

**PERSONAJES, ACCIONES Y ESCENARIOS ANDALUCES EN EL CINE
ESPAÑOL (1934-2006)**

Inmaculada Sánchez Alarcón
María Jesús Ruiz Muñoz
Marta Díaz Estévez
Francisco Marcos Martín Martín
Teresa Vera Balanza
Natalia Meléndez Malavé
Mercedes Fernández Paradas

Universidad de Málaga



El Centro de Estudios Andaluces es una entidad de carácter científico y cultural, sin ánimo de lucro, adscrita a la Consejería de la Presidencia de la Junta de Andalucía.

El objetivo esencial de esta institución es fomentar cuantitativa y cualitativamente una línea de estudios e investigaciones científicas que contribuyan a un más preciso y detallado conocimiento de Andalucía, y difundir sus resultados a través de varias líneas estratégicas.

El Centro de Estudios Andaluces desea generar un marco estable de relaciones con la comunidad científica e intelectual y con movimientos culturales en Andalucía desde el que crear verdaderos canales de comunicación para dar cobertura a las inquietudes intelectuales y culturales.

Ninguna parte ni la totalidad de este documento puede ser reproducida, grabada o transmitida en forma alguna ni por cualquier procedimiento, ya sea electrónico, mecánico, reprografía, magnética o cualquier otro, sin autorización previa y por escrito de la Fundación Centro de Estudios Andaluces.

Las opiniones publicadas por los autores en esta colección son de su exclusiva responsabilidad

© 2008. Fundación Centro de Estudios Andaluces. Consejería de Presidencia. Junta de Andalucía

Depósito Legal: SE-1783-08

ISBN: 978-846912241-9

Prohibida su venta.



1. PERSONAJES: ROSTROS ANDALUCES DE CELULOIDE

- 1.1 Mecanismos de creación de la identidad a través del cine: Lo hispano y lo andaluz como elementos de definición de las actrices a partir de los años treinta
- 1.2 Personajes femeninos andaluces: La continuidad en la representación a través de la figura de Carmen
- 1.3 Personajes femeninos andaluces (II): la dificultosa búsqueda de identidad desde la Transición hasta la actualidad
- 1.4 Personajes masculinos andaluces: La emergencia del hombre como eje definitorio de lo andaluz durante el franquismo. Antonio Molina y Manolo Escobar
- 1.5 Personajes masculinos andaluces (II): Manolo Escobar o la imposible modernidad a partir del periodo democrático

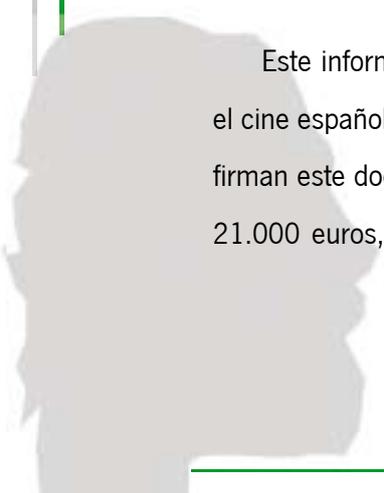
2. ACCIONES

- 2.1 Yo canto y bailo como todas las mocitas de mi tierra: acciones relacionadas con la música como elementos definitorios de lo andaluz en las películas folclóricas
- 2.2 El toreo y el bandolerismo como actividades asociadas al estereotipo andaluz más reconocible y su reflejo cinematográfico
- 2.3 Amor, religión y moral en la definición de lo andaluz a través del cine a partir de los años treinta
- 2.4 Actividades y entono cotidianos asociadas a los personajes cinematográficos andaluces en las últimas dos décadas

3. ESCENARIOS

- 3.1 Viejos y nuevos entornos rurales situados en Andalucía a través del cine
- 3.2 Los espacios andaluces como escenario de las historias cinematográficas: entre las visiones casi antropológicas del franquismo y el uso intrascendente
- 3.3 Retazos de asfalto en 35 mm.: los entornos urbanos en el cine andaluz actual

Este informe es un resultado del proyecto “Personajes, acciones y escenarios andaluces en el cine español, 1934-2006” (Código: CULB1.07/75), desarrollado por el grupo de personas que firman este documento y dirigido por Inmaculada Sánchez Alarcón. Con una financiación total de 21.000 euros, el mencionado proyecto se ha llevado a cabo entre el 1 de febrero y el 30 de



diciembre de 2007 y ha supuesto la elaboración de distintos artículos y capítulos de libros y la presentación de comunicaciones en congresos nacionales e internacionales.

La importancia y la amplitud de la cuestión tratada determinan que la elaboración de un análisis genérico resulte inabarcable para un documento de trabajo. Se ha optado, pues, por presentar las manifestaciones más destacables que adoptan personajes, escenarios y acciones andaluces en las películas producidas en España durante todo el periodo considerado. Y, aún así, como ya se verá, el resultado final resulta considerablemente amplio.

En lo que se refiere al apartado relativo a los personajes, se ha considerado, primero, la manera en la que uno de los mecanismos de producción cinematográfica más importantes, el *star system*, contribuyó a la definición de lo andaluz y su identificación con lo hispano a partir de los años treinta. Un fenómeno que coincide con la instauración de tecnología sonora en las películas y con la solidificación de los pequeños esbozos de una industria cinematográfica en la España anterior a la Guerra Civil.

En lo que se refiere más exactamente a los personajes, se han tratado varias cuestiones básicas acerca de los modelos femeninos relacionados con lo andaluz a través de las películas. En este sentido, el referente básico es la persistencia Carmen como mito y su definición como una figura apasionada cuya irresistible capacidad de atracción lleva aparejado un final trágico. Como se especificará en el apartado siguiente, los intentos para construir un cine que transmitiera una identidad más matizada acerca de Andalucía se concretarán en la aparición de tipos femeninos andaluces de signo distinto a los que hasta entonces habían predominado. Se pretendía, así, superar la tradicional asociación que había ligado a la mujer andaluza con los valores más conservadores en el cine producido en España desde los años treinta. A pesar de todo, la representación que se hace de Andalucía y de sus mujeres en el cine autóctono de la Transición no tiene la suficiente entidad para imponerse a la pervivencia de los rasgos definitorios de los personajes femeninos en películas precedentes. Solamente a partir de finales de los años noventa aparecen en las películas mujeres andaluzas más ajustadas a la realidad que, o bien luchan sin ayuda en un entorno social complejo, o bien se reafirman como jóvenes sin complejos, muy distintas a sus madres o sus abuelas.

En los apartados siguientes se evalúan los rasgos básicos que definen los modelos de masculinidad durante y después del franquismo. Por una parte, resulta destacable que, en contraste con la exaltación de los valores viriles que predomina en otros géneros cinematográficos, los modelos masculinos que se presentan en las películas folclóricas del

periodo franquista se caractericen por su vulnerabilidad e, incluso, por rasgos negativos que contrastan muy claramente con la energía y la capacidad de atracción de las protagonistas femeninas. En los inicios de la democracia, la modernidad parece ser una pretensión imposible en el proceso de definición del modelo masculino asociado a lo andaluz, cuyo último referente importante es Manolo Escobar. Desde mediados de los años sesenta has su última película, *Todo es posible en Granada* (Rafael Moreno Marchent, 1982), que también constituye todo un éxito de taquilla, la importancia del cantante almeriense en el cine constituye un símbolo de la asociación persistente entre lo andaluz y los valores tradicionales.

Después de evaluar los rasgos más característicos de los personajes, en este trabajo se incluye un apartado referido a las acciones más claramente asociadas con la identidad andaluza a través del cine español. En primer término, se ha tenido en cuenta el cante y el baile. A partir de mediados de los años treinta y hasta finales de los cincuenta, incluso se desarrolla un género, el del musical folclórico, que se sitúa en el entorno andaluz con muy escasas excepciones como *Nobleza baturra* (Florián Rey, 1935), que se desarrolla en Aragón. En un contexto académico como el español en el que se han dejado de lado las manifestaciones propias del cine popular como objetos de análisis, aquí se hace una aproximación muy novedosa a los rasgos que adquieren las manifestaciones musicales en las películas españolas relacionadas con Andalucía y su persistencia en la memoria colectiva.

Paradójicamente, dos acciones tradicionalmente relacionadas con el estereotipo andaluz más reconocible, como el toreo y el bandolerismo, que se definen en las manifestaciones propias del romanticismo, a partir del siglo XIX, no tienen un reflejo cinematográfico equiparable a la importancia que adquieren como elementos definitorios de lo andaluz. Por una parte, las películas que reflejan la actividad taurina suelen estar condicionadas por un tono melodramático y no suelen aparejar una definición exhaustiva del mundo de los toros. Además, la persistencia de la imagen del torero como héroe romántico ha determinado que los títulos que se adhieren a este estereotipo tengan más éxito que las películas que reflejan otras dimensiones de la actividad taurina, como el miedo o el peligro que deben sufrir los matadores o los novilleros. Por otra parte, en lo que se refiere al bandolerismo, la censura franquista, que teme la asimilación con el fenómeno de los maquis opuestos al régimen, impide que se mantenga la imagen del bandolero valiente y generoso que ya había aparecido en las películas realizadas durante los primeros años del cine español.

La asimilación de lo andaluz con los valores morales más conservadores es una constante en el cine español desde los años treinta y, ya de manera muy acentuada, durante el franquismo. La influencia de la doctrina nacional católica propia del franquismo en las mentalidades de los españoles tardará bastante en disiparse. La más clara constatación de ello es que, como se refleja en el apartado correspondiente, los juicios morales de los que son objeto los comportamientos amorosos de hombres y mujeres en el cine español relacionado o no con Andalucía van a mantenerse inalterables, en esencia, durante varias décadas.

Después de la democracia, y, sobre todo, a partir de los años noventa, las actividades cotidianas desarrolladas por los personajes cinematográficos andaluces resultan muy distintas a que aparecen retratadas en periodos anteriores. Pero el afán por definir una identidad andaluza diferenciada y por romper con los estereotipos férreamente establecidos durante décadas ha desembocado, en la mayor parte de los casos, en un reflejo cinematográfico de los andaluces limitado casi exclusivamente a entornos desfavorecidos. Estos personajes suelen ejercer profesiones para las que apenas se requiere cualificación y sus acciones y actitudes son escasamente constructivas para la sociedad.

La conclusión de este documento de trabajo tiene que ver con los escenarios relacionados con Andalucía que han ido apareciendo en el cine español durante todo el periodo considerado. Aunque la tendencia general ha sido la de asociar la representación de lo andaluz de manera predominante con la ciudad de Sevilla, aquí se hablará también de la importancia que adquieren los entornos rurales en las películas que se producen durante el periodo franquista. Los discursos que se canalizan sobre Andalucía desde los inicios de la democracia también se sitúan en los mismos escenarios rurales, con el fin de dar eco a los conflictos y las luchas de clase que determinan la existencia del campesinado andaluz y cuyo reflejo había sido hurtado por la censura franquista. En los últimos años, sin embargo, se observa una tendencia a contextualizar las historias relacionadas con Andalucía en las zonas periféricas de las ciudades más que en el marco rural. En cualquier caso, en la producción autóctona continúa predominando escenarios que resultan poco próximos para la gran mayoría del público andaluz.

Como se refleja en el apartado siguiente, la tendencia general en la definición cinematográfica de la que es objeto el entorno geográfico andaluz está marcada por la trascendencia narrativa de este tipo de localizaciones durante el franquismo. De hecho, sobre todo durante las primeras décadas del franquismo, las películas relacionadas con Andalucía manifiestan unos rasgos diferenciales que no hubieran sido los mismos si las localizaciones

elegidas hubieran sido otras. A partir de finales de los años sesenta, la tendencia se invierte y el contexto andaluz, que se limita casi exclusivamente a los lugares costeros, pasa a tener una función casi meramente ambiental en las películas. Durante las dos últimas décadas, Sevilla sigue siendo el escenario más usual y paradigmático cuando se quiere situar una narración cinematográfica en Andalucía. Se acentúa así, aún más, la identificación de Andalucía con esta capital andaluza que se había generado en el cine de décadas anteriores. El uso que se da de los entornos andaluces en el cine de este periodo es intrascendente y, en ocasiones, poco realista.

Para concluir este informe, se esboza un panorama de cuál ha sido el reflejo de los entornos urbanos en el cine producido desde y acerca de Andalucía durante los últimos años. En estas películas, las representaciones de los escenarios urbanos andaluces suelen aparecer estrechamente vinculadas al drama, que es el género que impregna con mayor fuerza la aparición de Andalucía en el cine de este periodo. Dicho de otro modo, el escenario urbano de nuestra comunidad se muestra habitualmente al servicio de la narración audiovisual como un refuerzo del componente dramático.

Después de esta síntesis introductoria, se exponen a continuación de manera extensa los contenidos relativos al tema de los personajes, acciones y escenarios andaluces y su reflejo en el cine producido en España a partir de 1934, con los inicios de la industria, hasta la actualidad.

1. PERSONAJES: ROSTROS ANDALUCES DE CELULOIDE

1.1 Mecanismos de creación de la identidad a través del cine: Lo hispano y lo andaluz como elementos de definición de las actrices a partir de los años treinta

El cine como medio contribuye como ningún otro a consolidar y expandir la cultura de masas, la primera cultura universal de la historia¹. Desde entonces, la proyección expansiva de sus discursos, contruidos desde una lógica industrial, conforma una suerte de globalización *avant-garde* sustentada sobre planteamientos dialógicos: las representaciones femeninas con referencia, y a diferencia, de las masculinas; las representaciones nacionales frente a las universales; las de las élites frente a las clases populares, y así sucesivamente. La ubicación de

¹ FAGOAGA, C., «Modelos de género en la cultura mediática», en *Las mujeres en la opinión pública*. Madrid: Universidad Autónoma de Madrid, 1995, pp. 129-138.

estos elementos sobre el escenario público facilita la configuración de unas prácticas que ya no son privadas sino sociales y por ello significantes, puesto que desde entonces se reconocen como comportamientos hegemónicos o residuales, dominantes o subordinados.

Este cruce de variables (sexo, nivel socioeconómico, procedencia geográfica) se intensifica, precisamente, en la etapa de transformación sociopolítica que abordamos. Junto a la necesidad de representar los cambios, permanece obviamente el imperativo de reforzar los elementos identitarios que aseguren la cohesión del sistema. Como el período precedente, el de la Dictadura de Primo de Rivera, había visto la incorporación de las élites a las dinámicas del consumo y a las vanguardias estéticas obviando, por supuesto, los antagonismos de clases, en la etapa inaugurada convivían con naturalidad la exaltación del eterno femenino² y los renovados modelos foráneos.

