

***Esa pareja feliz*. Última vuelta de tuerca sobre el imaginario de Madrid¹**

Marina Díaz López

Resumen: La ópera prima de Luis G. Berlanga y Juan Antonio Bardem, *Esa pareja feliz*, se puede leer como una de las últimas aportaciones al imaginario popular madrileño, que hunde sus raíces en el sainete y la zarzuela. A través del análisis de su ambientación, sus personajes y sus recursos paródicos, la película muestra cómo las incipientes clases medias utilizan los recursos de su identidad tradicional para tratar de asimilar los cambios motivados por la modernización.

Palabras clave: cultura popular; modernización; capitalismo; teatro popular; sociedad de consumo

Abstract: Luis G. Berlanga and Juan Antonio Bardem's opera prima, *That Happy Couple*, can be read as one of the last contributions to the Madrilenian popular imaginary, which has its roots in the *sainete* and the *zarzuela*. Through the analysis of its setting, its characters and its parodic resources, the film shows how the incipient middle classes use the resources of their traditional identity to try to assimilate the changes brought about by modernization.

Key words: popular culture; modernization; capitalism; popular theatre; consumer society

Durante las jornadas del seminario internacional dedicado a Luis G. Berlanga en el que se presentó una primera versión de este artículo (celebradas en la Universidad de Ratisbona, entre el 19 y el 21 de mayo de 2022),

¹ El estudio de este artículo es deudor de lo aportado por los autores y autoras del libro *Esa pareja feliz. Inventos, concursos y verbenas* (Díaz López 2021). Se trata de un libro editado por el Festival de Málaga con ocasión de la restauración de la película a cargo de Filmoteca Española.

pregunté al profesor Hans-Jörg Neuschäfer qué le parecía que había cambiado entre la España que conoció en la década de los cincuenta y la sociedad que compone ahora el país. Entre sus jugosas respuestas, me dijo, con cierta tristeza que comparto con él, que los españoles habíamos perdido nuestra espontaneidad para resolver los problemas pequeños, puntuales y humanos, que antes se solucionaban gracias a la solidaridad entre la gente. A la memoria de esta idiosincrasia española, especialmente madrileña, está dedicado este artículo. *Esa pareja feliz* (1951), de Juan Antonio Bardem y Luis G. Berlanga, se nos antoja una de las últimas construcciones de esta identidad perdida, que funcionó como emblema de autenticidad para describir a los sectores populares y que el cine se encargó de mantener viva hasta bien entrado el siglo XX. Se trata de una forma de ser que fue fabricada minuciosamente en el diálogo entre las diversas tradiciones musicales y escénicas de representación de un pueblo urbano y popular que se generalizan con la comercialización del ocio, iniciado, precisamente, un siglo antes de la fecha de la realización de esta película. Por tanto, esta película atiende a la construcción de la identidad que el pueblo de Madrid, convertido en público, hizo suya y remodeló a su gusto; esta imagen propia en las primeras instancias de la modernidad con articulaciones complejas que van de lo rupturista hasta lo contundentemente conservador². Quizás, la clase popular que nos muestra la película pudo ser la que conociera el profesor Neuschäfer cuando acudió a estudiar a la Universidad Complutense de Madrid; probablemente él pudo acceder a algo de esa verdad perdida que se podía vivir todavía en la cotidianidad de la ciudad.

La producción de la ópera prima de estos dos jóvenes directores tiene lugar en un momento en el que los cambios van a ser inevitables para el cine español. Bardem y Berlanga pertenecen a la primera generación de cineastas con formación académica, obtenida tras pasar por el Instituto de Investigaciones y Experiencias Cinematográficas (IIEC), que se había fundado en 1947. A esta circunstancia hay que añadir una cinefilia pertinaz, en la que habían forjado su amistad, que les empujará a materializar

² A diferencia del cine, que todavía tiene poca bibliografía sobre sus públicos populares, el historiador Serge Salaün (1983 y 2011) ha realizado una investigación impresionante sobre las relaciones entre el público del teatro popular y la relación con sus propias representaciones.

nuevas prácticas formales y expresivas. Además, *Esa pareja feliz*³ es la segunda película de la productora Industrias Cinematográficas Altamira (Riambau / Torreiro 2008: 451), que habían fundado varios de los profesores y estudiantes del IIEC con la pretensión de hacer un cine diferente. La enunciación casi política de sus principios no se deja esperar: la película comienza con la secuencia de un rodaje de cine histórico, un género que había detentado la productora Cifesa durante la segunda parte de los años cuarenta, donde se parodia *Locura de amor*, drama sobre la vida de la reina Juana I de Castilla. Según ellos, este era un cine pomposo y muy alejado de la realidad.

Sin embargo, la historia de *Esa pareja feliz* nos acerca a la cotidianidad de Juan (Fernando Fernán Gómez) y Carmen (Elvira Quintillá). Este joven matrimonio lucha por mejorar su vida en Madrid. La penuria económica y las precarias condiciones habitacionales espolean sus expectativas de vida hacia un futuro que el incipiente capitalismo se encarga de nutrir con sueños más o menos ilusos donde la felicidad se identifica con el consumo⁴. Sin embargo, si la peripecia ¿romántica? se ofrece como narración principal, estos dos personajes parecen desprenderse de un escenario que enfatiza claramente el contexto. La trama revela ciertos elementos cruciales para leer la película desde la crónica social contemporánea, pero también desde las formas de representación de las clases populares y de su agencia para entenderse en el espacio público y político. De manera

3 Con la imprecisión de una productora incipiente y de unos directores noveles, la película tarda en iniciar su carrera comercial y tiene sus primeras proyecciones en sesiones privadas y en el cineclub Cinaes de Valencia, el 30 de diciembre de 1951; un estreno oficioso donde acuden los directores y el actor protagonista Fernando Fernán Gómez. El estreno en Madrid y Barcelona tiene lugar en agosto y septiembre de 1953, respectivamente; dos años después de terminada (Rubio / Potes 2020: 362-363).

4 Una pequeña sinopsis de la película ayudará a interpretar los momentos que se incluyen en el análisis: “En el Madrid de los años cincuenta, el modesto matrimonio compuesto por Juan y Carmen vive realquilado en una habitación con derecho a cocina. Juan trabaja como eléctrico en el cine y es un hombre desencantado que intenta progresar en la vida de un modo práctico. Para ello, realiza un cursillo por correspondencia para ser técnico de radio y, más tarde, intenta montar un negocio de fotografía utilizando las colas de película virgen de su estudio, lo que le lleva a perder su propio trabajo. Por su parte, Carmen es una costurera idealista, que se refugia en el cine y la radio, mientras vive convencida de que la solución a sus problemas llegará a través de la lotería o de los concursos. Su sueño se hace realidad cuando ella y su marido son elegidos por la marca de jabones Florit como la ‘pareja feliz’” (Centro Virtual Cervantes).

episódica y contundente, la película constata el cambio de mentalidad en el que estas clases populares irán paulatinamente abandonando su sentido de comunidad, y la mentalidad asociada a ella, para convertirse en un sector surgido con la modernización posterior a la Guerra Fría: la clase media.

Con el fin de elaborar la forma en la que la película expone el tránsito entre este imaginario tradicional de convivencia (y su importancia en la historia de la construcción de la clase popular madrileña) hacia esa otra identidad mesocrática que alumbró la sociedad de consumo, exponemos el manejo de los referentes que utilizan los cineastas para abordar su comedia. Este análisis desvelará cómo el panorama que ofrece la ciudad como espacio de modernización, donde impera el capitalismo que es leído satíricamente, tendrá como contrapartida una serie de mecanismos de negociación y mediación que proceden de la cultura popular y que se ofrecerán como contrapeso. Aun siendo posibles estas lecturas de resistencia, en realidad, dichas herramientas de identidad constatan las formas en las que las clases menos pujantes afirman los idearios y hábitos de antaño a los que los cineastas se acercan con ternura, pero también con ironía. De hecho, la parodia es uno de los elementos troncales de la tradición literaria y musical aludida⁵, en la que *Esa pareja feliz* se inscribe con soltura afirmando sutilmente sus alcances.

