



BLOQUE 1:
SIGNIFICACIONES DE LA ESCENA COMO ESPEJO
DE LA SOCIEDAD





Teatro, humor y música (de la copla al swing) o el paradigma del cine español republicano¹

CELSA ALONSO

UNIVERSIDAD DE OVIEDO

Resumen

El capítulo aborda el protagonismo del humor, las adaptaciones teatrales (drama, comedia o zarzuela), junto a la abundancia de música y elementos procedentes de la cultura popular como signos distintivos del cine republicano. Para ello, presenta una mirada retrospectiva al cine nacional de los años veinte, donde la influencia del cine de atracciones y los espectáculos de variedades estaban muy presentes, junto a una preferencia manifiesta por las adaptaciones teatrales. Partiendo de una poderosa influencia de la tradición, folclorismo y costumbrismo en los films del cine mudo, se repasan las estrategias de las productoras más importantes del cine sonoro (Cifesa y Filmófono) y algunos films de relieve por la calidad y naturaleza de sus músicas. La influencia americana y francesa, la hibridación de géneros cinematográficos, la constante del humor, la riqueza y variedad de las músicas (de la copla y el flamenco al swing), o la presencia de lo sainetesco en el cine de los años treinta configuran un paradigma que sigue aún presente en el cine español.

Uno de los rasgos más significativos del cine desde su aparición fue la “asimilación de formas melodramáticas”, la influencia de los espectáculos de variedades y de la opereta². Así, si bien el cine se convierte en icono de modernidad en los inicios

¹ Este trabajo se ha realizado con el apoyo del Ministerio de Economía y Competitividad de España, con cargo al Proyecto *Músicas en conflicto en España y Latinoamérica: entre la hegemonía y la transgresión (siglos XX y XXI)* (HAR2015-64285-C2-1-P).

² Ángel Luis Hueso: “El referente teatral en la evolución histórica del cine”, *Anales de la Literatura Española Contemporánea (Teatro y Cine)*, 26/1, 2001, pp. 45-61, 47.

del siglo XX, era también el resultado de una transformación natural del teatro, del tránsito del espectáculo popular al espectáculo de masas³. Díez Puertas señala que no hubo un enfrentamiento dramático entre dos tipos de entretenimiento sino un “cambio gradual, acumulativo y desde dentro”⁴. En el caso de España, es preciso insistir en la estrecha relación entre cine, teatro hablado y lírico (del melodrama al teatro frívolo) desde los inicios del cinematógrafo, fundamental para comprender la estructura narrativa-musical de lo que entendemos por “cine clásico” español, que comienza a construirse durante Segunda República. Por esta razón, es aconsejable repasar someramente algunos pormenores del cine de los años veinte.

Paradigmas del cine “mudo” nacional

En los años veinte, asistimos a un proceso de modernización (ligado al autoritarismo de la dictadura de Primo de Rivera) que activa tensiones entre nacionalismo, fascismo y vanguardia, la diversificación y re-estructuración de un ocio de masas, y la construcción de una nueva moralidad pública⁵. El proceso de modernización generaba ciertos recelos y ansiedades ante los cambios: de ahí que en los productos destinados al ocio popular fuera necesario reforzar elementos autóctonos, construir mitos nacionales o reforzar los ya existentes. Tengamos en cuenta que lo nacional se crea, confirma, contesta, reproduce, critica o reafirma en la vida cotidiana⁶. Los españoles debían metabolizar lo nuevo, la diferencia y lo desconocido sin perder sus referencias etnosimbólicas: teatro y cine se muestran como espejos de estos procesos, que reflejan, refractan y articulan discursos culturales. En el teatro lírico, lo castizo convivía con los bailes extranjeros y las músicas de jazz, con connotaciones transgresoras y atractivas al mismo tiempo⁷. Y el cine

³ Véase Emeterio Díez Puertas: *Historia social del cine en España*, Madrid, Fundamentos, 2003, p. 333.

⁴ Emeterio Díez Puertas: “Del teatro al cine mudo”, *De Dalí a Hitchcock. Los caminos en el cine. Actas del V Congreso de la AEHC*, Xunta de Galicia/La Coruña, 1995, pp. 261-270, 262.

⁵ Eduardo González Calleja: *La España de Primo de Rivera. La modernización autoritaria (1923-1930)*, Madrid, Alianza, 2005, p. 98.

⁶ Tim Edensor: *National Identity, Popular Culture and Everyday Life*, Oxford and New York, Berg, 2002, pp. 40-41.

⁷ Véase Celsa Alonso: “Mujeres de fuego: ‘ritmos negros’, transgresión y modernidad en el teatro lírico de la Edad de Plata”, *Cuadernos de Música Iberoamericana*, 18, 2009, pp. 135-166.

transita por las mismas sendas: cohabitación del casticismo con elementos cosmopolitas, creando un híbrido eficaz para satisfacer al público.

Considerando que teatro, cine y espectáculos de variedades compartían locales y público, se entiende la frecuente presencia del cuplé, canciones, bailes y números musicales metateatrales en los largometrajes⁸. Si en una etapa temprana las proyecciones de cine formaban parte de los espectáculos de variedades, en los años veinte se invierte la tendencia, de forma que canciones y números de variedades complementaban el espectáculo cinematográfico⁹, añadiendo función de cafetería en un intento de captar a las mujeres como espectadoras¹⁰. De forma paralela, se desarrolla la incipiente industria cinematográfica, junto a un debate en torno a lo que era o debía ser el cine nacional, ante el empuje del cine americano, alemán y francés. La producción española respondió con las herramientas del folclorismo y la tradición para atraer al público¹¹. Puesto que España era un país con una riquísima y potente tradición teatral, era natural que el cine acudiese a obras, asuntos y estructuras del teatro nacional: zarzuelas, dramas y comedias. Otro filón era la novela. Se adaptaron obras de Arniches (nada menos que 14 títulos entre 1921 y 1930), Jacinto Benavente, los Álvarez Quintero, Muñoz Seca, Pérez Galdós, novelas de Palacio Valdés, Baroja, Juan Valera o Blasco Ibáñez, y numerosas zarzuelas. Bien es verdad que la vinculación estrecha del cine con la literatura y los espectáculos escénicos no es algo exclusivo

⁸ Eva Woods: "The Heyday of the Musical Film", *A Companion to Spanish Cinema*, Jo Labanyi and Tatjana Pavlovic (eds.), Sussex, Wiley Blackwell, 2016, pp. 209-216, 210.

⁹ Luciano Berriatúa: "Zarzas. El género chico en el cine mudo", *Cuadernos de la Academia*, 11-12, 2002, pp. 211-220, 212. Este historiador del cine analiza las adaptaciones de zarzuela y comenta los pormenores de la película *Curro Vargas*, de 1923, dirigida por José Buchs para Films Española.

¹⁰ Ignacio Martín Jiménez: "El cine de los años 20 y su relación con el espectáculo popular", *De Dalí a Hitchcock. Los caminos en el cine. Actas del V Congreso de la AEHC*, La Coruña, Xunta de Galicia, 1995, pp. 375-384. En la misma publicación, véase Emeterio Díez Puertas: "Del teatro al cine mudo", pp. 261-260.

