



**ARNICHES VA AL CINE: CONSERVADURISMO Y ELEMENTOS
DISRUPTIVOS EN LA COMEDIA ASAINETADA *ASÍ ES MADRID*
(MARQUINA, 1953)¹**

ASIER GIL VÁZQUEZ

(asiergilvazquez@gmail.com)

UNIVERSIDAD CARLOS III DE MADRID

Recibido: 07/11/16. Aceptado: 02/02/17

1. Introducción

Fernando Fernán Gómez comentó, con cierta ironía, que en el cine de los años cincuenta «los pobres se pusieron de moda» (Ríos Carratalá, 2009: 73). No es en absoluto desatinada esta observación, que proviene de uno de los más reconocidos intérpretes y cineastas del momento. En esa década se abrió un debate en el que ciertos sectores de la industria y la crítica cinematográfica apuntaron a una crisis en el cine español debido a su falta de contacto con la realidad de la calle. Este sentimiento se plasmó en las conocidas Conversaciones de Salamanca de 1955, concretamente en el *pentagrama* formulado por

¹A Sally Faulkner por sus consejos y sugerencias que me permitieron abordar mi objeto de estudio desde nuevos enfoques, a José Luis Gil Arístu por sus correcciones en el manuscrito, a Elena Galán Fajardo y José Manuel Palacio Arranz por su apoyo constante como directores de tesis y a Marta Olivas por sus ánimos para que me decidiera a publicar este trabajo.



Juan Antonio Bardem² (Arocena Badillos, 2005: 88), repetido hasta la saciedad en los estudios sobre el cine de este periodo. El debate acerca del realismo, influido en cierto modo por el auge del neorrealismo italiano, dejó sus huellas dentro y fuera de los textos fílmicos y hoy en día podemos rastrear algunas de sus consecuencias en películas y en acontecimientos, como la polémica en torno a *Surcos* (Nieves Conde, 1951), que supuso la dimisión de José María García Escudero, entonces director de Cinematografía y Teatro. No obstante, el desvío hacia un cine pretendidamente realista, centrado en personajes pertenecientes al proletariado, no se tradujo necesariamente en un neorrealismo a la española, como veremos más adelante, sino en la recuperación de unos modos de representación que claramente entroncan con otras formas locales de la cultura popular, como el sainete. Uno de los filmes más característicos en los que confluye cierta voluntad realista —al menos en cuanto a promoción— con la recuperación del sainete es *Así es Madrid* (Marquina, 1953), adaptación de *La hora mala* de Carlos Arniches, estrenada en el Teatro Eslava en mayo de 1922.

Así es Madrid, dirigida por Luis Marquina y escrita con Luis Colina, fue estrenada en Madrid el 21 de septiembre de 1953 y tuvo una tibia acogida por parte del público. Dos años más tarde fue estrenada en Barcelona. No existen datos sobre la recepción de la película en provincias, algo que podría resultar de gran interés si tenemos en cuenta que muchas compañías incluyeron en su repertorio algunas de las comedias de Arniches durante la posguerra. La película combina elementos de comedia casticista con el melodrama a partir del retrato coral de la vida cotidiana en una corrala y el desengaño amoroso de la joven Eulalia (Susana Canales) —poco agraciada, abnegada y objeto de burlas y abusos por parte de su familia— al descubrir que su prometido se ha fugado con su hermana Luisa (Lina Canalejas), una atractiva aspirante a *vedette*.

El estreno cinematográfico de *Así es Madrid* contaba con algunos precedentes dentro de este ciclo de realismo a la madrileña, como *El último caballo* (Neville, 1950), la mencionada *Surcos* (Nieves Conde, 1951) o *Esa pareja feliz* (Berlanga y Bardem, 1951). Sin entrar en el debate sobre los posibles ecos del neorrealismo italiano que podrían resonar en estas tres cintas, cabe mencionar la referencia directa a esta corriente por parte de un personaje en el largometraje de Nieves Conde, como lo hará el personaje

² «El cine español es industrialmente raquítico, socialmente falso, estéticamente nulo, políticamente ineficaz, intelectualmente ínfimo» (Arocena Badillos, 2005: 88).

de José Isbert en *Así es Madrid*, en un diálogo que a su vez conecta con el filme citado de Neville. Si, además, tenemos en cuenta que en ese mismo año aparece la revista cinematográfica *Objetivo*, férrea defensora del neorrealismo, no resulta extraño que se aprovechara la coyuntura para publicitar el estreno de *Así es Madrid* como «una gran superproducción del neorrealismo español». No obstante, Heredero (1993: 240) señala que la cinta difícilmente puede ser catalogada como perteneciente al neorrealismo debido a la artificiosidad con la que se mueve entre el sainete y el melodrama. En este aspecto coincide Deltell Escolar (2006: 13-35), quien señala ya las dificultades de realizar un cine comprometido y crítico bajo el peso de la censura de la España franquista. No obstante, este autor reconoce la carga crítica de algunos títulos, como los arriba citados, en los que la pobreza y la precariedad son parte del conflicto de los personajes, mientras que otros filmes posteriores, con *Así es Madrid* como uno de los precursores, emplean la pobreza como un «elemento de mercadeo». En el estudio sobre cómo la herencia de ciertas tradiciones culturales fue clave en el asentamiento de la modernidad en el cine de los cincuenta, Castro de Paz y Cerdán (2011: 52) coinciden al establecer una diferenciación similar. Frente a los filmes en los que, influidos por corrientes extranjeras, se introducen elementos del sainete para lograr una mayor «crispación de la mirada» —entre los que podríamos destacar la obra de Berlanga o Ferreri — estarían aquellos otros más conservadores con una pretensión meramente cómica y populista, como es el caso de la adaptación de Marquina aquí analizada.