En primer lugar, partiendo del diálogo evidente entre los referentes sainetescos y su relación con la construcción de la capital como lugar de modernización, colocaremos dichos *loci* y personajes según la revisión que ofrece su propuesta cinematográfica. Por ello, la alusión al ejercicio previo de las prácticas cinematográficas de Berlanga y Bardem en el IIEC plantea las muestras de su voluntad creativa respecto a este imaginario que parece asociarse con su voluntad de realismo y con el ejercicio de las posibilidades para materializarlo desde el cine. También anotaremos el

⁵ Más allá de la incesante producción explícitamente paródica de los éxitos teatrales (muchos de ellos títulos internacionales como *La traviata* o *Aída*, aunque también sufra ese destino el *Don Juan* de Zorrilla), los recursos paródicos ribetean la producción de la zarzuela, el teatro breve y las expresiones cómicas de distinta naturaleza. Resulta fácil reconocer sus rasgos (intertextualidad, esquematismo, sentido de la caricatura, galería de tipos populares, situaciones cómicas, ubicaciones contemporáneas, ausencia de argumento, según Romero Ferrer 2005: 32-33) como evidencias de la cultura comercial popular.

diálogo con los ejemplos del cine internacional que los dos directores señalaron como referentes en la ideación de su ópera prima, cuyo resultado es traído al contexto que buscan reflejar. En este punto se organiza la consolidación de su vuelta de tuerca a la representación del pueblo de Madrid, donde nos detendremos en la representación de la corrala y la verbena como los entornos más reconocibles del madrileñismo popular.

Dentro del grado de conciencia que se proponen respecto a este imaginario, la utilización de los entornos culturales y de ocio escénico no es una elección banal, y vuelve sobre su importancia para la construcción de la identidad de la ciudad. Los diferentes espacios escénicos y cinematográficos sirven para evidenciar su rol en la construcción de las identidades de los públicos, cuya tradición también ha ido imponiendo unas marcas y que, en 1951, proponen distintas superficies de colisión y de asimilación. En especial, la comparecencia episódica de la zarzuela ofrece un segundo estadio que propicia la visión paródica de este ámbito cultural. La aparición de dos pequeños clips musicales sirve para parodiar este espacio y transitarlo desde el recurso cómico del *slapstick* que proporciona, además, dos de los momentos más graciosos de la película. Al igual que el cine histórico se proponía para apuntar la caricatura más intuitiva del cine contra el que comparecían como cineastas, el mundo del teatro musical sirve para evidenciar cómo el pueblo, representado por el mundo de los trabajadores del teatro, es el demiurgo que sigue haciendo posible un espectáculo demodé y burgués que, no obstante, los protagonistas de la película se encargan de dinamitar. Frente a este entorno cultural, el cine como lugar social y vecinal se ofrece como el verdadero espacio para las nuevas clases populares, que sustituye el papel que, precisamente, el teatro por horas de finales del siglo XIX había tenido hasta los años treinta del XX para estos mismos públicos⁶.

⁶ “[C]on el establecimiento de los teatros por horas a finales del siglo XIX en Madrid se produce un fenómeno de importancia capital en la historia sociológica del teatro español: el acceso al teatro (aunque sea un teatro de carácter popular) de las clases medias bajas y de trabajadores, aunque estos últimos solo en los niveles superiores. La constitución del pueblo llano en público de los teatros hará estallar en improperios a la prensa y crítica elitistas, que desde el siglo XVIII, venían considerando el espectáculo teatral como esparcimiento popular de las clases acomodadas, aunque no faltaran voces a favor de esta aproximación del teatro del pueblo, en la gran polémica que se desencadenará durante toda la época de la Restauración sobre la existencia de los teatros

¡Viva Madrid, que es mi pueblo!⁷

La organización de la puesta en escena y el sentido evocador de la ciudad de *Esa pareja feliz* parte del imaginario del sainete madrileño, donde se hacen reconocibles sus *loci* primordiales: la corrala y la habitación realquilada (con sus sonidos de vecindario que comienzan en el agrado de los saludos de bienvenida para pasar a las grescas verbales, lugar común del género), la verbena y la calle. De hecho, esta última se ofrece como un espacio de modernización que, como una línea de puntos pintada en un hipotético mapa, va indicando sus distintas zonas y los idearios asociados a ellas. La presencia de la calle en la película cambiará progresivamente para ir evidenciando los rasgos de la nueva ciudad; del tumulto causado por el accidente en el primer trayecto del programa del premio (donde se arremolina el gentío en torno al camión que ha dejado caer toda su fruta) hasta las luces de la Gran Vía como nervio cultural. La ciudad es un eje moderno, transido por el movimiento y por los medios de transporte que ya son imprescindibles, pues la dimensión humana no sirve ya para cubrir andando todo su espacio. Así, vemos los grandes coches que todavía no son utilitarios (los vecinos y los niños se amontonan en torno al que servirá a la “pareja feliz” para vivir su recorrido), el taxi que conduce Manolo (Antonio García Quijada), uno de los vecinos, que les lleva a la pensión donde vivirán su noche de bodas, y el tranvía que sirve al personaje del tramposo Rafa (Félix Fernández) para huir de Juan, en un ejercicio de ilusiónismo escapista extraordinario, característico del personaje, que es actor figurante.

El cine era un símbolo crucial de esta modernización en la ciudad de Madrid, que seguía protagonizando ese proceso. Por ello, las primeras escenas de ambientación de la película muestran a Juan saliendo de los Estudios Cea, situados en la Ciudad Lineal, la parte oeste hacia donde

por horas, su público y su género teatral específico, el llamado “Género Chico” (Espín Templado 1995: 73). En 1951, según nos muestra la película, se habría obrado una nueva segmentación, donde la clase popular ya no es el público de la zarzuela ni de la revista musical.

⁷ Título de una película dirigida por Fernando Delgado en 1928, que retoma el título del pasodoble con música de Luis Barta y letra de José Soriano editado al año siguiente. La frase evidencia cómo las culturas populares no ven en la capital una ciudad, sino un pueblo más de la geografía nacional.

avanzaba la ciudad, como una de sus líneas de “ensanche” (Vicente Albarrán / Carballo / Pallol 2008: 2) antes de que el eje norte se configurara como un espacio de nueva urbanización, ya en la década de los sesenta. Además de esta concesión cinéfila de los directores de hacer de su protagonista un eléctrico, la alusión a la industria de sueños es un elemento que ubica contemporáneamente su importancia para la visión moderna de la ciudad, también como capital del cine español.

Esta modernización aludía a una forma de organización en la que la ciudad se sigue estructurando en torno a espacios que responden a la disposición espacial de las clases:

Los procesos de socialización y sociabilidad se desarrollaban, en numerosas ocasiones, a escala del barrio y la ciudad se presentaba como una realidad difusa, cuando no ajena, en la fijación de las coordenadas y sistemas de referencia de sus habitantes. La estratificación social en las grandes aglomeraciones urbanas quedaba mediatizada por la jerarquización social presente en los barrios, generando procesos diferenciados en la construcción de las identidades y en las manifestaciones sociales, políticas y culturales. La distinción no sólo operaba bajo el supuesto piramidal de la estructura social, también lo hacía espacialmente (Otero Carbajal 2007: 259-260).