Además, en el intervalo analizado confluyen una serie de circunstancias de orden técnico que supone, íntegramente, la reconfiguración del sistema productivo cinematográfico en torno a las *majors* y agilizado por la llegada del sonoro. En el ámbito nacional y supranacional, incluyendo en esta categoría a los países hispano hablantes, el proceso va a incentivar, asimismo, la mutación del sistema productivo nacional. Mientras que el modelo hollywoodiense es expansivo, los respectivos sistemas nacionales se muestran defensivos porque asumen las transformaciones técnicas con un triple handicap: el financiero que les obliga a invertir en estas mejoras en el momento preciso en que están llegando los efectos de la crisis económica internacional del 29, con lo que no pueden repercutir estas inversiones en el consumidor; el industrial que obliga a acelerar la producción de mensajes adaptados a las nuevas circunstancias; el ideológico que hace coincidir un momento de repliegue conservador con una etapa marcada por el populismo gubernamental³. En torno a este último aspecto, es imprescindible remitirse a las tesis de Martín Barbero cuando afirma que el proceso de modernización que sostiene el proyecto de construcción de las naciones modernas en los treinta se articula sobre tres bases: un movimiento económico determinado por la entrada de las economías nacionales en el mercado internacional; un proyecto político de construcción de las naciones mediante la creación de una cultura, una identidad y un sentimiento nacional; y,

² GONZÁLEZ CASTILLEJO, M^a J., «Mujeres y musas: las actrices en España (1923-1930)», en VERA BALANZA, M^a T. (ed.) *Mujer, cultura y comunicación. Entre la historia y la sociedad contemporánea*. Málaga: Málaga Digital, 1998, pp. 105-110.

³ MARTÍN BARBERO, J., «Modernidad y massmediación en América Latina», en *De los medios a las mediaciones*. México: Gustavo Gili, 1987.

consecuentemente, la instrumentalización de los medios de comunicación, especialmente la radio y el cine, para dichas tareas. Así esa modernización se reviste de una marcada orientación populista en el Brasil de Vargas, el México de Cárdenas y la Argentina de Perón. En España, el triple proceso se secuencia precisamente en esta década: la constitución identitaria impulsada por la dictadura primorriverista se retoma tras el intervalo de la Guerra Civil; la modernización económica que primero se sustentó sobre la renovación de las relaciones laborales se ralentizó a partir de los efectos del Crack y la autarquía franquista; precisamente estas circunstancias requerían la acentuación de un sistema si no populista, al menos refrendado por las adhesiones masivas y el uso propagandístico de los medios de comunicación en su doble rol: como promotores y como difusores.

Si bien también se aprecian ciertas voces disonantes, las transformaciones técnicas que posibilitan el traspaso del cine mudo al sonoro, y que nuestras fuentes se encargan de popularizar, condicionan la configuración de productos-mensajes que buscan la aceptación del público mediante un mecanismo de novedad/reconocimiento sustentado sobre la representación de estereotipos: unos renovados en función de las cambiantes circunstancias geopolíticas y otros preservados de tales dinámicas y anclados –como mencionábamos- en una estructura visual que enfatiza unos valores identitarios donde populismo y nacionalismo se hibridan a la perfección. De esta manera lo hispano se españoliza y lo español se identifica con los elementos tipificados – desde el siglo XVIII y a ojos de observadores externos- como andaluces: gitanas fogosas, toreros valientes, coplas y rejas,... como elementos que van y vienen, reubicados en Sevilla, en Madrid, en Méjico o en Los Ángeles.

Si la renovación de la técnica no procuró la transformación de las representaciones, el proceso de decodificación de los mensajes se vio asimismo interferido por lecturas contradictorias generadas por unas imágenes modernizadas que sustentaban unos discursos arcaizantes; y aún más en un momento en que la égida estadounidense se viene a interpretar, en un remedo noventayochista, como confrontación entre intérpretes y, sobre todo, como antagonismo irresoluble entre dos sistemas ideológicos con valores opuestos, de tal manera que la crónica social y la crítica cinematográfica termina convertida en un alegato moral sobre la fama, el éxito, las relaciones amorosas y, particularmente, el divorcio.



¿Nido de impiedad o escuela de buenas costumbres? la gente sencillamente iba al cine porque encontraba en las películas diversión, ilusiones, compensación a la realidad, modelos de conducta...Y, sobre todo, el sueño eterno de los grandes sentimientos⁴.

De esta manera, lo estereotípico, imprescindible para entender el star system y el género cinematográfico, se torna en prototípico, esto es, en modelo de comportamiento.

La representación de los valores: lo andaluz y lo hispano, lo moral y lo amoral.

Louis Brock prepara una serie de comedias musicales y para una de ellas ha elegido como fondo una ciudad distinta. En la de Londres quiere a Fred Astaire y Douglas Fairbanks, hijo; en la de Shangay a Anna May Wong y a Mirna Loy; en la de Paris, a Raoul Roulién; y en la de Madrid, a Dolores del Río. Pero, a fin de cuentas, ya verán como todas esas ciudades no son más que una: Hollywood ⁵.

Con esta crónica se abría la sección cinematográfica del semanario ilustrado *Vida Gráfica*; en ella, la crítica también a la reducción metonímica que identificaba lo hispano con lo español, en un proceso de unificación que ya se había cobrado como primera víctima a lo andaluz.

Las críticas y comentarios no sólo muestran reiteradamente su disgusto ante el desconocimiento de la cultura española y andaluza que reflejan las películas de Hollywood. Más allá, se muestran preocupados de que esta imagen deformada de la idiosincrasia andaluza y española, que consideran poco digna, arraigue en el extranjero, sabedores del poder configurador de mentalidades del cine, especialmente el realizado por la tentacular industria norteamericana:

Los diálogos no pueden ser más infames, pues en la propia Sevilla, todos los intérpretes charlan un mal castellano –que él dice ser andaluz- mezclándolo con frases en inglés (...) En España, la película sólo produjo risas, pero no sabe el público, que esto al ser representado en América nos pone en situación bastante ridícula ante el mundo, que cree en serio que esta es nuestra España ⁶.

Sin embargo, más conmovidos por el afán patriótico que por la crítica cultural, cuando el topicazo castizo corría a cargo de una productora española, la reseña no sólo era más benevolente sino que se felicitaba por lo reconocible del ambiente: “Pocas películas en español han causado tan buena impresión en el público como la que con el título “El sabor de la gloria”

⁴ AMORÓS, A. *Lucas de candilejas. Los espectáculos en España (1898-1939)*. Madrid: Espasa-Calpe, 1991, pp. 215-216.

⁵ *Vida Gráfica*, 28 de marzo de 1934.

⁶ *Vida Gráfica*, 9 de enero de 1933, p.6

(...) netamente española no es una españolada más, desarrollándose su asunto en un ambiente para nosotros familiar, simpático y sugestivo. Intervienen en la misma el gran cantao de flamenco Angelillo, el torero elegante Ricardo González y la bella actriz Celia Escudero”⁷.

Desde luego la llegada del sonoro crispó una situación que hasta entonces, si no boyante, al menos era sostenible. Los adelantos técnicos que permiten el nuevo sistema sonoro van llegando paulatinamente a las salas de exhibición. Lo que podría representar una oportunidad para los jóvenes intérpretes se trastoca en perjuicios para las estrellas del cine mudo en general y las hispanoparlantes en particular; en la medianía, los efectos inmediatos se concretan en el sentido –necesario o incentivado- de la producción nacional. Hay una secuencia de críticas al sonoro que se concretan, por supuesto, en entornos andaluces como el de la ciudad Málaga. Sólo un ejemplo que aparece en la edición de *Vida Gráfica* del 29 de mayo de 1933: “De cierta forma se sabe que el Cervantes será cine sonoro, y posiblemente dentro de la primera quincena del próximo mes. Como eran pocos (...)”.

Pero, al margen de estas críticas, en contextos como el de la capital malagueña también se reconoce explícitamente la crisis (“El negocio de espectáculos en Málaga marcha todo lo bien que se desea, hasta el extremo de tener que bajar sus precios reduciéndose al mínimo. Dudamos que esta determinación beneficie en algo ya que con ello se conseguirá más público pero la misma taquilla. Total, el salón más sucio”⁸). El resultado es, pues, que la producción cinematográfica nacional se considera más como imperativo industrial más que como necesidad socio-cultural.

Con estos condicionantes la maquinaria cinematográfica se pone en marcha en la construcción de unos mensajes transformados más en la forma que el fondo, aunque esperanzados aun en el cambio de rumbo de la industria hollywoodiense:

Las parlantes en español volverán a producirse.

El Cinematógrafo acaba de dar uno de los rápidos cambios de frente que le son peculiares. Y por lo visto, en Hollywood volverá a producirse a gran escala películas en castellano. Rompió el fuego la Fox contratando de nuevo a José Mojica, única “estrella” hispana consagrada en la última jornada, y ya están en camino la Bárcena y Martínez Sierra, que ingresarán en el elenco de la misma compañía.

Si la Fox se lanza de lleno, como parece seguro, pronto le seguirán la Metro, Universal, Paramount, RKO y otras, ya que esa ha sido siempre la regla. No menciono a Columbia porque es la que viene manteniendo el estandarte de la producción hispana en Hollywood desde que abandonaron el campo las otras empresas hace cerca de un año⁹.

⁷ *Vida Gráfica*, 29 de mayo de 1933 p. 6

⁸ *Vida Gráfica* 4 de abril de 1932, Movietone, p. 15.

⁹ *Vida Gráfica* 25 de julio de 1932, Teatro-Cine por Jorge Miguel

Haciendo de la necesidad virtud y de la oposición reacción, los roles, temas y personajes cinematográficos de esta etapa nacen en la difícil coyuntura donde se aprecia la oportunidad de la renovación pero se teme el menosprecio del público que empieza a acostumbrarse ya por entonces a los imperativos de los géneros cinematográficos. Con todo, las críticas se multiplican como se puede observar en los fragmentos de la siguiente crónica de explicativo titular:

La Cárcel, La Navaja, La Liga... y la Liga contra la Española

Amalia de Isaura ha continuado la táctica de la Raquel y todas aquellas que, habiendo encarnado la España pintoresca en una época, comprendiera a tiempo que las producciones de cuadros andaluces habían de ser, andando los años, protestados en su propia salsa del modo acerbo que lo ha sido en Córdoba una película que estos días padecemos

(...) Al menor descuido, apenas levantamos algunos de los géneros que la ocultan circunstancialmente, aparece con su capa de polvo terroso lo típico. Lo típico, además, ha solido circunscribirse en Andalucía sin explicarnos por qué a la española. (..) La pantalla hispana caracoleó al principio con unas piezas costumbristas en donde el torero valiente, la copla, la reja –y no del arado-, la andaluza de ojos de fuego y corazón de idem, fueron admitidas piadosamente en espera de un futuro de enjundia. El calor de una época ñoña de digestión de la post-guerra hizo posible sueños en andaluzadas que no pasaron de siesta. He aquí sin embargo, que en plena fiebre industrializadora, en la vorágine social de reconstrucción, se pretende restaurar los antiguos moldes: la película andaluza con el cordobés, el pañolón y todo el adobo de entre aceitunas”¹⁰.

Como en otros períodos, las mujeres representadas se constituyen más como ambientes que como personajes; enfatizados por estos clichés, su relevancia deviene escasa en tanto que menguadas sus posibilidades de empuje del relato¹¹. Así, como afirma Lauretis, condenadas a la ausencia o a la cautividad, devienen en estereotipos monocordes cercanos al mito: modelos de belleza idealizada ensalzados en las portadas y arquetipos negativos de vida disoluta y final moralizante (“El Palacete que en la Playa del Rey poseía Mae Murray acaba de ser vendido en pública subasta ¡por sólo 11.000 dólares! La exestrella y exprincesa está arruinada. Para Hollywood, como si hubiera muerto”¹²). Sin embargo, la reducción fílmica se compensa en la capacidad para trascender las pantallas y encarnar a sus propios personajes en la vida real. Afines a las estrategias del *star system*, el reconocimiento del público amalgama personas y

¹⁰ *Vida Gráfica* 31 de octubre de 1932

¹¹ GUARINOS, V., «Mujeres en proyección. La mujer en el cine. Teoría fílmica feminista», en LOSCERTALES, F. y NÚÑEZ, T. (coords.) *La mirada de las mujeres en la Sociedad de la Información*. Madrid: Siranda editorial, 2007, 91-112.

¹² *Vida Gráfica*, 28 de marzo de 1934.

personajes y dota al sistema de la capacidad magnífica para hacer didáctica de la representación.

El contraste entre el *american way of life*, la modernidad europea y los valores patrios, salpimentados por las diferentes creencias religiosas ponen en evidencia los contrastes más diáfanos que en el contexto de la II República pivotan sobre la cuestión religiosa y el reconocimiento de los derechos ciudadanos a las mujeres y que se materializa, indefectiblemente, en el tema del divorcio y sus implicaciones morales:

“Como en Hollywood muchos se casan 4 o 5 veces es probable que dentro de algún tiempo todos los habitantes sean parientes”¹³

—
“Una dama honesta preguntó a un embajador árabe:

- ¿Cómo, señor embajador, se tolera en vuestra nación que un hombre viva a la vez con varias mujeres?
- Señora –respondió el diplomático-, es para distinguirnos de otros países, donde una mujer tiene varios maridos”¹⁴.

Se aprecia así una contradicción entre la pretendida defensa de la moralidad tradicional –en especial en lo que respecta a la conducta femenina- y la inclusión de imágenes y contenidos de tono “picante” de estas mismas actrices o aspirantes a serlo, simultaneando las críticas por sus divorcios, noviazgos y destapes con guiños que celebran las concesiones a la relajación de costumbres. Así de jugosas se presentaban las siguientes crónicas: “En “La Ley del Harem” ha obtenido un triunfo rotundo, definitorio la encantadora María Alba en su papel de odalisca en la intimidad ¿Por lo que habla? No, por lo que enseña”¹⁵ o “Sally Rand que tanto se popularizó en los teatros por bailar desnuda, aunque pudorosamente cubierta con un gran abanico de plumas, está filmando ahora en Paramount, ¡sin abanico! En una película nudista (...)”¹⁶.

