



Javier Hernández Ruiz / Pablo Pérez Rubio

Un universo proteico y multiforme: La comedia costumbrista del desarrollismo

2003 - Reservados todos los derechos

Permitido el uso sin fines comerciales

Javier Hernández Ruiz / Pablo Pérez Rubio

Un universo proteico y multiforme: La comedia costumbrista del desarrollismo

Salvo excepciones, los estudios sobre cine español suelen abordar un cierto tipo de comedia que floreció durante la segunda mitad de la década de los años cincuenta y la primera de los sesenta, recurriendo a tópicos que se han generalizado de forma reductora, sin detenerse a efectuar un auténtico análisis de su valor fílmico. Todo se simplifica en la dualidad formada por la frontera establecida por las Conversaciones de Salamanca de 1955, de forma que lo que queda fuera de la asunción de los postulados «neorrealistas» es un magma indeterminado que se despacha con prontitud, falta de rigor e incluso cierto desdén.

Estamos ante una de las etapas más prolíficas del cine español, con enorme variedad de propuestas y de resultados, por lo que resulta un tanto aventurado establecer unos límites tan tajantes entre lo considerado «válido» y lo tildado de «desechable». Entre las consideraciones tenidas en cuenta por los historiadores, se ha marginado sistemáticamente el llamado «cine artesanal» que, aunque no ha aportado soluciones originales ni innovaciones de relieve, sí cuenta con obras cuyo valor intrínseco, desde los puntos de vista histórico y fílmico, es incuestionable.

Nos referimos concretamente a un tipo de comedia, más complejo de lo que se cree, de filiación neocostumbrista, pero conformada con elementos heterogéneos provenientes de tres fuentes principales: la tradición cultural y folklórica española, la comedia italiana de comienzos de los años cincuenta (en especial algunas películas de Luciano Emmer bautizadas como «neorrealismo dramático» y «comedias-mosaico», tipo *Domenica d'agosto* [1950] o *Las muchachas de la plaza de España* [1952]) y la asimilación híbrida de los géneros cinematográficos de Hollywood. Cineastas de esta época, como Fernando Palacios, Rafael -314- J. Salvia, Pedro L. Ramírez, José María Forqué o Ricardo Blasco, han permanecido fuera de los estudios «de altura» en beneficio de figuras como Luis G. Berlanga, Edgar Neville o Juan Antonio Bardem, cuyo mérito es innegable, pero no exclusivo.

A la altura de 1955, se observa una bifurcación en la cinematografía española: de una parte, quienes (a partir de una formación teórica y académica) pretenden asimilar algunas propuestas del llamado «neorrealismo» italiano al servicio de una revisión crítica de la sociedad española y, por otro lado, un amplio colectivo de profesionales que habían desarrollado un aprendizaje artesanal al amparo de los cineastas de la generación anterior (Florián Rey, Benito Perojo, Luis Lucia o José Luis Sáenz de Heredia) protagonistas del relativo esplendor industrial de los años treinta y de la limitada pero sólida infraestructura de los cuarenta, representada por CIFESA.

Mientras el cine diseñado por universitarios presentaba pretensiones reformistas desde el punto de vista social, y rupturistas con respecto al grueso de la tradición cinematográfica española, otros hombres de cine se dejaban arrastrar por una inercia profesional que obviaba cualquier planteamiento teórico y los empujaba a repetir los esquemas y modelos legados por la rica tradición artesanal.

Desde las instancias oficiales se aprovechará la asepsia ideológica de este tipo de cine industrial para insuflar los nuevos aires que llegan desde la tecnocracia aperturista (en el gobierno desde 1957). La anterior comedia costumbrista que ofrecía la imagen de una España económicamente pobre, pero autosuficiente por los valores espirituales de sus gentes (el paradigma podría ser *Recluta con niño* [1955], de Pedro L. Ramírez), va a ser reemplazada por una visión rosa, exaltadora del desarrollismo y del modo de vida de las clases favorecidas. Esta política se verá refrendada de forma oficial por la llegada en 1962 al Ministerio de Información y Turismo de Manuel Fraga Iribarne y a la Dirección General de Cinematografía de José María García Escudero, quienes fomentarán que, desde el celuloide, se emita una imagen de España más europea y moderna. Comedias como *Las chicas de la Cruz Roja* (Rafael J. Salvia, 1958); *El día de los enamorados* (Fernando Palacios, 1959), o *Amor bajo cero* (Ricardo Blasco, 1960), responden meridianamente a esta filosofía optimista y autocomplaciente que se colocaba al servicio, muchas veces de forma involuntaria, de los intereses del Estado.