Y, sin embargo, la cultura popular y comercial impondrá una lógica distinta para romper este cerco simbólico con la imposición de sus lugares populares para materializar el imaginario de la ciudad. El lugar escénico de la corrala y el patio de vecindad será un calco del espacio urbanístico que atesora la representación y la identificación de las clases populares, donde se ensaya cierta idea de ciudadanía que propicia un modelo de espacio público. Por tanto, la corrala será un lugar bien identificado históricamente desde sus inicios en la incipiente ciudad barroca, que había evolucionado, a su vez, desde el corral árabe con su adarve, el patio de vecinos cristiano, el *qurrālāt* mozárabe en las juderías con una sola entrada de varias viviendas y la casa solariega hidalga y de partido (Sánchez Sanz 1979), con patio y dos plantas. Este modelo urbanístico se traspone al propio corral de comedias donde se escenifica esta corriente de expresión desde el siglo XVI. La idea de colectividad se fragua inevitablemente con la incesante inmigración que experimenta la ciudad, donde los edificios

no dejarán de añadir pisos para proveer de espacio habitacional a todos los que van llegando:

Los inquilinos, normalmente de procedencia rural, no debieron acusar desfavorablemente esta obligatoria promiscuidad social, sino que, al contrario, debieron aprovecharla para desarrollar, a la pequeña escala de su edificio, un sustituto de la vida pueblerina y recoleta que abandonaron para venir a vivir a Madrid, y protegerse así de la dispersión y marginación que la ciudad les imponía (Otero 1975: 75).

En resumen, la realidad social⁸ de esta vida necesariamente comunitaria había sido utilizada como marco de expresión del sainete teatral haciendo de su espacio público un ejemplo de exhibición de los entornos populares que identificaban y protagonizaban para la clase media (que era la que escribía las obras)⁹ la representación más apropiada de la ciudad. Aunque el sainete también agudizaba la mirada sobre aquellos elementos conservadores que impedían mejorar políticamente las condiciones de vida que demandaba la modernización.¹⁰ La vertebración narrativa en torno al

⁸ Obviamente, la descripción teatral no hacía evidente las condiciones de inhabilitabilidad de estos espacios. Según especifica un artículo aparecido en *Tiempos Nuevos*, nº20, 10 de febrero de 1935, pp. 45-52: “Más del 19% de las familias españolas viven en una sola estancia todos sus miembros. El 27% de los alojamientos, imás de la cuarta parte!, están superhabitados, si de tal los calificamos, desde el momento en que más de dos personas duermen y hacen su vida ordinaria en una sola pieza. De este 27% de viviendas, el 10% están ocupadas por tres personas; el 18% por cinco; el 32%, por seis o siete y el 40%, por más de siete personas” (citado en Arias González / de Luis Martín 2006: 19-20). Agravada por la posguerra, la situación no será muy diferente en el retrato que ofrece *Esa pareja feliz*, factor social que será una preocupación constante para el cine de los años cincuenta (Aguilar y Cabrerizo 2022: 173-202).

⁹ “A falta de un verdadero proletariado, las capas populares están formadas por artesanos, dependientes y criados. Y hay una gran cantidad de gentes marginales que viven de la mendicidad y de la delincuencia [...] Las clases medias no se desarrollan hasta bien entrado el siglo XX. Viviendo alrededor del Gobierno, como antes de la Corte, había toda una caterva de empleados públicos, que pasaban por etapas de cesantía según los vaivenes políticos. [...] De esta clase media, empobrecida y sin posibilidad de acceder a los círculos del poder, salen, sin embargo, la mayor parte de los escritores e intelectuales que hacen de esta época una edad de plata de la cultura española” (Doménech Rico 1998: 12)

¹⁰ Siguiendo a Kim (2008: 1026-1027), el sainete combina dos funciones, deontológica y contemporizadora, pues, aunque crítica las actitudes y modelos erróneos tanto de las

espacio interior, pero público, de la corrala será el lugar necesariamente escénico donde se ubica el desarrollo ideológico asociado al costumbrismo y a la pulsión por fijarse en la realidad que venía propelerada por el desarrollo literario de los medios periodísticos y su pretensión de documentar la actualidad (Varela 1970: 11):

Se trataba [...] de prestar mayor atención a una realidad concreta e inmediata, [...] la de una capital de finales del XIX. El objetivo era teatralizar una contemporaneidad reducida a lo intrahistórico, delimitada por las materias habitualmente consideradas propias del costumbrismo teatral y fija por su voluntad de convertirse en una tradición que reforzara la identidad colectiva. Al mismo tiempo el sainete contaba con la frescura que le daba su relativa apertura a un presente que coincidía con el de los espectadores. [...] [E]ra preciso conjugar la tradición del género con una orientación costumbrista, que llevaba a Carlos Arniches y sus colegas a los barrios populares o “bajos”. No con una voluntad realista o documental, sino con el deseo de tomar notas para configurar la estilizada imagen de un Madrid alegre y satisfecho, inmerso en una intrahistoria que resultaba más reconfortante que la polémica y, a menudo, convulsa historia de la España de entresiglos (Ríos Carratalá 2008: 993-994).

Este locus compositivo representa un recinto sagrado que salvaguarda, en *Esa pareja feliz*, las esencias de este pueblo por el que ya ha pasado demolidora una guerra civil y que dialoga de manera menos creyente con su predominancia en el papel de la modernización. De hecho, pronto veremos que las corralas que van apareciendo en el cine de la década¹¹ se formulan, bien como espacios de nostalgia que aluden al pasado donde se forjó la identidad del pueblo de Madrid, bien como lugares de denuncia social por las pésimas condiciones de vida que ofrecían a sus vecinos, que era un tema crucial para un cine más comprometido con el presente.

clases burguesas como las populares, nunca se cuestiona la idoneidad de la propia sociedad.

¹¹ Sin ánimo de hacer un inventario final, las corralas aparecen en *La revoltosa*, *El último caballo*, *Día tras día*, *Surcos*, *Nadie lo sabrá*, *Así es Madrid*, *Muerte de un ciclista*, *Un abrigo a cuadros*, ... *Compadece al delincuente*, *Expreso de Andalucía*, *Fulano y Mengano*, *Música de ayer*, *El pisito*, *Historias de Madrid*, *La reina del Tabarín*, *Don Lucio y el hermano Pío*, *Los golfos*, ...

La corrala en la que viven realquilados Juan y Carmen contiene todos estos elementos. Vemos en el patio a la chiquillería ruidosa y dispersa jugar y gritar, inundando también los pasillos y las escaleras de subida a los pisos. Las conversaciones en los tránsitos no respetan la intimidad, como si fueran parte de la comunicación familiar, y evidencian la sorna y el lenguaje sin indirectas que caracteriza el habla popular. La corrala de la película servirá para presentar al personaje de Luis (José Luis Ozores), amigo de Juan y socio en sus ruinosos negocios, y al taxista Manolo, también de pronta camaradería masculina y barrial. El espacio doméstico, ya de puertas adentro, abre un nuevo dominio público donde conocemos a los dueños del piso, el matrimonio de Esteban (Manuel Arbó) y Amparo (Matilde Muñoz Sampedro), el abuelo (Antonio Estévez) y su hija Amparito (Mapy Gómez) que también aportan una sociabilidad próxima y familiar a la vida de la pareja.