En esta dinámica, se sucede un ingente circular de rostros y cuerpos anónimos, y cuando no lo son, al menos mantienen la distancia de pertenecer a la lejana y casquivana Norteamérica, en los que la identidad de la figura femenina no tiene importancia, como así nos hacen saber los autores de los pies de foto. Incluso, en una línea que roza el cinismo, fotografías de cuatro alegres “starlettes” en bañador comparten página con un texto titulado “La moral del cine”¹⁷, que se sitúa en contra de determinadas conductas “indecentes”. Curiosamente, aunque en el texto

¹³ *Vida Gráfica*, 15 de febrero de 1932 Cine, p. 16 y reiterado en la misma publicación el 9/1/1933 Sombras, p. 6

¹⁴ *Vida Gráfica*, 25 de julio de 1932, Página de la mujer

¹⁵ *Vida Gráfica*, 11 de enero de 1932 pp. 15-16 Movietone

¹⁶ *Vida Gráfica*, 28 de marzo de 1934

¹⁷ *Vida Gráfica*, 8 de mayo de 1933, Cinema, p. 6.

se hable del divorcio, el abuso de la bebida o el uso de un lenguaje inapropiado (actos que, dado el caso, ejercitan igualmente hombres o mujeres), es en estas últimas donde se juzga más severamente a tenor de las palabras finales del artículo:

La moral del Cine

¿Ha influido Hollywood en los moralistas, o han sido los moralistas los que influyeron en Hollywood? Por lo menos, los tiempos han cambiado mucho. Antes del advenimiento del cine, ¿qué se hubiera pensado de una señora o señorita que se pintase el rostro, o fumase un cigarrillo, o se tomara un cocktails (sic) o se desnudase en público?... El cine nos mostró todo eso, ¡y mucho más!, sin que las gentes protestasen (...) ¿Pues y el divorcio? Aunque fuese legal, antes del cine eran muy pocas las personas decentes que se divorciaban, y siempre por motivos bien poderosos. (...) ¿Pues y el gusto inmoderado de beber?... ¿Y el constante empleo de toda clase de palabrotas impías?... ¿y la supuesta purificación de las costumbres licenciosas?... Ya no hay mujeres de dudosa moralidad. Se amparan bajo los elásticos nombres de “modernas” o “sofisticadas”.

Textos como este son ejemplo de la preocupación por la generalización de comportamientos, no sólo vistos en las propias producciones cinematográficas, sino imitados desde la propia realidad de las admiradas estrellas en su vida privada. Es lógico, pues, en este contexto en el que se presentan como antagónicas las costumbres extranjeras frente a las patrias –amplificadas sus virtudes en el cine como medio de diferenciación con fines también de expansión de la industria nacional frente a la invasión de títulos foráneos-, que, mientras que todos los “pecados” aireados son cometidos por las actrices de Hollywood, de las españolas no se refleja más que un comportamiento virtuoso:

Intervuí a Carola Fernán-Gómez, la excelente primera actriz, detesta el divorcio, el voto femenino y es contraria a la mujer política”. (...) “El divorcio –decía Carola, mirándose el pulido de sus uñas rosas- está reñido con nuestros principios. Creo un fracaso su implantación aunque muchas y muchos suspiren por él. Y los más perjudicados las mujeres ¿Quién será capaz de hablar de amor, de ilusionarse con una mujer divorciada por tres o cuatro veces? (...) Entonces, el voto...: Me parece un absurdo. La política está reñida con la hembra, que para mí debe tener abierto campo en todas las demás actividades (...) hoy, con las contadas y femeninas mujeres “metidas” a políticas, nada ganaríamos las demás (...)”¹⁸.

Como sabemos hoy, las posibles sombras de sus relaciones personales permanecieron ocultas si bien se trataba de estrellas que ocupaban las portadas de entonces y sobre las que sobrevolaba, sin mención expresa, la existencia de un protector o benefactor que excedía la mera relación profesional. Ningún comentario podía ensombrecer la gloria de las artistas más

¹⁸ *Vida Gráfica*, 8 de febrero de 1932, p. 6.

internacionales que la época dio; por otra parte, las relaciones financieras y sociales de los varones velaron cualquier comentario sobre su intimidad.

La utilidad de las construcciones arquetípicas está fuera de toda duda y ello permitió sortear los tiempos que se vislumbraban radicalizándose en sus componentes, ideologizándose sobremanera hasta llegar a convertirse, terminada la Guerra Civil, en modelos positivos o negativos completos, en lo estético, en lo político y en lo doctrinal.

Así las tendencias representativas del cine español de la posguerra acomodaron a la perfección los esquemas previos, acendrando sin duda las facetas más beligerantes: la ortodoxia católica, la moral reaccionaria, el espíritu nacional... en una retórica grandilocuente que encuentra expresión en el género épico¹⁹ edulcorado por la vía del entretenimiento en el género costumbrista, castizo y folklorista. Territorialmente, incluso, desagregado: Castilla aporta los personajes, las acciones y los escenarios imperiales; Andalucía contribuye con los tipos populares, las acciones festivas y los escenarios lúdicos.

Por lo tanto, en lo relativo a la mujer andaluza en el cine del franquismo, resulta doblemente sorprendente la fuerte insistencia en dos categorías sociales -mujer y de clase baja-, sobre las que recayeron las peores consecuencias de la dictadura, pero que conformaban el público mayoritario en las salas de cine. El modelo de mujer, fuerte y activa, que proponen estas películas resulta paradójicamente masculinizado, en contradicción con el discurso franquista. No obstante, aplicado a los primeros años de dictadura, Jo Labanyi explica este fenómeno por la necesidad del régimen de que los varones adoptasen un rol “femenino” con respecto al Estado, enajenando su capacidad de iniciativa y su papel en la esfera pública, que podía conllevar el peligro de la reclamación del derecho a la participación arrebatado. Pero para ello, el espectador masculino debía identificarse con el personaje femenino, al que se dota de ciertos rasgos varoniles²⁰.

Del mismo modo, pueden nombrarse ejemplos que siguen esta pauta en el cine español de los 50, justamente, protagonizados por el estereotipo folklórico de la mujer andaluza de clase baja con fuerte temperamento. Así, en 1952 se estrena el filme de Luis Lucia *Lola la Piconera*,

¹⁹ Estas epopeyas históricas producidas en buena parte por Cifesa y con protagonismo mayoritariamente femenino al estilo de *Agustina de Aragón* (1950) o *La leona de Castilla* (1951) dominan la producción una vez superadas las primeras etapas de cine propagandístico presidido por la retórica bélica del sacrificio. A este seguirían ciclos más centrados en el concepto de reconciliación nacional. Véase, LABANYI, J., “Historia y mujer en el cine del primer franquismo”, en *Secuencias: revista de historia del cine*. 2ª época, nº 15, primer semestre 2002, pp. 42-59.

²⁰ LABANYI, J., *op. cit.* Véase también COMAS, A., *El Star System del cine español de posguerra* (1939-1945). Madrid: T&B Editores, 2004.

con Juanita Reina, que en su publicidad potenciaba los valores patrióticos de la película con esta frase: “Un nuevo homenaje a la bravura y patriotismo de la mujer española. Ayer fue Agustina de Aragón. Hoy: Lola la Piconera”.

Asimismo, podemos entrever las diferencias del papel principal masculino en las dos versiones de *Morena Clara*, una rodada en tiempos de la República y estrenada muy poco antes del inicio de la guerra y la otra ya en 1954, en plena dictadura. En ambas, tanto Imperio Argentina como Lola Flores componen personajes resolutivos, tenaces e insumisos, pero la réplica de Fernando Fernán Gómez en la película de 1954 aporta un carácter más pusilánime, mucho más entregado a la fascinación que ejerce sobre él el personaje femenino frente al fiscal que encarna Manuel Luna en la versión de 1936²¹.

Frente a los estereotipos positivos, pervive el de la femme fatale o vamp que en nuestro entorno adopta un modelo particular: la perdición de los hombres, las autodestructivas, la que acumulan poder de seducción y pésimas costumbres morales, a las que se augura un final dramático tienen un nombre propio, Carmen.

1.2 Personajes femeninos andaluces: La continuidad en la representación a través de la figura de Carmen

Lévi-Strauss²² interpreta que los pueblos acuñan mitos para ayudar a suavizar las tensiones que resultan de las aparentes contradicciones entre las creencias y la práctica. A través de los mitos los pueblos reconcilian lo que debería ser con lo que realmente es. Interpretados unas veces como ensoñaciones de la conciencia colectiva, y otras como mecanismos de divinización de personajes históricos (o a la inversa), lo cierto es que los mitos recrean los sentimientos fundamentales de cualquier sociedad: el amor, el odio, la venganza. En tanto que esto es así, el valor intrínseco atribuido al mito proviene de que estos acontecimientos, que se suponen ocurridos en un tiempo pretérito, forman también una estructura permanente;

²¹ Para un análisis más exhaustivo de la versión de *Morena Clara* de 1936, véase: SÁNCHEZ, I., DÍAZ, M., MARTÍN F. y RUIZ, M. J., “Los Personajes como Elementos Configuradores del Género Musical Español en sus Inicios (1934-1936)”, en *Razón y Palabra*, nº 56. Disponible en: <http://www.razonypalabra.org.mx/anteriores/n56/personajesmusica.html>.

²² LÉVI-STRAUSS, C. *Antropología estructural*. Barcelona: Paidós, 1987, “La estructura de los mitos”, pp. 229-252.

se refieren pues simultáneamente al pasado, al presente y al futuro. Desde luego, la abundancia con la que ha sido recreado nuestro arquetipo corrobora este hecho.

Afirma también el antropólogo que la mitología es considerada un reflejo de la estructura social y de las relaciones sociales. Sin duda, y a pesar de las transformaciones narrativas, Carmen es esencialmente la historia de una relación triangular imposibilitada por obstáculos de clase, de raza y de sexo; el soldado, el torero y la cigarrera son arquetipos irreconciliables: uno representa el orden institucional, otro el tipo folklórico, la otra a la transgresión... Independientemente de que la historia se desarrolle en la España napoleónica o en los suburbios de Los Ángeles.

Cuando Prosper Mérimée conoció en 1830 a la Condesa de Montijo que le narró la historia del soldado que pierde profesión, fortuna y honra por una ardiente gitana, poco podía suponer que su interlocutora sería por ella misma objeto de leyenda al convertirse en la esposa de Luis Napoleón. Una y otra, la cigarrera y la emperatriz, en una suerte de asimilación constituían la resolución –al menos ficticia- de la larga rivalidad franco-española: si el siglo XIX se inicia con una invasión, llegado a su ecuador España pone a una española (granadina, andaluza, los matices se acentúan según las versiones) en el trono de Francia. Como si de un *happy end* se tratara, el amor lo resuelve todo, si bien antes ya se había encargado de complicarlo.

Más allá de las leyendas, que suelen ser afirmaciones falsas, el mito de Carmen tiene componentes socio-históricos fundamentados y, no pocas veces, contradictorios. Si el Romanticismo –afirma Raymond Williams²³- surgió como una reacción frente al industrialismo, lo cual provocó un interés y una idealización de las sociedades preindustriales, resulta que nuestra Carmen es el prototipo de una nueva clase, un proletariado femenino con una enorme carga de rebeldía: formado por mujeres independientes en lo económico y sentimentalmente activas. El mito de Carmen es revolucionario en tanto destructora del orden social establecido y de las buenas costumbres burguesas. Pero más allá del mito romántico y folklórico, la realidad histórica es que la Fábrica de Tabacos de Sevilla era el más importante establecimiento industrial de la época en Andalucía, que el siglo XIX verá como se va proletarizando este sector de la actividad y, por ende, incrementándose la conflictividad nacida no ya de lances amorosos, sino de las condiciones de trabajo que culminará, entre 1918 y 1923, con la organización y sindicación en torno a la Sociedad de cigarreras y tabaqueros “Nicot”²⁴.

²³ WILLIAMS, R., *Culture and Society, 1780-1950*. London: Penguin Books, 1985.

²⁴ BAENA LUQUE, E., *Las cigarreras sevillanas. Un mito en declive (1887-1923)*. Málaga: Atenea. Estudios sobre la mujer, 1993. III Premio de Investigación Victoria Kent.

Si la actividad laboral –originariamente cigarrera, luego cantante y bailarina, otras veces actriz de teatro y en una ocasión trabajadora en una fábrica de paracaídas- es una característica importante a la hora de definir a nuestra protagonista, el resto de personajes también vienen determinados por esta circunstancia; así, tanto el soldado como el torero –en estos casos, si que se mantienen los roles- representan dos mundos distintos, el del poder frente a la fama y la fanfarria, pero sin embargo cuentan con un origen plebeyo común que queda diluido en sus respectivas ocupaciones. Esta asimilación entre tipos populares edulcora en alguna medida el componente trasgresor de una relación socialmente desigual, pero maximiza el matiz de género: Carmen elige y cambia de pareja, con ello provoca el conflicto pero esa actitud es expresión ineludible de su deseo, y de su voluntad, que será convenientemente castigado.

Desde luego la narración de la mujer autónoma condenada por su rebeldía no nos es ajena, constituye el relato fundacional de nuestra cultura occidental. El castigo de la primera fue la expulsión del lugar del mito y entrada en el cronotipo de la Historia, enmarcado en las coordenadas del mal, el sufrimiento y la muerte que se constituyen en materia del relato. Con ella, asistimos a la condena de la mujer deseante de sabiduría y pasamos a la mujer definida por su función sexual²⁵. En el caso de Carmen, el tipo histórico nos posibilita el camino inverso: los actantes originarios pasaron a la esfera del mito pero recibieron, igualmente, el consiguiente correctivo. Culturalmente, el siglo XIX aprovechó el género novelístico por su capacidad de seducción y por su discurso persuasivo²⁶; con la novela, el suplicio ya no es físicamente necesario y el nuevo arte de castigar, afirma Foucault²⁷, se basa en la representación, donde el autor se vuelve moralista y el mecanismo disuasorio funciona eficazmente por absoluta represión del deseo. Aunando cualidades, el efecto se multiplica iniciado el siglo XX: la novela muestra los hechos y establece el juicio moral, el cine fija las imágenes y determina los mecanismos de decodificación del mensaje.

Un centenar de Cármenes y un discurso unitario

Como ningún otro personaje, nuestra protagonista ha sido objeto predilecto de los guiones cinematográficos. Lo atestiguan más de cincuenta adaptaciones al cine y a la televisión,

²⁵ CONCHA, A. de. “La dialéctica del deseo femenino y su representación literaria”, en DE LA PASCUA, M. J.; GARCÍA-DONCEL, M. R. y ESPIGADO, G. (Eds.) *Mujer y deseo: representaciones y prácticas de vida*. Cádiz: Universidad de Cádiz, 2004, pp. 17-29

²⁶ Véase, ARMSTRONG, N., *Deseo y ficción doméstica. Una historia política de la novela*. Madrid: Cátedra, 1991.

