los que rindió grandes servicios, ofreciéndoles considerables ventajas, ya que podía ser interpolado con cuplés o bailables.

Se convirtió así en una horma que demostraría una formidable capacidad de adaptación, gracias a su trama laxa, flexible y fragmentaria, resultado de yuxtaponer situaciones convencionales y ambientes o tipos reconocibles de inmediato que debían servir como trampolín para la comicidad. Su eficacia dependía en buena medida de los actores que los encarnaban y de la viveza y gracejo en las réplicas. No importaba que los personajes fueran estereotipados y los argumentos esquemáticos, ya que la

identificación de los espectadores con sus situaciones no dependía tanto del realismo como del costumbrismo (incluido el regionalista o local). Pasó a ser así una estilización que incluía aspectos de la vida diaria, familiar o vecinal, con una estructura coral y un entrecruce de diálogos donde primaba el barullo propio de la vida popular española.

En sus versiones fílmicas todo esto puede suponer una fuerte teatralidad y la recaída en situaciones y clichés de probada eficacia, que se repiten una y otra vez. Su apego a lo cotidiano hará que durante los años cincuenta se asimile a un cierto neorealismo, en ocasiones con razón. Pero hay directores —como Edgar Neville, Luis García Berlanga, Fernando Fernán Gómez o José Luis García Sánchez— que logran superar estos lastres teatralizantes, recreando el sainete desde el lenguaje cinematográfico, mezclándolo con el esperpento, eliminando la ganga ternurista, amable y melodramática. Y, así evolucionado, cuando está bien urdido, puede emitir diagnósticos estructurales sobre los mecanismos internos de una sociedad, radiografiándola más allá de sus anécdotas y apariencias.

Y otro tanto sucederá con el fenómeno —aún más fragmentario e híbrido— de las variedades, el cabaret y la «revista» (escénica). En especial la llamada «revista política», un género misceláneo que ponía en solfa las novedades que andaban en boca de todos. Se trataba de satirizarlas y sacarles punta, para pasar a otra noticia en cuanto se conseguía el «golpe de gracia», lo que hoy denominaríamos un gag. Algunos comentaristas de la época la definirían como «un periódico escenificado» con «música pimpante y pegadiza que el público puede salir tarareando desde la primera audición».

Sea como fuere, cuando llegó el cine, la revista política ya llevaba más de treinta años de rodaje, desde sus orígenes, en los prolegómenos de la revolución de 1868 y la Primera República proclamada en 1871. Había desarrollado unos envidiables reflejos para captar lo que sucedía en la calle, reforzando esa cultura oral de mentideros y tertulias. Pero, aunque estuviese tan ceñida

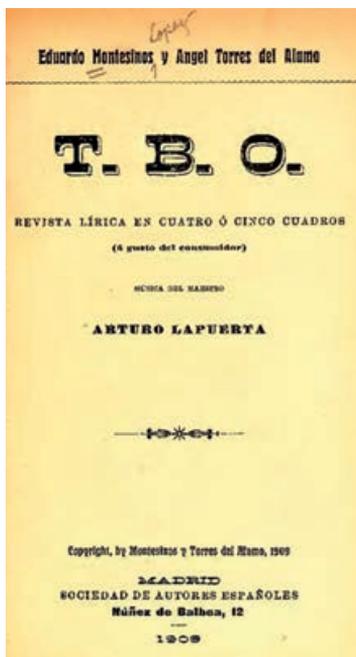
a la actualidad, los coetáneos señalaban sus precedentes en el entremés, citando piezas como el *Retablo de las maravillas*, de Cervantes. Y también reconocían en ella una especie de auto sacramental secularizado, pues echaba mano de alegorías como la Virtud, la Instrucción, el Trabajo, el Sufragio Universal, el Domicilio Inviolable y la Libertad de Culto, Enseñanza, Asociación o Reunión. Es decir, aprovechaba modelos bien asentados en las gentes del común para desplazar las viejas ideologías —residuos del Barroco, Trento y la Contrarreforma— e instalar un nuevo repertorio de valores liberales.