¹¹ Joaquín Cánovas Belchí: "Cultura popular e identidad nacional en el cine español mudo de los años veinte", *Cine, nación y nacionalidades en España*, Jean-Claude Seguin y Nancy Berthier (eds.), Madrid, Casa Velázquez, 2007, pp. 25-36. De 230 largometrajes de ficción, 130 fueron adaptaciones (es decir un 56,5%): 70 eran obras teatrales (34 de ellas teatro lírico) y 50 de narrativa. Véase también Cánovas Belchí: "Las adaptaciones de zarzuelas en la producción cinematográfica madrileña de los años veinte", *El paso del mudo al sonoro en el Cine Español*, vol. II., Emilio García Fernández, y Julio Pérez Perucha (coords.), Madrid, Asociación Española de Historiadores del Cine (A.E.H.C), 1994, pp. 15-26. Y Juan Ignacio Lahoz Rodrigo: *La construcción de un cine nacional: fracaso industrial y éxito popular entre 1921 y 1930*, Madrid, Liceus, 2005.

del cine español, sino que se detecta “en otras cinematografías de nuestro entorno”¹².

De este modo, en los años veinte se hizo un cine popular y costumbrista, considerado por los historiadores del medio como un producto de corte conservador, oscilando entre el cosmopolitismo de Benito Perojo y el populismo “de autor” de Florián Rey sublimado en *La aldea maldita* de 1930¹³. Por eso los géneros cinematográficos más cultivados fueron el melodrama folclórico o populista (en ocasiones, adaptaciones de zarzuelas y sainetes), cine histórico y drama romántico (con frecuencia adaptaciones de obras literarias nacionales). En general, en los años 20 domina el drama (histórico, rural, melodrama, melodrama taurino, melodrama costumbrista...), frente a la comedia en la década siguiente.

Los intercambios entre cine y teatro han sido analizados por historiadores del cine, literatura y teatro, entre otros M^a Teresa García Abad¹⁴, M^a Asunción Gómez¹⁵, Emeterio Díez Puertas¹⁶, Juan Antonio Ríos Carratalá¹⁷, José María Claver Esteban¹⁸, Juan de Mata Moncho Aguirre¹⁹, o José Antonio Pérez Bowie²⁰. En una etapa inicial, se puede hablar de teatro filmado, cuando aún no había cambios de plano o movimientos de cámara, de tal forma que el cine

¹² Joaquín Cánovas Belchí: “Identidad nacional y cine español: el género chico en el cine mudo español. A propósito de la adaptación cinematográfica de *La verbena de la Paloma*”, *Quintana*, 10, 2011, pp. 65-87, 66.

¹³ Julio Pérez Perucha: “Narración de un aciago destino (1896-1930)”, *Historia del cine español*, Madrid, Cátedra, 2017, pp. 19-121, 109 y ss.

¹⁴ María Teresa García-Abad: “Cine y teatro: dependencias y autonomías en un debate periodístico (1925-1930)”, *Anales de la Literatura Española Contemporánea*, 22/3, 1997, pp. 493-509.

¹⁵ M^a Asunción Gómez: *Del escenario a la pantalla. La adaptación cinematográfica del teatro español*, Valencia, Chapel Hill, 2000.

¹⁶ Emeterio Díez Puertas: “Relaciones teatro y cine: el estado de la cuestión”, *Acotaciones. Revista de Investigación Teatral*, 5, 2000, pp. 73-90.

¹⁷ Véase Juan Antonio Ríos Carratalá. “Las mil y una relaciones entre el cine y el teatro”, Alicante, Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2008, en http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/las-mil-y-una-relaciones-entre-el-cine-y-el-teatro-0/html/01c67b6a-82b2-11df-acc7-002185ce6064_2.html. [consulta 13 de enero de 2019].

¹⁸ José M^a Claver Esteban: *Luces y rejas. Estereotipos andaluces en el cine costumbrista español (1896-1939)*, Sevilla, Centro de Estudios Andaluces, 2012.

¹⁹ Juan de Mata Moncho Aguirre: *Teatro capturado por la cámara. Obras teatrales españolas en el cine (1898-2009)*, Alicante, Instituto Alicantino de Cultura Juan Gil-Albert, 2011. El autor analiza 761 adaptaciones de obras teatrales, de 300 dramaturgos, entre 1898 y 2009, y clasifica elaborando una tipología de adaptaciones.

²⁰ José Antonio Pérez Bowie: *Cine, literatura y poder: la adaptación cinematográfica durante el primer franquismo (1939-1950)*, Salamanca, Librería Cervantes, 2004.

era una “remediación” visible del teatro, particularmente en las adaptaciones de zarzuela, no existiendo aún unos códigos cinematográficos²¹. Pero en los años veinte no cabe hablar ya de teatro filmado, pues los códigos narrativos fílmicos eran nuevos: fragmentaban el *continuum* espacio-temporal de la realidad, creando un *continuum* narrativo-fílmico con una mayor libertad en el tratamiento de la temporalidad. De esta forma, la reducción de la realidad y la mimesis teatral es diferente a la fragmentación de la realidad y la diégesis fílmica²².

Julio Arce recuerda la relevancia de la música en el cine “mudo” y señala que las alianzas entre el cine y zarzuela fueron complejas y estratégicas, quedan aspectos por investigar y es preciso considerar su relación simbiótica²³, antes que hablar de enfrentamiento y competencia, y de responsabilizar al cine de la tan cuestionada crisis teatral de los años veinte. Arce añade que el teatro lírico tenía un público consolidado, y que el cine necesitaba construir un público: dado que los espectadores conocían el contenido de las tramas, no necesitaban leer los intertítulos para seguir el hilo argumental, lo que ofrecía ventajas considerables para captar al público no ilustrado²⁴. Además del éxito comercial predecible, Schulze añade otras razones por las que la zarzuela era atractiva: la acción escénica era un punto de partida adecuado para las imágenes en movimiento, en particular los números de baile, no se necesitaban grandes inversiones en elementos de producción (pues se podían reaprovechar los materiales de las compañías teatrales) y, al igual que J. Arce, insiste en las sinergias entre ambos medios y en la cohabitación en los mismos espacios de ocio urbano²⁵.

²¹ Peter W. Schulze: “Transposiciones zarzuelísticas: *La verbena de la Paloma* y las interconexiones entre el teatro y el cine españoles”, *La zarzuela y sus caminos. Del siglo XVII a la actualidad*, Tobias Brandenberger y Antje Dreyer (eds.), Berlin, Lit Verlag, 2016, pp.

²² P. W. Schulze: “Producción española”, *Anales de la Literatura Española Contemporánea*, 30 (1-2), 2005, pp. 395-432. Bowie comenta que los intertítulos del cine mudo potenciaban la diégesis. José Antonio Pérez Bowie: “El teatro en el cine mudo. Análisis de dos ejemplos de la narración frente a la mostración, y analiza la adaptación de *La Revoltosa* (Florian Rey, 1925) y *Es mi hombre* (Carlos Fernández Cuenca, 1926) basada en la tragedia grotesca de Arniches.