Los vecinos y las personas del barrio encarnan al resto de los personajes, unos actores secundarios que ya tienen algo diluidas sus atribuciones estereotípicas del sainete del que proceden.¹² Todos conforman el espíritu de una comunidad de antaño, donde se trabaja para el sustento y el mayor lujo es ir al cine, a la verbena o pasar el día en la Casa de Campo. Entre todos se define esa cotidianidad mansa donde parece que nunca pasa nada más que el día a día. Estos personajes imponen, además, otro elemento crucial de este tropo teatral que es el habla de Madrid que Carlos Arniches (Seco 1970: 20-29) fijó como estereotipo. Aquello que Salaün (1983: 256-257) enuncia como práctica festiva del lenguaje, se detiene en el recurso

¹² Los personajes de la película ya no tienen una mirada normalizadora por parte de los directores, sino más bien empática. La funcionalidad de los personajes había partido del teatro por horas de donde: “[L]a tipomanía se hace patente en la prensa y el teatro festivos a lo largo del siglo XIX precisamente para tranquilizar su [la de la burguesía] inseguridad, complacer sus pretensiones sociales y saciar su curiosidad, retratándoles no solo su realidad circundante, sino corrigiéndoles [a los personajes populares] la conducta mediante la moral católica por un lado y la positivista contemporánea por otro” (Membrez 1996: 76). Arniches pondrá al día la composición de estos personajes a los que articula de otra manera: “Siguen funcionando los estereotipos o arquetipos, pero su finalidad y su relación con la realidad ha cambiado; no se trata ya de provocar la risa intrascendente y digestiva del sainete costumbrista, sino de abrir perspectivas, de provocar una toma de conciencia; la risa se integra ahora en un sistema regido por la farsa o lo grotesco que evocan necesariamente unos modelos existentes” (Salaün 1996: 23).

desestructurante de la comedia irónica y se percibe como acento y expresión cuando la pareja habla con los demás: Juan se ríe de Luis porque dice que le fusilarán en la mili si se presenta sin la boina del uniforme. Como elemento de comunicación en el espacio público, se define también lo belicoso por no contemporizar con los problemas. De hecho, son precisamente los momentos de réplica o de enfrentamiento verbal donde es más fácil percibir dicho habla. Por ejemplo, el momento del accidente en el rodaje¹³, cuando Juan se escabulle de dar soluciones; cuando vocifera en la avería de la noria después de varias horas en lo más alto; o el momento de la disputa conyugal que se resuelve con una escena de comedia física donde los cuatro personajes (Juan, Carmen, Esteban y Amparo) se van persiguiendo en torno a la mesa camilla de la sala para evitar que se consuma la amenaza de agresión de Juan a Carmen. De hecho, la violencia física es uno de los elementos clave para identificar negativamente a las clases populares en el sainete y su tradición, y para satirizarlos. En la película, se vuelve sobre este lugar común, pero la forma de resolverlo es mediante un recurso que, si bien procede del teatro físico y circense, el cine había utilizado provechosamente para sus vertientes más cómicas, ayudado por el montaje de insertos.

En resumen, el barrio y el microcosmos de la corrala proponen el retrato coral, donde la película se inscribe en la tradición ya enunciada, respondiendo a un universo donde ubicar el concepto de clase. De hecho, se trata de una de las primeras ocasiones (en el cine posterior a la Guerra Civil) de un retrato de las clases trabajadoras que supondría un anuncio de los cambios en el relato nacional que demandaba el cine y que comprartió con la más sonada *Surcos*. El interés en el entorno popular ya se había desvelado en la práctica de la escuela de Berlanga, *El circo* (1950), que describe la presentación del circo de Buffalo Bill, desde su desfile por la Gran Vía, Cibeles y la calle Alcalá para llegar a instalarse en la calle de la Plaza de Toros que, actualmente, es la avenida de Felipe II. La cámara no puede dejar de detenerse en las gentes de la calle, los niños que observan

¹³ La actriz que interpreta a la reina (Lola Gaos) se tira por el ventanal y cae encima de los eléctricos que no han estado preparados para evitar que se cayera al suelo. Cuando el director le pregunta qué ha pasado, Juan responde chulo: “Que se me ha caído encima una tía”, hablando de la pobre Gaos como reina.

el desfile, pero, sobre todo, en los vecinos de la plaza que, desde su cotidianidad, en las azoteas, las ventanas y la propia calle, exhiben sus quehaceres cotidianos mientras el circo se instala.

Junto a la corrala, se ubica el uso de la verbena como locus, que también había sido característico del género chico, uno de cuyos emblemas es *La verbena de la Paloma*. Este espacio aparece en la película en un *flash-back*, en un momento en el que, solos en la azotea de la casa y para paliar la amargura del fracaso de la radio *amateur* hecha por Juan, ambos recuerdan cómo se conocieron.¹⁴ En esa tarde, asistimos al lugar de juegos, al baile, al callejón de los espejos deformantes (alusión al famoso callejón del Gato) y, finalmente, a la noria donde, debido a una avería, se quedan horas varados en lo alto, circunstancia que les permitirá conocerse mejor, hablar de su pasado y de sus ideas de futuro, para terminar congelados de frío con la llegada de la noche.

En este episodio, la influencia aludida de la película *Lonesome* es evidente. Donde la feria en torno al parque de atracciones de Coney Island servía como lugar de encuentro de dos jóvenes de clase trabajadora neoyorquina que, tras diversas circunstancias, parecían separados quizás para siempre, en *Esa pareja feliz*, este espacio de ocio es utilizado para acercar definitivamente a los protagonistas. La verbena sirve para que puedan reconocerse como parte de la ciudad vista desde lo alto de la noria. Como si fuera un mapa, observan Madrid, ubican sus casas, los barrios, las iglesias, los lugares donde viven sus amigos... La naturaleza de la ciudad de Nueva York aislaba hasta la soledad a sus gentes, como bien indicaba el título de la película de Fejos; contrariamente, en Madrid, la feria funciona como espacio para comunicar a las personas, para convertir el espacio de fiesta en un lugar donde sentirse dichoso por vivir en una ciudad que se sabe propia, donde cada persona se sabe parte del relato colectivo. De hecho, no es casualidad que el momento en el que la pareja hace

¹⁴ Castro de Paz y Cerdán (2011: 60-63) realizan un análisis crucial sobre la importancia de esta escena para la memoria de la guerra y su herida social. La posibilidad de hablar de la guerra sin enunciarla, norma no escrita de la cultura del franquismo de este momento, está también en la práctica conjunta de Bardem y Berlanga desarrollada en el IIEC, *Paseo por una guerra antigua* (1949), cuyo negativo original ha desaparecido, pero cuyos descartes han dado lugar al interesante trabajo de remontaje auspiciado por Filmoteca Española, a cargo de Nùria Giménez, Fernando Franco, Carolina Astudillo y Elías L. Siminiani (2022).

una terrible anagnórisis sobre el fracaso de Juan y sobre la esperanza callada e irredenta de Carmen de una vida mejor, ambos coincidan en recurrir a este lugar lúdico y complaciente, donde dejar atrás los problemas, que se cierra dejando atrás la ensoñación que han tenido observando los tejados, como aquella vez en lo alto de la noria. El cierre de la secuencia, con los dos protagonistas vistos como pequeñas figuras en la panorámica de la ciudad, y en picado, desvela un pesimismo silencioso, pero tajante, que huye de todo atisbo romántico de la escena y del valor del matrimonio.

De Enrique Rambal a *La gata con alas*

La metamorfosis de Madrid en el primer tercio del siglo XX, y particularmente en los años que siguieron a la Gran Guerra, incluyó [...] la confirmación de un régimen demográfico de tipo moderno, una marcada renovación de su economía, y la irrupción de nuevos comportamientos sociales y de nuevos usos y costumbres. El Madrid de los años treinta tenía poco que ver con el Madrid de 1900. En vísperas del inicio de la Guerra Civil, la capital de España era una metrópoli que había sobrepasado la simbólica cifra del millón de habitantes, impregnada de cosmopolitismo y modernidad. Una gran ciudad de obreros que se extendían por las afueras y enjambres de trabajadores de cuello blanco en las oficinas instaladas en el centro, donde también abrían sus puertas los nuevos y atrayentes locales de ocio y esparcimiento, cuya oferta se diversificaba día tras día (Rodríguez Martín 2015: 64)¹⁵.