La apuesta por rebajar el contenido crítico y explotar un humor menos mordaz en películas de este ciclo no llegó a suponer un éxito de crítica ni de taquilla, con la excepción de *Historias de la radio* (Sáenz de Heredia, 1955). *Así es Madrid* fue clasificada como segunda A y la censura, si bien no fue despiadada, tampoco resultó muy favorable. Frente a un censor que resalta las bondades de los personajes y la historia de redención de una de las protagonistas, la mayoría coincide en el poco valor técnico de la película y reiteran su carácter tóxico: «ni así, por fortuna, es Madrid, ni así, por desgracia el cine español va a ninguna parte»³. Esta respuesta revela la dificultad de asumir el binomio de Monterde (1995: 239 -293) en el que distingue la línea continuista — presuntamente oficialista — de un cine de disidencia y nos acerca más a las posturas de

³Partes de censura consultados en el Archivo General de la Administración. Caja 36/03462: Expediente 12003 y Caja 36/04735: Expediente 18 -53.

Deltell Escolar o Castro de Paz y Cerdán, en las que se reconoce una menor ideologización y mayor pluralidad en las propuestas de este ciclo de comedias. Es decir, las películas que explotaron elementos heredados del sainete elaboraron una amplia variedad de discursos difícilmente clasificables en categorías estancas de afines o contrarias al Régimen. Este rechazo a *Así es Madrid*, una de las comedias ligeras precursoras sobre el Madrid proletario, es el punto de partida de esta investigación, que pretende analizar con algún detenimiento qué aspectos pudieron producir el desagrado de ciertas oligarquías franquistas. En primer lugar, la reelaboración de la comedia asainetada implica un recuerdo latente de los grandes éxitos cinematográficos de la II República. Además, estos elementos recibidos de la tradición popular no solo configuran «la veta más rica, original y creativa del cine español», en palabras de Zunzunegui (2002: 14), sino que conforman algunas de las prácticas disruptivas a las que apela Marsh (2006: 13) en su estudio sobre el cine realizado bajo el franquismo. Así, el espacio de la corrala — sinécdoque de la capital — y las tipologías interpretadas por actores y actrices de carácter encarnan elementos difícilmente asimilables dentro de los discursos hegemónicos del Régimen.

2. Neorrealismo, sainete y el recuerdo de la república

Cuando el censor apunta: «ni así, por desgracia el cine español va a ninguna parte», cabe preguntarse por la dirección que los poderes franquistas deseaban para la producción fílmica nacional. Durante los años cuarenta, los defensores de la creación de un cine nacional falangista habían demostrado de manera reiterada su profundo rechazo hacia el cine folclórico, costumbrista o castizo (Sánchez -Biosca y Tranche, 2002: 251-252). Esto se tradujo en un fallido intento de alejar de las pantallas estilos y planteamientos que recordaran a los exitosos títulos producidos durante «una República de horteras, de leandras y gorras proletarias» (Mainer, 1972, citado por Castro de Paz y Cerdán, 2011:37). No obstante, el cine folclórico permaneció como uno de los géneros más prolíficos durante los años cuarenta y los cincuenta, cuando se llegaron a producir *remakes* de éxitos de los treinta como *La hermana San Sulpicio* (Lucia, 1952) con Carmen Sevilla o *Morena Clara* (Lucia, 1954) con Lola Flores. La herencia del sainete se mantuvo en adaptaciones de Arniches como *Alma de Dios* (Iquino, 1941) o *La chica del gato*

(Quadreny, 1943), así como en algunos títulos de Jerónimo Mihura y sobre todo de Edgar Neville, que abrieron paso al auge de películas casticistas de los cincuenta. Este ciclo, que entronca con los éxitos previos a la guerra, pudo ser capitalizado por sectores más abiertos del Régimen con el fin de atraer y contentar a las masas populares (Marsh, 2006: 2, 14).

