

FIG. 4. Túmulo para las honras de Benedicto XIII en el convento de Santo Domingo de Santiago.

De Galicia al cielo: Costumbrismo y Religión en el melodrama cinematográfico franquista (1939-1952)

JOSÉ LUIS CASTRO DE PAZ
Universidade de Vigo

Resumo

A profunda transformación sufrida polo cine español tralo fin da Guerra Civil é especialmente visible no chamado melodrama rural, convertido entón, salvo excepcións, no edulcorado discurso sobre os valores tradicionais e a pureza "do español", fronte á profundidade antropolóxica alcanzada polos mellores exemplos do modelo populista republicano. Analizamos tal proceso nalgúns títulos ambientados en Galicia, cúa ínfima calidade fílmica non evita-lo seu profundo interese histórico .

No parecen existir dudas sobre el trauma y la drástica ruptura que la llegada al poder del general Franco supuso para un cine español que, poco antes del inicio de la Guerra Civil, daba ya muestras de la vertebración de un *modelo republicano* paradigmáticamente ejemplificado en la producción de FILMOFONO o en las últimas películas populistas de CIFESA¹.

Sin embargo, si un género puede considerarse genuinamente ligado a la dictadura durante su primera década este ha de ser el pseudohistórico —despectivamente conocido como "cine de barbas" o de "fazaña"—, muy del gusto del régimen, y no el melodrama campesino/drama rural², cuyos orígenes —que hunden sus raíces en el sainete, la fiesta nacional o el teatro popular— son casi tan antiguos como el propio cinema hispano³. Parece claro, con todo, que también en el ámbito del cine

¹ Sobre la producción de FILMOFONO entre 1935 y 1936 véase PÉREZ PERUCHA, Julio: *Cine Español. Algunos jalones significativos (1896-1936)*. Madrid: Films 210, 1992. El estudio fundamental sobre CIFESA, de referencia obligada, es FANES. Félix: *El cas CIFESA: vint anys de cine espanyol (1932-1951)*. Valencia: Filmoteca de la Generalitat Valenciana, 1989. Las ponencias de un Simposium sobre la productora, dirigido por Pérez Perucha en noviembre de 1981, han sido publicadas en un número monográfico de Archivos de la Filmoteca: "CIFESA, de la antorcha de los éxitos a las cenizas del fracaso". *Archivos...* n.º 4 (dic./feb., 1990).

² Aun pareciéndonos muy ajustada la distinción que González Requena (GONZÁLEZ REQUENA, Jesús: "Apuntes para una historia de lo rural en el cine español". En: VV. AA.: *El campo en el cine español*. Madrid: Banco de Crédito Agrícola / Filmoteca Española, 1988), establece entre el drama rural y el melodrama —incluso cuando éste se desarrolla en similar ambiente—, referida a la atención fundamental del relato a la fuerzas en conflicto más que hacia el personaje débil y pasivo, utilizaremos aquí conjuntamente ambas denominaciones genéricas, dado que no es objetivo de este trabajo polemizar sobre el tema y otros destacados estudios se refieren a los mismos films como "melodramas campesinos". Tampoco podrían las películas que centrarán nuestra atención especialmente **Sabela de Cambados**, considerarse "dramas rurales", pero algunas de las características que definen al género encuentran en ella total aplicación.

³ PÉREZ PERUCHA, J.: "1896-1929". En VV. AA.: *Cine español. 1896-1988*. Madrid: Ministerio de Cultura, 1989.

regional algo cambia radicalmente a partir del triunfo de los rebeldes en 1939. Juan Miguel Company valora dicha transformación como la que va de un populismo auténtico —gestado en el periodo republicano y del que films como **Nobleza Baturra** (1935) o **Morena Clara** (1936), ambas de Florian Rey, constituyen auténticos hitos— a un “discurso esclerotizado” que empezaría ya a palpase, en opinión del autor, en algunas películas rodadas durante la contienda bélica⁴.