²³ Julio Arce: “The sound of silent film in Spain: heterogeneity and homeopatía escénica”, *Music, Sound and Moving Image*, 4:2, 2010, pp. 139-160.

²⁴ Julio Arce: “Aproximación a las relaciones entre el teatro lírico y el cine mudo”, *La Zarzuela en España e Hispanoamérica. Centro y periferia, 1800-1950, Cuadernos de Música Iberoamericana*, 2-3, 1996-97, pp. 273- 280.

²⁵ P. W. Schulze: “Transposiciones zarzuelísticas...”, p. 262.

En 1921 se produce un punto de inflexión, tras la adaptación de *La verbena de la Paloma* por José Buchs, cuyo éxito reactiva la industria cinematográfica madrileña. Desde entonces las adaptaciones continuaron y, con la llegada del cine sonoro, se hicieron *remakes* de películas mudas basadas en zarzuelas. Entre 1921 y 1929 tiene lugar la eclosión de la zarzuela en el cine, con un máximo entre 1923 y 1925²⁶. Fueron escasos los títulos contemporáneos que llegaron a la pantalla, la mayoría de las zarzuelas se localizan entre 1891 y 1909 –es decir, los años de auge del sainete lírico– y el drama rural fue el asunto más transitado²⁷. Excepciones memorables fueron: *Don Quintín el amargao* (1925) de Manuel Noriega, adaptación del sainete de Arniches y Estremera con música de Guerrero de 1924²⁸; *La Bejarana* (1926) de Eusebio Fernández Ardavín, basada en la zarzuela homónima de Luis Fernández Ardavín, con música de Francisco Alonso y Emilio Serrano de 1924; o *La del Soto del Parral* (1928) de León Artola, adaptación de la zarzuela de Anselmo C. Carreño y Luis Fernández de Sevilla, música de Reveriano Soutullo y Juan Vert, estrenada en 1927.

Era frecuente que la película incluyera un prólogo inexistente en la zarzuela, a veces de gran extensión, pues a menudo el film se iniciaba contando algo que había sucedido con anterioridad a la acción de la zarzuela²⁹. Las películas se sonorizaban en directo con coros y orquesta, orquestina o arreglos para sexteto, los espectadores podían participar cantando algunas piezas populares, y a menudo se proyectaban las letras en pantalla. En cuanto a la música, se adaptaban temas de la zarzuela mediante arreglos y variaciones que se ubicaban en función de la narrativa del film. Las películas conservadas confirman el conocimiento del cine internacional, en cuanto a técnicas de construcción narrativa, montaje de continuidad y puesta en escena, uso del *slapstick* y la iluminación expresionista³⁰. Se ha destacado la cuidadosa fotografía, los encadenados, la belleza de las panorámicas, la

²⁶ Entre los hitos más relevantes cabe destacar *Carceleras* (1922) de José Buchs (que ya había sido adaptada en 1910 por Segundo de Chomón) y *La Revoltosa* (1924) de Florián Rey.

²⁷ J. M. Claver Esteban: *Luces y rejas...*, p. 138.

²⁸ Durante varias temporadas, en Madrid y en provincias, el sainete estaba en los teatros y la película en los cines al mismo tiempo. Véase Joan Zabala: "Relaciones textuales, paratextuales e intertextuales de un afamado sainete otrora intitulado *Don Quintín el amargao*", *Fotocinema. Revista Científica de Cine y Fotografía*, 14, 2007, pp. 133-157, 146. El artículo estudia las relaciones entre sainete y film.

²⁹ L. Berriatúa: "Zarzas...", p. 216.

³⁰ Vicente J. Benet: *El cine español. Una historia cultural*, Barcelona, Paidós, 2012, pp. 65-66.

abundancia de exteriores en algunas de ellas, y el buen uso de aperturas o cierres de iris para resaltar la imagen de los protagonistas³¹.

A partir de 1926 se observa un receso en las adaptaciones de zarzuelas, en beneficio de novelas, dramas (con frecuencia convertidos en melodramas folletinescos) y comedias. En el género cómico cabe destacar adaptaciones de sainetes y farsas de Arniches, sainetes costumbristas de los Álvarez Quintero, comedias de Benavente, juguetes cómicos, y obras astracanescas de Muñoz Seca. Pensemos que estos dramaturgos dominaban las carteleras madrileñas. Puede parecer paradójico que obras de teatro bufo, caracterizadas por diálogos ingeniosos y juegos de palabras, fueran consideradas especialmente aptas para hacer un cine sin diálogos hablados³²: este hecho abunda en la poderosa influencia del teatro en el cine. Ríos Carratalá recuerda que el sainete fue un pilar del cine español, y que la presencia de lo sainetesco se ha mantenido en el cine de Neville, García Berlanga o Fernán Gómez llegando hasta Almodóvar³³. La importancia semiótica de la música en nuestro cine es, precisamente, consecuencia directa de este hecho.

El cine republicano: comedia, música y estrategias

Con la proclamación de la Segunda República, la modernidad se institucionalizó en España, los diálogos entre cosmopolitismo y tradición continuaron, y de nuevo el cine y el teatro contribuyeron a construir esta realidad. Los intercambios entre cine y teatro se fortalecieron, y no es casualidad que la mayoría de los fundadores de la CEA fueran dramaturgos (Marquina, Benavente, Arniches, Linares Rivas, Muñoz Seca, los Álvarez Quintero), o que el teatro de Arniches fuera una referencia fundamental para la productora Filmófono. Mientras algunos dramaturgos entendían que el cine era un medio para hacer teatro, algunos realizadores acusaban a los autores teatrales de intrusismo, desatándose enfrentamientos a veces virulentos, pues cineastas y cinéfilos temían que la implementación de la palabra y los diálogos al celuloide aumentara la influencia de los autores teatrales en el cine nacional.

³¹ Josefina Martínez: *Los primeros veinticinco años de cine en Madrid, 1896-1920*, Madrid, Filmoteca Nacional, 1992, p. 166.

³² Véase M^a A. Gómez: *Del escenario a la pantalla...*, p. 33.

³³ Véase Juan Antonio Ríos Carratalá: *Lo sainetesco en el cine español*, Alicante, Universidad

Las productoras españolas continuaron la línea de adaptaciones para atraer al público al cine sonORIZADO. En lo concerniente a géneros cinematográficos, la comedia fue el más popular en un variado espectro de subgéneros (de enredo, románticas, costumbristas, dramáticas, farsas, y comedias musicales)³⁴, algo natural considerando los estándares internacionales (donde domina el cine musical y la comedia)³⁵. Por otro lado, estaban las películas de lo que se entendía como cine “de raza”: adaptaciones de zarzuelas, musicales folclóricos y melodramas sentimentales o costumbristas, con abundantes canciones, protagonizadas por cantantes como Imperio Argentina, Estrellita Castro, Pastora Imperio o Angelillo. Las zarzuelas seguían atrayendo al público al cine sonoro, lo que explica el *remake* de algunos títulos y nuevas adaptaciones, entre las que destaca *La Dolorosa* (drama lírico basado en la zarzuela de José Serrano de 1930 dirigida por Jean Grémillon, con arreglos musicales de Daniel Montorio), por sus valores cinematográficos (densidad en la concepción visual), y por la “autonomía de la canción con respecto a la aparición del cuerpo del cantante”³⁶. Benet habla de secuencias “delirantes”, conseguidas a través de imágenes que se disuelven unas sobre otras, y considera este film un ejemplo de las posibilidades de experimentar en un género enraizado en la tradición.