Esta cita de la historiadora Rodríguez Martín ubica esa población madrileña marcada por el trabajo y por el ocio, los dos elementos característicos

¹⁵ Esta descripción contrasta vivamente con esta otra relativa a 1900, pero ambas sirven para recuadrar la realidad social de las clases populares: “La población madrileña de centenares de miles de personas, la inmensa mayoría de gorra, blusón y alpargatas, tenía un jornal mísero y vivienda lóbrega que poco le importa a la élite. El salario medio de un obrero sin cualificar venía a ser de doce a dieciséis reales diarios, hacia 1890, y el de una trabajadora, de ocho reales. El gasto de una familia compuesta por tres personas era de cuatro pesetas diarias, entre casa, comida, carbón... incluso tabaco. Este Madrid reducido, granujiento, provinciano y algo embarrullado, como lo califica Bravo Morata, era, hacia finales de siglo, la capital española considerada como una de las más caras del mundo” (García Franco 2004: 216).

en los que se interpreta el capitalismo. Como hemos visto en el apartado anterior, el sustrato ambiental más que argumental del sainete permite a los directores noveles situar el horizonte de clase de sus protagonistas. Sin embargo, hay una evidente redefinición de esa entendida proletarización ambiental a la hora de definir los espacios profesionales de los protagonistas y de los demás personajes de la historia. Todos ellos pertenecen al sector servicios, uno de los elementos característicos de la capital desde su fundación como lugar de la corte, donde la administración central tardó mucho tiempo en desarrollar industrias que emplearan a la población que, hasta entonces, eran artesanos, criados y gente del mundo de la farándula¹⁶.

Quizás por el buen conocimiento que tenía Bardem del mundo de los actores por su entorno familiar y de la pulsión hacia ellos que siempre demostrará Berlanga, la visión de los espectáculos y entretenimientos en *Esa pareja feliz* no puede ser una cuestión sin importancia. Luis trabaja de tramoyista en un teatro de zarzuela y allí acude a verlo Juan, en dos ocasiones muy diferentes que cuentan la subtrama protagonizada por ellos y el timador Rafa. En las dos escenas vemos cómo Juan incursiona entre bastidores hasta llegar, o intentar llegar, donde su amigo está trabajando para hablar con él. En la primera escena, se encuentra en la parte superior del escenario tirando confeti sobre la marcha del ejército romano (que remeda los pétalos de rosas que se echaban sobre la cabeza de los vencedores) ante el último fracaso de Catilina, quizás como forma de buen augurio de haber interceptado sus planes dictatoriales. Mientras charlan, Juan asume naturalmente la tarea y ayuda a Luis a tirar los trocitos de papel. Cuando Juan pregunta que cómo está, Luis le dice que agotado, que con esa obra no hay momento de descanso; que parece de Rambal: un guiño a los conocedores del teatro de temática policiaca o folletinesca que el actor Enrique Rambal consolidó como director teatral.

¹⁶ Respecto a estos últimos, y para el periodo de 1890-1910, dice Salaün (2005: 19): “La paradoja es que España es el país que posee seguramente el mayor número de actores e intérpretes de toda Europa (equivalente, si no superior, al número de maestros de escuela en toda la península) y el país que, tradicionalmente, más ha descuidado la formación profesional del actor y del cantante”. Estos intérpretes eran los que mantenían viva la red de teatro popular musical por horas.

Y en la segunda escena de zarzuela, la obra se desarrolla en una escena marina y Luis es el encargado de sujetar la tramoya que simula una barca tras la que el tenor entona su despedida. Absorto a pesar de la potencia de la música, Luis lee un libro, que parece una novela popular, mientras apoya sobre su hombro el artificio. Juan intenta hablar con él desde el extremo izquierdo para anunciarle que le han despedido de los estudios al descubrir sus trapicheos con el negativo fotográfico, negocio que le había propuesto el figurante Rafa. Como, a pesar de los aspavientos de Juan, que está fuera de sí, Luis no consigue entender qué dice, va acercándose poco a poco llevando consigo el tablón que representa la barca hasta dejar al descubierto la tramoya, para desesperación del cantante, que huye detrás de él abandonando la escena.

Estas dos pequeñas escenas musicales cantadas en *playback* por el actor José Franco (cuyo cuerpo redondeado y rotundo, y su gesto pánfilo pero arrogante, podían pasar por la fisonomía de los tenores de poca monta que plagaban las salas de teatro zarzuelero) ejemplifica los espectáculos de zarzuela que sobrevivían en este momento en condiciones más o menos precarias. El mundo del teatro musical había sido el ocio hegemónico de los madrileños desde 1850, con infinidad de revisiones y transformaciones durante ese siglo de existencia. Aunque la revista musical todavía tendrá un periodo de esplendor en el mundo de las varietés y las *vedettes* en los cincuenta, hasta entrar en su propio declive en la década siguiente (Montijano Ruiz 2010: 163-165), el espectáculo de la zarzuela vive en la década de los cincuenta su periodo de claudicación (Temes 2014: 102-108) para convertirse en un nicho de ocio minoritario y falta de renovación de títulos y de formas; en resumen, sobrevive como un espectáculo decadente.

Se trataba de un tipo de ocio que aludía a cierta burguesía conservadora y convencional. Para los dos jóvenes directores y su entorno cultural de renovación, este tipo de teatro representaba el mundo rancio de la sociedad biempensante que, en la película, tratan de desmontar críticamente desde la agencia de los protagonistas populares. De nuevo, la fórmula será la parodia, como había pasado con el cine histórico del que se mofaban al principio de la película. En ambas escenas, se obra una interesantísima deconstrucción de las derivaciones de la cultura oficial y tradicional que aquí encarna este tipo de teatro. Por un lado, se dota a la representación

de la zarzuela de elementos ridiculizantes que ya exhiben la mirada satírica y burlona que buscan los cineastas. Y, por otro lado, los personajes populares desbaratan la ilusión de la representación escénica con elementos que proceden del *slapstick* y de la composición narrativa del cine. A través del guion, de la composición de los personajes característicos y del montaje de ambas escenas, el cine se enseorea como una forma más verdadera para hablar de la representación del mundo y de la sociedad. Estas dos parodias suponen una verdadera afirmación política de la apuesta del cine como medio popular. Como había pasado con el sainete, será ahora el cine el que atesore la experiencia del público como foro de identidad. Así se ofrece como contrapartida la representación del consumo del cine, donde la inclusión de los espectadores de la sala muestra al público al que pertenecen todos los personajes; son el público real (el pueblo real) para los cineastas. Aunque también se describan de manera burlona, se trata de una ironía mucho más tierna que la del mundo de la zarzuela.

La operación musical de desmantelamiento de los referentes zarzueleros como pertenecientes a un mundo ajeno hubiera sido imposible sin la participación del autor de la banda sonora. Los cuatro números musicales (“Marcha I”, “Florit”, “Marcha II” y “Swing”) y los dos números teatrales (“Escena de romanos” y “Coro de pescadores”) son del compositor Jesús García Leoz, cuya valía en el panorama de los músicos de la Edad de Plata le confiere un lugar primordial. Su trayectoria profesional comienza llevándole a trabajar en Argentina, donde vive y trabaja en entornos populares, para regresar a España, donde desarrolla una interesante formación y creación que hacen de él uno de los compositores más versátiles y complejos en la renovación de la música orquestal y escénica. Su trabajo durante la Segunda República en el Teatro de Arte y Propaganda de Rafael Alberti y María Teresa León y en el Teatro de Guerrillas le valió un proceso de depuración, del que salió a mediados de los años cuarenta, momento en el que retoma activamente su trabajo en cine hasta su repentina muerte en 1953 (Celaya Álvarez 2015: 112-117).

