

La madriguera. Revista de cine (Ediciones de intervención cultural S.L.)

Título:

Luis Marquina: Don Quintín el amargao, 1935

Autor/es:

Cerdán, Josetxo

Citar como:

Cerdán, J. (2001). Luis Marquina: Don Quintín el amargao, 1935. La madriguera. (37):43-44.

Documento descargado de:

<http://hdl.handle.net/10251/41952>

Copyright:

Reserva de todos los derechos (NO CC)

La inclusión de este artículo en el repositorio se enmarca dentro del proyecto "Estudio y análisis para el desarrollo de una red de conocimiento sobre estudios fílmicos a través de plataformas web 2.0", financiado por el Plan Nacional de I+D+i del Ministerio de Economía y Competitividad del Gobierno de España (código HAR2010-18648), con el apoyo de Biblioteca y Documentación Científica y del Área de Sistemas de Información y Comunicaciones (ASIC) del Vicerrectorado de las Tecnologías de la Información y de las Comunicaciones de la Universitat Politècnica de València.

Entidades colaboradoras:



ros a la estereotipia del costumbrismo: la fuerza ciega del destino. Por ella mata un hombre, sin ella quizá no hubiese muerto otro. Y Soleá muere. No porque lo quieran así las leyes del género –en otra española dramática, *El relicario* (1933), de Ricardo de Baños, la protagonista, Rocio, no es sacrificada–, sino porque lo dicta la conclusión adonde conduce este drama de opereta, en un tenebrista y, para robarle la feliz expresión a Román Gubern, “necrofílico final bastante insólito”: Juanillo roba el cadáver de Soleá y en su guarida de la sierra cae voluntariamente a su lado con una bala en el corazón.

Más que la cascada de clichés y el subido color local, llama la atención lo obsoleto de la escritura cinematográfica. Filmada tres años después de la primera cinta española dialogada y sonorizada y apenas un año antes de que Jean Renoir dirigiera *Une partie de campagne*, *El gato montés*, por su factura y los recursos narrativos que moviliza, es digna del más convencional cine mudo. La cámara, desesperadamente inmóvil, se declina en planos generales o medios, y la técnica actoral, enfática e impostada, refuerza aún más el estatismo

propio del teatro o la escena filmada. Sólo en la secuencia de la corrida, las tomas cenitales de la atropellada salida de la cuadrilla llevando al torero herido y de Soleá y la madre del torero saliendo de la capilla rompen con esa estética de lo estático tan característica de cierto cine mudo. Lo que hace sospechar que dicha secuencia pudo haberse filmado con otro equipo operador.

Conviene señalar, por último, que *El gato montés* es la primera película sonora dirigida por una mujer en España, Rosario Pi, quien realizó sólo otro film, *Molinos de viento* (1939), también basado en una zarzuela. Aunque sólo fuera por esta razón, merece el marchamo de clásico. (Habrà que esperar a los años cincuenta para que la dirección de cine en España cuente de nuevo con representantes femeninas: Margarita Alexandre, quien acabó exiliándose a Cuba, y Ana Mariscal, quien llegó a dirigir once películas entre 1952 y 1968.) Y asimismo que el título de esta cinta lo es también del célebre pasodoble con el que, desde el éxito popular de la zarzuela de Perella, estrenada en Valencia en 1916, se da inicio a las corridas de toros.

LUIS MARQUINA: *Don Quintín el amargao*, 1935

por Josetxo Cerdán

En esta aventura cinematográfica de hombres que creían posible un cine español popular y de calidad, la amargura de *Don Quintín* se inicia por su mala sombra, o mejor dicho, por su fiarse de un efecto de sombras: las que proyectan su mujer y un conocido contra una puerta de cristal translúcido. Juego de dobles proyecciones, sobre la puerta y sobre el lienzo de la pantalla, que pone en evidencia buena parte del juego de enfrentamientos que configura *Don Quintín el amargao*. Ese engañoso efecto de sombras en movimiento que hace pasar por un beso lo que no es más que contemplar una fotografía (sombras congeladas en este caso) sirve para poner de relieve el espacio y el tiempo de efervescencia que vive la sociedad española de la Segunda República. Quintín, hombre de acción y chapado a la antigua, no mediará palabra (como en aquellas películas mudas ya obsoletas en 1935) y con la mirada enajenada sacará la pistola para ponerse a disparar. A los cinco minutos de película ya tenemos disparos, peleas, una amante esposa, y futura madre, lanzada al arroyo y el fruto de aquel vientre nacido con el auxilio de la beneficencia. Acción y drama –o mejor, melodrama–, luego vendrá la comedia y el musical. Estamos ante una película-crisol, como lo es el mejor cine

de los años treinta. Tanto el que se realiza en otros países europeos –principalmente Alemania y Francia–, como el del ya por entonces mítico Hollywood, esa fábrica de sueños que unos años antes –con la llegada del sonoro y las versiones múltiples–, se había convertido en meca de dramaturgos, directores y actores patrios, y donde, paradójicamente, perderían el sueño rodando en horarios noctámbulos, cuando las estrellas anglosajonas acababan la jornada laboral. Pero ese aire internacional, cosmopolita decían entonces las revistas, no va en detrimento de lo característico y propio, sino que muy al contrario, ambos aspectos se jalean mutuamente y de su mezcla, de su mestizaje, nace la grandeza del film. Con Amiches y Estremera como fuente original (no en vano el destacado autor alicantino de sainetes emparentaba con Ricardo Urgoiti, *alma mater* de la productora de la película, Filmófono), la contemporaneidad de *Don Quintín el amargao* se ve mejor aferrada al utilizar una materia prima inmediatamente reconocible por la parroquia cinematográfica. Se trata de un Madrid de chulos –como el Risitas que sale malparado del casino de un Quintín de costumbres caducas y negocios poco claros– y rastro popular –también al principio del film–, contrastado con la