Luis Marquina (1904-1980) y sus intentos de adaptar *La hora mala* ejemplifican a la perfección cómo el cine funcionó a modo de hilo conductor de los dos periodos de antes y después de la guerra. Marquina había debutado como director en 1935 con *Don Quintín el amargao*, otra adaptación de Arniches. Esta y su siguiente película, *El bailarín y el trabajador* (1936), fueron dos de los grandes éxitos del cine de la II República (D'Lugo, 1997: 173-174). Su tercer largometraje iba a ser la adaptación de *La hora mala*, que sería producida por CIFESA, pero su realización se vio truncada por la Guerra Civil. Tampoco logró llevarla a cabo en Argentina, donde pasó los años de la contienda (Heredero, 1993: 240). En la recuperación de este viejo proyecto a comienzos de la década de los cincuenta se entrecruzan los intentos de traducir el neorrealismo al caso español, la continuidad con los éxitos de la república y la reelaboración de la veta sainetesca en un nuevo marco social y político. Al no existir un guion del primer proyecto de Marquina, resulta imposible analizar qué cambios se deben al mismo proceso de adaptación cinematográfica y cuáles a limitaciones que imponía la (auto)censura con el fin de reformular «un tipismo cochambroso y sospechoso de frentepopulismo» (Castro de Paz y Cerdán, 2011: 37).

La revitalización del sainete efectuada por Arniches había quedado marcada por la introducción de valores regeneracionistas que lo alejaban de propuestas más conservadoras, como las de los hermanos Álvarez Quintero. Su extensa producción había cosechado grandes éxitos en las tres primeras décadas del siglo XX y casi una treintena de sus títulos fueron adaptados en esos años, tanto al cine mudo como al sonoro. Durante la posguerra, que coincide con su muerte en 1943, su legado quedó paulatinamente olvidado y los problemas con la censura dificultaron la recuperación de varias de sus obras, así como el estreno de las pocas que escribió antes de fallecer. En los primeros años cuarenta fueron principalmente las compañías itinerantes las que representaron algunas de sus comedias más ligeras. Una de esas fue *La hora mala*, incluida en el repertorio de la compañía de Carlos Díaz de Mendoza en el verano de 1945 (Sotomayor

Sáez, 1998: 133). No obstante, la pérdida de presencia en los escenarios no influyó en la cantidad de adaptaciones cinematográficas que se siguieron realizando durante la dictadura: cinco en los años cuarenta, otras cinco en los cincuenta, cuatro en los sesenta y una única en la primera mitad de los setenta (Moncho Aguirre, 2001: 155-156). No todas estas películas se ajustaron con igual fortuna a las demandas de los nuevos tiempos y públicos.

Precisamente, una de las primeras tensiones que encontramos en *Así es Madrid* deriva de la imposibilidad de mantener la autenticidad del sainete de los años veinte en una recreación pretendidamente realista de un Madrid situado en su presente histórico. La corrala cochambrosa y la caracterización de los tipos que la habitan —sus profesiones, su vestimenta, su habla— son elementos integrales de la construcción del sainete, un género que ya apenas se representaba en los años cincuenta. Por lo tanto, la escenificación apela con mayor intensidad a un recuerdo que a una realidad, ya que los espectadores difícilmente podrían reconocer en la pantalla el Madrid que les rodeaba. La capital queda reducida a una puesta en escena al descubierto, en contraposición con otros filmes contemporáneos de mayor veracidad, como *Esa pareja feliz*. La ilusión de teatralidad se ve reforzada al inicio de la película con la apertura del portón de la corrala, por el que penetra la cámara, como una suerte de telón de teatro. A su vez, la introducción de números musicales —villancicos, chotis, cuplés...— conecta con la tradición del género chico y desarma cualquier vocación realista. Sin ir más lejos, la resolución del conflicto conduce a una escena en la que el vecindario canta y baila en armonía el mismo chotis que sonaba en *over* durante la introducción. La modernización se ve por tanto reducida a la actualización de los referentes que ya habían quedado obsoletos: se eliminan los comentarios acerca de la famosa cupletista Raquel Meller y se introducen algunos nuevos más cercanos al presente, como la mención al televisor, que todavía tardaría tres años en llegar a España. Este diálogo entre el sainete de los años veinte y la introducción de elementos coetáneos aparece al comienzo de la película con el personaje de Dimas, interpretado por José Isbert, conductor de un coche de caballos que se resiste a aprender a conducir un taxi y que encuentra en el cine una salida laboral cuando lo contratan para «una película neorrealista», en una clara alusión no solo al debate mencionado en la introducción, sino a *El último caballo* que Neville había estrenado tan solo tres años antes.

Otras referencias al momento del sainete original desaparecen en la versión cinematográfica no tanto por la pérdida de vigencia sino por las limitaciones de la censura. De este modo, quedan suprimidas todas las menciones a la carestía de la vida, la lucha de clases o a las huelgas, al igual que la afiliación socialista de un personaje o sus comentarios violentamente anticlericales. En cuanto a los asuntos tocantes a la moral y las normas de género, desaparecen las referencias a los hijos fuera del matrimonio o al suicidio y las solteras son las únicas mujeres que trabajan fuera del hogar, a diferencia de la obra original donde el personaje de Eudisia es una obrera de la fábrica, de la que el nuevo Estado franquista había liberado a las mujeres casadas, según el Fuero del Trabajo de 1938. Por último, una de las alteraciones más notables es la supresión del personaje de Mariano, el cura en la obra de teatro. Esta alteración reduce la fuerte carga religiosa y resulta *a priori* contradictoria, si tenemos en cuenta que nos hallamos en los años de mayor auge del nacionalcatolicismo, con el ultracatólico Arias Salgado al frente del Ministerio de Información y Turismo, del que dependía el cine (Arocena Badillos, 2005: 83). Esta nueva hegemonía católica —sobre la falangista— se tradujo en una censura más centrada en asuntos morales y religiosos, por lo que la inclusión de personajes religiosos en cierto tipo de comedias todavía podía ser conflictiva. De esta manera, el discurso religioso de la película queda relegado a elementos visuales, ya sea a través de prácticas populares o mediante la imagen de la Virgen, así como la nada casual localización de la escena final de redención a las puertas de una iglesia.