Román Gubern, en su obra *EL cine sonoro de la II República (1929-1936)*, define la españolada, aplicando el término al cine, como “un género caracterizado por una sublimación idealista del tipismo diferencial de las zonas rurales económicamente deprimidas y de coloración feudal, y definida por lo tanto por la exaltación del agrarismo (...), por su machismo antifeminista y por su concepción religiosa ultraconservadora”⁵, situando en su interior desde los films ya citados de Rey —en los que destaca, sin duda, su mayor altura filmica— a otros muy inferiores como **El Relicario** (1933, Ricardo de Baños), **Rosario la Cortijera** (1935, León Artola) o **El Gato Montés** (1935, Rosario Pi). La confusión que tal término provoca, aplicado igual a **Nobleza Baturra** que a un film tan inane como **Castañuela** (1943, Ramón Torrado) —por citar un ejemplo de un realizador gallego al que nos referiremos *in extenso*— es causa constante de enredos y malentendidos más que operativo y aclarador. De hecho, un análisis detenido de los films citados nos llevaría a plantearnos, con Sánchez Vidal⁶, que la utilización del término para acompañar a títulos tan dispares encierra graves problemas de índole histórico y teórico.

Lo cierto es que, como ya indicamos y pese a que el proceso no está exento de contradicciones⁷, el modelo populista republicano, de verdadera raigambre popular y “una de las más fecundas estrategias de aproximación cultural entre los diversos extractos de la cultura, en que todo el mundo cede lastre para sumarse a una suerte de plataforma integradora de los más diversos materiales”⁸, va a sufrir una transformación hacia el envaramiento expresivo desde el inicio del franquismo y, al mismo tiempo, la presencia de los valores más arcaicos de la sociedad rural hispana así como el papel de la iglesia como órgano gestante de la *paz social* —ya visibles en el periodo republicano— cambiarán radicalmente su sentido en el discurso filmico.

Obviando pues el concepto de españolada, nada operativo para nuestros intereses, señalaremos que algunos de los films tradicionalmente ligados a dicha calificación forman parte harto destacada del género hispano que, según los autores, podríamos denominar, como ya vimos, “drama rural” o “melodrama campesino”. De origen teatral o novelesco, pero también a partir de argumentos originales —como las dos versiones de **La Aldea Maldita** (1930 y 1942)—, sus rasgos genéricos han sido bien definidos por González Requena en un notable y poco conocido trabajo⁹. Lógicamente, no es suficiente la simple aparición referencial del mundo rural —donde, entonces, habría que situar también las comedias regionales que, ambientadas preferentemente en Andalucía, se inclinan por el más superficial folklore y tipismo andaluz— sino que sería ese mismo contexto

⁴ COMPANY, J. M.: “La cruzada del brigadier (A propósito de Carmen, la de Triana)”. *Archivos de la Filmoteca*, n.º 7 (sep./nov., 1990), pp. 14-19.

⁵ GUBERN, Roman: *El cine sonoro de la II República (1929-1936)*. Barcelona: Lumen, 1977, pp. 126-127.

⁶ SÁNCHEZ VIDAL, A.: *El cine de Florián Rey*. Zaragoza: Caja de Ahorros de la Inmaculada, 1992, pp. 241-245. Donde el autor reflexiona sobre el concepto de *españolada* y su utilización indiscriminada y confusa por parte de la historiografía y la crítica cinematográfica.

⁷ Es evidente que ejemplos de poco interés pueden encontrarse durante el periodo republicano, así como hay films regionales, en los cuarenta, de destacada calidad. El caso de **Orosia** (1943, Florián Rey), recientemente recuperada tras hallarse perdida durante años, es un buen ejemplo de ello.

⁸ SÁNCHEZ VIDAL, A.: Op. cit., p. 184.

⁹ GONZÁLEZ REQUENA, J.: “Apuntes para una historia de lo rural en el cine español”. En VV. AA.: *El Campo en el cine español*. Madrid: Banco de Crédito Agrícola/Filmoteca Española, 1988, pp. 13-27.

campesino el que marcaría la especificidad de los conflictos dramáticos, focalizando vigorosamente el relato las fuerzas primarias, atávicas, que los sustentan. Partiendo de la concepción del campo como espejo invertido de la ciudad y del consiguiente estatismo rural, se organizaría un arquetipo genérico caracterizado fundamentalmente por la presencia de un *rígido código moral* “cuya violación —real o aparente— es acusada socialmente como la transgresión de un tabú que amenaza (o, cuando menos, implica) al conjunto social”¹⁰. Ante la transgresión del código —y la publicitación de la misma— el odio, auténtico protagonista del género, se situaría en el eje de todos los conflictos.

