LO SAINETESCO Y EL CINE

Juan A. Ríos Carratalá
Universidad de Alicante

Hace ahora un siglo el sainete estaba viviendo uno de sus momentos más brillantes. Por esas mismas fechas un invento de imprevistas consecuencias llegó a España: el cine. A primera vista estamos ante dos circunstancias que apenas guardan relación entre sí. Y de hecho sus caminos no se cruzaron hasta bien avanzado el siglo XX, cuando el género teatral ya empezaba a mostrar su decadencia y el cine español acudía al teatro popular en busca de un apoyo que desborda lo relacionado con la adaptación de argumentos, temas y personajes. Empezó por entonces una intensa relación entre el sainete y el cine cuya historia todavía está por hacer en gran medida.

El análisis de esta relación se puede enfocar desde muy diferentes perspectivas. La más simple, y probablemente la más limitada, abordaría las adaptaciones cinematográficas de obras teatrales que podemos considerar sainetes. El resultado sería relativamente pobre, pues no son tan numerosas dichas adaptaciones y, sobre todo, porque su calidad cinematográfica deja mucho que desear sin aportar, además, nada significativo a una materia sainetesca necesariamente transformada en su paso al cine. Tal vez sea necesario dar un paso adelante para alcanzar resultados más interesantes.

A la hora de enfocar el libro que actualmente estoy a punto de terminar sobre la presencia del sainete, o de lo sainetesco, en el cine español, parto de una obviedad que, como suele ocurrir, a menudo se olvida. El sainete, en tanto que género teatral codificado a partir de unas estructuras determinadas sólo comprensibles en un peculiar marco comunicativo, no se puede trasladar al cine. Su adaptación al nuevo ámbito supone una ruptura de sus estructuras, la modificación de algunos de sus elementos esenciales y la desaparición de otros. Máxime cuando este proceso se

inicia en un momento en que el sainete está perdiendo fuerza en la cartelera española, se está diluyendo como género uniforme y peculiar para integrarse en unas nuevas formas dramáticas que incorporan algunos de sus elementos. Y, por otra parte, desde la década de los veinte hasta la de los cincuenta, la incorporación del sainete al cine español casi siempre se realiza en combinación con otros géneros o corrientes estéticas: desde el neorrealismo hasta el melodrama pasando por la zarzuela, por ejemplo. En estas circunstancias, resulta empobrecedor buscar adaptaciones "puras" de sainetes. Son pocas, escasamente interesantes por mostrar el lastre teatral tantas veces criticado al analizar el cine español anterior a la Guerra Civil y, lo que es más grave, no dan cuenta de la potencialidad cinematográfica de lo sainetesco. A todas estas circunstancias hay que añadir una casi definitiva: la desaparición de la mayoría de las películas que nos podrían interesar, cuyas características a menudo sólo son conocidas por vías indirectas (guiones publicados, críticas, etc.).

Por lo tanto, cabe plantearse otra opción que parta de la descomposición del sainete como género teatral y de la búsqueda de aquellos elementos que lo configuran, de lo sainetesco, para analizar hasta qué punto se incorporan a la cinematografía española. Consecuentemente, más que hablar de la presencia del sainete en la misma, habría que estudiar la de lo sainetesco, la de una materia que en gran parte puede adaptarse al medio cinematográfico, sola o en combinación con otros materiales de diversa procedencia.

Esta perspectiva tal vez sea difícil de aceptar para un estudioso de nuestra historia teatral, ya que supone renunciar a la definición y caracterización de un género particularmente estable a lo largo de su itinerario. No obstante, en un tema propio de las relaciones entre dos medios distintos, el teatral y el cinematográfico, los purismos suelen ser empobrecedores. Por otra parte, la clave para adoptar dicha perspectiva nos la han dado, indirectamente, los propios cineastas. Al repasar los escritos y declaraciones de directores como Florián Rey, Edgar Neville, Fernando Fernán Gómez, Luis García Berlanga y otros encontramos numerosas referencias al sainete o a lo sainetesco, tan presente en sus propias obras. Lo mismo sucede en los textos de los críticos que se han ocupado de sus películas. En ambos casos, la utilización de dichos términos sorprende al historiador teatral

por su profusión y, sobre todo, por la extremada libertad conceptual o, lo que es lo mismo, por su imprecisión. Ante esta circunstancia, cabe la denuncia -probablemente inútil- o plantearse por qué unos términos bien definidos en el ámbito teatral son tan imprecisos en el cinematográfico. Por supuesto que puede haber razones basadas en la pura ignorancia de lo considerado como sainetesco, convertido a veces en un concepto comodín para múltiples usos. Pero, tras leer bastantes textos y conocer los referentes cinematográficos en que se basan, creo que hay razones más profundas.