El cine imperante durante la época de la autarquía había combinado con éxito los modelos fílmicos provenientes de Hollywood con la rica y variada tradición costumbrista de raíz hispánica. La comedia de la época del desarrollismo no renegará de esta hibridación, aunque aportará un tratamiento más espontáneo, menos almidonado y más conectado con lo que ocurría en la calle. Los -315- vientos neorrealistas, aunque no asimilados aquí en sus propuestas más radicales, sí habían reportado una asunción de cierta sensibilidad hacia los acontecimientos cotidianos, ya manifiesta anteriormente, posiblemente de forma inconsciente, en películas como *Un día perdido* (José María Forqué, 1954), o *Manolo, guardia urbano* (Rafael J. Salvia, 1956).

En el fondo, el anterior cine español no había sido más que el trasvase de los géneros y las propuestas cinematográficas del norteamericano a la tradición cultural y folklórica propia, tendencia que se había mantenido como una constante por encima de cualquier fluctuación política (populismo republicano, autarquía, desarrollismo). Curiosamente, esta mixtificación un tanto bastarda se había ejemplificado en un género que se pretendía típicamente «patrio»: la españolada. Esta no era más que una sucedánea combinación de moldes hollywoodienses (fundamentalmente melodrama, comedia y musical) con esquemas dramáticos de raíz calderoniana, así como folklóricos y costumbristas. Dentro del citado espíritu de euforia desarrollista, resulta lógico que en el cine de Fernando Palacios, Rafael J. Salvia o Ricardo Blasco, sin perder el vínculo con el legado de Florián Rey, Benito Perojo o José Luis Sáenz de Heredia, maestros de oficio de algunos de ellos, primara la comedia por encima de los caducos esquemas melodramáticos derivados del Siglo de Oro. Además, algunos viejos elementos de comedia, como el costumbrismo populista, el humor zarzuelero y regionalista, y el gracejo popular, no cuadraban con la imagen que se quería proyectar de la España moderna. Sin embargo, el sainete, convenientemente renovado y

actualizado por un humor más cosmopolita (aunque sin renunciar a lo autóctono) como el propuesto por la generación literaria de La Codorniz, se amoldaba mejor a este ensueño.

La mezcla de géneros persiste, pero ahora adecuada a unos presupuestos más directamente relacionados con Hollywood: comedia, melodrama y musical se han desprendido de los corsés de los más periclitados modelos hispánicos. Una película menor, *Amor bajo cero*, puede servir de modelo de esta nueva concepción: dentro de un cañamazo de comedia liviana, incluso intrascendente, se superponen algunas secuencias propias del melodrama temurista y el musical. Ello se ve favorecido por el hecho de que el moralismo que impregnaba a los protagonistas arquetípicos de las películas de, por ejemplo, Florián Rey, ha dejado paso a una concepción coral de los personajes que posibilita un desenvolvimiento más fluido en los entresijos del relato. En el citado film de Ricardo Blasco (y no se trata de un caso aislado) nos encontramos con un grupo internacional de esquiadores que va desgajándose en parejas a medida que avanza la acción; la concepción coral de los personajes está al servicio de una estructura del relato descentralizada, resuelta a modo de sucesión de sketches, fórmula que había sido también utilizada con profusión por la comedia italiana de años precedentes. Al contemplar estas películas se tiene la sensación de que han sido concebidas más como una suma de situaciones aisladas que como resultado de un plan unitario; esta estrategia, unida a la utilización de estereotipos más que de personajes definidos, es muy propia de la comedia y dota a estas películas de una ligereza y espontaneidad (heredada por otra parte de la tradición sainetesca) que no habrían presentado con un planteamiento más rígido.