²⁷ FOUCAULT, M., *Vigilar y castigar*. Madrid: Siglo XXI, 1994.

grabaciones de las representaciones operísticas y de los ballets que han recreado la historia de la gitana. Desde luego la historia contenía los suficientes elementos expresivos para llevarla al soporte filmico, así la época muda contó con 18 adaptaciones de la novela de Mérimée: la primera, una producción italiana de 1909 dirigida por Gerolamo Lo Savio, y la última una película alemana de animación -mediante sombras chinescas- dirigida por Lotte Reininger en 1933. Entretanto, los más famosos directores y actrices de la etapa muda abordaron el tema; así 1915 fue un año prolífico en producciones: Cecil B. de Mille reúne en su versión de *Carmen* a Geraldine Farrar, Wallace Reid y, como genuino representante del *genio* español, a Pedro de Córdoba; Theda Bara encarna a la protagonista del film de Raoul Walsh²⁸ y Edna Purviance a la de la parodia de Chaplin *Burlesque on Carmen*, que tendría al año siguiente una versión rotulada en castellano para Argentina, Portugal y España. En 1918, Ernst Lubitsch rueda su versión de *Carmen*, protagonizada por Pola Negri. Sin duda la expresividad de las actrices, imprescindible antes de la llegada del sonoro, se refuerza en esta historia dramática de amores y celos, de honor y de flirteos.

Pero no sólo las producciones estadounidenses y alemanas, cabezas de la industria en esta época, recrean el mito; producciones austriacas, holandesas, soviéticas y británicas comparten el mismo argumento²⁹. Lógicamente también Francia y España (y México, como avanzadilla hispana en Norteamérica) como nacionalidades protagónicas se interesan por la trama romántica. La producción española más antigua es *Carmen o la hija del contrabandista* (1911) dirigida por Ricardo de Baños y Alberto Marro e interpretada por Concha Lorente, a la que le sigue la coproducción italo-española *Carmen* (1913), dirigida por Giovanni Doria y Augusto Turqui y con reparto mixto³⁰. Del otro lado del Atlántico, cabe destacar la *Carmen* del mexicano Ernesto Vollrath (1921) y la producción peruana de 1928 *La Perricholi* que recrea idéntica trama pero refuerza los elementos coloniales³¹. Francia retoma la obra de Mérimée con el film *Carmen* (1926) de Jacques Feyder con Raquel Meller (que enfatiza las secuencias de

²⁸ El director retoma el tema en *The loves of Carmen*, de 1927, para la que elige a la mexicana Dolores del Río y al estadounidense de idéntico origen Don Alvarado, sin duda para incrementar las connotaciones raciales de los personajes.

²⁹ Nos referimos a *Die Venus* (1922), filme austriaco, dirigido por Hans Homma e interpretado por el trío formado por Magda Sonja, Raoul Aslan y Robert Balajthy; *Een Carmen van het Noorden* (1919), película holandesa dirigida por Maurits Binger y Hans Nesra; *Medvezhya Svadba* (1926), soviética, dirigida por Konstantin Eggert y Vladimir Gardin; o las británicas *Carmen* (1912), bajo la dirección de Theo Frankel y *Carmen: Gipsy Blood* (1931), dirigida por Cecil Lewis.

³⁰ Andrea Habay, Juan Rovira, Suzy Prim y Margarita Silva.

³¹ La misma versión se recrea en *La carrose d'or* de Jean Renoir (1953), interpretada por Anna Magnani, donde la protagonista, que ya no es Carmen sino Camilla y en vez de cigarrera es actriz, se debate ahora entre tres hombres, pues se une al dueto entre el soldado y el torero un nuevo personaje, en este caso el virrey.

danza), Louis Larch, Gaston Modot en el papel de García “el tuerto” –esposo de Carmen que en la ópera de Bizet pierde protagonismo para cedérselo al torero- y una brevísima intervención de Luís Buñuel.

La etapa sonora se inicia con una de las más famosas adaptaciones, la que protagonizara Imperio Argentina. Evidentemente esta etapa debía estar determinada por los recursos del sonido, lo que supuso la primacía de la versión musical de Bizet frente al relato viajero de Mérimée cuya estructura narrativa hubiera tenido que apostar por un *flash-back* completo donde, como en la novela, José Lizarrabengoitia relataba su aventura al arqueólogo francés (cargo que el autor realmente desempeñó en España antes de ser nombrado senador por Napoleón III). Así en la Alemania de 1938 se rueda la doble versión protagonizada por Imperio Argentina y recreada en el film *La niña de tus ojos* (Fernando Trueba, 1998): *Carmen, la de Triana*, bajo la dirección de Florián Rey y *Andalusische Nächte*, dirigida por Herbert Maisch y doblada al inglés³² para el mercado estadounidense. Los títulos que evitan la concisa aunque explícita referencia a Carmen tienen un sentido plenamente contextualizado: en el primer caso, porque se opta por el genérico andaluz como representación de lo español; en el segundo, porque así se evita la alusión a Carmen como prototipo de una raza no aria cuyo peso en la narración es más que evidente. Uno y otro eliminan las aristas más incómodas en la configuración de los personajes y dulcifican el drama en beneficio de los aspectos musicales y de los ideales propagandísticos.

A partir de entonces, cada década ha tenido sus tres o cuatro adaptaciones de la historia; unas más apegadas a la novela de Mérimée y otras más fieles a la ópera. En general, han sido los franceses los más propensos a la recreación literaria, mientras que estadounidenses y españoles han preferido el libreto musical; la grabación de las óperas y las realizaciones para televisión multiplicaron el número de producciones a partir de la década de los 60.

En España, la siguiente versión de Carmen, ya en color, fue *Carmen, la de Ronda* (1959), dirigida por Tulio Demicheli e interpretada por Sara Montiel. El cambio de circunscripción geográfica –de Triana a Ronda- no era una novedad; el relato original, como todo libro de viajes, circulaba de Sevilla a Córdoba y terminaba en Sierra Morena, donde el oficial, convertido ahora en bandolero, contaba su historia. El distintivo de esta versión es que el oficial es francés, y no vasco, con lo que se evitaba el conflicto de los nacionalismos, y estaba interpretado por el actor francés Maurice Ronet, magnífico oponente al galán latino de los

³² El título que se le dio para este fin fue el de *Nights in Andalusia* (1938).

cincuenta Jorge Mistral que remedaba al bandolero. Así, la historia carga las tintas en la ocupación francesa y nuestra Carmen se muestra como un híbrido entre su propio personaje y el de Agustina de Aragón utilizando sus armas de seducción en las tareas de resistencia³³.

La prevalencia de este drama en el género musical se mantiene tanto en producciones cinematográficas como televisivas en las décadas de los 60 y 70, hasta llegar al año 1983 donde confluye dos versiones contrapuestas. Insistiendo una vez más en el antagonismo hispano francés, se estrenan simultáneamente la *Carmen* de Carlos Saura y *Prénom Carmen* de Jean-Luc Godard. Si en la primera la ópera se mezcla con temas de Paco de Lucía y está co-interpretada por Laura del Sol y Antonio Gades, resaltando así la lectura flamenca del hilo argumental; la segunda es una adaptación libérrima donde Maruscha Detmers da vida a Carmen X, miembro de un grupo terrorista que se enamora de un joven policía que vigila la entidad bancaria que pretenden asaltar; aquí, la protagonista se limita a silbar la *Canción del toreador*, para dar primacía musical a los *Cuartetos* de Beethoven.

Con todo, en este breve recorrido hemos observado a *cármenes* que cantan, que bailan, que seducen, pero no hablan. No nos referimos sólo a la etapa muda del cinematógrafo, lo hacemos desde un punto de vista discursivo en el sentido en que la protagonista no es autónoma, es el trofeo por el que rivalizan los actantes masculinos. Como en el relato originario, el discurso autolegitimador es el de un narrador masculino y Carmen es el desencadenante.

La construcción del mito³⁴ pasa, pues, por una fase de estereotipificación donde perviven, pese a todo, los símbolos menos amenazadores: el exotismo y la sensualidad sobre la rebeldía y la fortaleza.

La perseverancia del mito: últimas aportaciones

En 2003, Vicente Aranda estrena una nueva versión de Carmen. Imbuida de las constantes del realizador, es esta penúltima versión a través de la cual el público más joven se acercará a este estereotipo de feminidad y españolidad. Se trata de una de las versiones más fieles a la obra original de Mérimée -*flash-back* narrativo, idénticos escenarios itinerantes, recuperación de la figura del marido de Carmen, etc.-, la película de Aranda adolece de ser una

³³ Confirmando este giro de resistencia, la versión norteamericana de 1962 se titulaba explícitamente *A girl against Napoleon*.

³⁴ AMOSSY, R., *Les idées reçues. Sémiologie du stereotype*. Paris: Nathan, 1991, cit. en Pietsie Feenstra art. cit., p. 87.

recreación sin reflexión sobre el sentido último del relato: la mirada extranjera sobre la realidad hispana, desaprovechando, una vez más, la oportunidad de cuestionar la construcción identitaria de la narración; si bien tiene el acierto de huir de los aspectos folklóricos.

No obstante una visión acrítica de la novela hace aflorar ciertos tópicos tanto en la protagonista como en su entorno. Colmeiro³⁵ defiende la tesis, creemos que muy acertada, de que Carmen ha contribuido a una persistente y extendida noción de España como “nación oriental”. Este mito, una de nuestras mercancías simbólicas más reconocibles, constituye el legado de la fantasía romántica de España como tierra de pasión, viajes exóticos y placeres eróticos, pero también esencialmente diferente, excéntrica, primitiva e inferior. Esta imagen deformada no sólo ha circulado entre los extranjeros, sino que también ha sido explotada por los propios españoles, de manera tan insistente que se hace muy difícil romper el encanto que ejerce Carmen en la definición de lo español. En esta línea, podemos establecer un pequeño inventario de evocaciones de la cultura española como mezcla de civilizaciones exóticas y legendarias: en primer lugar, la fascinación del extranjero que viaja por España (el propio Mérimée confiesa al comienzo que buscaba información sobre las dinastías omeya y nazarí en dos capitales históricas del Islam, Córdoba y Granada) y se incluyen escenas que subrayan las huellas de un pasado esplendoroso, como el hallazgo de una pieza en una excavación arqueológica o la secuencia ambientada en la Mezquita cordobesa. El propio edificio es una metáfora de la España de Al-Andalus sobre el que se cimienta la España católica –llena también de superstición y lecturas folklóricas de lo religioso.

Justamente, en segundo término, la variedad de creencias de los personajes resalta el carácter heterogéneo de lo español y el sustrato heterodoxo de la identidad andaluza: Don José, católico ferviente, visita la Iglesia con frecuencia mostrando la curiosa relación de los españoles con las imágenes veneradas, que tanto asombra a los extranjeros por lo exacerbado de sus manifestaciones. Por el contrario, Carmen se jacta de ser “sierva de Satanás” y practica toda clase de ritos oscuros de adivinación y sortilegios maléficos. La mezcla de ambas creencias se hace evidente en la dueña del burdel, que echa las cartas con la misma naturalidad con que pone velas a una Virgen o se santigua. En ella, como en el país mítico que se nos intenta transmitir, conviven sin empacho todo tipo de cultos misteriosos.

Conjugando todos estos aspectos exóticos, la piedra angular del relato es un personaje dominado por la contradicción: esta Carmen reniega de la raza gitana ya desde la primera

³⁵ COLMEIRO, J. F., “El Oriente comienza en los Pirineos (La construcción orientalista de Carmen)”, *Revista de Occidente*, nº 264, mayo, 2003, pp. 57-83.

secuencia; sin embargo, es de los gitanos de quienes ha recibido el modo de vida sin ataduras del que no está dispuesta a prescindir, pese a los requerimientos de don José. Pero aquí aparece una segunda contradicción, pues a pesar de su deseo constante de libertad, que se traduce en una existencia marginal, Carmen se siente también atraída por ciertas manifestaciones de ostentación que sólo el modo de vida burgués puede proporcionarle. Ello se percibe en su apego al recatado vestido blanco que trae de la emboscada urdida por García el tuerto, su marido (que le quita el delicado sombrero de un manotazo) o en su presencia en la plaza de toros y su atracción por el torero Lucas Domecque, quien representa las más altas cotas de éxito, lujo y aceptación social de la época.

Como justificación de estas contradicciones, la Carmen que interpreta Paz Vega es el producto de una trayectoria vital sembrada de innumerables cicatrices emocionales y físicas que marcan sus relaciones con los hombres. Este sombrío pasado, contado a don José por la dueña del burdel, contribuye a hacer algo más comprensible un comportamiento que, en otras versiones la exhibe como voluble y carente de motivación. Esta Carmen -quizá la más agresiva y hosca, la menos festiva- presenta el carácter práctico, más apegado a la realidad, de quien ha tenido que aprender a subsistir en las calles. Además de esta aportación novedosa -y alguna otra como la masculinización del personaje, sobre todo a través de su integración en el grupo de bandoleros- encontramos también algunos toques algo ingenuos, o al menos, poco sutiles: por ejemplo, la variedad de trabajos plagados de tipismo que simultanea (además de, como es razonable, en la fábrica de tabacos la vemos como bailarina, echadora de cartas, prostituta y contrabandista) o también la insistencia en su primitivismo y su sensualidad tentadora haciéndola aparecer hasta tres veces mordiendo fruta fresca.

En cualquier caso, no nos pasan desapercibidas las claves simbólicas que se utilizan para adornar al personaje como una Eva moderna³⁶: Carmen toma la fruta, seduce a don José atravesando la calle *Sierpes* y lo incita a adentrarse en el camino del mal, de tal modo que el soldado acaba trasponiendo su adoración mariana hacia su amada. Ángeles y demonios, vírgenes y seductoras, son dualidades inherentes a la construcción literaria del Romanticismo; en este sentido, Carmen es una mujer hechicera, de encanto irresistible que aboca a la perdición, domina la brujería y dice tener tratos con Satanás e incluso se dice de ella que habita en el infierno. Además, la identificación con esta mujer demoníaca se refuerza con la evocación de

³⁶ Véase ANDREU MIRALLES, X., “La mirada de Carmen: el mito oriental de España y la identidad nacional”, en BERAMENDI, J. (coord). *Memorias e identidades: VII Congreso da Asociación de Historia Contemporánea*. Santiago de Compostela: Universidade, 2004.

uno de los escritores románticos que en mayor medida contribuyó a crear el arquetipo de la diablesa. En un momento de la película, Carmen entona con fines seductores una canción que es precisamente la rima XXII de Gustavo Adolfo Bécquer: “Por una mirada, un mundo...”. Todo este juego de ritos oscuros y tácticas de seducción refuerzan la interpretación orientalista de lo castizo.