La necesaria precisión en la utilización del término "sainetesco" en el medio cinematográfico pasa por una determinación y enumeración de los rasgos y elementos contenidos en el mismo. Este objetivo nos ha llevado a establecer un total de nueve marcas básicas -relacionadas con estructuras, tipos, argumentos, referentes, técnicas de caracterización, etc.- cuya presencia nos indica la pertinencia de la utilización de dicho término. Todas ellas tienen un claro origen teatral, pero pueden adaptarse al nuevo medio con las lógicas matizaciones. Y, por otra parte, al presentarse de una forma no tan estructurada según unos cánones genéricos, son compatibles con elementos o rasgos de diversa procedencia. Esta circunstancia permite combinaciones que han sido fundamentales para comprender la evolución y enriquecimiento de la materia sainetesca en el ámbito cinematográfico, algo que habría resultado casi imposible de haberse mantenido una pureza ajustada a dichos cánones.

El resultado, a falta de culminar mi estudio, ha sido alentador, ya que nos ha permitido comprender la virtualidad cinematográfica y la potencia creativa del sainete y lo sainetesco. Todos conocemos la importancia y significación de este género, con sus diferentes variantes históricas, en la tradición teatral española. Su evolución tiene un momento de gran esplendor en un fin de siglo donde constituye uno de los pilares del teatro popular. Citar el nombre, entre otros, de Carlos Arniches y de su más popular sainete, *El santo de la Isidra* (1898), tal vez sea suficientemente indicativo para recordar un proceso ya estudiado por diferentes especialistas. Pero hasta ahora no se ha tenido en cuenta, al menos en la justa medida, la creatividad de un género y una materia que al incorporarse al cine ha cobrado nueva y prolongada vida. De ahí su defensa por parte de algunos de los cineas-

tas españoles más lúcidos, quienes apenas pensaban en su origen teatral pero sí en lo adecuado de este material para hacer un cine enraizado y popular en el mejor sentido de la palabra.

Lo sainetesco ha sido utilizado por los cineastas españoles con resultados y orientaciones muy diferentes. Desde quienes como Florián Rey siempre apostaron por crear una cinematografía con una impronta nacional hasta quienes en los años cincuenta lo hicieron confluir con el neorrealismo y el humor negro, pasando por la veta popular de una larga serie de directores de un cine tan ingenuo como conformista, lo sainetesco aparece a lo largo de buena parte de nuestra producción cinematográfica. Los resultados también difieren lo suficiente como para que sea imposible establecer un denominador común. Todo depende del talento y, claro está, de la capacidad creativa ante un material que sin la misma cae fácilmente en el convencionalismo, tal y como también sucede en el teatro. Edgar Neville, Luis García Berlanga, Fernando Fernán Gómez, Juan A. Bardem, Rafael Azcona, entre otros, son los nombres de quienes apostaron por esta vía aportándole una visión propia, enriquecedora hasta tal punto que fue decisiva para renovar parte del cine español durante el franquismo. Fernando Fernán Gómez lo vio así con su habitual lucidez:

> Han pasado ya muchos años desde que Bardem y Berlanga con *Esa pareja feliz*, *¡Bienvenido Mr. Marshall!* y *Calabuig* renovaron el cine español. Y lo renovaron, precisamente, desde el sainete, una de las fuentes más castizas del humor teatral nacional [...] Y renovaron no sólo el cine español, sino también el concepto de sainete como género dramático. Podría decirse que en su versión cinematográfica el género se hacía algo más culto, más irónico, con un propósito no de servicio a la supuesta moral convencional del público, sino a la moral de los autores. Y lo que el género perdía en popularidad, lo ganaba en riqueza de intenciones.

Más adelante, Rafael Azcona, en su contribución como autor al primer Ferreri y al Berlanga de *Plácido* y *El verdugo*, añadiría a este nuevo estilo de comedia popular culturizada ciertos ingredientes de tremendismo y escatología, con lo cual la línea que partía de don Ramón de la Cruz y de Arniches remontaba el

vuelo para pasar por Solana, por Goya, y llegar a Quevedo, a Cervantes, a la picaresca, a Rojas y al Arcipreste[1].