Con estos puntos de partida, se reúnen hacia 1956, de forma fortuita y alrededor de la figura del productor Pedro Masó, un grupo de profesionales crecidos a la sombra de la concepción artesanal antes referida. Se trata de un equipo artístico estable que se vio beneficiado por la existencia de una infraestructura de producción a la que aplicaría una filosofía cinematográfica muy concreta. Era un intento de trasplantar los sistemas de producción de Hollywood en los que la cadena de trabajo estaba bastante especializada: Vicente Coello, Antonio Vich, Rafael J. Salvia y el propio Masó se encargarían de la redacción de los guiones; Adolfo Waitzman y Augusto Algueró compondrían las partituras musicales; las imágenes serían ideadas por Alejandro Ulloa y Juan Mariné; los de corados, por Juan Antonio Simont; los encargados de dar vida a los personajes se repartirían entre actores veteranos -Alberto Closas, George Rigaud, Manolo Morán, Julia Caba Alba, las hermanas Muñoz Sampedro...- y una nueva generación de jóvenes actores capitaneada por Concha Velasco, Pedro Osinaga, Katia Loritz, Mabel Karr o Carlos Larrañaga, que se unen a los peculiares caracteres encarnados por Tony Leblanc, que actúa como elemento canalizador de la comicidad de muchas películas. Como coordinadores de este colectivo iban a figurar directores como Fernand o Palacios, José María Forqué, Rafael J. Salvia o Ricardo Blasco, que intentarían ofrecer su impronta artesanal como solución a la búsqueda de unos canales comerciales más ambiciosos que las instancias oficiales iban a saber utilizar, sobre todo a partir de 1961, en su provecho. El primer gran éxito del equipo en 1958, *Las chicas de la Cruz Roja*, habría de incentivar a sus responsables a repetir la jugosa fórmula en posteriores «comedias rosas», aunque no abandonaron otras propuestas más esperpénticas como la de *Atraco a las tres* (José María Forqué, 1962).

La homogénea consolidación de este grupo de profesionales, pese a severas limitaciones como la excesiva estereotipación de los productos, favoreció, por otra parte, el asentamiento industrial de un tipo de comedia reconocible por un look unitario, independientemente de cual fuera su circunstancial realizador.

Se ha adelantado ya el carácter discontinuo de este tipo de «fábulas rosa», un rasgo muchas veces inherente al género que nos ocupa. Todas las heterogéneas situaciones de comedia se traban por medio de un hilo conductor: la aspiración de conseguir entrar en el estadio Bernabéu gratis en Tres de la Cruz Roja (Fernando Palacios, 1962), el personaje angélico de San Valentín en El día -317- de los enamorados; el itinerario turístico del equipo de esquí de Amor bajo cero o los vínculos familiares en La gran familia (Fernando Palacios, 1964), que, en el fondo, son meros pretextos argumentales que permiten el lucimiento de esas situaciones que constituyen la esencia de las comedias. Buena parte de las secuencias de estas películas están concebidas como una unidad en sí mismas: son retazos palpitantes de vida cotidiana que no suponen un avance teleológico en el desarrollo del relato, sino que componen un mosaico a modo de tableau vivant costumbrista. Ello conlleva que las secuencias, muchas de ellas brillantes (incluso aisladamente antológicas), no llegan a cuajar un conjunto fílmico armónico y compacto.

Esta aislada brillantez es debida, en muchas ocasiones, a la pericia en la construcción de los personajes dentro del registro de los géneros menores y la tradición sainetesca. Sólo estos tipos -el pícaro, el galán enamorado, la señorita moderna y vivaz, el gracioso, el idealista, el maduro romántico- eran capaces de facilitar la asimilación feliz de la gracia sainetesca en el cine. Son seres de una presencia fugaz, que muchas veces cumplen su función dramática dentro del argumento, para luego desaparecer hasta que nuevamente se vuelven necesarios. Algunos no llegan ni siquiera a la categoría de tipos: son meros comparsas que facilitan el dinamismo interno de las escenas y su sentido coral.