Si algo comparte el cine “de raza” con la comedia es la abundancia de música, de tal forma que folclore, humor y música pueden considerarse los pilares del cine republicano. Muchas comedias republicanas responden a una mezcla de la *screwball comedy*, el cine de los hermanos Marx y las tradiciones del carnaval, circo y *commedia dell'Arte*³⁷ como ya he señalado

³⁴ En cifras, la comedia supuso casi el 50% de las películas que se rodaron entre 1932 y 1936. De un total de 109 films, 47 fueron comedias, 21 pueden considerarse musicales y 17 melodramas. Véase Román Gubern: “El cine sonoro (1930-1939)”, Historia del cine español, Madrid, Cátedra, 2017, pp. 123-179, 156.

³⁵ Pensemos en *l'humour noir*, las comedias de René Clair, la opereta filmada en Alemania, la *screw ball comedy* americana, el cine de los hermanos Marx, y la comedia musical hollywoodiense (desde el musical “de estrellas” al *backstage musical* de Busby Berkeley, la opereta o el llamado musical “integrado”).

³⁶ Véase V. Benet: *El cine español...*, p. 107.

³⁷ Steve Marsh: *Popular Spanish film under Franco. Comedy and the weakening of the State*,

New York, Palgrave MacMillan, 2006, p. 1

en otra publicación, yo añadiría la deuda con el teatro cómico español, sobre todo la farsa y la revista vodevilesca, donde libretistas y compositores se enfrentaban a los mismos dilemas que los realizadores en aquellos años: la búsqueda de un equilibrio entre el cosmopolitismo y el casticismo, siendo la música (desde la copla al jazz) una de las herramientas más eficaces para lograrlo, con frecuencia al servicio de la parodia³⁹.

Las productoras españolas necesitaban una estrategia para hacer frente al ímpetu del cine norteamericano. El cine español no podía ignorar los modelos extranjeros, pero tampoco renunciar a elementos autorreferenciales en el contexto de un debate en torno a la “españolada” y cómo construir un cinema nacional⁴⁰. El objetivo de Cifesa era lograr un equilibrio entre un cine “de raza” y un estilo hollywoodiense, mientras que para Filmófono la combinación de humor, melodrama, folletín y música era imprescindible para lograr el éxito popular y hacer un cine comercial digno⁴¹. Los responsables de Cifesa y Filmófono sabían que el cine español tenía a su disposición la literatura y teatro (clásico y contemporáneo) y la canción popular, que podían funcionar como elementos etnosimbólicos. Benet recuerda que ambas productoras supieron ver las ventajas de la copla: no solo tenía potencial narrativo (por sus letras melodramáticas y sentimentales), sino que además ofrecía oportunidades para establecer sinergias entre el cine y el disco, contribuyendo a la mistificación de lo popular⁴².

Los ejes fundamentales del cine republicano son consecuencia del panorama señalado: protagonismo de las adaptaciones teatrales, importancia radical de la música como herramienta narrativa y discursiva capaz de fusionar lo castizo/costumbrista/nacional (la copla, el flamenco, el baile) con lo cosmopolita (el jazz y el swing), y una inteligente combinación de humor, cultura popular y melodrama. Así, se crearon productos que, en opinión de Santos Zunzunegui y Imanol Zumalde, respondían al concepto gramsciano de lo *nacional-popular*⁴³, lo que creo que explica la relevancia

³⁹ Celsa Alonso: “Daniel Montorio y Eduardo G. Maroto: *Los cuatro robinsones* (1939), de juguete astracanesco al cine musical”, *Revista de Musicología*, XLI/1, 2018, pp. 199-233.

⁴⁰ Véase Marta García Carrión: *Por un cine patrio: cultura cinematográfica y nacionalismo español (1926-1936)*, València, Publicacions de la Universitat de València, 2013.

⁴¹ Juan Antonio Ríos Carratalá: *A la sombra de Lorca y Buñuel: Eduardo Ugarte*, Alicante, Universidad de Alicante, 1995, p. 78.

⁴² V. Benet: *El cine español...*, p. 101.

⁴³ Véase Santos Zunzunegui y Imanol Zumalde: “Surcos. El arte nacional popular en el cine de la Segunda República”, *Faros y torres vigía. El cine español durante la II República*, Julio Pérez Perucha y Agustín Rubio (eds.), Madrid, Vía Lactea, 2016, pp. 35-55.

de la música, como gancho para atraer público no ilustrado al cine sonoro. Por eso el cine de los años treinta es, en gran medida, cine musical “heredero de una tradición lírica y literaria autóctona” donde el humor –habitualmente ligado a la música– es fundamental, y el éxito comercial no se explica sin la colaboración de compositores de auténtico genio⁴⁴, muchos de ellos procedentes del teatro lírico, como Jacinto Guerrero, Francisco Alonso o Daniel Montorio.

Las adaptaciones teatrales favorecían la presencia de números musicales diegéticos, ya fueran metateatrales, narrativos, o canciones y bailes que interrumpían la narración, como ocurría en las humoradas, historietas vodevilesas y revistas. Con frecuencia se rompía la lógica narrativa acudiendo a una de las fuentes del cine popular: el mundo de las atracciones y el espectáculo. Esto se explica –también en el cine europeo y americano– por la relación entre el cine primitivo de atracciones, el *music hall*, el circo y el vaudeville con el cine de los años 20, que se convierte en un legado imprescindible en el cine musical de los años 30⁴⁵. Debido a la importancia de la música, las etiquetas de la industria eran híbridas y, en la adscripción genérica de muchos films figuraba el apellido “con canciones”, como ocurre en el cine internacional⁴⁶. Spring señala que, en los años treinta, habida cuenta del poder cultural y comercial de la canción popular, los productores americanos organizaban las narrativas de las películas de forma que permitiesen la presencia de canciones, para solucionar la dicotomía entre diálogo y canto, y las transiciones entre diégesis y no-diégesis, contando con que el público estaba familiarizado con la interrupción de las narrativas lineales, al haberse formado como público en el teatro musical. Y si la

⁴⁴ Alejandro Montiel: “Encrucijada de cómicos. Algo sobre el humor en el cine español de la Segunda República, 1934-1939”, *Faros y torres vigía...*, pp. 57-77, 65.

⁴⁵ Véase Jonathan De Souza: “Film musicals as cinema of attractions”, *From Stage to Screen: musical films in Europe and United States (1927-1961)*, Massimiliano Sala (ed.), Turnhout, Brepols, 2012, pp. 71-91. Souza recuerda que la interrupción de la narración como recurso estructural, a través de las canciones, es también característico del teatro musical de Bertold Brecht, donde la música actúa como mecanismo irracional/emocional/subjetivo en ciertos momentos.