Gracias a esta versatilidad, la revista política no solo conectaría con el pasado y modelos tan ilustres como los citados, sino también con el presente. E irá incorporando aparatos ópticos y, al cabo del tiempo, se inspirará en el cine por considerarlo ya uno de los espectáculos de mayor influencia social. Además de la citada *¡Al cine!* de Ramón López-Montenegro, hubo otras muchas piezas escénicas por horas con títulos similares, que —aun siendo teatro— fingían adoptar los procedimientos fílmicos, como *Cinematógrafo nacional*, *Mil metros de película*, *Películas andaluzas*, *Películas de actualidad*, *Películas madrileñas*, *Cinematograf*, *Su Majestad el Cine*, *Proyecciones animadas...*

El trasiego entre pantallas y escenarios funcionaba tan a pleno rendimiento que una de esas revistas escénicas inspirará un nuevo medio de expresión decisivo para la cultura popular, prestando su nombre a lo que en España se llamará en lo sucesivo *tebeo*. Pues esta denominación deriva de uno de esos espectáculos, estrenado en el madrileño Coliseo del Noviciado de la calle San Bernardo, que alternaba las proyecciones de películas con el género chico y las variedades. Fue allí donde se representó por vez primera el 29 de abril de 1909 *T.B.O. Revista lírica en cuatro o cinco actos (a gusto del consumidor)*, con libreto de Eduardo Montesinos y Ángel Torres del Álamo y música de Arturo Lapuerta.

Como era propio del género, este juguete cómico se ocupaba de la política del momento, repasando los sucesos de la capital

para seleccionar la noticia que debería ocupar la portada de una nueva publicación, cuyo primer número iba a salir al día siguiente con el nombre de *T.B.O.* Y cuando localizaban ese titular, terminaba la obra con una especie de apoteosis mediante un número musical, un cantable que la acotación del libreto denominaba *couplet*. El resultado de esta mezcla de ingredientes debió impresionar lo suficiente en aquella época como para inspirar el nombre de otra revista, esta impresa en papel y destinada —en un principio— a los niños, el *TBO*. Su primer número saldrá en 1917 y se editaría hasta 1983, prestando su nombre, por antonomasia, a nuestros cuadernillos de viñetas. El responsable del bautizo habría sido Joaquín Arqués, un empleado de la empresa de Barcelona donde se imprimía. Aparte de trabajar allí como administrativo, se había bregado en los periódicos, era actor aficionado y escribió numerosos libretos de zarzuelas y otras piezas para la escena.



Portadas de la revista escénica *T.B.O.* (1909) y del primer *TBO* (1917).

De modo que hay un trasiego entre ambos *TBO*, similar al que se producía entre las proyecciones fílmicas y el teatro en el Coliseo del Noviciado donde se estrenó la revista escénica. No deja de ser significativo que la portada del primer *TBO* en marzo de 1917 se sitúe en una sala de cine. El caso es que al poco tiempo la palabra *tebeo* no solo se había lexicalizado, sino que derivó en coloquialismos como «estar más visto que el tebeo». En los años treinta inspiró la canción «Yo quiero un *TBO*, / yo quiero un *TBO*, / si no me lo compras, lloro y pataleo». En 1931 superaba ya los cien mil ejemplares de tirada semanal y llegó a los doscientos veinte mil en 1935-1936, en pleno apogeo de la cultura popular.

No es extraño que, a lo largo de su dilatada trayectoria, los personajes y arquetipos del *TBO* salidos de los lápices de dibujantes como Benejam, Opisso, Blanco, Coll, Urda, Muntañola, Donaz o Raf resultaran tan reconocibles como los de los sainetes o las revistas políticas. De hecho, en el imaginario colectivo, algunos terminarían incidiendo en este terreno de la cosa pública. Es el caso de *La familia Ulises*, de Benejam que, aparecida en 1944, se mantuvo durante casi cuatro décadas en la contraportada del *TBO* y ha merecido sello conmemorativo de Co-



Sello conmemorativo de la familia Ulises.

rreos. Su impronta popular ha sido tan profunda que su patriarca se ha podido comparar con Jordi Pujol, con el que guarda un innegable parecido. Y su vigencia permite hacerse una idea de las razones que en su día avalaron el éxito del *TBO* o su longevidad. Y también por qué no tardó en aparecer, en 1921, un competidor de fuste, *Pulgarcito*, la otra columna vertebral de nuestras historietas ilustradas durante el siglo XX, hasta su cierre en 1987.