En estas breves secuencias a modo de ráfaga, los personajes suelen definirse por medio de los diálogos. Estos están diseñados con una alquimia que armoniza los momentos chispeantes, de tono costumbrista, con otros sentimentales y ternuristas (las inevitables escenas de amor, siempre entre novios), a veces mezclados en una misma conversación: en El día de los enamorados, por ejemplo, la pareja formada por Luisa y Manolo (un estupendo Tony Leblanc lleno de gracia) se dirige, tras su reconciliación, a una salchichería ambulante:

Camarero: ¿Qué va a ser?

Manolo: Dos bocadillos de caviar.

Camarero [con ironía]: Sí, y dos copas de wodka, ¿verdad?

Manolo: Natural.

Camarero [gritando al mozo]: ¡Dos de tinto y dos perros calientes!

Manolo: ¡Pero que no muerdan! [volviéndose hacia Luisa] Luisa, nos casamos...

Luisa [sorprendida]: ¿Cómo?

Manolo: Pues como todo el mundo: diciendo que sí.

Los guionistas -Coello, Vich, Masó y Salvia- habían asimilado el vigor y la chispa de los diálogos costumbristas y, a diferencia de sus coetáneos transalpinos, aparecerán ahora tamizados por la experiencia de una generación literaria que había cultivado en España el humor del absurdo, y con la que alguno de ellos -318- se sentía inextricablemente vinculado. Es innegable el magisterio que dramaturgos como Miguel Mihura o Jardiel Poncela ejercieron en las generaciones de guionistas posteriores a ellos. La veta del absurdo, aunque evidentemente domesticada (se habían limado las aristas más subversivas presentes en estos autores), se atisba en algunos momentos de estas cintas. Veamos un ejemplo, también extraído de *El día de los enamorados*; se trata de una conversación entre interventores de la empresa madrileña de transportes:

«-Las 8.22 y el 581 trae 4 minutos y 12 segundos de retraso.

-Ten en cuenta que lo lleva el 2.576.

-¡Arrea, el 2.576! Yo creí que era el 1.025.

-No, ése va en el 307. Y el 815, que tenía el turno de las 6.45, ha pasado al 720. - Sí, es verdad, que el 311 está con permiso porque tienen a la suegra de parto. Mira, ahí viene ya el 581...»

El diálogo es uno de los elementos sustanciales en el devenir dramático de estos largometrajes, huyendo de la hipertrofia verbal del modelo italiano, pero llegando incluso a convertirse en el motor de muchas secuencias y a poner a su servicio el diseño de personajes y situaciones. Los guiones cuidan de forma especial el decoro verbal de sus caracteres: cada personaje habla en función de su condición sociocultural y, cuando se quiebra esta regla clásica, es para generar un momento de comicidad, como la forma pretendidamente culta de expresarse del criado interpretado por Antonio Riquelme en el mismo film (que le lleva a pronunciar ríspidas frases, casi retruécanos, como «Con la venia del señor, querría decirle al señor que el señor siempre me ha parecido un gran señor»).

La preeminencia (en algunos casos, como *El día de los enamorados*, apabullante, sin descanso para el espectador) del aparato verbal no obstruye el fluido desarrollo de la puesta en escena de estos films, un aspecto en el que sus realizadores son auténticos orfebres. Esto es explicable en una época en la que teatro y cine caminan unidos con interferencias mutuas. La concepción altamente dramática de determinadas secuencias no obsta, sin

embargo, a que la resolución fílmica no caiga en el defecto de una mal entendida «teatralidad», sino que devenga específicamente cinematográfica. No obstante, mientras la mayor parte de los directores no pasan del mero academicismo, posiblemente fue Fernando Palacios el que se valió de más adecuados resortes fílmicos para solventar este reto con éxito. En *La gran familia*, por ejemplo, fue capaz de resolver, gracias a su habilidad para los desplazamientos de la cámara, los movimientos internos de personajes dentro del cuadro y, fundamentalmente, el vertiginoso uso del montaje cinematográfico, complejas situaciones escénicas que reunían, de forma abigarrada, a diez o doce personajes en un mismo decorado.