Tal vez estas últimas referencias nominales sean tan sugerentes como indemostrables en una análisis pormenorizado de los guiones de Rafael Azcona[2]. No obstante, lo que queda claro de las citadas palabras es la contribución del sainete para renovar el cine español y la propia renovación del género, mejor dicho, de la materia sainetesca, a manos de unos cineastas que distaban mucho del conformismo y aportaron un talento notable.

¿Cabe hablar aquí de intuición o casualidad? Creo que no, sobre todo cuando estamos estudiando un proceso prolongado y en el que participaron bastantes cineastas. Sería más adecuado tener en cuenta que los citados poseían un buen conocimiento de la tradición teatral, en la que el sainete ocupaba un lugar preferente. Ninguno de ellos pretendió trasladar obras teatrales al cine, pero todos aprendieron en el citado género una forma de presentar y caracterizar a los tipos, la disposición de una estructura discontinua y coral, la utilización de un argumento sencillo y capaz de hilvanar una multiplicidad de situaciones descentralizadas, la atención preferente prestada a la cotidianidad encarnada por tipos costumbristas fácilmente identificables por parte del espectador y, claro está, el peculiar aprovechamiento de unos actores falsamente secundarios que rozan la genialidad al interpretar a dichos tipos. Actores que como, por ejemplo, el gran José Isbert procedían del teatro, donde aprendieron una gama de técnicas tradicionales que, en contra de lo que se suele pensar, también podían ser utilizadas en el medio cinematográfico. La clave estaba para todos ellos en una relación paradójica con la materia teatral: era necesario partir de ella para superarla, para olvidarla incluso. Desde este planteamiento es lógico que en las películas de los años cincuenta -el gran momento de esta cinematografía- no encontremos sainetes de acuerdo con el canon teatral, pero sí una materia sainetesca tan diluida como enriquecedora.

---

[1] *Desde la última fila. Cien años de cine*, Madrid, Espasa-Calpe, 1995, p. 37.

[2] Estudio este tema en "Rafael Azcona, de la literatura al cine", en Juan A. Ríos y John Sanderson (eds.), *Relaciones entre el cine y la literatura*, Alicante, Universidad, 1996, pp. 49-56.

La apuesta de estos cineastas por el sainete no fue original ni sorprendente. Recordemos que ya a finales del siglo XIX y durante las primeras décadas del XX destacadas personalidades, ajenas al mundo de los autores que cultivaron este género, escribieron elogios que resaltaban su vitalidad, su teatralidad, su capacidad para dar cuenta de una realidad concreta e inmediata y otros rasgos que solían oponerse a los de un teatro conformista, convencional y recluido en unos límites por donde apenas corría la vida. Recordemos, por otra parte, la tremenda importancia que tiene lo sainetesco en el esperpento valleinclanesco y apenas deberemos insistir en la potencialidad creadora de esta materia, tan adaptable en contacto con otras y tan dúctil cuando es tratada con genio. Lo mismo, aunque con diferentes objetivos y resultados, hicieron unos cineastas que supieron adentrarse en una tradición teatral condenada a desaparecer en sus formas originales, pero dispuesta a seguir presente bajo nuevas formulaciones y distintos medios (cinematográfico y televisivo).

Estamos, por lo tanto, ante un proceso que todavía no ha sido analizado con la suficiente profundidad y que merece una reflexión a menudo olvidada. Con motivo del centenario de nuestro cine se están escuchando voces que nos hablan de la competencia del nuevo arte con el teatro, de cómo la expansión de las salas cinematográficas arrumbó a unos teatros que perdieron buena parte de su público y, en un alarde de ignorancia, hay incluso quien señala lo anacrónico del teatro tras la aparición del cine. Opiniones que parten de enfrentamientos, de oposiciones nada dialécticas y bastante alejadas de la realidad. Es conveniente utilizar otro enfoque que parta de la coexistencia de ambos medios como algo fructífero. Ya se ha hecho en lo que respecta a otros temas, pero creo que el sainete, lo sainetesco, es un ejemplo adecuado de hasta qué punto ha sido positiva esa coexistencia. Cuando, a finales del siglo XIX y principios del XX, los sainetes conocían momentos de éxito es lógico que no se preocuparan por un invento que apenas superaba la condición de curiosidad científica. Todavía estaba algo lejos la crisis del género chico y de un teatro popular en el cual el sainete había ocupado una situación de privilegio. Pero llegó por agotamiento, por un manierismo en lo que inicialmente había sido popular y, claro está, por unas nuevas condiciones económicas y culturales entre las cuales se sitúan las demandas de un público que ya se reparte entre el cine y el teatro. Los autores que protagonizaron aquel