Pero si estas características genéricas eran aplicables a films tan dispares y lejanos en el tiempo como **La Dolores** (1939, Florián Rey) y **Cañas y Barro** (1954, Juan de Orduña), Requena señala también un fuerte punto de ruptura en 1939. Como señaló Tusell, “la dictadura de Franco fue, ante todo y sobre todo, la Antirrepública”¹¹ y, aunque el género seguiría transitándose con asiduidad —lo que, a la postre, traería como consecuencia que la oposición al régimen acabase por incluirlo, cual bloque monolítico, en un mismo y despectivo saco, como reconocería un autocrítico Berlanga muchos años después¹²—, la articulación de los materiales y la utilización textual de dichos elementos arquetípicos iba a sufrir profundas modificaciones de sentido.

Así, todo el espacio que los mejores ejemplos del cine rural republicano ofrecían para testimoniar, respetuosamente, la situación del campo español, la autenticidad costumbrista que albergaban sus imágenes y las moderadas dosis de capacidad crítica que, con cierto aire liberal aun sin perder de vista su afán popular, mostraban hacia ese mismo código moral que caracterizaba el género, van a ser bruscamente eliminados por su “sistemático desprecio del orden jerárquico natural”¹³. El fenómeno podría resumirse en pocas palabras: lo que antes de la Guerra era *visto* —aunque no siempre y en todos los aspectos— como negativo, adquirirá a partir de entonces una más que evidente —y casi siempre poco sutil— inclinación positiva. Cualquier vestigio que pudiese ser interpretado como *frentepopulista* sería proscrito en beneficio de un nuevo Ideario de la cultura popular “de insobornable raíz hispánica, (consistente en) mantener y potenciar su rica tradición espiritual y mostrar su riqueza folclórica, su arraigada fe católica y sus peculiaridades raciales”¹⁴.

Surgirá entonces —aunque progresivamente, ya que se trataba de filtrar, en un complejo y no siempre eficaz proceso, todos los elementos hondamente populares que nutrían el modelo¹⁵— un fosilizado *discurso* regional, inmovilista y edulcorado, dispuesto siempre a cantar —y la expresión es literal— las alabanzas de los imperecederos y recios valores y tradiciones regionales de los pueblos de la Patria.

Situados pues en ese *canto* a los valores morales eternos de nuestros pueblos, centraremos nuestra atención en aquellos films en los que el paisaje rural gallego es protagonista. Únicamente dos, **Mar Abierto** (1946) y **Sabela de Cambados** (1949) pueden —con objeciones, dado que su calidad es tan ínfima que parecen, involuntariamente, parodiar las propias características genéricas que asumen— incorporarse a la nómina del melodrama regional en el periodo que nos ocupa. Así las cosas, la referencia a Cesáreo González (1903-1968) y a Ramón Torrado (1905-1990)

¹⁰ Ibidem, p. 17.

¹¹ TUSELL, J.: *La dictadura de Franco*. Madrid: Alianza Editorial, 1988, pp. 15-18.

¹² “EL CINE ESPAÑOL DE POSGUERRA. Declaraciones de Berlanga (Pesaro, 1977)”. *Contracampo*, n.º 24 (octubre, 1981), pp. 15-18.

¹³ GARCÍA SEGUI, A.: “CIFESA, la antorcha de los éxitos (1939-1945)”. En *Archivos...* n.º 4, p. 40.

¹⁴ Ibidem.

¹⁵ Cf. sobre el tema, PÉREZ PERUCHA, J.: “El cine español de los años cincuenta. Algunos elementos del paisaje”. *Tiempos del cine español*, n.º 1 (noviembre, 1990), pp. 4-13.