La ausencia del personaje religioso produce una alteración en el elemento melodramático, que abandona la tesis de defensa de la fe y adopta un planteamiento más cercano a los *woman's films* importados de Hollywood. Si bien la película presenta varios elementos propios de este género dirigido a mujeres, adapta al caso español de los años cincuenta lo que Basinger (1994) denomina el objetivo principal de este cine, consistente en recordar al público femenino que su más importante labor es precisamente ser una mujer. En esta línea, *Así es Madrid* explota los modelos propuestos por Arniches para ahondar en el simplista binomio de feminidades contrapuestas —buena vs mala—, explotado frecuentemente en el primer franquismo. Eulalia encarna en la película la feminidad modélica afín a los discursos del Régimen, con un carácter abnegado, hogareño y dedicada a los cuidados. Para lograr una mayor identificación por parte de la espectadora, se suavizan todos los elementos caricaturescos y bufos que remarcaban en la

obra original la fealdad y torpeza de Eulalia. A su vez, la supresión del segundo acto hace desaparecer la tentativa de asesinato y suicidio de la protagonista, y de esta manera la historia de redención recae en los pecados de su hermana Luisa, que sigue la manida narrativa de *mujer caída*. La construcción de este personaje recurre a elementos que la cultura popular del momento había marcado como connotativos de la pérdida femenina: la coquetería, las relaciones fuera del matrimonio o el desarrollo personal en la esfera pública como estrella de la canción.

Por último, las escenas de la corrala funcionan como contrapunto cómico, que gana peso en la película con la creación de nuevos personajes. Si los jóvenes de la trama dramática pierden gran parte de la comicidad y el habla castiza que poseen en la obra, los personajes más adultos funcionan como un coro formado por modistas, chulapos, amas de casa y artesanos. Estos personajes están interpretados por algunos de los actores y actrices de carácter más populares del momento, como las hermanas Caba Alba, José Isbert, Milagros Leal o Manolo Morán. La experiencia de estos cómicos ha sido clave en el trasvase y re-significación de la tradición escénica en el cine, un factor que determinó en gran medida los modos de representación de la producción nacional (Talens y Zunzunegui, 1998: 34-38). A su vez, los tipos que encarnaban sobre las tablas, así como en la pantalla, eran identificados con facilidad por un público con el que lograban una alta complicidad (Pérez Rubio y Hernández Ruiz, 2011). El método interpretativo de estos cómicos y el reconocimiento del público, que los relacionaba con unas tipologías genuinamente herederas del género chico, refuerzan el carácter popular de esta comedia y lo alejan de los planteamientos del neorrealismo italiano. De esta manera, el protagonismo que *Así es Madrid* concede a este elenco de cómicos establece una sintonía con los grandes éxitos previos a la guerra, en los que, además, ya figuraban algunos de estos secundarios, como Isbert o Irene Caba Alba.

3. La corrala, sinécdoque de Madrid

En la frase del censor encontramos de nuevo una clave para continuar el debate sobre los elementos que podían incomodar a ciertas instancias del franquismo, más allá de la invocación al cine de la república que la comedia asainetada pudiera realizar. El «ni así, por fortuna, es Madrid» remite a la falta de afinidad de la película con la imagen de

la capital que el Régimen quería proyectar. En enero de 1949 se estrenó un documental de apenas veinte minutos perteneciente al NO-DO —y producido, por tanto, con menor independencia que el cine de ficción— bajo el mismo título de *Así es Madrid*. Esta pieza dirigida por Joaquín Soriano, primer director de estos noticiarios y documentales, hace una descripción de la ciudad acorde con la ilusión de progreso y estabilidad económica que este noticiario comenzó a transmitir en la década de los cincuenta (Rodríguez-Mateos, 2008: 167-178).