⁴⁶ Katherine Spring: *Saying it with Songs. Popular Musical & the Coming of Sound to Hollywood Cinema*, Oxford University Press, 2013, pp. 6-7 y 117. El intento de pormenorizar la diferencia entre un musical (o más exactamente el paradigma del musical del cine clásico americano) y una película no-musical pero que incluye canciones que interrumpen la narrativa (*song numbers*) es abordado por Caryl Flinn en “The Music of Screen Musicals”, *The Cambridge Companion to Film Music*, Mervin Cooke and Fiona Ford (eds.), Cambridge University Press, 2016, pp. 231-246.

historia estaba protagonizada por un cantante o bailarín –un *star persona* en definitiva– tanto más fácil: de ahí que cantantes famosos se convirtieran en actores y actrices. Se planteaba así una dicotomía en la que resultaba difícil definir al musical como género cinematográfico –como tal no es anterior a 1933–, y diferenciarlo del cine “con canciones”⁴⁷. No se trata tanto de la cantidad de música y canciones en un film sino de la naturaleza y funciones de las mismas⁴⁸. Mundy coincide en que la idea era construir una fusión (formal y temática) entre espectáculo y narrativa⁴⁹.

Estos paradigmas están presentes en el cine español republicano. Por esta razón, aun cuando muchas películas republicanas no puedan catalogarse como “comedia musical” o “musical cinematográfico” (en sentido estricto), presentaban abundantes canciones, que podían cumplir un variado espectro de funciones en el seno del texto filmico: narrativa (cuando estaban justificadas argumentalmente en el guion), canción incidental o *song number* (interrumpiendo el flujo narrativo y desviando la atención del público respecto al avance de la acción), metateatral (habitual en el teatro musical), *theme song* (canción recurrente que, eventualmente, podía servir de punto de partida para los fondos musicales), “momento musical” (números integrados en la narrativa, pero potenciando los elementos visuales y espectaculares), etc. Las fronteras entre géneros son difusas y problemáticas, pero es innegable el protagonismo de la música y hay quien piensa que existe un musical clásico español⁵⁰, cuyos fundamentos están en el cine republicano.

⁴⁷ El término “musical” era siempre un adjetivo, ligado a comedia, romance, melodrama, etc., y se convierte definitivamente en sustantivo genérico a partir de *La calle 42* (1933). Véase Rick Altman: *Los géneros cinematográficos*, Barcelona, Paidós, 1999, pp. 56-58. A partir de ese momento, la tendencia fue implementar la integración de las canciones en el argumento, desarrollándose el llamado “musical integrado” con sus variantes (entre ellas el musical folclórico). Caso aparte es el *backstage musical* de Busby Berkeley. Sobre la definición del musical como género cinematográfico, remito a Cari McDonnell: “Genre Theory and the Film Musical”, *The Oxford Handbook of Film Music Studies*, David Neumeyer (ed.), Oxford University Press, 2014, pp. 245-269.

⁴⁸ Graham Wood: “Distant cousin or fraternal twin? Analytical approaches to the film musical”, *The Cambridge Companion to the Musical*, William A. Everett and Paul R. Laird (eds.), Cambridge University Press, 2002, pp. 212-229, 215. Véase también Michael Dunne: *American Film Musical Themes and Forms*, Jefferson, McFarlan & Company, Inc., Publishers, 2004.

⁴⁹ Véase John Mundy: *Popular Music on Screen: from Hollywood to Music Video*, Manchester University Press, 1999.

⁵⁰ Así lo entiende Matilde Olarte en “El cine musical español: bases para su estudio”, *Cine musical en España. Prospección y estado de la cuestión*, Jaume Radigales (ed.), Barcelona, Universitat Ramon Llull, 2013, pp. 13-22, 15.

Algunos hitos de la comedia republicana y el caso Cifesa

Entre las comedias musicales españolas (bajo la influencia de la opereta, la comedia de enredo de Lubitsch, cine paródico de René Clair y el estilo visual de Berkeley) destaca la pionera *Bolicho* (Francisco Elías, 1933), primer éxito rotundo del cine sonoro español, con música de Lucio Demare, Agustín Irusta y Roberto Fugazot, un trío de origen argentino y protagonistas de la película, donde se presentaba un popurrí interesante: de un lado, milonga, capricho criollo y de otro un pasodoble, marcha cuartelera, romanza y balada⁵¹. También de 1933 es la comedia romántica musical *Mercedes* de José M^a Castellví, con música de Jaime Planas, protagonizada por Carmelita Aubert, cantante que procedía del mundo del cuplé y del tango, y que incluía: un vals, dos tangos y una sardana. Al año siguiente, 1934, Castellví estrena otra comedia romántica musical, *¡Viva la vida!*, con música de Manuel Salinas, protagonizada por los famosos actores cómicos Lepe y Alady junto al galán Carlos Casaravilla, que hacían carrera en la revista musical, y que incluía: marcha, vals, fox-trot, pasodoble y rumba.

Otra película emblemática fue *Se ha fugado un preso* de Benito Perojo (1934) con música de Montorio. El film era una farsa musical humorística, con argumento y diálogos de Jardiel Poncela: una parodia del género carcelario americano que contó con el cantante Juan de Landa, recién llegado de Hollywood, y con Rosita Díaz Gimeno, hoy perdida. El momento político favoreció la sátira sobre la lucha de clases, en un reino imaginario (habitual en las operetas y que la filmografía de los hermanos Marx había recogido), con la tradicional suplantación de identidades del vodevil español, estereotipos de comedia sentimental, elementos astracanescos y protagonismo de la música como herramienta para la sátira, bajo la influencia de René Clair.

En 1935, Castellví estrena *Abajo los hombres* (1935), con dirección musical de Pascual Godes: una comedia musical frívola que transcurre a bordo de un barco llamado Eva, cuya tripulación es exclusivamente de mujeres, excepto el capitán. El enredo (con dos naufragos disfrazados de mujeres para ser admitidos a bordo) y las situaciones cómicas remiten al vodevil arrevistado, el estilo visual estaba influido por Berkeley en algunas coreografías y presentaba un fox-marcha o Himno de Eva (*Abajo los*

⁵¹ Para la elaboración de este epígrafe, ha sido imprescindible el *Catálogo del cine español (volumen F3), Films de ficción (1931-1940)* de Juan B. Heininky y Alfonso C. Vallejo, Madrid, Cátedra/Filmoteca Española, 2009.

hombres), el slow-fox *La colegiala*, tango, fox-trot y vals-nocturno entre los números más destacados. Con Carmelita Aubert como protagonista, y la colaboración de varias orquestas de jazz, se considera un hito del cine republicano.

Otro film importante fue la comedia dramática musical *El negro que tenía el alma blanca* de Perojo (1934), *remake* de la que Perojo rodó en París en 1926 (con una excelente Conchita Piquer de protagonista, y una magnífica secuencia de baile de un charlestón), ahora protagonizada por Antoñita Colomé (que procedía del teatro musical) y con el cantaor Angelillo en el papel secundario del limpiabotas. Perojo volvía a colaborar con Montorio en este musical técnicamente impecable que muestra la influencia de Lubitsch, Clair, la opereta centroeuropea y el musical norteamericano, destacando el manejo de las elipsis temporales y espaciales gracias a la música⁵². La película incluía vals, blues a dúo, rumbas, fandanguillos, milongas y soleares flamencas y una marcha.