DEL CUPLÉ A LA COPLA Y LA REVISTA

No menos relevante que la evolución de las temáticas o las imágenes fue el desarrollo de la música, que a menudo suponía el mayor atractivo de los espectáculos populares. También cobró gran importancia en el cine, incluso el llamado «mudo», que solía llevar un acompañamiento sonoro en directo que facilitaba la articulación de la precaria sintaxis fílmica y los distintos ingredientes integrados en las pantallas. Ese papel vertebrador lo desempeñaban sobre todo los cantables, piedra angular del cine musical español, hasta el punto de hacer derivar de ellos las tramas y títulos de las películas (*La hija de Juan Simón*, *Suspiros de España*, *La copla de la Dolores*). No era raro que estuviesen protagonizadas por cantantes, como Raquel Meller, lo que se prolongaría luego en la etapa sonora con otros intérpretes, desde Imperio Argentina o Angelillo hasta Concha Piquer.

Al igual que muchas de las convenciones de las piezas menores teatrales, esas músicas podían hacerse eco de tradiciones seculares. En ocasiones, se remontaban hasta los temas populares frecuentados por los músicos, poetas y dramaturgos en los siglos XVI y XVII. O bien en su posterior transformación, como tonadillas escénicas, en el XVIII. O su apogeo durante el XIX junto a las zarzuelas y los géneros chicos. Todo ello en continua interacción con melodías y ritmos de Europa u otros continentes, ya que en la península se entrecruzaban las influencias mo-

riscas y africanas con las indígenas de América, originando fórmulas que se exportaron al extranjero de la mano de la guitarra española o la exitosa *comedia nueva* de Lope de Vega. Un fenómeno que ha sido denominado el *aire español*, moda de lo hispano en el siglo XVII que vino a ser un prelude barroco de la *Spanish Craze* del XIX. Centuria esta última en la que también arreció un flujo inverso, importando géneros nacidos en otros países, como ese *couplet* aludido más arriba, el cantable con el que culminaba la revista escénica *T.B.O.* Los autores del libreto escribían esa palabra en cursiva por su origen francés, que terminará aclimatándose como *cuplé*.

En dicha pieza satírica de 1909 se trataba de la variedad política, pero esas canciones ya habían conocido otros registros más pícaros, Y posteriormente, tales números musicales, liberados de la trama dramática a la que debían servir, cobrarán autonomía, siendo conocidos por sí mismos, como «La violetera» (1914) o «El relicario» (1917), compuestos por el maestro José Padilla e interpretados por Raquel Meller. Y, gracias a su capacidad para ensamblar las más diversas aportaciones, en su etapa de apogeo —entre 1910 y 1925—, el cuplé se convertirá en uno de los anclajes de la copla o canción española, de tan amplia vigencia.

Emparentado etimológicamente con él, el término «copla» deriva del latín «copula», indicando unión, acoplamiento. Y pocos nombres más idóneos, ya que funcionará a menudo como otro de esos colectores-distribuidores capaces de conectar las más diversas tendencias melódicas, rítmicas y letrísticas. Debido a la variedad de aluviones que arrastra no resulta fácil definirla o delimitarla, y su gran versatilidad le permitirá asimilar influencias hispanas como el tango y la rumba, francesas como el cuplé y, después, las anglosajonas como el charleston, el foxtrot u otras que ya abren la puerta a los ritmos más modernos. Así la copla podrá atenuar incluso la brecha entre la España rural y urbana, adoptando esa base afluencia de intérpretes como Miguel de Molina o Estrellita Castro. A través de ellos va sur-

giendo un tipo de canción reconociblemente autóctona que seguirá cumpliendo ese papel de cohesionador social incluso tras los desgarros de la Guerra Civil de 1936-1939.