García Leoz se hace cómplice de la parodia. Si bien las letras que alcanzamos a entender de ambas obras son probablemente fruto de la pluma de los dos directores, la referencia burlona a la música define claramente la operación de caricatura. En el número romano vemos a Cicerón (José

Franco) que, iniciando el aria, dice “Catilina, Catilina, buena la has armado...”; esta expresión coloquial y nada propia de uno de los padres de la Retórica es seguida por el coro que abunda en la recriminación a un cariacontecido Catilina. Mientras, el ejército que pasa por el fondo del escenario avanza bajo la lluvia de pétalos que tiran Luis y Juan. Estos soldados son una decena de centuriones que van marchando y que vuelven a pasar por delante de los espectadores dando la vuelta detrás del telón. Esta simulación hace pensar que son cientos los que desfilan ante el senado. Uno de ellos es Rafa, que va manteniendo con sus dos futuras víctimas la conversación sobre cómo llevar a cabo su proyecto de negocio fotográfico. Como se va retrasando por la charla, cada vez que entra en escena corre empujado por las prisas de manera que da un frenazo a mitad de escena para ponerse al lado de su compañero. Este caos (donde vamos escuchando al regidor que acucia al personaje para que no se retrase: “vamos, Rafa, vamos Rafa”) hace que todo el ejército que marchaba solemnemente se vea contagiado por su falta de coordinación y acaban corriendo desordenadamente. La clave cómica de esta escena está en que los únicos que perciben el caos son los espectadores de la película, no los del teatro, que quizás lo adviertan, pero no explícitamente. Ofreciendo la visión completa de delante y detrás del telón, la comedia cierra semánticamente el efecto de descomposición de la verosimilitud del teatro.

La segunda escena de la revista es una escena marítima en la que la parodia se centra específicamente en la ópera *Marina*¹⁷, obra que se dice que era la favorita de Francisco Franco. La escena del coro de pescadores acompaña al capitán/tenor que se despide de ellos, como trata de hacer el personaje de Jorge en la ópera en el tercer acto: el coro de la zarzuelita de *Esa pareja feliz* se asemeja melódicamente con la escena X del acto segundo de la ópera, en una alusión que tampoco podía pasar desapercibida para los espectadores que conocieran el referente. La letra remeda igualmente la lírica romántica de Camprodón con un regusto que en 1951 suena antiguo y, quizás, empalagoso o cursi.

El rodaje de estas dos secuencias tuvo lugar en el Teatro Alcázar de Madrid, donde precisamente en ese momento triunfaba Celia Gámez con la

¹⁷ *Marina* fue estrenada como zarzuela en 1855 y convertida en ópera en 1871, que es como se representa en la actualidad (Espín Templado 2017).

revista *La hechicera en Palacio*¹⁸, fiel representante de la alternativa musical que suponía este género que se había forjado en el uso de acontecimientos contemporáneos para ridiculizarlos. Este espectro de *vedettes* y música más fresca también tiene su protagonismo en la película. La revista que van a ver Juan y Carmen como parte del premio, *La gata con alas*, se basaba en un suceso reciente en el que se había descubierto un minino con estas extremidades impropias de su especie, animal que resultó sufrir una enfermedad dermatológica que desbarataba la supuesta naturaleza sobrenatural del animal (Gil Vázquez 2022: 127-129). Estas invitaciones a ir a una revista en la Gran Vía como parte del premio¹⁹ contrastan con el consumo cotidiano del cine, donde Carmen espera a Juan viendo películas en una de las salas del barrio; allí cenarán un bocadillo de mortadela, como hacían muchos de los españoles de la época.

En esta escena percibimos la cinefilia fascinada de Carmen viendo *Tú y yo* (*Love Affaire*) de la que la escena de *Esa pareja feliz* rompe y desordena su metraje para mostrar distintos momentos que convienen al diálogo donde, mientras Carmen se esmera en contar la trama a Juan que llega con la película muy avanzada, incidiendo en la comedia romántica, Juan aprovecha para explicar qué son las transparencias y los *travellings*, causando la reprobación de un espectador vecino, vestido con un mono de trabajo, que le llama “el Juan de Orduña éste”. No solo se solazan los directores Berlanga y Bardem en hablar de las herramientas del cine para crear su ilusión²⁰, también demuestran cómo esa magia sigue siendo algo cotidiano para mucha gente: entre el público están Florentino (Antonio

¹⁸ La representación estuvo tres años en cartel, hasta junio de 1953, con más de mil quinientas representaciones, lo que habla a las claras del éxito de Celia Gámez y del formato.

¹⁹ Dejamos fuera del análisis el cierre de la noche en la sala de fiestas donde asisten a la interpretación colectiva de la canción “Pareja feliz” (“Marcha II”), que escuchan azorados, y también conscientes de la mofa hacia ellos mismos. La cancioncilla acaba con la paciencia de Juan, que da inicio a una pelea que les conduce a comisaría. Evidentemente, los profesionales de la sala de fiestas también se ríen del concurso y de lo que significa, y lo anuncian con esta parodia del supuesto “amor romántico”.

²⁰ El juego de los dispositivos que ponen al descubierto la tramoya lingüística de *Esa pareja feliz* llega hasta un enfático fundido en negro absolutamente extradiagético que hay tras el beso que se dan Juan y Carmen en su noche de bodas. Dicho fundido sería una marca dejada por los cineastas a los censores para indicarles dónde tendrían que utilizar sus tijeras, como bien demuestra Heredero (2022: 61-62).

Garisa) y Lolita (Pilar Sirvent) con su bebé²¹, un hombre que duerme, una chica que se enfada cuando se percibe el corte de censura del beso... El cine es, al fin, donde se resguarda ese pueblo madrileño cuya identidad como público oficia la construcción de su imaginario. En este espacio de modernización se fraguan los procesos de didáctica y de reconocimiento de las nuevas pautas sociales donde todos, individuos, comunidades o nichos sociales, han de encontrar su espacio de negociación para seguir siendo fieles a sí mismos.

Mediación del capitalismo

Aunque en la última parte de la película se expone la mirada crítica a la nueva sociedad de consumo, el primer indicio de escepticismo procede del interesante personaje de Rafa, que encarna el papel de estafador, uno de los pocos arquetipos de la picaresca, el cuadro de costumbres y el sainete que mantiene la película, aunque actualizado. El pícaro es un personaje cuya misión, según Membrez (1996: 79), es “tranquilizar al espectador y probarle que los pobres se las arreglan como pueden”, también proporciona la línea de lectura que la película propone respecto a lo popular. No es casual que el actor que lo interpreta sea uno de los polifacéticos actores de reparto que participa en buena parte de la filmografía de Berlanga y que trabajó en más de ciento ochenta películas. Como ha demostrado recientemente Gil (2021: 40-48), la forma en la que el cuerpo y la palabra de los actores de teatro se incorporan al cine plantea una topografía nueva y propia para pensar en esta constante del cine español con el fin de ofrecer nuevas pautas de identidad y de identificación para los públicos en su reinterpretación de los personajes populares, siempre adláteres. La memoria que los espectadores tienen de ellos, su reconocimiento como “otro

²¹ Esta escena está copiada de *De hoy en adelante* (*From this Day Forward*), otra de las referencias confesas de la película, donde una pareja proletaria trata de sobrevivir, a pesar del fracaso y desempleo de Bill (Mark Stevens) y el tesón y la esperanza de Susan (Joan Fontaine). Como a Juan y a Carmen, otra pareja les deja un bebé mientras salen al ambigú en el intermedio. Sin duda, la proyección de los roles y la construcción de los personajes en la lógica de la pareja tiene una enorme similitud característica con la que comportan los personajes de *Esa pareja feliz*.

tipo” de estrellas, explica claramente su importancia para adueñarse del espacio desde el margen de la trama y de la Historia²².