Muy interesante fue la comedia romántica musical *El novio de mamá* (1934), de Florián Rey con música de Montorio, protagonizada por Imperio Argentina y Miguel Ligeró, considerada uno de los primeros musicales modernos del cine español, hoy desaparecida. Un año más tarde, Rey presentó la combinación explosiva entre Imperio Argentina y Rosita Díaz Gimeno con la Jazz Band Odeon en *Su noche de bodas* (1935): una adaptación del film *Her Wedding Night* (Frank Tuttle, 1930).

Vale la pena repasar la importancia de la música, el humor y los referentes teatrales en los diez largometrajes producidos por Cifesa entre 1934 y 1936. Tres de ellos fueron protagonizados por Imperio Argentina: la comedia romántica *La hermana San Sulpicio* (basada en una novela de Palacio Valdés, con canciones de Juan Quintero, Vicente Gómez y José Núñez), el melodrama rural *Nobleza Baturra* (*remake* de un film de 1925, de gran éxito por su combinación de folclore aragonés, música, drama y humor) y la comedia picaresca *Morena Clara* (adaptación de una comedia de Antonio Quintero y Pascual Guillén de 1935, una historia de gitanos con canciones de Juan Mostazo y coreografías espectaculares), todos dirigidas por Rey y coprotagonizados por Miguel Ligeró, actor cómico de amplia trayectoria teatral. Estas películas podrían considerarse musicales folclóricos bajo la influencia de Hollywood.

⁵² Román Gubern: *Benito Perojo. Pionerismo y supervivencia*, Madrid, Ministerio de Cultura y Filmoteca Española, 1994, p. 238.

El cosmopolitismo caracteriza la comedia romántica musical *Rumbo al Cairo* (primera colaboración de Perojo y Cifesa) con música de Jacinto Guerrero, influida por la opereta, que tuvo mucho éxito de público y crítica. Un lujoso yate, un viaje a un destino exótico, un casino, un puerto del Mediterráneo y marineros atractivos proporcionan un fondo multicolor para un romance y enredos sentimentales, con múltiples suplantaciones de identidades, construyendo un film muy hollywoodiense a la vez que enraizado en la comedia sainetesca española, que el compositor Guerrero dominaba a la perfección.

La lista continúa con *Es mi hombre* (comedia dramática de Perojo, adaptación de una tragedia grotesca de Arniches de 1921, con música de Daniel Montorio y Maurice Ivon, y letras para las canciones de José Juan Cadenas), *Currito de la Cruz* (melodrama sentimental de ambiente taurino de Fernando Delgado, con música de Guerrero, basada en una novela de Alejandro Pérez Lugín de 1924), y *Nuestra Natacha* (drama social de Perojo, adaptación de la comedia dramática de Alejandro Casona de 1935) que no llegó a estrenarse. Otros dos films fueron nuevas versiones de famosas zarzuelas: la excepcional *La verbena de la Paloma* de Perojo, y *La reina mora* de Fernández Ardavín. De *La verbena de la Paloma* hay que destacar la fusión de madrileñismo con el formato de musical americano y el montaje de Maroto, donde se sincronizaron las imágenes con los puntos de articulación musical en la filmación de algunos números diegéticos. El film presentaba un prólogo (ausente en el sainete original) con un sutil mensaje político de tintes izquierdistas y, en lo concerniente a la música, se ha destacado la canción de Julián: secuencia rodada en la imprenta donde trabajaba, que presentaba un desdoblamiento del personaje a través de sugerentes sobreimpresiones ofreciendo una doble imagen de trabajador y de enamorado (el que canta). La sobreimpresión permite a la seña Rita cantarle a su ahijado (en un espacio imaginario), y el coro de obreros (ausente en el sainete) comenta la situación transitando desde el espacio musical no diegético al diegético, “con lo que la fusión de niveles alcanza su paroxismo”⁵³. Benet coincide en que, siendo un género convencional, se incorporaron soluciones cinematográficas ciertamente experimentales y modernas⁵⁴. Por último, Cifesa produjo la comedia humorística *La hija del penal* de García Maroto, corto humorístico

⁵³ S. Zunzunegui e I. Zumalde: “Surcos. El arte nacional popular...”, pp. 51-52. P. W. Shulze también destaca la “audiovisualización de la imaginación de Julián”. En “Transposiciones zarzuelísticas...”, p. 274.

⁵⁴ V. Benet, *El cine español...*, p. 107.

ampliado con diálogos Miguel Mihura y canciones de Montorio, bajo la influencia del cine paródico de René Clair, de gran éxito, hoy perdida.

Una importante película fue *El Bailarín y el trabajador*, adaptación de una humorada en 3 actos de Jacinto Benavente de 1925, protagonizada por Ana María Custodio y Roberto Rey (en el papel de famoso bailarín, quien interpreta varias canciones) y dirigida por Luis Marquina en 1936, tras su experiencia en Filmófono: era una comedia musical romántica de influencia norteamericana con música de Francisco Alonso y con la participación de la Orquesta Molto dirigida por Montorio. El modelo español de *El bailarín* fue, en todo caso, *Rumbo al Cairo*. Hay huellas de las comedias de Lubitsch y ciertos detalles visuales del cine de Berkley, junto a elementos que proceden del teatro cómico nacional, perfectamente ensamblados: detalles costumbristas y sainetescos, encarnados en personajes de clase trabajadora irrelevantes o no existentes en la humorada de Benavente, caso del que interpreta Antoñita Colomé. Marquina señaló la independencia entre el film y la humorada, lo que abunda en el hecho incuestionable de que la música es la protagonista de *El Bailarín*, donde destaca un vals (de orquestación jazzística, *theme song* del film), una marcha (concertante con coros de influencia zarzuelera), un terceto cómico, un fox lento a dúo, y un espectacular fox-trot con coro masculino⁵⁵. Al igual que en el musical americano, en *El bailarín* abundan las dicotomías que la música contribuía a reconciliar: tensiones (individuales y colectivas) entre hombre y mujer, trabajo y ocio, éxito y fracaso, lo amateur y lo profesional, lo real y la utopía, narración y espectáculo⁵⁶. El estallido de la guerra quizá interrumpió un filón de comedia musical española que *El Bailarín* había encauzado con acierto.

La música en la propuesta de Filmófono

Ricardo Urgoiti tenía claro que para que la nueva productora Filmófono triunfase era imprescindible una buena distribución, bajos costes de

⁵⁵ Sobre la música de esta película remito a Celsa Alonso: “De la zarzuela y la revista a la música de cine: el maestro Francisco Alonso y el cine de la República”, *Reflexiones en torno a la música y la imagen desde la musicología española* (Matilde Olarte, ed.), Salamanca, Plaza Universitaria Ediciones, 2009, pp. 305-332.