Otro guiño romántico lo encontramos en la definición de la mujer andaluza con la que Mérimée se sirve para describir a Carmen: “Tres cosas negras: los ojos, las cejas y las pestañas. Tres blancas: el cutis, los dientes y las manos. Tres sonrosadas: los labios, las mejillas, las uñas...” y que no es otra que la primera definición de mujer objeto publicada en la prensa femenina española³⁷. Tampoco podemos obviar la música que suena en el admirado reloj de Mérimée que no sólo es contemplado, desde el atraso español, como una innovación tecnológica traída por el progreso foráneo, sino que deleita a los nativos con el *Para Elisa* de Beethoven, cumbre del romanticismo musical.

Desde nuestro punto de vista, pese a los aciertos reseñados en la construcción del personaje, la película desaprovecha la ocasión de realizar una lectura enraizada en las circunstancias históricas y sociales de la España que se representa, alejándola de una imagen parcial de la realidad. Indudablemente, el contexto se inscribe en el proceso de asentamiento tardío de las revoluciones liberales ralentizada por el neocatolicismo imperante, malinterpretado por el francés –que no en vano se llamaba Próspero– como singularidad racial de unas gentes atadas a un destino inmutable por su terquedad en permanecer ajenos a la civilización y al progreso.

Así pues, nuevamente esta Carmen reedita la paradoja entre dos tópicos de lo español, a los ojos del extranjero, y de lo andaluz visto por el resto de identidades españolas o como generalización de lo hispánico, tal y como muestra, por ejemplo, que sea la *Carmen* de Vicente Aranda la película seleccionada como representación de Andalucía en una obra que propone un recorrido cinematográfico por cada una de las comunidades autónomas en la reciente producción española³⁸. Indefectiblemente, los escenarios y actitudes festivas, el reiterado tópico de la alegría, la broma y la simpatía, acompañadas siempre de ecos musicales, baile y cante. Si

³⁷ *La Ilusión: periódico de ciencias, literatura, bellas artes y modas dedicado al Bello sexo*, nº 9, 1850, cit. por JIMÉNEZ MORELL, I. *La prensa femenina en España: desde sus orígenes a 1868*. Madrid: Ediciones de la Torre, 1992, p. 80.

³⁸ PÉREZ ROMERO, E., *En mitad del camino. Paisajes y sentimientos de las Españas en nuestro cine (1975-2005)*. Cáceres: Filmoteca Regional de Extremadura / Festival del Cine Español de Cáceres, 2006, pp. 41-58.

bien, en una de las escenas, al otro lado de la guitarra un bandolero oculta un tabuco, imagen de la otra cara de la identidad que se nos presenta: la fatalidad, la violencia, los celos y la posesión, la pasión y la muerte, a las que aboca el primitivismo de los personajes.

Siguiendo la tendencia, a cada recreación dramática ha seguido la musical que conjuga, ya en este siglo, la faceta lírica y la danza. En 2001, Jérôme Savary y Gérard Deguerre idean una ópera bufa interpretada por Cristina Hoyos; optando por una composición anacrónica donde conviven los personajes del relato originario con Franco, Hemingway, o Ava Gardner, y arreglos musicales jazzísticos y latinos con temas de Jacques Brel, Cole Porter o Paquito el Chocolatero. El resultado no obtuvo precisamente los favores de la crítica, pero logró la polémica de un montaje trasgresor que remedaba, sin disimulo alguno, un universo almodovariano: los amores homosexuales de la cigarrera, toreros enanos, guardias civiles travestidos, la bulimia carcelaria de Escamillo... para una Carmen resucitada gracias a un trasplante de corazón –el de Don José– realizado por el Dr. Barnard. De esta manera, dos siglos después la mirada de Merimée se trastoca por la visión trasgresora de Almodóvar, solamente creíble cuando se reconocen los fundamentos sociales y culturales que la inspiran, y no cuando la galería kitsch se queda en la mera provocación.

En 2004, Salvador Távora presenta con su compañía La Cuadra de Sevilla, una nueva versión de Carmen que subtitula “Ópera Andaluza de Cornetas y Tambores”; aunque no dudamos del compromiso regionalista de Távora, la aleación de instrumentos nos pone sobre aviso de los referentes religioso-culturales del autor. Con la intención de renovar el relato, apuesta por recuperar las narraciones populares y el componente subversivo del contexto: en la narración se rememora a Riego y al pensamiento liberal del primer tercio del siglo XIX donde Carmen se yergue como una mujer libre, independiente económicamente que se une, al margen del registro civil o la bendición eclesiástica, al militar vasco. En una última vuelta de tuerca, Távora cierra su espectáculo con la ejecución de Lizarrabengoa, reinterpretándolo como un alegato actual contra la violencia machista. La apuesta por la libertad y la dignidad de los personajes enraizada en una cultura popular resistente frente a las imposiciones hegemónicas, no pueden ocultar el forzado *aggiornamento*.

Por último, hasta ahora, en otoño de este año 2007 Sara Baras estrena su versión de Carmen destacando los aspectos más sutiles, elegantes y tiernos. Consecuente reacción a la deriva experimentada, el espectáculo se hace estéticamente más refinado. La música compagina la fidelidad a Bizet con temas de Paco de Lucía o de Javier Ruibal, verdaderos renovadores de la

música andaluza con un origen ortodoxo común: uno como intérprete flamenco y el otro como compositor de coplas.

Como vaticinara Merimée y confirma la construcción mítica, la capacidad de Carmen para adecuarse a contextos cambiantes es sorprendente. Lo que resulta inquietante es el afán por apropiarse de un personaje extravagante para foráneos y denostado por autóctonos.

1.3 Personajes femeninos andaluces (II): la dificultosa búsqueda de identidad desde la Transición hasta la actualidad

En el marco de la Transición, con estrecha vinculación a la descentralización que se inició con la democracia, se puso de manifiesto en España la voluntad por poner en marcha un cine de carácter autonómico³⁹. El desarrollo de esta clase de actividades cinematográficas fue considerable en el ámbito catalán y, en un segundo plano, el cine vasco también dio sus frutos, pero el resto de nacionalidades y autonomías que se embarcaron en esta empresa sólo pudieron contar muchos intentos que no prosperaron y escasos proyectos que se sacaron adelante con mucho esfuerzo. Éste fue el caso de Valencia, Galicia, Canarias y también de Andalucía, que contaban con una débil infraestructura cinematográfica⁴⁰.

En aquel momento, los realizadores estimaron que la producción cinematográfica podía ser un gran remedio para solucionar la carencia endémica de una identidad clara en Andalucía, cuya idiosincrasia había sido confundida tradicionalmente con “lo español”. De este modo, la necesidad de reconstruir la memoria colectiva después de cuarenta años de dictadura franquista y el deseo de convertir el cine en una herramienta para fomentar el desarrollo de la cultura regional incentivaron los intentos de poner en marcha una producción autóctona⁴¹. Con todo, la falta de ayudas institucionales y la ausencia de una estructura industrial cinematográfica, que propició una dependencia tanto técnica como financiera respecto de Madrid, limitaron enormemente las posibilidades creativas de los profesionales andaluces⁴².

³⁹ Una descripción más detallada de las particularidades de estas manifestaciones puede consultarse en PÉREZ PERUCHA, J., “El Surgimiento de cines nacionales en la periferia industrial”. En VV. AA. *Historia del cortometraje español*. Madrid: Festival de Cine de Alcalá de Henares / Comunidad de Madrid / Fundación Colegio del Rey / Fimoteca de la Generalitat Valenciana / Caja de Asturias / SGAE, 1996, pp 197-207.

⁴⁰ Cfr. MONTERDE, J. E., *Veinte años de cine español. Un cine bajo la paradoja*, Barcelona, Ediciones Paidós, 1993, pp. 90 y 96.

⁴¹ UTRERA MACÍAS, R., “Andalucía”, en CAPARRÓS LERA, J.M. (Dir.), *Cine español. Una historia por autonomías*. vol. I. Barcelona: FilmHistoria Libros, 1996.

⁴² DELGADO, J. F., *Andalucía y el cine del 75 al 92*. Sevilla: El Carro de la Nieve, 1991, pp. 19-22.

A pesar de que el panorama descrito resultase poco esperanzador, los tímidos impulsos llevados a cabo contribuyeron significativamente a que Andalucía comenzara a representarse de una manera más realista que en épocas anteriores. Una de las primeras iniciativas que apuntaba en esta dirección se inicia en 1975, durante el transcurso del I Festival de Cine Iberoamericano de Huelva. Se trata de la fundación de la productora Mino Films, una empresa concebida a partir de un compromiso histórico-político que quería escapar de folclorismos y de tópicos.

De hecho, será con planteamientos de este tipo, a partir de mediados de los setenta cuando, progresivamente, el cine contribuya a ejercer un papel crítico en lo que respecta a la representación de Andalucía. Aunque, por otra parte, resulta paradójico que en estas películas de la Transición se haga referencia a los mismos elementos simbólicos que se utilizan en el cine anterior para construir un estereotipo peyorativo de esta región, como el flamenco, el ámbito rural asociado a las pasiones desatadas o los rituales populares. Pero, en cualquier caso, tras los títulos que fueron auspiciados por la débil estructura de producción establecida aquí durante este periodo, hubo un loable propósito de representar una identidad andaluza más digna.

Otro de los principales problemas del cine andaluz del periodo fue la proliferación de historias situadas en un entorno poco cercano al público y que, por consiguiente, le resultaban poco o nada apetecibles. Los elementos sobre los que se intentó desarrollar la nueva identidad andaluza fueron, en su mayoría, de carácter estético, de modo que su finalidad crítica no quedaba bien patente y causaba un escaso impacto en el espectador andaluz, que nunca llegó a manifestar un especial interés en el cine producido en su región. A todo esto se suma el hecho de que, salvo contadas excepciones como la obra de Gonzalo García Pelayo y la de Roberto Fandiño, se trataba de un cine sin pretensiones comerciales y que, por tanto, estaba condenado a alcanzar una difusión más reducida. Además, las dificultades de distribución que padecían las películas españolas en general se agudizaban en el caso del material proveniente de pequeñas productoras radicadas en territorios periféricos como Andalucía. Finalmente, debido a éstas y otras causas menores, el intento de buscar formas de expresión propias de la cultura andaluza a través del cine se irá agotando inevitablemente desde el comienzo de los años ochenta.

Por otra parte, desde finales de los años sesenta, el cine nacional había ido desterrando paulatinamente los personajes y escenarios andaluces porque resultaban poco acordes con la imagen moderna y aperturista de una España obstinada en mostrarse renovada, a pesar de que

la lastrarán los prejuicios de siempre. En contraposición, en las películas producidas en nuestra región, los rasgos definitorios de los personajes andaluces se ajustan a unos discursos filmicos concebidos en función de una “necesidad de ostentar algún tipo de identidad propia y diferenciada”⁴³. Esto se hacía especialmente necesario en el caso de los personajes cinematográficos femeninos, que durante décadas habían sido definidos como baluartes de los valores tradicionales.

La mujer andaluza en el cine español de la democracia

De todos modos, en el cine andaluz de la Transición, impera un tipo de mujer rural marcada por sus precarias circunstancias. En general, suele tratarse de un personaje de clase baja, que vive en un cortijo y habitualmente está sometido a las arbitrariedades de un destino que no controla. No obstante, también encontramos muestras de personajes femeninos cuya definición social es mucho más adecuada a la realidad de una España en la que predominan las clases medias. Eso es lo que ocurre, por ejemplo, en *Vivir en Sevilla* (Gonzalo García Pelayo, 1978).

A pesar de todo, la vida laboral de la mujer andaluza comienza a adquirir matices en la gran pantalla, aunque aún pueden contarse numerosos casos en las que la dedicación profesional femenina continúa estando indefinida o desdibujada. De cualquier manera, resulta muy significativo que desaparezcan las artistas. Tengamos presente que el género folclórico empezó su declive ya en la década de los sesenta y que, con los cambios sociales experimentados en España a partir de entonces, el público, más urbano, manifiesta mayor interés por otros discursos más próximos. Asimismo, los tópicos costumbristas se asocian a la dictadura ya pasada.

Prácticamente todas las mujeres que aparecen en el cine autonómico del periodo son sevillanas, lo cual se contradice en gran medida con los propósitos de cultivar una identidad colectiva andaluza realista y matizada. Esto es sintomático de que se sigue asimilando Sevilla con la totalidad de Andalucía y, además, denota que la mayor parte de la pálida estructura de producción existente en la región se concentra en la capital hispalense.

En general, los personajes cinematográficos femeninos se definen a través del acento andaluz y tanto el lenguaje como los rasgos dialectales se manifiestan sin las hiperbólicas

⁴³ TRENZADO ROMERO, M. “La construcción de la identidad andaluza y la cultura de masas: el caso del cine andaluz”, en *Revista de Estudios Regionales*, nº 58, 2000, p. 198.

matizaciones expresivas con las que se había caracterizado a la mujer andaluza en el cine de etapas anteriores. Eso sí, como consecuencia de las pretensiones modernizadoras que impregnan el cine español de esta etapa, los rasgos dialectales de nuestra tierra comienzan a resultar poco comerciales porque permanecen asociados a la tradición en el imaginario colectivo. Por lo tanto, no es casualidad que se prescindiese del habla andaluza en las películas *Manuela* (Gonzalo García Pelayo, 1976), *La espuela* (Roberto Fandiño, 1976) y *María, la santa* (Roberto Fandiño, 1997), que fueron las que disfrutaron de una mayor inversión y tuvieron más éxito de taquilla, incluso fuera de Andalucía.

En definitiva, los personajes femeninos del cine andaluz de este periodo utilizan el lenguaje sólo para comunicarse, y este rasgo los diferencia de sus predecesoras, a través de las que se relacionan las marcas dialectales andaluzas con una expresión inmoderada de los sentimientos. Se produce, pues, una disociación de las mujeres andaluzas con respecto de las características definitorias que tradicionalmente se les habían atribuido en las películas y su definición psicológica consiguiente queda mucho más matizada.

En general, se trata de personajes más activos e influyentes en la narración. Como ejemplo, en *La espuela* se aborda la frustración sentimental y amorosa de una esposa. También encontramos mujeres rebeldes, como las campesinas que plantan cara a los falangistas en *Tierra de rastros* (Antonio Gonzalo, 1979) y figuras femeninas que son capaces de liberarse de sus prejuicios morales como Belén, Marta y Matilde en *Frente al mar* (Gonzalo García Pelayo, 1979).