modernidad que aporta el propio cinema –ahí está el personaje de Felisa que sueña con ser *la Greta Garbo española*, para que *la Marlene* tenga que ponerse un estanco, como le espeta la *prosaica* de Teresa–, pero también los discos, la radio y los tranvías eléctricos. Un país en movimiento, una sociedad en pleno proceso de cambio y un cine que lo asume, no como una contradicción, aunque sí con las necesarias tensiones que toda transformación conlleva. Como el número musical del Café, con todos los clientes entonando la canción de Don Quintín al dictado de los acordes del disco de pizarra y bajo la batuta directriz de un chulo en toda regla que se ha subido a una silla. Número de corte matemático, una de las grandes pasiones de Marquina, claro precedente de ese otro de las Galletas Romagosa de su siguiente y todavía republicana *El bailarín y el trabaja-*

dor (1936). Ante la llegada al Café del aludido Quintín, el camarero intentará disimular los acordes del disco conectando la radio, pero con tan mala suerte que la emisora de turno (no podía ser otra que la Unión Radio también de Ricardo Urgoiti, *Ricardito* en la *Esencia de verbena* de Ernesto Giménez Caballero, 1930) está programando el tema del *amargao*. El disco acabará hecho añicos en las manos de Quintín; pero la radio seguirá propagando el tema por las ondas, más allá del Café. Por lo tanto, cine popular y de género, con sus limitaciones y humildes alardes de producción, como la secuencia dialogada del tranvía. Evidente ejemplo, una vez más, de la incierta metamorfosis que se está viviendo, al igual que el personaje de Felisa, que tiene que dedicarse a la canción por que, según sus propias palabras, *ahora en España el cine está muy mal*.

FRANCISCO CAMACHO: El cura de aldea, 1936

por Alejandro Montiel

Basada en un homónimo folletín de Enrique Pérez Escrich, la segunda versión cinematográfica de *El cura de aldea* (la primera había sido dirigida por Florián Rey en 1926) fue una producción Cifesa encomendada al prestigioso director del cine mudo Francisco Camacho (Badajoz, 1887- ¿?), quien había adaptado con anterioridad la novela barojiana *Zalacaín el aventurero* en 1929 y había trabajado en fechas recientes de ayudante de dirección en *Nobleza baturra* (Florián Rey, 1935). Según informa José Luis Borau, Camacho fue documentalista durante la guerra civil al servicio del bando republicano, hubo de exiliarse a México tras la contienda y, tras su paso por Cuba, se pierden sus huellas en Venezuela.

Película triplemente reaccionaria, por sus rancios avatares temáticos que retrotraen a obsoletas coyunturas históricas y éticas, por su anticuada y pintoresca puesta en escena que remite a modelos añosos del melodrama teatral y a metáforas propias del cine mudo, y por su infame y retrógrada ideología política, este panfleto clerical partidario del *status quo* de los ricos y poderosos y de la resignación de los desposeídos, contiene, no obstante, algunas chocantes pinceladas formales dignas de reseña. Así, el personaje de Ángela es presentado, en la primera secuencia, con el rostro escondido tras un bordado, del mismo modo que el padre Juan será presentado, posteriormente, oculto su rostro tras una campana (minuto 10). Pareciera como si Camacho hubiese optado por una solución estética que supone una suerte de reformulación laica de la tradicional iconografía cristiana, asimilando el *atributo* de la labor a la mujer y el de la campana al clérigo.

Ahora bien, la medida de lo que el film formalmente da de sí puede tomarse, a mi juicio, escrutando –entre el minuto 77 y el 81– dos secuencias sucesivas que muestran el rescate nocturno del extraviado padre Juan y el posterior relato de éste sobre lo acontecido. En la primera de ellas –21 planos– las gentes del pueblo, portando antorchas que rutilan en la noche oscura, rastrean las huellas del sacerdote en una impresionante procesión a la que sirve admirablemente la inspirada música de Rafael Martínez. En la subsiguiente escena, ya de día, el repuesto padre Juan cuenta a sus benefactores cómo no llegó a Salamanca al ponerse enfermo en el camino –18 planos en menos de un minuto de duración–. El excelente montaje analítico de este *flash back*, que incorpora tres vistosas cortinillas, contiene, además de una calculada y vertiginosa planificación, algunos desenfoces y movimientos de cámara indicativos de la subjetiva mirada del enfermo. Empero, tan brillante despliegue visual hace del todo superfluo el redundante relato verbal del cura.

En suma: si no podemos reprocharle a Francisco Camacho que hiciera en 1935 un film que hubiera maravillado al público español diez años antes –estaba en su derecho, aunque el público no se lo perdonó–, sí podemos reprocharle hoy, por el contrario, que pusiera sus meritorios conocimientos cinematográficos al servicio del aborrecible discurso de *El cura de aldea*, y ello meses antes de que la clerigalla que en estos días ha beatificado el injurioso Papa Juan Pablo II se sumara masivamente con bélico fervor a la sublevación fascista.