⁵⁶ Véase Rick Altman: “The American Film Musical: Paradigmatic Structure and Mediatory Function”, *Genre: The Musical: A Reader*, Rick Altman (ed.), London, Routledge & Kegan Paul, 1981, pp. 197-207.

producción, un equipo fijo de colaboradores jóvenes capaces de trabajar al estilo americano y meticulosas campañas publicitarias. Luis Buñuel se convirtió en productor ejecutivo y prácticamente en director de los films, secundado por Eduardo Ugarte como guionista (colaborador de Lorca en *La Barraca*, miembro del PCE, casado con la hija de Carlos Arniches), y por Fernando Remacha. Es importante recordar que Buñuel fue muy cuidadoso con la música de sus películas, y de hecho fue un innovador en este terreno desde *La Edad de Oro*⁵⁷. Se contrató a un grupo de actores y actrices que se repiten en los cuatro films rodados en apenas un año, casi al modo de una compañía teatral (entre los destacan Ana María Custodio y el cómico Luis de Heredia), acudiendo para firmar los créditos a directores noveles con poca experiencia (José Luis Sáenz de Heredia y Luis Marquina) y al francés Jean Grémillon⁵⁸. Urgoiti estaba convencido de que para hacer un buen cine comercial era necesario acudir a argumentos populares y contar con la “presencia estelar de algún intérprete o cantante de primera fila, cuyo sueldo supondría un elevado porcentaje de la producción” que era preciso asumir⁵⁹: el cantante elegido para tal fin fue Angelillo, que procedía del flamenco de variedades y era un ídolo del público.

Hay elementos que se repiten en las películas de Filmófono: un esquema folletinesco con víctimas femeninas inocentes, arquetipos recurrentes de la tradición nacional-popular ya consagrados en el teatro lírico, y un estratégico proceso de síntesis musical⁶⁰. Asimismo, tres de las cuatro películas fueron adaptaciones de obras teatrales: *Don Quintín el amargao*, *La hija de Juan Simón* y *¡Centinela, alerta!*. En cuanto a *¿Quién me quiere a mí?*, era una comedia dramática con guion original de Ugarte y Buñuel y música de Remacha, que fue un fracaso comercial, quizá porque faltaba la combinación de melodrama, humor y música popular. El film proponía un “viaje” musical desde la ópera cosmopolita (*Fausto* de Gounod) a una hipotética ópera española (*La corza negra*), basada en la tradición del romancero y la poesía de Alberti –un sutil guiño a la Generación del 27– a la vez que abordaba

⁵⁷ Carlos Barbáchano: *Luis Buñuel*, Madrid, Alianza, 2000, p. 112.

⁵⁸ J. A. Ríos Carratalá: *A la sombra de Lorca y Buñuel...*, p. 60. Véase también Julia Cella: “La empresa cinematográfica española Filmófono (1929-1936)”, *Documentación de las Ciencias de la Información*, 18, Universidad Complutense de Madrid, 1995, pp. 59- 85, 74.

⁵⁹ Luis Fernández Colorado y Josetxo Cerdán: *Ricardo Urgoiti. Los trabajos y los días*, Madrid, Filmoteca Española, 2007, p. 98.

⁶⁰ Véase Román Gubern y Paul Hammond: *Los años rojos de Luis Buñuel*, Madrid, Cátedra, 2009, p. 225 y ss. Y V. Benet: *El cine español...*, p. 104.

un asunto de actualidad como el divorcio⁶¹. Juan Tellería fue el autor de un cuarteto vocal que constituye, sin duda, una de las mejores secuencias de la película.

Es muy probable que la clave del éxito de *La hija de Juan Simón* y *¡Centinela, alerta!* fuera la participación Angelillo, junto a ciertos códigos teatrales que ambas comparten con el melodrama costumbrista *Don Quintín el amargao*, nueva adaptación al cine del sainete de Arniches, Estremera y Guerrero. La elección de Arniches para el primer largometraje encajaba en la política de Filmófono de acudir a la cultura popular. Se contactó con el maestro Guerrero (que había colaborado con Urgoiti en *La canción del día*) para hacer una revisión musical, y se añadió música original de Remacha. Cabe destacar el eslogan publicitario: “el gracejo madrileño con el ritmo de un film americano”. El film suaviza la faceta iracunda del personaje de Don Quintín, se añade un prólogo, y se explota la combinación de melodrama y comicidad, elementos de tragedia grotesca y sentimentalismo que buscaban la risa y las lágrimas de los espectadores⁶². Pese a estar basada en un sainete lírico, Buñuel no pensó nunca en realizar un musical. De hecho, se suprimieron todas las canciones del sainete, y el film solo incluye un número diegético, así que el protagonismo es para la cámara, lo que aleja al film de las adaptaciones de zarzuelas al uso⁶³. Con todo, la canción de burla dedicada a Don Quintín e interpretada por un divertido coro de parroquianos en un café (al compás de la música que sonaba en un disco) era la preferida de Buñuel⁶⁴.

La siguiente película fue *La hija de Juan Simón*, melodrama sentimental basado en el drama popular homónimo de Nemesio M. Sobrevila y José María Granada, de 1930, inspirado en un guion cinematográfico de Sobrevila desarrollado a partir de una popular milonga flamenca. Con buenos fondos sonoros de Remacha y cantables de Montorio para Angelillo (además de un tema que figuraba en el repertorio del cantaor, la *Canción del Presidiario*), esta película supuso el debut en el cine de la bailaora Carmen Amaya. En la película (créditos firmados por Sáenz de Heredia) hay melodrama (hijos

⁶¹ S. Zunzunegui e I. Zumalde: “Surcos. El arte nacional popular...”, p. 46.

⁶² <http://www.elpais.com/es/2014/06/las-dos-adaptaciones-que-hizo-bunuel-de-angelillo-y-remacha/>, consulta 20 de enero de 2019.

⁶³ J. A. Ríos Carratalá: *A la sombra de Lorca y Buñuel...*, p. 64. Al parecer, Guerrero escribió también una carioca (en tiempo de rumba) que iba a interpretar la actriz Luisa Esteso (que hace el papel de Felisa), pero no llegó a incluirse finalmente esta secuencia. Véase Marcos Andrés Vierge: *Fernando Remacha, el compositor y su obra*, Madrid, ICCMU, 1998, p. 113.

⁶⁴ Luis Buñuel: *Mi último suspiro*, Barcelona, Debolsillo, 2018, p. 180.

abandonados, bajos fondos, madres solteras, prostitución), folletín (falso culpable, cárcel), estereotipos folclóricos y elementos de novela romántica, junto a sutiles detalles surrealistas de “amor loco”, que la convierten en una “broma narrativa”⁶⁵. El film presentaba números musicales de canto, baile, cabaret y variedades, y un final feliz que traiciona la obra original.

Las nada menos que nueve canciones de Angelillo (dos coplas, fandanguillo, pasodoble, media granaína, colombiana, canción andaluza, milonga flamenca, canción de la Magdalena) constituyen el eje narrativo sobre el que se desarrolla la trama, de forma que incluso los diálogos pasan a segundo plano⁶⁶. Buñuel y Ugoiti estuvieron de acuerdo en introducir un “número bomba” en la secuencia de la cárcel (el pasodoble del presidiario): arreglado en forma de concertante de inspiración teatral, es el número que más aproxima el film a un musical cinematográfico. Este número está situado estratégicamente a mitad de la película, y rompe el hasta entonces protagonismo de la mujer enamorada de Angelillo. El baile de una gitana en un tablao y una rumba de una cupletista son dos intensos números diegéticos, irrelevantes para la trama, con los que Buñuel interrumpe la lógica narrativa burguesa, acudiendo al mundo de las atracciones y el espectáculo⁶⁷. La campaña publicitaria sugería que la película era el equivalente de los intentos de Falla y de Lorca (y ahora también de Buñuel) de dignificar la música popular asimilándola en un proyecto vanguardista.