A pesar de todo, la representación que se hace de Andalucía y de sus mujeres en el cine autóctono de la Transición no tiene la suficiente entidad para imponerse a la pervivencia de los rasgos definitorios más tópicos y peyorativos de los personajes femeninos dibujados en películas precedentes. Evidentemente, desde entonces, se han producido cambios en la definición de la mujer andaluza en el cine español, aunque esto se ha acusado sobre todo externamente, a través de una caracterización acorde con la estética vigente.

Con todo, la caracterización externa o el acento y otros rasgos lingüísticos, presentan en algunos casos connotaciones peyorativas a través, por ejemplo, de su utilización como recurso cómico, lo que nos permite seguir reconociendo a las mujeres andaluzas como tales. Desde los años treinta y el franquismo, es difícil prescindir de los rasgos definitorios de la mujer resuelta para la caracterización de las figuras femeninas procedentes de Andalucía. Esta definición se encarna en personajes secundarios que actúan casi siempre como contrapunto cómico de los

protagonistas, aunque este mecanismo se ha ido desarrollando más en la televisión que en el cine, sobre todo a partir de los años ochenta. De todos modos, en este último periodo, no podemos olvidar ejemplos cinematográficos tan significativos como la modelo interpretada por María Barranco en *Mujeres al borde un ataque de nervios* (Pedro Almodóvar, 1988) y la coreógrafa a la que da vida Loles León en *Don Juan, mi querido fantasma* (Antonio Mercero, 1990).

A partir de mediados de los noventa, los nuevos realizadores que comienzan a desarrollar su labor en el cine español otorgan un mayor peso a los conflictos psicológicos y sentimentales por encima del contexto de la narración. Este planteamiento puede considerarse una posible causa de que la definición que se hace de los personajes femeninos andaluces durante el franquismo no tenga una traducción directa en el cine español de las últimas décadas. Asimismo, los valores más tradicionales, y no sólo en referencia a las mujeres andaluzas, aparecen desdibujados en las películas de estos autores.

Resulta obligado, sin embargo, reseñar, entre las obras cinematográficas realizadas desde los años ochenta, algunas en las que se hace referencia al musical folclórico andaluz. Por una parte, debe tenerse en cuenta el auge que experimentó la copla en la España de los ochenta y de los noventa para explicar la existencia de este tipo de películas. Pero el componente folclórico que aparece en ellas también se justifica porque las narraciones están enmarcadas en el periodo de mayor auge de este género, la Guerra Civil y la posguerra. Éste es el caso de *Las cosas del querer* (Jaime Chávarri, 1989), *Las cosas del querer II* (Jaime Chávarri, 1995) y *La niña de tus ojos*. Pero las protagonistas de estas películas no están retratadas con las mismas intenciones que en el periodo de la dictadura, sino con una perspectiva crítica.

Las obras concebidas con este tipo de planteamientos, por tanto, contribuyen a que el personaje femenino andaluz recupere parte de sus rasgos definitorios anteriores a los setenta. De manera semejante a lo que ocurre en el cine de los años treinta y el franquismo, incluso se llevan a cabo dos intentos de volver a personificar este tipo femenino en dos cantantes folclóricas, Isabel Pantoja, en *Yo soy ésa* (Luis Sanz, 1990) y *El día que nació yo* (Pedro Olea, 1991), y Rocío Jurado, en *La Lola se va a los puertos* (Josefina Molina, 1993). Es necesario matizar, sin embargo, que sólo *Yo soy ésa* se ajusta claramente a los cánones clásicos del género folclórico.

Independientemente del transcurso de la acción, los personajes de Rocío Jurado e Isabel Pantoja en las mencionadas películas están contruidos de manera similar a las artistas

folclóricas de décadas anteriores. Sin embargo, las mujeres encarnadas por Ángela Molina y María Barranco en *Las cosas del querer* o por Penélope Cruz en *La niña de tus ojos* y sólo visten una indumentaria atribuible al estereotipo de la mujer andaluza cuando la acción lo requiere. El atuendo de las actrices de este grupo de películas obedece a la intención crítica de la narración.

Definición generacional de la figura femenina andaluza en el cine actual

Después de su periodo de máxima expansión en los sesenta, la madre es un papel cuya atribución a los tipos femeninos andaluces sigue siendo frecuente en el cine español, lo cual se debe probablemente al carácter tradicional y sobreprotector que lleva implícito esta figura y que se ha asociado con la mujer andaluza sobre todo desde los años sesenta. De este modo, en las películas españolas de los últimos años, encontramos madres andaluzas cuya única actitud vital es la de cuidar a sus hijas. Los personajes más jóvenes llevan a cabo una búsqueda en la que intentan encontrar un destino distinto al de sus madres, pero, en muchas ocasiones, este camino resulta infructuoso cuando no falso. Es significativa, por ejemplo, la relación que establece con su madre Palmira Gadea, el personaje que interpreta Concha Velasco en *Más allá del jardín* (Pedro Olea, 1996). La protagonista es una sevillana de clase alta y su madre es representada como una persona pasiva que sólo actúa como catalizadora. A lo largo de la narración, Palmira intenta su realización como mujer y, en principio, parece que se aparta de los valores tradicionales encarnados por su madre, pero, finalmente, no logra evolucionar en este sentido.

También en *Solas* (Benito Zambrano, 1999) se percibe la lucha de la hija, María (Ana Fernández) por construir un destino distinto al de su madre, Rosa (María Galiana). Pero su búsqueda de una nueva vida en la ciudad sólo desemboca en una situación laboral precaria como mujer de la limpieza y en una relación sentimental con un hombre que la humilla lo mismo que su padre hizo con su madre. No obstante, se trata de un ejemplo distinto al anterior por la definición psicológica de la que es objeto la madre de esta narración.

Personajes como los descritos contribuyen a conformar la definición de la madre protectora tan identificada con esta figura femenina en el cine. Pero también podemos encontrar mujeres andaluzas que llevan este rol al extremo, desencadenando así frustración y rebeldía en sus hijos. Por ejemplo, en *Carlos contra el mundo* (Chiqui Carabante, 2002), María (Victoria

Mora) está tan cegada por sus prejuicios tradicionales que actúa en todo momento en contra de la felicidad de su hijo Carlos, presionándolo y anulándolo, hasta el punto en que éste terminará huyendo lejos de ella. Otros personajes femeninos andaluces simplemente ejercen la maternidad de una forma dominante o irresponsable. Esto es lo que ocurre en *Fugitivas* (Miguel Hermoso, 2000) con Flor (Silvia Espigado), una prostituta para la que su hija Laura (Beatriz Coronel) es un estorbo del que termina desentendiéndose.

En definitiva, las diferencias entre distintas generaciones han sido un elemento fundamental en la definición de los personajes femeninos andaluces durante los últimos años. Sin embargo, es necesario apuntar que los rasgos de las mujeres andaluzas en las películas producidas por empresas radicadas en nuestra comunidad autónoma se han orientado parcialmente en virtud de los cambios experimentados por el contexto social en Andalucía y de las condiciones de producción que han determinado su sector audiovisual.

Al comienzo de la década de los noventa, el cine comienza a despegar lentamente en Andalucía a raíz de los pequeños impulsos iniciales de Productora Andaluza de Programas, una entidad dependiente de la Junta de Andalucía, y de las iniciativas de empresas como Juan Lebrón Producciones, Maestranza Films⁴⁴, La Zanfoña Producciones o Jaleo Films.

Pero, sin duda, en el panorama cinematográfico andaluz de los últimos años, *Solas* ha sido la película que ha contado con una repercusión más notable y, por ello, ha contribuido en gran medida a difundir una imagen de la mujer andaluza más ajustada a la realidad, tanto por lo que se refiere a la caracterización externa como a la matizada definición psicológica de la madre y la hija que fueron interpretadas, respectivamente, por María Galiana y Ana Fernández. Siguiendo la estela de *Solas*, encontramos personajes femeninos andaluces similares que luchan sin ayuda por encontrar su sitio en un entorno lleno de dificultades. Así pues, historias como la de la expresidaria Isabel en *15 días contigo* (Jesús Ponce, 2005) nos recuerdan demasiado al guión de la ópera prima de Zambrano. Mucho más singulares y esperpénticas son las mujeres “solas” de *Carlos contra el mundo* (2002) y de *La vida perra de Juanita Narboni* (Farida Benlyazid Amor, 2005).

A pesar de todo, también encontramos ejemplos que rompen con la imagen de la mujer andaluza pasiva y sumisa que ofrecía mayoritariamente el cine de décadas anteriores. Un caso interesante al respecto lo encontramos en *Gitano* (Manuel Palacios, 2000), en la caracterización

⁴⁴ UTRERA MACÍAS, R., *Las rutas del cine en Andalucía*. Sevilla: Fundación José Manuel Lara, 2005, pág. 87.

de las hermanas Lucía (Laetitia Casta) y Lola (Marta Belaustegui), que despiertan la ira de su padre: “la española por moderna y la francesa por puta, como sus madres”.

Por otro lado, en las películas ambientadas en el tiempo presente, las adolescentes andaluzas rompen con los tópicos tradicionales y se rebelan contra su entorno. Por ejemplo, en *Astronautas* (Santi Amodeo, 2004), Laura (Teresa Hurtado) toma la iniciativa de marcharse a la ciudad en busca de su hermano Andrés (Julián Villagrán) pero, como él no está en la casa, decide instalarse en casa de su vecino Daniel (Nacho Novo), un artista que se encuentra en pleno proceso de rehabilitación de sus adicciones. Será ella la que motive al personaje masculino a avanzar en su evolución personal, lo que se simboliza en el esfuerzo que invierte Teresa para rehabilitar la casa de Daniel. También será la adolescente la que aliente y haga cristalizar la pasión que el personaje masculino siente por ella, que al principio mantiene una actitud inhibida y culpable al respecto en contraste con la espontaneidad de Teresa.

En *7 vírgenes* (Alberto Rodríguez, 2005), la Patri (Alba Rodríguez) mantiene relaciones con Tano (Juan José Ballesta), un muchacho de un barrio obrero periférico que cumple condena en un centro de reforma. Cuando Tano sale con un permiso por la boda de su hermano, la Patri se ausenta de su casa con total naturalidad para ir a su encuentro. Este personaje femenino mantiene relaciones sexuales sin tapujos y no manifiesta indicios de dependencia de la figura masculina. Por el contrario, deja a Tano plantado en la discoteca y, al día siguiente, justo después de un encuentro sexual, decide poner fin a su relación de pareja.

Como otra novedad del cine de los últimos años, los atributos físicos de los personajes femeninos andaluces se han mostrado en la gran pantalla con naturalidad. Prueba de ello son frecuentes escenas de sexo como las protagonizadas por Ariadna (Paz Vega) en *Nadie conoce a nadie* (Mateo Gil, 1999), Lucía (Cuca Escribano) en *Poniente (un relato universal sobre el amor)* (Chus Gutiérrez, 2002) o Luli (María Ruiz) y la Cuerpo (Marta Nieto) en *El camino de los ingleses* (Antonio Banderas, 2006).

La mujer andaluza ha cambiado mucho, las folclóricas ya no son lo que eran... Sirva de ejemplo el personaje de la Niña María (Lola Herrera) en *¿Por qué se frotran las patitas?* (Álvaro Begines, 2006). Una cantante de copla retirada en cuya caracterización interna pueden apreciarse rasgos opuestos a los tradicionalmente asociados con la figura folclórica, como su rebeldía en relación con la actitud de los hombres de su familia.



1.4 Personajes masculinos andaluces: el hombre como eje definitorio de lo andaluz en el cine del franquismo

La mayoría de los modelos de masculinidad transmitidos en el cine español inmediatamente posterior a la Guerra Civil hacen énfasis en los ideales más caros al nuevo régimen político. El ejemplo más claro de ello es héroe militar al que personifica de manera preferente Alfredo Mayo las películas bélicas del periodo y cuyos rasgos básicos son los que marca *Raza* (José Luis Sáenz de Heredia, 1941), con guión del propio Franco. También en la década de los cincuenta, marcada por el reflejo de contenidos religiosos en el cine más cercano al régimen, el tipo de personaje masculino dominante está marcado por la pasión redentora que se entrega plenamente a la causa de Dios en películas como *Balarrasa* (José Antonio Nieves Conde, 1950). Se trata, pues, de una definición de la figura masculina igual de fundamentada en elementos épicos que la que se difunde a través de las películas centradas en la Guerra Civil o en las campañas africanistas del ejército español.

Tanto en el cine bélico como en el cine religioso, la mujer es sólo un estorbo para la realización de los ideales que definen al hombre. El carácter pasivo de la figura femenina que aparece en este tipo de películas se asocia a la abnegación y al espíritu de sacrificio como virtudes preferentes. En contraste con el arquetipo viril, que se define como el forjador de la Historia, la figura femenina se asocia de manera exclusiva a la función maternal y al mantenimiento de los principios morales más tradicionales defendidos por el nacionalcatolicismo.

En definitiva, en el cine más cercano al discurso del estado franquista, la definición de los protagonistas de uno y otro sexo sirve para afirmar la superioridad manifiesta de los valores viriles. A este respecto, autores como Asunción Gómez afirman incluso que “las dicotomías de elementos activos y pasivos tradicionalmente asociados con el sujeto masculino y femenino, respectivamente, a nivel social, se reproduce en la casi totalidad de las estructuras narrativas del cine español de los años 40”⁴⁵. Si se tiene en cuenta la interacción entre los roles de género que se determina en estas películas y la identidad nacional, podría decirse que la definición de la masculinidad en el cine español del franquismo se ajusta al contexto sociocultural del periodo⁴⁶.

⁴⁵ GÓMEZ, A., “La representación de la mujer en el cine español de los años 40 y 50: del cine bélico al neorealismo”, en *Bulletin of Spanish Studies*, vol. LXXIX, 2002, p. 579.

⁴⁶ Un análisis en el que se afirma que la definición de la masculinidad a través del cine es un efecto que varía según diferentes contextos puede encontrarse en REICH, J., *Beyond the Latin Lover: Marcello Mastroianni, Masculinity and Italian Cinema*. Bloomington: Indiana University Press, 2004.

Los modelos masculinos asociados a lo andaluz resultan, sin embargo, una clarísima excepción a los principios casi monolíticos que sirven para la definición de los roles de género en las películas producidas en España hasta mediados de la década de los setenta. No se trata, sin embargo, de un caso aislado. En lo que se refiere a esta cuestión, la ideología expuesta en el cine del franquismo pone de relevancia también algunas otras fisuras mediante las que se les da eco, aunque sea muy relativo, a ciertas actitudes reprimidas por parte del régimen. En este sentido, y como ejemplos de lo que Peter Evans denomina “patrones de contradicción y resistencia”⁴⁷, habría que volver a destacar la relevancia que alcanzan las mujeres heroicas en las producciones de género histórico durante los años cincuenta. También resulta relevante la crítica a las funciones atribuidas a hombres y mujeres que define el denominado “Nuevo Cine Español” y que tiene una clara cristalización en la tristísima peripecia vital de Isabel (Betsy Blair) en *Calle Mayor* (Juan Antonio Bardem, 1956).