La introducción recoge imágenes y descripciones de localidades castellanas cercanas a la capital con el fin de asentar en el discurso algunas de las figuras características de la mitología franquista, como la raza, la historia imperial o la Iglesia. Este recorrido por Castilla también apela a una tradición que minutos más tarde entra en contraste con las imágenes de Madrid. Un recurso en el que no se aprecia ningún atisbo de conflicto o contradicción, ya que el retrato de Madrid integra el pasado histórico y monumental con el lujo y la modernidad del presente. Así, la música de zarzuela sirve de fondo a unas imágenes en color —con la técnica *technichrome*— en las que los grandes edificios emblemáticos dan paso a los espacios de ocio para los turistas y las clases burguesas, como clubes privados con piscina, campos de golf, carreras de caballos o partidos de polo. En la segunda parte del documental desfilan por el parque del Retiro una serie de personajes, como niños con criadas y parejas de jóvenes, pero, sin duda alguna, es la figura del anciano la que mejor encarna el diálogo establecido entre el pasado y el presente. La música de un organillo activa el recuerdo de este personaje, que nos traslada a la recreación de escenas del Madrid castizo de *La verbena de la Paloma*. Por primera vez en todo el metraje se pone el foco en las clases populares, alejadas de la realidad del presente y dibujadas como escenificación del género chico. El documental termina con el despertar del anciano, cuando el narrador en *voice over* —identificado con la voz del Régimen— declara: «así fue el Madrid de la verbena». De este modo el documental construye un Madrid en consonancia con el discurso oficial de nación, en el que se localiza lo popular en un «así fue» superado, frente a un «así es» de lujo y grandiosidad. Por tanto, censura y NO-DO coinciden al tachar de abyecto o caduco el casticismo de los barrios proletarios.

De manera similar, el largometraje de Marquina parece emular esta pieza documental en su introducción, en la que se van sucediendo diferentes estampas de la

ciudad —campos de golf incluidos — con un chotis como música de fondo. De nuevo una voz masculina descorporeizada similar a la del NO-DO relata:

Sí, así es Madrid, la Ciudad Universitaria, la plaza Mayor. Es moderno, es antiguo, tiene como ninguna capital sello y personalidad debidos principalmente a la manera de ser humana y característica de la humilde gente que habita estos viejos barrios. Por eso, metiéndonos en ellos, es cuando puede decirse tal vez con más razón: así es Madrid⁴.

Con la imitación del lenguaje, visual y verbal, de la pieza del NO-DO, el largometraje de Marquina parece adoptar el discurso oficialista, para luego subvertirlo, al centrarse en «la humilde gente que habita estos viejos barrios» y realizar una declaración de intenciones que se aleja de la obsesión por el aristocratismo que profesaba la burguesía franquista. Tras esta presentación de planos generales de las calles y plazas del centro, la cámara penetra con un *zoom in* en el espacio de la corrala, donde una serie de *travellings* nos muestran las diferentes alturas del entramado por el que desfilan los vecinos. Este recurso emplaza a los espectadores a leer este espacio de corrala, escenario que conecta con el género chico, como sinécdoque de la capital de la ciudad.

Los números musicales que interrumpen la diégesis y carecen de función narrativa, refuerzan el interés por el Madrid popular. Estas escenas acentúan la heteroglosia —social y musical — propia del género chico, en el que se mezclan las voces de diferentes personajes y su diversidad de estilos. Estos números, por tanto, están interpretados por la colectividad de la corrala y ahondan en el espíritu de comunidad que canta unida, como el chotis de las modistas, que luego vuelve a aparecer en la celebración de una boda o en el villancico. Este número navideño divide el relato melodramático y funciona como interludio que marca una inflexión en la crisis de Eulalia. Además, este número refleja la capacidad del pueblo para reformular una tradición cristiana, ya que se altera la letra del villancico para hacer referencias a los vecinos, a la bebida o al dinero. A esta celebración con zambombas y otros instrumentos típicos de las navidades se une desde uno de los balcones otra vecina que canta una saeta y finalmente entran todos en un piso a bailar sevillanas. Si tenemos en cuenta el carácter dogmático con el que se imponía la Iglesia en los años cincuenta y la capitalización que el Régimen hizo del folclore andalucista, este número recuerda al caso de las etnias indias que emplea De Certeau (2000: 38): estos grupos, según el autor francés, minaron el éxito de la

⁴ Minutos 0:03:50-0:04:16.

colonización, no con el rechazo, sino con su uso particular del orden impuesto, es decir, el potencial subversivo de lo popular reside a menudo en las tácticas de asimilación y manipulación del discurso impuesto por las élites. Por último, el único número musical interpretado por una solista es el cuplé que Luisa canta en la academia de música. De manera similar al anciano del NO-DO, la música nos conduce a una recreación del Madrid de Goya, en el que Luisa aparece vestida de maja en la pradera de San Isidro, rodeada por jóvenes que mantean un pelele o bailan en corros, como en los cuadros del pintor. De esta manera se establece una conexión con «el plebeyismo» de los siglos XVIII y XIX, en los que las clases dirigentes manifestaron su entusiasmo por las prácticas culturales de las masas trabajadoras, lo que influyó en sus costumbres y vestimentas y en el arte.