La última película de Filmófono fue *¡Centinela, alerta!*, rodada en plena guerra, una comedia dramática (firmada por Grémillon), adaptación libre del cuento militar *La alegría del batallón* de Arniches y Quintana con música de Serrano (de 1909) que Maximiliano Thous había llevado al cine en 1923. Arniches y Ugarte escribieron el guion reconstruyendo la historia, suavizando elementos costumbristas, eliminando localismos, referencias religiosas y el mundo pasional de los gitanos, e inspirándose en el folletín. Nada queda de la música original de Serrano, a diferencia de lo ocurrido en *La Dolorosa*. Remacha escribió unos muy sobrios y escuetos fondos musicales, y el

y Ediciones, 2005, p. 86. Y Jo Labanyi: “Buñuel’s Cinematic Collaboration with Sáenz de Heredia (1935-36)”, *Buñuel, siglo XXI*, Isabel Santaolalla (coord.), Zaragoza, Prensas Universitarias de Zaragoza/Institución Fernando el Católico, 2004, pp. 293-301, 294.

⁶⁶ Véase, por ejemplo, *La obra de Buñuel y su literatura*, Madrid, Tabla Rasa Libros

⁶⁷ Jo Labanyi: “Buñuel’s Cinematic Collaboration...”, p. 294. Labanyi destaca que estos números funcionan como interludios donde la música y el cuerpo femenino ocupan una posición privilegiada.

protagonismo recae en Angelillo. Montorio hilvanó unos números diegéticos donde género dramático, copla y swing se daban la mano. Gubern señala que la película es un híbrido entre sainete, melodrama, comedia satírica y cine musical, destacando los números “de extensa coralidad” y ciertas “anotaciones surrealistas”⁶⁸.

Las canciones del soldado Ángel contrastan con el drama de la madre soltera repudiada por su familia, cuya solución precipita la carrera de Ángel como cantante de revista. De este modo, frente a una primera parte (que se desarrolla en el pueblo) donde se ironiza sobre la vida soldadesca, gracias al actor cómico Luis Heredia, la segunda parte se ubica en una ciudad (anónima) y la historia da un giro hacia el folletín, la farsa y el vodevil (parodia de Sherlock Holmes incluida). En la primera parte destacan cuatro números protagonizados por Angelillo: un fandanguillo militar, canción de la gallina (guiño al quinteto-jota del gato del sainete de Arniches), un tanguillo andaluz y el pasodoble-marcha *Si yo fuera Capitán*. El nexo de unión entre las dos partes está en un número muy original (*Pobre soldadito*), por su mezcla entre cante y fox-lento que canta el soldado Angelillo en una fiesta benéfica, acompañado de una banda militar de sonoridad jazzística.

En la segunda parte del film la música se reduce de forma notoria, quizá para realzar el clímax de los números metateatrales finales, bajo la influencia de la revista y del *backstage musical*. Hay un swing bailado por unas coristas cuya música acompaña a unos diálogos entre bambalinas (modificándose los puntos de escucha). Un fox-trot a dúo articula el desenlace feliz a ritmo de swing (mientras la cámara muestra a las vicetiples en atrevidos bikinis aunque estáticas) y finaliza con un *ayeo* flamenco inesperado y un toque de vibráfono. Con la interpelación del actor cómico al público (habitual en el teatro cómico) se presenta el último número, un fox lento convertido en la música de los créditos finales. Como en los musicales de Berkeley, este clímax musical final ofrece placeres que poco tenían que ver con el resto del film: una especie de celebración musical colectiva del amor romántico heterosexual⁶⁹. Podría decirse que Buñuel se acerca más al musical en *¡Centinela, alerta!*, profundizando en la simbiosis entre música, escenario y coreografía, entre narrativa y espectáculo, integrando las corrientes del cine musical europeo con el sainete costumbrista español⁷⁰.

⁶⁸ R. Gubern: *Historia del cine español...*, p. 139.

⁶⁹ J. Mundy: *Popular Music on Screen...*, p. 68.

⁷⁰ Véase Manuel Ríos: “Luis Buñuel en Filmófono”, *Cinema 2002. Revista Mensual de cine*,

Conclusiones

Historiadores del cine como Santos Zunzunegui o, más recientemente, Juan F. Egea han reiterado la importancia que en el cine español ha tenido siempre la reutilización de convenciones procedentes del sainete, el carnaval, la comedia costumbrista, el juguete cómico y la farsa, el astracán o el esperpento. Zunzunegui recuerda que en la farsa se combina el teatro con las canciones, lo crudo con lo lírico, lo serio con lo paródico, en una mezcla inestable que puede decantarse, eventualmente, en una u otra dirección⁷¹. Y Egea afirma que desde los años cincuenta la comedia negra –bajo la influencia del esperpento, el realismo deformado y el humor absurdo y astracanesco– fue un género capaz de representar un paradigma de cine nacional (ya fuera real o construido), corriente que llega a nuestros días en el cine de Almodóvar o Alex de la Iglesia⁷².

El análisis de estas películas republicanas pone de manifiesto que la construcción de este paradigma da comienzo antes de la Guerra Civil. Hemos podido observar el potencial de la comedia musical, la poderosa relación entre cine y teatro, la hibridación de géneros cinematográficos, el humor y la parodia como seña de identidad del cine español anterior al franquismo, junto a un protagonismo indiscutible de la música. La clave del éxito del cine comercial republicano parece haber sido la equilibrada síntesis de elementos aparentemente opuestos: tradición y experimentación, teatro y cine, humor y melodrama, diégesis y no diégesis, narrativa y espectáculo, canto y diálogos, canción popular y músicas de jazz. La música –como en el teatro lírico contemporáneo– combinaba ritmos autóctonos con otros de procedencia extranjera, contribuyendo a lograr el objetivo de los realizadores: encontrar el camino hacia un cine nacional atento a los estándares internacionales pero enraizado en la tradición teatral y la cultura popular. Es interesante comprobar que Cifesa y Filmófono, pese a su encasillamiento político divergente (conservador/progresista), desarrollaron unas estrategias similares y sus películas comparten, en ocasiones, formato, género y contenidos musicales. Todo parece indicar que, si existe un musical clásico español, sin duda comienza en la España republicana, y las películas comentadas fueron puntales fundamentales de este género.

⁷¹ Santos Zunzunegui: *Historias de España: de qué hablamos cuando hablamos de cine español*, Madrid, Ediciones de la Filmoteca, 2002, p. 14-15.

⁷² Véase Juan F. Egea: *Dark Laughter. Spanish Film, Comedy, and the Nation*, University of Wisconsin Press, 2013.