A pesar de las diferencias —fundamentalmente el mayor escoramiento de **Sabela** hacia el melodrama, aunque la carencia absoluta de estructuración textual impide precisar demasiado—, los paralelismos son más que evidentes. Una falta en el vínculo conyugal de algún progenitor marca —obstaculiza— las relaciones amorosas de la nueva generación familiar, estallando el conflicto y siendo focalizado éste bien en el odio (**Mar Abierto**), bien en la herida (Sabela y Tonucha sufren la reiteración de la falta masculina), haciéndose en ambos casos necesaria la acción de agentes externos para que retorne la Ley. El sesgo religioso que presenta el giro final en los dos films es más evidente en **Mar Abierto**, donde será un milagro —remarcado por Torrado por medio de la súbita iluminación de la imagen— lo que provoque la *vuelta a la razón* del rudo pero honrado Andrés Vilar (en **Sabela** un inesperado pero oportuno accidente de automóvil hará comprender a Eduardo el lugar sagrado donde reside el auténtico amor).

Interesa señalar, al mismo tiempo, la distinta valoración sexual del adulterio: los hombres lograrán a la postre recuperar su honor —incluso el Don Alberto del film de 1946, aunque sea en la piel de su hijo—, no así la adúltera, a la que no se concede oportunidad alguna y de la que ya no sabremos nada. El adulterio femenino es, ese sí, imperdonable.

Fundamental será, en todos estos conflictos, el papel de la Iglesia, encarnada en el cura del pueblo. Su labor de consejero de Andrés y Antonio en **Mar Abierto** es reiterada, sí como se constituye en una pieza fundamental —la confesión, la boda— de la resolución del problema. En **Sabela**, asimismo, la constante presencia del párroco don Antonio en el Pazo de Armental refuerza la *razón* de la esposa humillada y contribuye —junto con el indiano Juan de Mourente, impagable guiño del film a la bondad de los emigrantes afortunados¹⁹— a la esperada resolución final. Como ya se dijo, esta *“función arbitral y consejera del representante de la Iglesia”*²⁰ no es una *innovación* del periodo franquista y su presencia puede constatarse en numerosas películas realizadas durante la República (de la misma **Nobleza Baturra** a **El Cura de la Aldea** —1936, F. Camacho—), pero la crítica irónica presente en algunos ejemplos de aquel periodo sí ha desaparecido por completo, precipitando el discurso hacia una inevitable lección de férrea moralidad católica.

Otro factor destacado de los films que nos ocupan lo constituye la plena asunción, como rasgo positivo y distintivo, de la tradición folklórica regional gallega. Junto a la constante presencia de muñeiras, cánticos populares, romerías, pulpo y empanada, el traje y el acento regional definen indefectiblemente el carácter de los actantes que los poseen. Desde el mismo nombre, la función queda marcada: Carmiña (**Mar Abierto**), Tonucha y Sabela conforman el grupo de mujeres autóctonas, puras y virtuosas, *hispanas*, que asumen como propias las tradiciones gallegas²¹. Las *otras* —la madrastra adúltera, la prima Julia o Mercedes, la amante de Eduardo— representan todo lo opuesto: atrevimiento, cursilería, sofisticación, vicio, degeneración urbana. Tratándose además de textos carentes de la más mínima sutileza, las maniqueas oposiciones no necesitan ser aclaradas:

CARMIÑA, TONUCHA, SABELA ----- MADRASTRA, MERCEDES, JULIA
(bien, fidelidad, tradición) ----- (mal, adulterio, vicio urbano)

¹⁹ Algunas de las primeras películas producidas por González —tales como **El famoso Carballeira** (1940, Fernando Mignoni, a partir de una obra de Adolfo Torrado) o **Polizón a bordo** (1941, Florián Rey)— incluyen personajes emigrantes que han sido interpretados como autobiográficos (véase el estudio citado en la nota 17 o, también SÁNCHEZ VIDAL, A.: Op. cit., p. 29).

²⁰ GUBERN, R.: Op. cit., p. 135.

²¹ *“...una mujer española tiene más ética que la mayor parte de la masa europea”*, señalaba en 1941 el insigne LÓPEZ IBOR, J. J.: “El pathos ético del hombre español”. *Escorial*, n.º 3 (1941), p. 76. Citado en MERMALL, T.: *La retórica del humanismo. La cultura española después de Ortega*. Madrid: Taurus, 1978, p. 34.