El desarrollo de la industria fonográfica y la radio proporcionaría al género un trampolín inmejorable, convirtiéndose en componente esencial del cine sonoro. A él se aplicarán compositores como Manuel López Quiroga (autor de más de cinco mil canciones, que se dice pronto), Daniel Montorio, Juan Mostazo o Juan Tellería, por citar solo a algunos de quienes prolongan los logros de los músicos «cultos» nacionalistas como Enrique Granados, Isaac Albéniz, Joaquín Turina o Manuel de Falla, con los cuales convergirían otros de vocación explícitamente popular como Chueca, Arrieta, Chapí, Barbieri, Serrano, Vives o Bretón. Las letras corren a cargo de Rafael de León, Antonio Quintero, Salvador Valverde, Ramón Perelló, José Antonio Ochaíta o Xandro Valerio. Autores que, por su parte, se benefician de la renovación de los poetas neopopularistas, entre los que ocupa un lugar privilegiado Federico García Lorca, discípulo en lo musical de Falla, con quien participaría en 1922 en el Concurso de Cante Jondo celebrado en el patio de los Aljibes de la Alhambra.

En 1928 publicó un libro enormemente influyente, el *Romancero gitano*, brillante hibridación de los tópicos andaluces con la poesía «culta» desde Góngora hasta las vanguardias. Y en 1931 arregló y grabó con la Argentinita, acompañándola al piano, las *Canciones populares españolas*, una selección que se convertirá en repertorio de referencia, como sucede con «Los cuatro muleros», «Anda jaleo», «Café de chinitas» o el «Zorongo gitano». La amplitud de perspectivas de Lorca era algo excepcional, y así lo demostró en 1933 con su conferencia «Juego y teoría del duende», su mejor pieza teórica y una de las propuestas más ambiciosas de toda la cultura hispana. En ella no discrimina innecesariamente lo aristocrático y lo plebeyo, lo oral y lo escrito, lo llano y lo hermético, lo minoritario y lo comercial, lo sagrado y lo profano, lo clásico y lo barroco, el *jazz*, Buster Keaton y todo el vasto dispositivo mitogénico derivado

de la pantalla cinematográfica. En una ocasión aseguró que consideraba a Carlos Arniches «más poeta que casi todos los que escriben teatro en verso actualmente», y que planeaba escribir una revista musical. Pero su asesinato en agosto de 1936 cercenó esos proyectos que le bullían en la cabeza.



Julio Romero de Torres, *La consagración de la copla*, 1912. Museo del Realismo Español Contemporáneo, Almería.

Además del *Romancero gitano*, también fue en 1928 cuando buena parte de esos efectivos populares cuajaron en un espectáculo que supuso todo un hito, *La copla andaluza*, de Antonio Quintero y Pascual Guillén, «comedia popular en tres actos, un prólogo y una alegoría», estrenada en el madrileño teatro Pavón el 22 de diciembre. Las fotos que han llegado hasta nosotros permiten adivinar en esa alegoría o apoteosis final los ecos del lienzo *La consagración de la copla*, de Julio Romero de Torres. Pero el cuerpo de la obra, sus tres actos, se acogían al hospita-

lario formato de los sainetes costumbristas y a través de ellos se revisaban muchos de los tópicos flamencos, redimiéndolos de sus peores estigmas. Ayudó a su difusión la película homónima dirigida por Ernesto González, hoy perdida, que mereció elogios de los críticos más exigentes.

Por el contrario, sí que se ha conservado un largometraje estrenado el año anterior, *Frivolinas*, que también ofrece una recopilación antológica de algunos de los mejores números de las revistas teatrales de los años veinte. Uno y otro filme coincidirían en prolongar y actualizar ese «gran pacto» ente pantallas y escenarios, resumiendo los distintos vectores de la cultura popular que habían terminado convergiendo el cine mudo. Pero mientras *La copla andaluza* parecía representar los antecedentes más asentados, tradicionales —y en buena medida de origen rural—, *Frivolinas* ofrecía la otra cara de la moneda, el musical moderno y más urbano. Cuando se estrenó en los cines Argüelles y Doré de Madrid, en abril de 1927, fue presentada como «cine-teatro», añadiendo su publicidad que la pantalla y la escena se integraban para convertir esas dos experiencias en una. La pantalla aportaba las imágenes proyectadas en ella, mientras la escena añadía la música ejecutada en directo con el respaldo de una gran orquesta y las canciones interpretadas por tiples. Y su preservación nos permite hacernos cargo de cómo en plena dictadura de Primo de Rivera la sociedad española, tan conservadora y rancia en tantos aspectos, empezaba a introducir propuestas de una audacia que todavía hoy llaman la atención.