Por otro lado, pocas veces el cine español había sacado tanto partido a los desplazamientos escénicos de las masas corales como en estas películas del círculo Masó. Frente al acartonado cine de los años cuarenta, éste sale a tomar el pulso vital de la calle: el «día de la banderita» (*Las chicas de la Cruz Roja*), el clamor de los estadios (*Tres de la Cruz Roja*), el vermut de las terrazas en el día de San Valentín (*El día de los enamorados*), los ambientes playeros y el incipiente consumismo navideño (*La gran familia*)... En estos ambientes callejeros, las comparsas, los coros anónimos, desempeñan un papel fundamental (en *El día de los enamorados* hay personajes cuya intervención se reduce a una frase «chispeante», que pronuncian para luego desaparecer definitivamente) y son manejados con asombrosa corrección por estos artesanos de un cine, aquí sí, conectado con lo mejor de los géneros menores teatrales ibéricos.

Generalmente, la realización de estos films se acomoda a las obligaciones de la puesta en escena, dejando de lado todo tipo de virtuosismo y de exhibicionismo formal, según los parámetros más clásicos del cine de Hollywood -que en estos momentos, sin embargo, caminaba ya por senderos decididamente manieristas-. La cámara de estos realizadores se erige en una especie de transparente pupila que huye de toda evidencia y protagonismo, aunque algunas veces desemboque en cierto academicismo ramplón; algo que no le ocurriría, excepcionalmente, al Palacios de esta época -sin duda su mejor momento creativo-, capaz de otorgar a cada una de sus imágenes una significación palpable. Por su dominio del ritmo fílmico, por su singular utilización del encuadre y la profundidad de campo, su conocimiento de los resortes dramáticos y narrativos, el realizador de *Siempre es domingo* (1961) es uno de los olvidos más injustos de la historiografía de esta época, y se hace acreedor de un estudio más detallado.

La poca consistencia dramática de los personajes y la acción hacía recaer una gran responsabilidad sobre las espaldas de los actores, que deberían ser convenientemente seleccionados y dirigidos. Quizá uno de los aciertos en este ámbito sea la perfecta adecuación de los «tipos» con la personalidad de los actores concretos. Así, Tony Leblanc encarnó, con una soltura al límite de sus posibilidades, al pícaro de buen corazón que deviene entrañable; Concha Velasco se convirtió en el emblema de la nueva joven española de clase media, dinámica, alegre, de fuerte personalidad, pero dentro de los límites de la decencia; George Rigaud se erigió en sombra paternal, a veces celestial, de los deseos idealizados de los protagonistas.

Realmente, quienes llevan el peso dramático y llegan a dar la efímera «chispa» que prenderá la comicidad son actores secundarios como Manolo Morán, Antonio Riquelme,

Manuel Gómez Bur, Pepe Isbert o José Orjas. Sus esporádicas apariciones tienen una gracia inigualable que no sería tal en intervenciones -320- más dilatadas, además de ser un complemento que equilibra la preeminencia interpretativa de los protagonistas.

En películas en las que los diálogos desempeñan tan importante función, los actores debían mimar especialmente su dicción. Sus ráfagas verbales alcanzan una frescura y una espontaneidad que no se encuentran en el cine pretendidamente culto.

Contando con los rasgos que se han analizado, presentes en muchas de estas comedias, ¿puede hablarse de la existencia de constantes estilísticas, dentro de la búsqueda heterogeneidad? Es cierto que, de la misma forma que en el cine de Hollywood, los planteamientos industriales y seriados conllevan inevitablemente la aparición de una marca de fábrica. No se podría hablar de un estilo homogéneo -en ningún momento se pretendió tal cosa por parte de sus protagonistas-, aunque sí se encuentran rasgos estilísticos comunes, derivados de una peculiar manera de entender el cine como industria, como oficio y como arte.

[Facilitado por la Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes](#)

Súmese como **[voluntario](#)** o **[donante](#)**, para promover el crecimiento y la difusión de la **[Biblioteca Virtual Universal](#)**.

Si se advierte algún tipo de error, o desea realizar alguna sugerencia le solicitamos visite el siguiente **[enlace](#)**.