El paraíso rural se opone, bruscamente, en el cine regional, a la putrefacción de lo urbano, veneno del proletariado. El medio rural como genuina salvaguarda de los valores de Galicia —de la España Eterna— es un eje crucial en el discurso regional del régimen. Lo urbano es lo extranjerizante, lo moderno, y, en los films que tratamos, dos serán las ciudades que atesoren en su seno éstas características:

VIGO (**Mar Abierto**), de donde proviene la antigua novia de Antonio. Prototipo de la afectación, se quedará al margen de las celebraciones de la romería popular e intentará abortar la naciente relación Antonio-Carmiña.

MADRID (**Sabela...**), centro del vicio y la inmoralidad. Allí conviven, contra toda ley, don Jaime y la prima Julia, derrochando el capital familiar.

Unas declaraciones de Florián Rey en 1951 son significativas al respecto:

*“Me interesa muchísimo adelantar que ese ambiente rural no es un ambiente de pobreza ni traza ningún problema social; son demasiado ricos de espíritu sus personajes para suponerlo. Quiero enseñar un mundo estancado, pero más feliz que el que creemos adelantado. Y pretendo que los supercivilizados añoren lo primitivo”*²².

Lógicamente, tanto más evidente será el fenómeno cuanto carentes de espesor los textos que lo vehiculen. En **Mar Abierto**, por ejemplo, la narradora diegética informará nitidamente desde el mismo inicio del film, de la causa de los males que traerá consigo la nueva esposa de Andrés Vilar (*“...una mujer que vino de fuera...”*). En cualquier caso, la oposición a lo urbano aparece como un recurrente elemento en el cine regional franquista y sus ecos últimos permiten oír —como se señaló en relación a la segunda versión de **La Aldea Maldita**—

*“El sonido de un bloque político ultraconservador que se ha visto enfrentado militarmente contra los grandes núcleos urbanos españoles... (facilitando)... la generación de un discurso ideológico que, a la vez rechaza por liberal y masónica la cultura urbana de la época, busca en los universos campesinos conservadores los valores tradicionales -eternos- sobre los que justificar la represión sistemática de la clase obrera y de la burguesía republicana”*²³

La composición plástica de este “paraíso en la tierra” contrasta también, abruptamente, con la autenticidad —la aspereza, el *grano*— que caracterizaba los mejores ejemplos del melodrama campesino republicano. Lo veraz —en decorados y acentos— deja su sitio a un proceso de edulcoramiento al que nada escapa. Del sesgo antropológico y naturalista de films como **La Aldea Maldita** (1930) a la formulación de almanaque turístico que los films de Torrado certifican en cualquiera de sus planos. Veamos el hogar de los Vilar en **Mar Abierto**: la casa típica —molesta y falsamente típica— de este tipo de cine regional (unas rosquillas en círculo colgadas en la pared, objetos tradicionales, manteles a cuadros que parecen recién salidos de fábrica) que se aferra a sus características incluso contradiciendo las más evidentes necesidades de la economía narrativa del texto. Todo, además, limpio y lustroso. Lo rugoso, lo áspero, lo simplemente usado, no tiene cabida en las aldeas y en los pueblos de la Nueva España. Quizás no exista más ajustada definición que la que Alvaro de La Iglesia ofrece en su parodia de la obra original de Adolfo Torrado (**Sabela de Cambados**), titulada “Sabina de Torrados” y publicada en 1950, que comienza así:

²² Entrevista de Barreira a Florián Rey. *Primer Plano*, n.º 555 (3-6-1951), sin pág.

²³ GONZÁLEZ REQUENA, J.: Op. cit., p. 19.