La iniciativa, guion, producción y dirección eran del empresario Arturo Carballo Alemany, nacido en Barcelona, donde regentaba el circo Kronen y un teatro en el Paralelo. Había participado en varias producciones fílmicas rodadas en su ciudad natal, entre ellas algunos seriales o la citada superproducción francesa de 1916 *La vida de Cristóbal Colón y su descubrimiento de América* (Gérard Bourgeois, 1916), uno de cuyos operadores, Ramón de Baños, también se hizo cargo de la cámara en *Frivolinas*. Carballo no tardó en iniciar sus actividades en Ma-

drid, donde ya había promovido la construcción del cine Doré, hoy sede de las exhibiciones de Filmoteca Española. No resulta fácil ubicarlo en términos ideológicos, porque lo mismo hizo en 1918 un cortometraje o *Bosquejo cinematográfico* sobre la vida de Cristo, que produciría en 1936 la singularísima *Carne de fieras*. Dirigida por el anarquista Armand Guerra, en ella se superponía una trama social y melodramática con un número de revista donde la bailarina francesa Marlène Grey evolucionaba prácticamente desnuda dentro de una jaula con leones.

Pero tampoco se explicaría un producto tan peculiar como *Frivolinas* sin otro promotor clave para la evolución de la revista escénica en nuestro país. Se trataba de Eulogio Velasco, el «Florenz Ziegfeld español», así llamado por equiparación con este norteamericano creador de las *Ziegfeld's Follies*, que renovaron el musical de Broadway y —a través de continuadores tan creativos como Busby Berkeley— también el de las películas de ese género en Hollywood. De un modo similar, Velasco impulsó y depuró la revista española, incorporando elementos cosmopolitas y un elenco fijo de *vedettes* que le daban categoría. Un buen ejemplo de ello son los números que aparecen en *Frivolinas*, una selección de los mejores que el propio Velasco ya había propuesto en 1924 sobre las tablas con su *Revista de revistas*, que alcanzó un enorme éxito.

La película venía a ser, por tanto, un muestrario de la evolución de la revista escénica más moderna en vísperas del sonoro, que Carballo enhebró con el pretexto de una trama a cargo del cómico Ramper, nombre artístico de Ramón Álvarez Escudero, verdadera institución en aquel momento. Y al que añadió la filmación de una corrida a cargo de Juan Belmonte, torero no menos legendario. Pero, sin duda, lo más significativo eran algunos de los números de la Compañía Velasco, como el titulado «Fumadero de opio», que, lejos de condenar su consumo, lo celebraba abiertamente: «El opio calma y consuela las penas del corazón, fumando somos felices, pues conocemos en sus ensueños la vida mejor... El acicate de los deseos hace insaciable la

sed de amar y no se agota la calentura de los anhelos que da el fumar».

Tampoco tenía desperdicio el *sketch* «La morfina», donde aparecía un fumador de opio que, no satisfecho con el placer que esa sustancia le producía, optaba por algo más fuerte y directo, sacando una jeringuilla e inyectándose en el brazo una dosis de morfina. El número musical y las bailarinas ilustraban las visiones que le producía la droga, similares a las de «Fumadero de opio», a mitad de camino de las fantasías orientales de *Las mil y una noches* y unos decorados pre-sicodélicos.



Frivolinas: título y coro (arriba), «Fumadero de opio» y «La morfina» (abajo).

Por aquel entonces, estas sustancias, u otras como la cocaína, se consideraban en algunos casos medicinales y se incluían en jarabes y refrescos, a alguno de los cuales, como la Coca-Cola, prestarían su nombre, aunque luego fuera sustituida por otros ingredientes. En el caso de *Frivolinas*, el personaje que sirve de hilo conductor, el viejo verde don Casto Tordesillas, amante de estos espectáculos, nos da buena idea de quiénes

podían ser los destinatarios de este tipo de propuestas, en una sociedad como la de los años veinte en España. En ella primaba una doble moral de manga ancha para estas expansiones mientras se mantuviesen dentro del restringido consumo minoritario de las élites y no supusieran un problema de orden público. Pero nada de eso obsta para que se advierta el desentumecimiento de unas costumbres que alcanzarían su apogeo en la década de 1930.