A través del personaje de Rafa, Fernández oficia una doble operación frente a los ilusos Juan y Luis; consigue habilitarles para el empoderamiento (a través del negocio de las fotografías callejeras), pero también les coloca en la posición de fracasar en su intento de ser emprendedores capitalistas (Rafa se lleva el dinero y los materiales). El juego con los distintos lemas y eslóganes que se repiten en distintos momentos alude a la normalización de una nueva lógica social que en su énfasis cómico cierra el marco de incredulidad, tan propia de la cultura popular, ante los demiurgos del capitalismo que propone la película. Sin duda, esta nueva ideología transmitida por los elementos del incipiente *marketing* suena a nuevo opio del pueblo. Las propias víctimas enfatizan la ironía con la repetición conativa de la frase de Rafa (¡Sentido comercial!) en la primera noche que se conocen, volviendo borrachos a casa, o la mención con cierta retranca de Esteban del lema de la escuela de radio (¡A la felicidad por la electrónica!) que augura el fracaso de la presentación pública del aparato de radio confeccionado por Juan. Parece difícil ser feliz, si eso consiste en consumir o en producir riqueza basada en la tecnología.

Esa pareja feliz ensaya un proceso de interpretación de resistencia y de mediación de la modernidad que imprime el capitalismo de la posguerra (mundial) que conviene reconocer para enfatizar aún más el valor de su propuesta. La composición del nuevo mundo de la sociedad de consumo²³ se repite aceleradamente en una suerte de sucesión compulsiva de las actividades que implican el haber ganado el premio a la “pareja feliz”. El día se reparte entre una zapatería de lujo, una empresa de seguros, unos grandes almacenes, un restaurante de menú con los platos enunciados en

²² A Fernández lo acompañan otros actores de reparto imprescindibles: Alady como enviado de la Academia Rius, Francisco Bernal como el chófer del coche del concurso, Rosario Royo y Concha López Silva como dueña y huésped respectivamente en la pensión de la noche de bodas, Rafael Alonso en el papel de vendedor de pólizas de seguros, José Orjas como camarero, José Luis López Vázquez como dependiente en los grandes almacenes, Antonio Ozores como director de la orquesta en la sala de baile, Paquito Cano como el cantante y Rafael Bardem como comisario.

²³ Rodríguez Martín (2021: 203-236) analiza la publicidad contemporánea y las herramientas de *marketing* de todos los productos que se exhiben en la película como bienes modernos.

francés, el teatro de revista y la sala de fiestas donde se desencadena la pelea que hace que nuestros protagonistas den con sus huesos en una comisaría. Juan y Carmen acaban su jornada regresando a su lugar de origen, reconociéndose fuera de la lógica de bienestar que se ha desvelado como fatua. De hecho, el final de la película critica la posición de hegemonía cultural que esta incipiente clase media siente en este mundo de conceptos y hábitos nuevos, pues los protagonistas se desprenden de todo lo adquirido en el premio del concurso dejándoselo a un grupo de hombres sintecho que duermen apaciblemente en los bancos que jalonan la calle María de Molina a medio construir. Se trata de un plano hermoso de dos líneas ascendientes cuyo punto de convergencia es el rascacielos de Avenida de América en proceso de edificación. A pesar de todo, la película termina con un beso, y la cámara desciende para ver cómo Carmen se descalza incapaz de aguantar los zapatos adquiridos.

Este final poético y cómplice resume la identificación con estos personajes, abandonados a la suerte de seguir viviendo en una cotidianidad, más o menos gris, pero donde su propia relación (que se reivindica con ese beso final) y el vínculo con su comunidad de proximidad les ofrece una identidad más fuerte que la impostada por el consumo o por el sueño de un futuro de bienes tan absurdos como inservibles.²⁴ El análisis de los espacios que reifican la vida de la convivencia de clase hasta el uso de la cultura como forma de entenderse dentro del espacio de mediación que siempre aporta la cultura hacen de esta película un interesante cuadro de costumbres que enarbola esa identidad colectiva y popular. Al menos, su memoria nos dotará de una cartografía física y sentimental de Madrid donde enraizar nuestras habilidades ciudadanas futuras.

Filmografía

4 visiones de Paseo por una guerra antigua. España: 2022. Duración: 70 min. Dirección: Núria Giménez, Fernando Franco, Carolina Astudillo y Elías L. Siminiani.

²⁴ La pareja va abandonando en cada posta del día del premio una aparatosa pistola de pesca submarina, que representa, una vez más, la trampa de objetos de utilidad nula de la que han sido meras marionetas.

- Así es Madrid*. España: 1953. Duración: 89 minutos. Dirección: Luis Marquina.
- ...Compadece al delincuente*. España: 1956. 73 minutos. Dirección: Eusebio Fernández-Ardavín.
- Día tras día*. España: 1951. Duración: 90 minutos. Dirección: Antonio del Amo.
- Don Lucio y el hermano Pío*. España: 1960. Duración: 84 minutos. José Antonio Nieves Conde.
- El circo*. España: 1950. Duración: 18 minutos. Dirección: Luis G. Berlanga.
- El pisito*. España: 1958. Duración: 87 minutos. Dirección: Marco Ferreri.
- El último caballo*. España: 1950. Duración: 74 minutos. Dirección: Edgar Neville.
- Esa pareja feliz*. España: 1951. Duración: 91 minutos. Dirección: Luis G. Berlanga y Juan Antonio Bardem.
- Expreso de Andalucía*. España e Italia: 1956. Duración: 90 minutos. Dirección: Francisco Rovira Beleta.
- From this Day Forward*. EEUU: 1946. Duración: 95 minutos. Dirección: John Berry.
- Fulano y Mengano*. España: 1955. Duración: 94 minutos. Dirección: Joaquín Romero Marchent.
- Historias de Madrid*. España: 1957. Duración: 90 minutos. Dirección: Ramón Comas.
- La reina del Tabarín*. España y Francia: 1960. Duración: 100 minutos. Dirección: Jesús Franco.
- Lonesome*. EEUU: 1928. Duración: 69 minutos. Dirección: Paul Fejos.
- Los golfos*. España: 1960. Duración: 85 minutos. Dirección: Carlos Saura.
- La revoltosa*, España: 1949. Duración: 90 minutos. Dirección: José Díaz Morales.
- Locura de amor*. España: 1947. Duración: 107 minutos. Dirección: Juan de Orduña.
- Love Affaire*. EEUU: 1939. Duración: 87 minutos. Dirección: Leo McCarey.
- Muerte de un ciclista*. España e Italia: 1955. Duración: 92 minutos. Dirección: Juan Antonio Bardem.

Esa pareja feliz. Última vuelta de tuerca sobre el imaginario de Madrid

Música de ayer. España: 1959. Duración: 110 minutos. Dirección: Juan de Orduña.

Nadie lo sabrá. España: 1953. Duración: 89 minutos. Dirección: Ramón Torrado.

Paseo por una guerra antigua. España: 1950. Metraje desconocido. Dirección: Luis G. Berlanga y Juan Antonio Bardem.

Surcos. España: 1951. Duración: 105 minutos. Dirección: Juan Antonio Nieves Conde.

Un abrigo a cuadros. España: 1956. Duración: 93 minutos. Dirección: Alfredo Hurtado.

Viva Madrid, que es mi pueblo. España: 1928. Duración: 55 minutos. Dirección: Fernando Delgado.

Teatro musical

Aida. 1871. Libreto de Antonio Ghislanzoni y música de Giuseppe Verdi.

La hechicera en Palacio. 1951. Libreto de Arturo Rigel y Francisco Ramos de Castro, y música de José Padilla y L. Ferri (quizás Lydia Ferreira).

La traviata. 1853. Libreto de Francesco Maria Piave y música de Giuseppe Verdi.

La verbena de la Paloma. 1894. Libreto de Ricardo de la Vega y música de Tomás Breton.

Marina. 1871. Libreto de Francisco Camprodón y música de Emilio Arrieta.

Teatro

Don Juan Tenorio. 1854. José Zorrilla.