Pero la definición que se da de los protagonistas andaluces en el cine supone un cuestionamiento aún más claro de la noción de masculinidad vigente en la época. Este tipo de personaje andaluz que se recrea a través de las películas del franquismo aparece en musicales folclóricos y, en menor medida, en melodramas. En cualquier caso, se trata de géneros cinematográficos populares en los que el elemento emocional se constituye en el fundamento de la estructura narrativa. Resulta aún más marcada, pues, la vulnerabilidad e incluso la negatividad que define física y psicológicamente a los hombres andaluces que aparecen en las producciones cinematográficas de este periodo. Una constatación que se pone de relevancia, sobre todo, si se tiene en cuenta que figura femenina también relacionada con Andalucía se define por su especial energía y atractivo en estas mismas películas.

Hombres vulnerables frente a mujeres resueltas

En un cine franquista que “debía ser absolutamente legible en su ejemplaridad”⁴⁸ y que, por eso mismo, pierde matices diferenciales en su estética, en su narrativa y en sus contenidos con respecto a la producción del periodo republicano, también el perfil físico y psicológico de los personajes andaluces se presenta de manera estandarizada. En lo que se refiere a los tipos

⁴⁷ EVANS, P., “Cifesa: Cinema and authoritarian aesthetics”, en GRAHAM, H. y LABANY, J. (eds.), *Spanish cultural studies: an introduction*. Oxford/New York: Oxford University Press, 1995, p. 222.

⁴⁸ GONZÁLEZ REQUENA, J., “Entre el cartón-piedra y los coros y danzas”, en *Archivos de la Filmoteca*, nº 7, septiembre-noviembre 1990, p. 25.

masculinos identificados con Andalucía, es destacable su vulnerabilidad frente a la capacidad de seducción de sus antagonistas femeninas. Por mucho que ocupe una posición socioeconómica relevante, como Rafael (José María Seoane), hijo de un conde en *Canelita en rama* (Eduardo García Maroto, 1943), o el terrateniente Juan Manuel de Almodóvar (Jorge Mistral) en *Un caballero andaluz* (Luis Lucia, 1955), el galán andaluz siempre se enamora de la protagonista femenina que, aunque ocupa casi siempre una posición social inferior, lo atrae irremisiblemente. Como contraste con el objeto de su pasión, suele ser frecuente que este personaje masculino mantenga una actitud habitual pasiva o de seriedad y de tristeza. Sólo dos ejemplos entre muchos son Enrique (Manuel Luna) en *Morena Clara* (Florián Rey, 1936), que se difunde ya durante el franquismo, y Juan Manuel de Almodóvar en *Un caballero andaluz*. Hay una frase del personaje de Leonardo (Alfredo Mayo) en *Malvaloca* (Luis Marquina, 1942) refiriéndose a la Malvaloca, (Amparo Rivelles), de la que está enamorado, que sintetiza muy bien el tipo de atracción que ejerce la mujer andaluza sobre el hombre en las películas españolas realizadas hasta finales de los años cincuenta: “Yo no sé si es por contraste de mi condición y la suya, pero me emboba”.

Esta vulnerabilidad psicológica de los personajes masculinos andaluces en el cine español hasta los años cincuenta se corresponde, incluso, con la apariencia física de los protagonistas. De hecho, entre los galanes más populares de las películas relacionadas con Andalucía en el cine español del primer franquismo, tanto Luis Mariano como Antonio Molina, por ejemplo, presentan unos rasgos faciales y una complexión física que poco tienen que ver con la marcada masculinidad de otros galanes preferidos por el público femenino de la época, como Alfredo Mayo. En los años sesenta, resulta también sumamente significativo a este respecto que la popularidad de Joselito se eclipse a medida que el actor y cantante crece, pierde sus rasgos añejados y empieza a ganar presencia masculina en la pantalla.

Incluso la posición de estos protagonistas masculinos en el *star system* nacional es deudora de sus compañeras femeninas. De hecho, las mujeres son de manera mayoritaria las principales protagonistas del cine nacional relacionado con Andalucía durante las primeras décadas del franquismo. Son escasos los títulos de este tipo de cine que tienen como protagonista principal a una figura masculina hasta los años cincuenta. Entre las estrellas masculinas que triunfan a partir de este momento en el género folclórico son relevantes los casos ya mencionados de Luis Mariano y Antonio Molina.

El caso de Luis Mariano es poco convencional. Con un poco más de continuidad que el

mexicano Jorge Negrete, que protagoniza únicamente la coproducción *Jalisco canta en Sevilla* (Fernando Fuentes, 1948), Luis Mariano interviene en coproducciones hispano-francesas de Suevia Films. El objetivo era aprovechar el estatus de estrella de la canción del que gozaba Luis Mariano en Francia. Pero se trata más de un cantante de opereta que de un intérprete de música andaluza

Pero, aún contando con la trascendencia de la figura de Luis Mariano o el gran éxito comercial de las películas de Manolo Escobar a partir de finales de los 60, es a Antonio Molina a quien se puede considerar la estrella masculina por excelencia en el cine folclórico del primer periodo franquista. Este cantante malagueño llega al medio cinematográfico con *El pescador de coplas* (Antonio del Amo, 1953), en la que comparte protagonismo con una jovencísima Marujita Díaz.

Resulta significativo que Antonio Molina alcance la categoría de estrella cinematográfica a través de resortes promocionales y de una promoción de su carrera idéntica a la de las más famosas protagonistas femeninas. Una clara muestra de ellos es que, lo mismo que en el cine folclórico protagonizado por mujeres, también en las producciones cinematográficas puestas al servicio de Antonio Molina se recogen sus circunstancias biográficas. El objetivo sigue siendo atraer al público facilitando la identificación del personaje con el ídolo que lo interpreta. En todas sus películas, el personaje interpretado por Antonio Molina es de origen modesto, lo mismo que el propio artista. Pero las coincidencias de los argumentos cinematográficos no se detienen ahí: en *El pescador de coplas*, por ejemplo, el personaje de Juan Ramón se presenta a un concurso de radio para conseguir la fama como cantante y la misma situación se repite en los casos de *Esa voz es una mina* (Luis Lucia, 1955) y *La hija de Juan Simón* (Gonzalo Delgrás, 1957). De hecho, Antonio Molina obtuvo su gran primer éxito en un concurso radiofónico celebrado en 1951.

Tras el éxito obtenido por Antonio Molina, el modelo de personaje masculino andaluz adquirirá rasgos físicos más claramente viriles con la popularidad adquirida por Manolo Escobar en las películas que protagoniza a partir de finales de los años sesenta. Sin embargo, aunque suponen la afirmación de la superioridad masculina asociada a los valores identificativos del régimen franquista, como luego veremos, también los personajes interpretados por el “cantante bandera” reproducen los mismos comportamientos vulnerables en situaciones amorosas que habían caracterizado el modelo de masculinidad asociado con lo andaluz en el cine anterior.

Pero además de los protagonistas, también hay que tener en cuenta otros personajes

masculinos relacionados con Andalucía con menor entidad narrativa de las películas españolas del franquismo. En este sentido hay que destacar que, incluso más allá de la fragilidad, muchos hombres andaluces del cine franquista se definen por su falta de virtudes morales. Hay, por ejemplo, una gran cantidad de tipos caracterizados por su holgazanería. Es el caso de Regalito (Miguel Ligeró) en las dos versiones de *Morena Clara* o el padre de Macarena en la película dirigida por Antonio Cruz en 1944. Algunos más se definen, incluso, por defectos más graves, como el alcoholismo. Cumplen ese patrón Quique (Antonio Vico) en *Mariquilla Terremoto* (Benito Perojo, 1939) y el padre de la protagonista en *Malvaloca*. Los “señoritos” juerguistas y vividores aparecen con frecuencia y unos pocos ejemplos son Salvador en *Malvaloca*, el conde de Montepalma (Fernando Granada) en *Filigrana* (Luis Marquina, 1949), o el personaje de Alberto en las tres versiones cinematográficas de la novela de Pérez Lugín *La virgen del Rocío ya entró en Triana*⁴⁹.

En cualquier caso, la protagonista se nos presenta como un personaje mucho más positivo, resolutivo y enérgico que su galán. Se subvierte, así, a través del cine, la realidad de una mujer que vive encerrada en el ámbito privado de la familia por el orden franquista. Pero, además, esta ilusión de superar la represión que sufren las mujeres se suma a los mecanismos narrativos que permiten anular las diferencias de clase entre a través de la relación amorosa entre los protagonistas de estas películas. Y, por supuesto, tampoco hay que olvidar que los guiones cinematográficos de este periodo narran historias en las que el cambio y la movilidad social son posibles. En definitiva, junto con el resto de pautas antes descritas, el modelo de masculinidad asociado a Andalucía que establece el cine franquista contribuye decisivamente a que el público lo entienda “como una alternativa de revancha cultural”⁵⁰.

Evidentemente, se trata de una revancha que resulta inocua para el sistema, pero también hay que tener en cuenta que, a pesar de estos planteamientos heterodoxos, entre los que destaca de manera llamativa ese modelo de masculinidad de rasgos “feminizados”, como ya hemos visto, la propia estructura narrativa de estas películas acaba restaurando la superioridad masculina. Por una parte, hay que tener en cuenta los innumerables ejemplos en los que los galanes suelen interpretar personajes andaluces de un estatus social más elevado que la protagonista. Otras veces, el protagonista masculino proviene de una clase baja, pero

⁴⁹ Se trata de *La blanca paloma* (Claudio de la Torre, 1942), *Sucedió en Sevilla* (José G. Maesso, 1954) y *Camino del Rocío* (Rafael Gil, 1966).

⁵⁰ LABANYI, J., “Raza, género y denegación en el cine español del primer franquismo: el cine de misioneros y las películas folclóricas”, en *Archivos de la Filmoteca*, nº 32, 1999, p.42.

siempre alcanza el éxito, principalmente gracias a sus dotes como torero o cantante: el esquema se repite en *Currito de la cruz* (Luis Lucia, 1948), *El sueño de Andalucía* (Luis Lucia, 1953) o *Aventuras del barbero de Sevilla* (Ladislao Vajda, 1954).

Pero la prueba más concluyente de que el encanto seductor de la protagonista femenina andaluza no tiene trascendencia real en el cine español del franquismo es que, a pesar de que su energía y su encanto sean superiores, este personaje femenino anula su individualidad y la somete a la de su antagonista masculino. El mecanismo predominante para esta restauración del orden en la relación entre hombre y mujer suele ser el matrimonio. En algunas ocasiones, el personaje femenino se casa con un representante de los estamentos sociales más elevados: en *Malvaloca*, la protagonista se redime al lado de un burgués adinerado; en *Un rayo de luz* (Luis Lucia, 1960), la madre de Marisol acaba con sus problemas al comprometerse con su cuñado, que es hijo de un conde... Pero también resulta muy ilustrativo el número de casos en los que la protagonista acaba enamorada o casada con un militar, que, al fin y al cabo, representa de forma clara el orden vigente. Cumplen este patrón, por ejemplo, los argumentos de *Carmen la de Triana*, *La Estrella de Sierra Morena* (Ramón Torrado, 1952) o *Carmen la de Ronda*.

En definitiva, el modelo de masculinidad asociado a lo andaluz durante el cine del primer franquismo se caracteriza por una serie de facetas ambiguas que contribuyen al placer de los espectadores de la época que acuden de manera mayoritaria a las salas que proyectan películas folclóricas. Pero, a pesar de la apariencia, tampoco después del franquismo los modelos de masculinidad asociados a lo andaluz adquieran mayores rasgos de modernidad.

1.5 Personajes masculinos andaluces (II): Manolo Escobar o la imposible modernidad

La producción cinematográfica comercial está condicionada por los gustos e intereses del público para su mantenimiento como actividad económica rentable. Por este motivo las fórmulas concebidas en las películas permanecen en el tiempo en la medida en la que reciban una aceptación generalizada por parte de quienes acuden a las salas⁵¹. Por supuesto, son numerosos los títulos que han sido elaborados de acuerdo a esquemas preconcebidos y que luego han fracasado en la taquilla. Sin embargo, resulta sorprendente cómo el cine muestra la supervivencia de valores y modelos de comportamiento incluso en momentos históricos de

⁵¹ ALTMAN, R., *Los géneros cinematográficos*. Barcelona: Paidós Ibérica, 2000, pp. 36-37.

supuestos cambios políticos, económicos y sociales. Es el caso de los modelos de masculinidad asociados a lo andaluz que se transmiten en las películas producidas en España a partir del tardofranquismo y ya en la democracia y que se personifican de forma preferente en la figura de Manolo Escobar.

Para evaluar las causas de la permanencia de este y otro tipo de modelos y valores culturales en el cine español, habría que tener en cuenta primero que la industria cinematográfica del país durante los años del tardofranquismo y la transición a la democracia no atravesaba un buen momento. La situación se deriva, en gran medida, de la precaria política estatal heredada de décadas anteriores y de las medidas aplicadas al cine en los primeros años de la década de los 70⁵². El intento de transformación que se lleva a cabo a partir de 1975 no da sus frutos y la cinematografía española sigue sin solidificarse como industria.

La censura no se abolió por completo hasta 1977, a través del Real decreto ley 3.071 de 11 de noviembre de ese mismo año. Con la nueva ley ya se podían exhibir películas extranjeras sin ninguna traba, lo que puso a la cinematografía española en una tesitura para la que no estaba preparada y terminó por hundirla⁵³. Además, durante estos años se produce el abandono de las salas de cine por parte de los espectadores. El vídeo, el aumento de la oferta televisiva y las nuevas formas de ocio también tuvieron mucho que ver en este proceso.

Estas circunstancias hacen que los empresarios españoles se decanten, una vez más, por la producción de películas que pudieran servir como divertimento para el público y que, con este fin, evitaban dar reflejo de las circunstancias históricas. Resulta muy destacable a este respecto es el éxito de taquilla que obtienen durante la década de los 70 las comedias del director Mariano Ozores. De manera muy significativa, además de incluir situaciones de carácter sexual y numerosos desnudos femeninos, los títulos de este realizador también se adhieren a valores morales y planteamientos sociales y políticos de índole profundamente conservadora⁵⁴.