Esta vocación populista, comulga no obstante en varios aspectos con el conservadurismo oficial, ya que la corrala se construye en relación con el sentir nacional que el franquismo quería transmitir a las masas. En primer lugar, la dictadura empleó la promesa de felicidad como una estrategia de control y de esta manera varios de los productos culturales del momento recogieron esta ilusión (Ríos Carratalá, 2013). La capitalización de un género como el sainete, en el que el espíritu de «pobre, pero feliz» ya estaba presente, se refleja en comedias como *Así es Madrid*, donde los vecinos honrados cohabitan en perfecta armonía y unión, tal y como explica el anciano señor Illescas (Gaspar Campos), que observa el día a día desde su ático: «la alegría de esa pareja [de recién casados] es un acontecimiento para todos, por eso lo celebran; pero si algún día sufre alguno, todos sufrirán con él. Así es este Madrid de nuestros barrios»⁵. Esta actitud coincide con la idea de «neorrealismo rosa», complaciente con el poder al que se refiere Liehm (1984: 141) en su estudio sobre el cine italiano de los cincuenta, en el que hasta la pobreza, la enfermedad o la desgracia eran agradables. En un segundo plano, la dicotomía dentro/fuera utilizada por el Régimen para localizar las amenazas al otro lado de la frontera, se traslada al espacio de la corrala, donde el *statu quo* interior es únicamente alterado con la entrada del foráneo Antonio (José Suárez), que engaña a Eulalia y conduce a Luisa a la perdición. De nuevo es el señor Illescas quien presenta el arrepentimiento como la única vía para que «los descarriados» ingresen en la comunidad.

⁵ Minutos 1:13:41-1:13:54.

4. Tipologías cómicas disruptivas

Así es Madrid recoge del género chico algunas convenciones de marcado conservadurismo, como la felicidad acrítica, y reelabora, a partir de la obra original, los planteamientos dicotómicos de dentro/fuera o el mencionado mujer buena/mala para acercarlos a los planteamientos del primer franquismo. La coherencia de la película reside en la defensa de la feminidad modélica y el perdón, y se mantiene sin fisuras en el relato melodramático protagonizado por los personajes/intérpretes jóvenes. No obstante, la heteroglosia del coro cómico de vecinos, propia del género chico, introduce una serie de personajes secundarios que, como defiende Marsh (2006: 23), actúan como fuerzas centrífugas que devienen disruptivas para la coherencia discursiva del film.

Como hemos visto más arriba, la historia de las dos hermanas, en la línea de los *Woman's films*, interpela a la espectadora y le hace reconocer qué es y qué no es una mujer modélica. No obstante, no todos los personajes parecen desenvolverse de la misma manera dentro de estos postulados, ya que los personajes cómicos articulan unas posturas diametralmente opuestas. En el caso de los secundarios, la feminidad y masculinidad, entendidas como constructos discursivo-performativos, devienen carnalescas, en el sentido bajtiano, ya que emplean la transgresión y la parodia como respuestas a las estructuras de autoridad. Los personajes que mejor encarnan estas nociones son Carmen y Julián, el matrimonio interpretado por Julia Caba Alba y Manolo Morán respectivamente.

Los cómicos de esta generación solían representar unas tipologías muy extendidas en la cultura popular, a las que quedaban ligados de manera fija, lo cual les permitía saltar de una película a otra, incluso del teatro al cine, sin grandes cambios. La asimilación y repetición de sus tipos le confería una independencia respecto al texto fílmico hasta llegar a ser, en palabras de González Requena, «algo más que el agente de un plan narrativo» (1984: 37). Adquirían una libertad de expresión y acción prácticamente inexistente para la mayoría de los espectadores de la época debido a sus funciones de figuras carnalescas de «payasos, pícaros y locos». A modo de ejemplo, el aspecto físico y la edad de Julia Caba Alba, que en sus más de treinta años de profesión se mantuvo siempre en una edad madura indeterminada, delimitaron una tipología de mujer *envejeciente* con un fuerte potencial cómico. La misma actriz cuenta en una entrevista que empezó de característica

y nunca llegó a hacer una primera actriz por haber «[...] sido siempre tan feíta y tan poquita cosa», también menciona que llegó a hacer de madre y abuela de su propio marido en teatro (de la Yglesia, 1974: 74).

En primer lugar, la anomia que les confiere su rol de payasos les permite transgredir las dicotomías impuestas. En el caso de *Así es Madrid*, las esposas masculinizadas problematizan la dominación masculina y la misma dicotomía sexo-genérica. Este ejercicio de inversión de roles aparece ya en el sainete original y en la película se explota con mayor fuerza. Carmen encarna la tipología extendida de esposas dominantes, presente en otros títulos del periodo, como *Alma de Dios* (Iquino, 1941), *La culpa del otro* (Iquino, 1942), *La canción de la Malibrán* (Escobar, 1951), *Aeropuerto* (Lucia, 1953) o *La ironía del dinero* (Neville, 1957). En todos estos largometrajes esos personajes están interpretados por actrices características de cierta edad, entre las que destacan precisamente las hermanas Caba Alba. Por tanto, podemos hablar de unas feminidades no juveniles que aparecen masculinizadas como consecuencia de la pérdida de atributos femeninos, a la que ya hacía referencia Simone de Beauvoir cuando habla sobre las narrativas de la edad en *El segundo sexo* (2015: 735-755). Estos personajes de mujeres maduras se masculinizan a través de *gags* como el dimorfismo sexual invertido —en el que ellas son más corpulentas o altas que ellos— o la violencia de la esposa hacia el marido. En el caso de *Así es Madrid*, con una Carmen mucho más menuda que Julián, la inversión se produce a través del juego de alturas de la corrala, en la que ella aparece engrandecida en el balcón con un plano contrapicado y él empequeñecido en la plaza con un picado. La actitud violenta de Carmen es uno de los aspectos más significativos de esta masculinización cómica y se presenta desde la primera escena en que aparece el matrimonio, donde la cámara realiza un *travelling* por la fachada de la casa que permite escuchar en *off* los insultos de Carmen, los golpes y los quejidos del marido. Julián reaparece inmediatamente por una ventana, agachado y con espíritu jocosos, lo que de nuevo remite al empequeñecimiento del personaje frente a su dominante esposa.