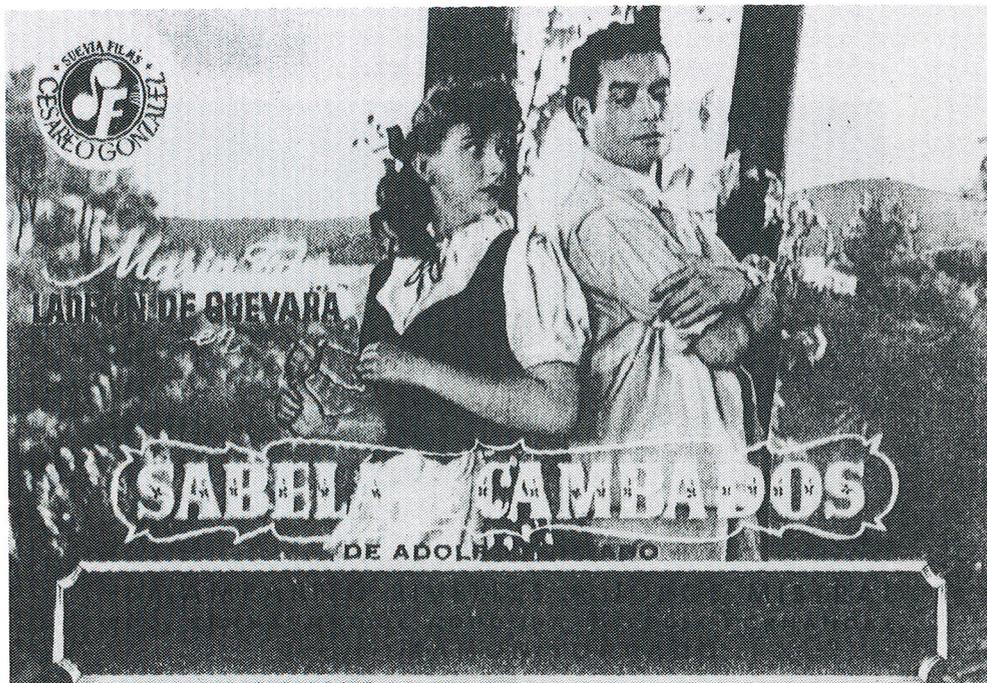
"La escena representa un pedazo de pazo. A la izquierda, una sardña en una pecera. En un florero, unos grelos. En la chimenea, un puchero de caldo. En el gramófono, una muñeira. En el campo ladra un lacón. Sentada al amor de la lumbre, Sabina hace conservas"²⁴.

Junto a todo ello, finalmente, la constante presencia de la ascensión social por medio del amor. En un mundo feliz, donde los enfrentamientos sociales no tienen cabida, el *amor interclasista* —y puro, desde luego— resulta ser la fórmula idónea para arreglar los conflictos manteniendo sólida la organización social. Si este tipo de relación —ejemplar también en nuestro caso : Carmiña/Antonio, Tonucha/Eduardo— constituía ya un eje paradigmático de la narración en el film regional republicano, el tópico será reutilizado *ad infinitum* con alguna matización: ¿Qué mejor cruce, para el surgimiento de una nueva raza, que la conjunción perfecta del noble (Eduardo) o el gran empresario (Antonio) con la auténtica Mujer Española, de traje regional, virtud intachable y dotes hogareñas?



Ramón Torrado.

²⁴ DE LAIGLESIA, Z.: *El baúl de los cadáveres*. Barcelona: Col. El monigote de papel, 1950, pp. 451-454. "Sabela de Cambados", la obra original de Adolfo Torrado, puede consultarse en: TORRADO Adolfo: *Obras completas*. Madrid, Ediciones Rollán, 1948. Tomo IV, pp. 176-278. Documentación oficial sobre las dos películas puede encontrarse en el Archivo del Ministerio de Cultura, siendo especialmente interesantes las apelaciones presentadas por Cesáreo González para que se revisase la clasificación provisional "autorizada para mayores" que se otorgó a ambas (C/34253 - Exp. n.º 6006, Mar Abierto; C/34350 - Exp. n.º 8839, Sabela de Cambados). Véase al respecto: HUESO MONTÓN, A. L. (coor.): *Fontes e documentos sobre cine en Galicia en arquivos da Administración Central*. A Coruña: Centro Galego de Artes da Imaxe, 1992.



Sabela de Cambados (1949).



Cartel de Mar abierto (1946)

RECENSIONES