Bibliografía

Aguilar y Cabrerizo (2021). “Chabolistas, desahuciados, realquilados, propietarios: el problema de la vivienda en el cine español predesarrollista”. En: Díaz López, Marina, ed. *Esa pareja feliz. Inventos, concursos y verbenas*. Málaga: Festival de Málaga, 173-202.

- Arias González, Luis / de Luis Martín, Francisco (2006). *La vivienda obrera en la España de los años 20 y 30 de la «corrala» a la «ciudad jardín»*. Salamanca: Fundación Cultural del Colegio Oficial de Arquitectos de León.
- Barta, Luis / Soriano, J. (1929). *¡Viva Madrid, que es mi pueblo!*. Madrid: Unión Musical Española.
- Celaya Álvarez, Laura (2015). *Vida y obra de Jesús García Leoz (1904-1953)*. Tesis, Universidad de Navarra.
- Centro Virtual Cervantes, hojas de sala. «Esa pareja feliz». s. f. Disponible en: <https://cvc.cervantes.es/artes/cine/hojas/esa-pareja-feliz.htm> [consultado 07.03.2023].
- Castro de Paz, José Luis / Cerdán, Jostexo (2011). *Del sainete al esperpento. Relecturas del cine español de los años 50*. Madrid: Cátedra.
- Díaz López, Marina, ed. (2021). *Esa pareja feliz. Inventos, concursos y verbenas*. Málaga: Festival de Málaga.
- Doménech Rico, Fernando (1998). *La zarzuela chica madrileña: La Gran Vía, La verbena de la Paloma, Agua, azucarillos y aguardiente, La Revoltosa*. Madrid: Comunidad de Madrid, Castalia.
- Espín Templado, María Pilar (1995). *El teatro por horas en Madrid (1870-1910)*. Madrid: Instituto de Estudios Madrileños, Fundación Jacinto e Inocencio Guerrero.
- Espín Templado, María Pilar (2017). “Marina, de zarzuela a ópera”. En: *Marina*. Madrid: Teatro de la Zarzuela, 32-47.
- García Franco, Manuel (2004). “Estampas de un ambiente popular y musical”. En: del Moral Ruiz, Carmen, ed. *El género chico. Ocio y teatro en Madrid (1880-1910)*. Madrid: Alianza Editorial, 197-266.
- Gil Vázquez, Asier (2021) *Personajes femeninos de reparto en el cine español. Mujeres excéntricas y de armas tomar*. La Coruña: Vía Láctea.
- Gil Vázquez, Asier (2022): “Ese paisanaje no tan feliz: intérpretes de reparto en *Esa pareja feliz*”. En: Díaz López, Marina, ed. *Esa pareja feliz. Inventos, concursos y verbenas*. Málaga: Festival de Málaga, 107-140.
- Herederó, Carlos F. (2021). “El cine, la vida...”. En: Díaz López, Marina, ed. *Esa pareja feliz. Inventos, concursos y verbenas*. Málaga: Festival de Málaga, 49-69.
- Kim, Jaeseon (2008). “Los autores y las obras. La tradición sainetesca. Ramos Martín”. En: Huerta Calvo, Javier, ed. *Historia del teatro breve*

- en España. Madrid, Frankfurt a. M.: Iberoamericana, Vervuert, 1023-1033.
- Membrez, Nancy J. (1996). “La (re)invención de Madrid en el teatro por horas: tipomanía y lenguaje”. En: Ríos Carratalá, Juan A., ed. *Estudios sobre Carlos Arniches*. Alicante: Instituto de Cultura Juan Gil-Albert, 75-89.
- Montijano Ruiz, Juan José (2010). *Historia del teatro frívolo español (1864-2010)*. Madrid: Fundamentos.
- Otero Carvajal, Luis Enrique (2007). “La reducción de escala y la narrativa histórica”. En: *Cuadernos de historia contemporánea*, Ejemplar dedicado a: Homenaje a los profesores Guadalupe Gómez-Ferrer y Antonio Fernández, 245-64.
- Otero, Gloria (1975). “Las corralas madrileñas: historia y submundo”. En: *Tiempo de Historia*, 9, 70-83.
- Riambau, Esteve/ Torreiro, Casimiro (2008). *Productores en el cine español. Estado, dependencias y mercado*. Madrid: Cátedra, Filmoteca Española.
- Ríos Carratalá, Juan Antonio (2008). “La tradición sainetesca. Arniches”. En: Huerta Calvo, Javier, ed. *Historia del teatro breve en España*. Madrid, Frankfurt a. M.: Iberoamericana, Vervuert, 993-1010.
- Rodríguez Martín, Nuria (2015). *La capital de un sueño. Madrid en el primer tercio del siglo XX*. Madrid: Asociación de Historia Contemporánea, Centro de Estudios Políticos y Constitucionales.
- Rodríguez Martín, Nuria (2021). “¡Yo hablo en nombre de la felicidad! Publicidad, ocio y consumo en el Madrid de Esa pareja feliz”. En: Díaz López, Marina, ed. *Esa pareja feliz. Inventos, concursos y verbenas*. Málaga: Festival de Málaga, 203-238.
- Romero Ferrer, Alberto (2005). *Antología del Género Chico*. Madrid: Cátedra.
- Rubio, Ramón / Potes, Alicia. (2020). *Catálogo del cine español. Largometrajes 1951-1969*. Vol. 1. F 5.1. Madrid: Filmoteca Española.
- Salaün, Serge (1983). “El “género chico” o los mecanismos de un pacto cultural”. En: *El teatro menor en España a partir del siglo XVI: actas del Coloquio celebrado en Madrid 20-22 de mayo de 1982*. Anejos de la Revista Segismundo 5. Madrid: CSIC, 251-62

- Salaün, Serge (1996). “Política y moral en el teatro comercial a principios del siglo XX”. En: *FGL. Boletín de la Fundación Federico García Lorca* 19-20, diciembre, 27-47.
- Salaün, Serge (2005). “Autopsia de una crisis proclamada”. En: Salaün, Serge / Ricci, Evelyne / Salgues, Marie, eds. *Del castizo al fresco: tipología y ambientes en el teatro cómico (1890-1910) y su adaptación al cine*. Madrid: Fundamentos, 7-21.
- Salaün, Serge (2011). “El público de los espectáculos (mal llamados) menores (1879, 1936)”. En: Carrera, Miguel et al., eds. *En los márgenes del canon. Aproximaciones a la literatura popular y de masas escrita en español (siglos XX y XXI)*. Madrid: CSIC, 139-57.
- Sánchez Sanz, María Elisa (1979). “Vivir en ‘una Corrala’”. En: *Narria: Estudios de artes y costumbres populares*, 13, 3-8.
- Seco, Manuel (1970). *Arniches y el habla de Madrid*. Madrid: Alfaguara.
- Temes, José Luis (2014). *El Siglo de la Zarzuela. 1850-1950*. Madrid: Ediciones Siruela.
- Varela, José Luis, ed. (1970). *El costumbrismo romántico. Mesonero Romanos, Estébanez Calderón, Eugenio de Ochoa, Duque de Rivas, Larra*. Madrid: Magisterio Español.
- Vicente Albarrán, Fernando / Carballo Barral, Borja / Pallol Trigueros, Rubén (2008). “Entre palacetes y corralas: procesos de segregación socioespacial en el nuevo Madrid (1860-1905)”. En: *Ayeres en discusión: temas clave de Historia Contemporánea hoy*, 66-76.

Sobre la autora: Marina Díaz López es Doctora en Historia del cine por la Universidad Autónoma de Madrid. Trabaja como técnica de cine y audiovisual en el Departamento de Cultura del Instituto Cervantes. Ha publicado artículos sobre cine español y latinoamericano en diversos libros de edición y revistas académicas. Su línea de investigación es la naturaleza transnacional del cine en español, con especial interés en el cine popular y musical del siglo XX.