Además de la transgresión de las dicotomías impuestas, estos personajes debilitan el discurso hegemónico en su intento de reproducirlo. Esto ocurre en una de las comedias de Jerónimo Mihura realizada en los años cuarenta, en la que el personaje del loco interpretado por Morán reproduce proclamas patrióticas difícilmente tomadas en serio (Marsh, 2006: 27). Algo similar observa Faulkner (2006: 63-64) en las películas de

Martínez Soria, en las que, de manera no intencionada, el discurso tradicionalista pierde su efectividad en boca de un personaje excesivamente teatral y cómico. La coherencia de la tesis de *Así es Madrid* —de defensa de la feminidad modélica, el perdón y la redención— parece diluirse con estos dos personajes, a los que se aplican normas diferentes por su condición de payasos. Frente a la figura varonil del joven Antonio, Julián comenta: «Para acabar con esos granujas, lo que hace falta son cuatro caracteres viriles como el mío y cuatro hombres con los pantalones colacaos en su sitio»⁶, hasta que es interrumpido por los gritos de Carmen, a lo que los vecinos comentan que tiene los pantalones bien puestos en la percha. De manera similar, tras la desaparición de Luisa, Julián interrumpe la tensión melodramática con una explicación incomprensible y caótica sobre los peligros que acechan a las mujeres: «Pues la verdad, uno es hombre, comprende usted, y a la postre, una mujer es una mujer. Y si a la mujer la ponen en el disparadero, porque a nosotros... Bueno, ¿a nosotros qué nos puede pasar? [...] Yo me refiero al sexo masculino en general, ¿no le parece? ¡Pues eso!»⁷. Julián, al tratar de emular el discurso oficial que delimita qué es ser hombre y qué es ser mujer, cae en la parodia de sí mismo y hace que, en su boca, el discurso oficial devenga incomprensible.

Al igual que la construcción de feminidades y masculinidades modélicas, la figura del perdón y la redención es clave en la coherencia del discurso de *Así es Madrid*. La narrativa de *mujer caída* de Luisa regresa al orden patriarcal después de haber transgredido la moral impuesta en una escena que sucede ante las puertas de una iglesia. De la misma manera, su madre Sabina, más cercana a una madrastra, pierde su agresividad hacia la hija y deviene una madre modélica. Tras la crisis familiar, Sabina solo vuelve a aparecer en un par de ocasiones rezando y purgando sus pecados ante un altar casero, en el que un belén y el cuadro de la Virgen la enfrentan a la imagen de la familia y de la madre por excelencia dentro de la ideología cristiana. No obstante, esto no parece aplicarse a Carmen que, como figura del payaso, está sujeta a unas normas diferentes. En la escena en que pide perdón a Julián «por su genio» actúa como una mujer sumisa y cariñosa, pero esa escena no conduce a una verdadera redención, como ocurre con las otras. En este caso, la feminidad adoptada por Carmen es más bien una máscara efímera que desaparece en la siguiente escena, donde recupera de nuevo su carácter

⁶ Minutos 0:26:48-0:26:55.

⁷ Minutos 0:38:04-0:38:26.

violento. Es por tanto una redención paródica que, como la virilidad de su marido, cae en la pura contradicción con el personaje.