auge del sainete ya no podían permanecer aferrados a su género ni ajenos a lo que representaba el cine. Un excelente indicador de esta situación es Carlos Arniches, cuya evolución hacia la comedia costumbrista y la tragedia grotesca es un ejemplo de reutilización de materiales ya consagrados por el éxito y adaptables a nuevas fórmulas que incorporaban, además, aquello que demandaba el público de finales de los años diez y la década de los veinte[3]. El cine influyó decisivamente en esta evolución de un autor[4] que, al llegar a Buenos Aires en 1937, todavía declara que desearía seguir escribiendo sainetes, pero percibe la imposibilidad de una vía ya agotada, al menos en su fórmula original[5]. Esta influencia se da en algunos rasgos de su obra teatral y, sobre todo, en el interés por el cine mostrado por un autor con un excelente olfato para adivinar la evolución de los gustos de su público.

Sin embargo, la verdadera y profunda relación de un sainetero de fin de siglo con el medio cinematográfico no se debe analizar preferentemente a partir de las numerosas adaptaciones de sus obras, de sus guiones o de su interés por otros aspectos relacionados con el hoy centenario arte. Carlos Arniches y otros que con él cultivaron el sainete de entresiglos estaban lejos de imaginar que varias décadas después buena parte de sus técnicas se incorporarían al cine y que, posteriormente, serían asumidas por algunas manifestaciones televisivas. Tanto es así que, de la misma forma que directores como Luis García Berlanga han reconocido el magisterio arnichesco, otros guionistas y directores que trabajan en las teleseries han citado en más de una ocasión el nombre del sainetero alicantino entre los referentes de unos productos tan actuales como anclados en la tradición del teatro popular.

---

[3] Vid. Juan A. Ríos Carratalá, *Arniches*, Alicante, C.A.P.A., 1990.

[4] Véase Juan de Mata Moncho Aguirre, "Arniches, un autor multiadaptado por las cinematografías de Hispanoamérica", en Juan A. Ríos (ed.), *Estudios sobre Carlos Arniches*, Alicante, Inst. Juan Gil-Albert, 1994, pp. 229-252 y Juan de Mata Moncho y Juan A. Ríos, "Carlos Arniches y el cine hispanoamericano", *España Contemporánea*, T. VII, Nº 1 (1994), pp. 83-92.

[5] Véase mi trabajo "*El Padre Pitillo* y la Guerra Civil", en Juan A. Ríos, *ed. cit.*, pp. 215-228. Es significativo que durante su permanencia en Argentina dedicara una atención preferente al cine como guionista, actividad que se remonta a su colaboración en Filmófono. Véase mi libro *A la sombra de Lorca y Buñuel: Eduardo Ugarte*, Alicante, Universidad, 1995.

Estamos, por lo tanto, ante un ejemplo de continuidad de una de las manifestaciones teatrales de la España finisecular. Otros géneros coetáneos han quedado tan olvidados como sus autores, sin apenas posibilidades de continuar en los escenarios ni de adaptarse a otros medios. Pero el sainete siempre se presentó bajo unas estructuras tan sencillas como ajenas a una codificación teórica. De ahí probablemente su adaptabilidad, su conversión en lo que hemos denominado materia sainetesca. Estará parcialmente presente en otros géneros dramáticos del siglo XX, pero su presencia como componente destacado y peculiar de la constante costumbrista será también muy fructífera en el cine español. Y en este caso no caben acusaciones relacionadas con el lastre teatral de este último, pues ha dado suficientes ejemplos de cómo utilizarla sin renunciar a lo específicamente cinematográfico. En definitiva, estamos ante una relación enriquecedora producto de quienes con intuición, sentido común y oficio supieron captar la potencialidad creativa de una materia como la sainetesca. Creo, pues, que merece ser estudiada en su vertiente cinematográfica y no sólo circunscrita a sus límites habituales.