5. Conclusiones

En la presente investigación hemos planteado un estudio de *Así es Madrid* como un acontecimiento en la historia del cine español, como «algo que realmente sucedió y, sobre todo, que está ahí para dar cuenta de que así fue» (Castro de Paz y Cerdán, 2011: 19). No solo el informe del censor; también el *slogan* publicitario, las películas estrenadas antes y después o la intrahistoria de este proyecto frustrado de los años treinta, entre otros, funcionan como elementos de un contexto del que no podemos prescindir a la hora de analizar el texto fílmico. El debate sobre el neorrealismo pasó, en el caso español, por la recuperación de una serie de elementos herederos de la tradición popular, como el sainete. Esto se tradujo en una diversidad de propuestas que rebasan el binomio de cine afín o contrario al Régimen, ya que en una película conservadora como *Así es Madrid* —que podemos tomar como la parte de un todo específico— encontramos una serie de tensiones de carácter contradictorio. La comedia asainetada chocaba con el proyecto falangista de cine nacional, no solo por establecer una relación continuista con el cine de la II República, sino por su vocación populista, que ponía el foco en los ambientes casticistas y proletarios. No obstante, la pérdida de hegemonía falangista desde mediados de los años cuarenta en pos de una tendencia nacionalcatólica propició la explotación de este tipo de comedias de humor acrítico y defensoras del orden tradicional. Esto no debe entenderse como una estrategia dirigista del Estado, que imponía su agenda política a través de productos cinematográficos, sino más bien como una apropiación de estas formas culturales por parte del Régimen (Marsh, 2006: 23). Los reprobatorios comentarios de algunos censores —como el mencionado anteriormente— no dificultaron el estreno de *Así es Madrid* y mucho menos la consiguiente proliferación de estas comedias durante el resto de la década, lo que ejemplifica una relación entre el franquismo y la cultura de masas más compleja y contradictoria de lo que a menudo se ha supuesto.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- AROCENA BADILLOS, Carmen (2005): «Luces y sombras. Los largos años cincuenta (1951-1962)», en José Luis Castro de Paz, Julio Pérez Perucha y Sator Zunzunegui (ed.), *La nueva memoria. Historia(s) del cine español*, A Coruña, Vía Láctea, pp. 78-129.
- BASINGER, Jeanine (1994): *A woman's View: How Hollywood Spoke to Women, 1930-1960*, London, Chatto & Windus.
- BEAUVOIR, Simone de (2015): *El segundo sexo*, Madrid, Cátedra.
- CASTRO DE PAZ, José Luis y CERDÁN, Josetxo (2011): *Del sainete al esperpento: relectura del cine español de los años 50*, Madrid: Cátedra.
- CERTEAU, Michel de (2000): *La invención de lo cotidiano I. Artes de hacer*, México, Universidad Iberoamericana-Biblioteca Francisco Xavier Clavigero.
- D'LUGO, Marvin (1997): *Guide to the cinema of Spain*, Westport, Greenwood Press.
- DELTELL ESCOLAR, Luis (2006): *Madrid en el cine de la década de los cincuenta*, Madrid, Área de Gobierno de las Artes.
- FAULKNER, Sally (2006): *A cinema of contradiction: Spanish film in the 1960s*, Edinburgh, Edinburgh University Press.
- GONZÁLEZ REQUENA, Jesús (1984): «El cuerpo del actor», en Julio Pérez Perucha (ed.), *El cine de José Isbert*, Valencia, Excmo. Ayuntamiento de Valencia, pp. 37-38.
- HEREDERO, Carlos F. (1993): *Las huellas del tiempo: cine español, 1951-1961*, Valencia, Filmoteca Generalitat Valenciana-Filmoteca Española.
- LIEHM, Mira (1984): *Passion and Defiance: Film in Italy from 1942 to the Present*, Berkeley and Los Angeles, University of California Press.
- MARSH, Steven (2006): *Popular Spanish Film under Franco. Comedy and the Weakening of the State*, Hampshire, Palgrave Macmillan.

MONCHO AGUIRRE, Juan de Mata (2001): *Las adaptaciones de obras de teatro español en el cine y el influjo de éste en los dramaturgos*, Alicante, Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes.

MONTERDE, José Enrique (1995): «Continuismo y disidencia», en Román Gubern *et al.* (ed.), *Historia del cine español*, Madrid, Cátedra, pp. 239-293.

PÉREZ RUBIO, Pablo y Javier Hernández Ruiz (2011): *Escritos sobre cine español: Tradición y géneros populares*, Zaragoza, Institución «Fernando el Católico» (CSIC) Excma. Diputación de Zaragoza.

RÍOS CARRATALÁ, Juan Antonio (2009): *La obra literaria de Rafael Azcona*, Alicante, Publicaciones de la Universidad de Alicante.

RÍOS CARRATALÁ, Juan Antonio (2013): *Usted puede ser feliz. La felicidad en la cultura del franquismo*, Barcelona, Ariel.

RODRÍGUEZ MATEOS, Araceli (2008): *Un franquismo de cine: la imagen política del régimen en el noticiario NO-DO (1943-1959)*, Madrid, Ediciones Rialp.

SÁNCHEZ-BIOSCA, Vicente y Rafael R. Tranche (2002): *NO-DO: el tiempo y la memoria*, Madrid, Cátedra.

SORIANO, Joaquín (1949): *Así es Madrid*, en [\[http://www.rtve.es/alacarta/videos/documentales-color/asi-madrid/2888955/\]](http://www.rtve.es/alacarta/videos/documentales-color/asi-madrid/2888955/) (Consultado: 13/03/2017)

SOTOMAYOR SÁEZ, María Victoria (1998): *Teatro, público y poder. La obra dramática del último Arniches*, Madrid, Ediciones de la Torre.

TALENS, Jenaro y Santos Zunzunegui (1998): *Modes of representation in Spanish cinema*, Minneapolis, University of Minnesota.

YGLESIA, Ángela de la. «Cuatro generaciones de actores: los Caba Alba», *Diario ABC* (Madrid), 22 de junio de 1974, pp. 74-80.

ZUNZUNEGUI, Santos (2002): *Historias de España. De qué hablamos cuando hablamos de cine español*, Valencia, Episteme.