Pero, además de las circunstancias que experimenta la industria, para evaluar el modelo de masculinidad asociado con Andalucía que se transmite en el cine español a partir del tardofranquismo y sus diferencias y similitudes con el del periodo anterior, hay que tener en cuenta que la España del periodo se escinde entre los valores más definitorios del régimen en

⁵² MONTERDE, J.E., *op. cit.*, p. 29.

⁵³ ANSOLA T., “La producción de cine en España durante la década de los noventa: una aproximación”, en *Área abierta*, nº 6, julio 2003.

⁵⁴ DIAZ DEL PINO, A. Y ROSES CAMPOS S., “El cine comercial de la transición: Mariano Ozores, transmisión de valores y libertad de expresión”. Disponible en:
http://www.upf.edu/periodis/Congres_ahc/Documents/Sesio4/RosesDiaz.htm

sus últimos momentos y una modernidad que se introduce desde el exterior, sobre todo por la afluencia de turistas. Igual que los personajes interpretados por Fernando Esteso y Andrés Pajares en las comedias de Ozores se debaten entre las extranjeras licenciosas y sus novias de toda la vida, también refleja la tensión entre lo antiguo y lo moderno el personaje andaluz interpretado por Manolo Escobar en muchas de las 21 películas que protagoniza entre 1966 y 1986.

“El cantante bandera” en el cine español

Manuel García Escobar triunfó en el mundo de la música antes que en el del cine. A su gran voz le debe gran parte de su éxito. Sin embargo, en su consagración como estrella cinematográfica, también influyen otros elementos como su aspecto físico, su carácter resuelto y su actitud festiva. En definitiva, desde finales de los sesenta y durante veinte años, este artista se convertirá en uno de los iconos del cine español más popular.

Manolo Escobar nació en El Ejido (Almería) el 19 de octubre de 1931. Hijo de una familia humilde, comienza a actuar desde muy pequeño junto con sus hermanos. Ya adolescente, emigra a Barcelona donde comienza a participar en numerosos concursos organizados en verbenas populares, pero, sobre todo, resultó decisivo su triunfo en un concurso de cantantes noveles organizado por Radio Barcelona. En estas primeras actuaciones de su larga y exitosa carrera musical⁵⁵, fue acompañado a la guitarra por su hermano Juan Gabriel. Cuando rueda su primera película, en 1962, el artista ya había cosechado éxitos tan rotundos como *El Poromponpero*, que fue disco de oro en 1960.

En definitiva, la identidad de Manolo Escobar como integrante del *star system* y como consiguiente modelo de masculinidad se define por unos rasgos muy similares a los que caracterizan la carrera de Antonio Molina en la década anterior y que, a su vez, resultaban absolutamente idénticos al patrón establecido por las intérpretes femeninas más populares en el cine folclórico desde mediados de los años treinta.

Siguiendo también pautas ya establecidas, desde la primera película que rueda con Arturo González como productor⁵⁶, *Los Guerrilleros* (Pedro L. Ramírez, 1962), el personaje

⁵⁵ La relevancia de esta figura como estrella nacional ha llegado hasta la actualidad. En este año 2008, el cantante está de gira por España interpretando sus canciones más famosas al piano. Entre sus actuaciones, se incluyen, por ejemplo, tres recitales en el Joy Eslava de Madrid, los días 14, 15 y 16 de febrero.

⁵⁶ Arturo González será el productor de 16 de las 21 películas que conforman la filmografía del cantante.

cinematográfico que se construye para Manolo Escobar reproduce las circunstancias vitales del intérprete. Así, en títulos como *Pero... ¿en qué país vivimos!* (José Luis Sáenz de Heredia, 1967) o *La mujer es un buen negocio* (Valerio Lazarov, 1976), entre otros, el artista representa a un joven humilde y aficionado al cante que, con pocos recursos económicos y una voz prodigiosa, consigue triunfar en el mundo del espectáculo.

Otra similitud entre el cantante y los personajes que interpreta en sus películas, que en la mayoría de los casos comparten el mismo nombre del artista, es que Manolo Escobar se casa con Anita, una mujer alemana que iba con su familia de veraneo a Playa de Aro. Y en una gran parte de sus películas las relaciones amorosas con mujeres extranjeras tienen un peso muy importante dentro del argumento.

Pero, para definir el personaje cinematográfico encarnado por el artista almeriense, también habría que destacar que en *Me has hecho perder el juicio* (Juan de Orduña, 1973) o *La mujer es un buen negocio*, por ejemplo, se produce una duplicidad muy significativa. De hecho, además del hombre modesto que lucha por el éxito, en estas películas también aparece y se hace mención al verdadero Manolo Escobar, cantante de éxito. Además, aunque el protagonista interprete en ella a un jornalero murciano, también en *Mi canción es para ti* (Ramón Torrado, 1965), se reproduce un mecanismo similar al de las películas mencionadas anteriormente, que sí están relacionadas con Andalucía. En *Mi canción es para ti*, Manolo pretende conseguir su primera oportunidad artística para cantar suplantando a un artista famoso, Curro Lucena, al que también encarna el propio protagonista, y con el que, supuestamente, el joven que intenta conseguir el éxito en Madrid tiene una sombrero parecido. Justin Crumbaugh considera que la duplicidad de personajes en las películas de Manolo Escobar refleja el dilema en el que se ve el régimen franquista entre conservar la autenticidad de la identidad nacional española, representada por el personaje modesto, y la degeneración moral que puede derivarse del desarrollo económico y que es representada por la presencia del cantante de éxito en los títulos arriba mencionados⁵⁷.

Sin embargo, más allá de este análisis, quizá un tanto forzado, se podría considerar que la repetición de este recurso narrativo constituye un guiño para los espectadores. Se les recuerda, así, las penurias que vivió el cante antes de conseguir el éxito. Además, a través de esa duplicidad de su personaje en las películas, la idea que parece transmitirse es que la estrella sigue siendo también un hombre de pueblo.

⁵⁷ CRUMBAUGH, J., "Spain is different: Touring late francoist cinema with Manolo Escobar", en *Hispanic Research Journal*, vol. 3, nº 3, October 2002, p. 272.

Como ya ocurriera con los protagonistas del cine relacionado con Andalucía desde los años treinta, todos los planteamientos que sirven para definir el personaje de Manolo Escobar en sus películas forman parte de una estrategia empresarial en la que se entrecruzan lo privado y lo público. Las convicciones morales del artista, sus orígenes y, en definitiva, su vida pasan a ser de dominio público a través de sus películas. El actor adquiere un perfil característico que se repite sucesivamente en todos los personajes que interpreta. El fin básico es estimular la asistencia a las salas de unos espectadores a los que se ha convencido de que es posible convertirse en su estrella favorita. A lo largo de este proceso, la estrella cinematográfica se convierte en un vehículo ideológico que ayuda a fijar o cuestionar los roles de género. En el caso de Manolo Escobar, el modelo que representa su personaje es una afirmación de lo tradicional en una época en la que la sociedad española está viviendo el cambio más relevante de su historia reciente.

Manolo Escobar, personaje y modelo masculino

En todas las películas en las que se le identifica con Andalucía, el personaje de Manolo es un hombre de clase baja cuyo nivel cultural es también deficitario. Sólo unos pocos ejemplos: en *La mujer es un buen negocio*, Manolo, que es como se llama el personaje que interpreta el cantante, es limpiabotas en un pequeño pueblo de la Costa del Sol. En *Donde hay patrón...*(Mariano Ozores, 1978) el actor encarna al capitán de un pequeño navío anclado en Estepona (Málaga) y en *Me has hecho perder el juicio* (Juan de Orduña, 1973) desempeña diferentes oficios como el de mozo del metro en Madrid. En definitiva, las profesiones de los personajes interpretados por él no necesitan cualificación. Solo hay una película que rompe, aunque no del todo, con esta regla: *El padre Manolo* (Ramón Torrado, 1966) en la que el cantante encarna a un joven sacerdote que intenta resolver un crimen.

De manera muy significativa, habría que destacar varios casos en los que el personaje desempeña actividades que forman parte del conjunto de estereotipos que tradicionalmente se han identificado con Andalucía y, por extensión, con la identidad española. Al guerrillero que lucha contra los franceses durante la Guerra de la Independencia en su primera película, se unen el camarero que trabaja en un tablao flamenco disfrazado de bandolero y el torero en *Me has hecho perder el juicio* o el propietario de la empresa de burros-taxi en Mijas de *La mujer es un buen negocio*. En la España de la expansión del turismo, pues, el personaje de Manolo es un

instrumento para la exaltación de la diferencia con la que el régimen franquista intenta atraer a los visitantes y a los inversores extranjeros. Para ello, el exotismo atribuido tradicionalmente a los personajes andaluces se convierte en un bien de consumo más para quienes acuden a visitar una España que ha abierto sus fronteras.

Esta instrumentalización de la cultura y la identidad andaluzas, que tan eficazmente se concretan en las películas interpretadas por el cantante almeriense, pretende hacer más atractiva la imagen de España en otros países. Pero, además, se trata de legitimar el mantenimiento del régimen ante los propios españoles caracterizando esta actividad turística como un emblema de prosperidad y modernidad para quienes se dedican a ella y justificando, así, el mantenimiento de la estructura política franquista. De hecho, en todas las películas que interpreta, el personaje de Manolo mejora, de una u otra manera, su posición económica. Este enriquecimiento puede derivarse de iniciativas puntuales con las que la posición económica del personaje se transforma de manera muy positiva. Así ocurre, por ejemplo, con el negocio de los burros-taxi del protagonista en *La mujer es un buen negocio*.

Sin embargo, la evolución de Manolo a una situación social y económica superior proviene, normalmente, de su triunfo en el mundo del espectáculo. De la misma manera que ocurre en las películas folclóricas de las décadas anteriores, el personaje consigue salir de la pobreza gracias a su voz. Podemos concretar este giro argumental a través de la película *Relaciones casi públicas* (José Luis Sáenz de Heredia, 1968). En esta película, el artista almeriense es Pepe de Jaén, un joven cantante al que la fama se le resiste. Finalmente, y después de participar en un concurso para noveles, lo mismo que hizo el propio cantante en su día, Pepe consigue firmar un importante contrato cinematográfico y otro para grabar discos.

Pero, sobre todo, Manolo siempre obtiene la victoria en sus relaciones con las mujeres. De hecho podríamos definir a su personaje como un verdadero “macho ibérico”. Para constatarlo, no tenemos más que fijarnos en el primero de los títulos de su filmografía, *Los Guerrilleros*. En esta película, José Manuel, el personaje que encarna el artista, es un guerrillero que tiene enamoradas a todas la muchachas del pueblo y, consciente de su éxito con el sexo opuesto, se aprovecha de esta situación. Finalmente el protagonista declarará su amor a la tabernera Salvaora, papel que interpreta Rocío Jurado en la que es su primera aparición cinematográfica, y que, aunque es una mujer económicamente independiente, no goza de buena reputación en el pueblo. Pero antes de esta conclusión, José Manuel también mantiene algo más que una simple amistad con dos mujeres más, la condesa (Paula Martel), que es una

bella muchacha, educada, recatada y muy decente, y una lugareña interpretada por Gracita Morales que, una vez más, desempeña un papel cómico lindante con lo ridículo.

Por tanto, y tal como se ve en el ejemplo anterior, sus rasgos raciales, tan claramente asimilados a la identidad andaluza, y sus modales castizos contribuyen para que todas las mujeres terminen sucumbiendo a los encantos del personaje de Manolo Escobar. De manera muy significativa, cuando el protagonista al que interpreta en la película *Me has hecho perder el juicio* entra en el local de una empresa, todas las empleadas se le quedan mirando y suspiran a su paso. En esta película, Manolo es un joven almeriense que se va a Madrid en busca de fortuna. Aconsejado por su amigo Diego (Andrés Pajares), comete muchos errores. El galán sólo supera sus problemas cuando deja su relación con Diego y se casa con Ana Mendoza (Mary Francis), una rica empresaria, dueña de la cadena de perfumes *London*.

En estos juegos de seducción que Manolo Escobar mantiene con las mujeres y que tan básicos son en sus películas, sus canciones ejercen una función muy importante. Estas interpretaciones musicales son el instrumento básico del que se sirve el personaje del artista almeriense para cautivar tanto a sus antagonistas cinematográficas como a las espectadoras que acudían a las salas de cine para verlo. Es muy significativo el uso de los planos cuando Manolo Escobar interpreta alguna canción de amor. De hecho en la mayoría de los temas musicales de este tipo incluidas en sus películas, se insertan numerosos planos detalle de la cara y los ojos del cantante para que las espectadoras se sientan partícipes de la escena, como si cada una de ellas fuera el objeto amoroso de su ídolo. En definitiva, como se ve claro en este caso, “el cuerpo ilusorio de las estrellas facilita la realización de un deseo imaginario sin los riesgos de la realización de un deseo carnal”⁵⁸.

Al contrario de lo que ocurre en su interacción con las mujeres de sus películas, que resulta básica, los intercambios que mantienen el protagonista interpretado por Manolo Escobar con otros personajes masculinos nunca son determinantes en la resolución del conflicto. Esos otros personajes masculinos se encargan de celebrar las virtudes del protagonista, muy especialmente su atractivo sexual, y actúan como contrapunto eminentemente cómico para su imagen romántica. Frecuentemente aparecen como amigo y apoyo del personaje de Manolo Escobar, pero suele ocurrir también que el protagonista acabe rompiendo su amistad con ellos porque su influencia no resulte moralmente positiva. En *La mujer es un buen negocio*, por ejemplo, Campeche (Antonio Garisa) es el compañero Manolo y el que le empuja a tomar

⁵⁸ GUBERN. R., “La herencia del star system” en *Archivos de la Filmoteca*, nº18, octubre 1994, p. 27.

decisiones como la de aventurarse en el negocio de los burros-taxi. Cuando la película se resuelve Manolo se distancia de Campeche porque éste apoya a Alma (Iris Chacón), la portorriqueña que ha intentado conquistarlo y apartarlo de su novia de toda la vida, Pepa (Didi Sherman). Como ya se ha dicho, algo parecido ocurre en su relación con Diego en *Me has hecho perder el juicio*.

En sus películas, en las que siempre acaba sorteando los peligros de la modernidad y de la degeneración moral, que pueden estar encarnados en extranjeras seductoras o en amigos poco sensatos, como en los ejemplos anteriores, Manolo Escobar representa un modelo masculino en el que se afirma la superioridad de la tradición, que se identifica con lo andaluz. Son muy claras al respecto las últimas escenas de *Pero... ¡en qué país vivimos!*, una de las diez películas más taquilleras de la década de los sesenta⁵⁹. Después de la pelea que pone fin al concurso que había enfrentado a la cantante pop Bárbara (Conchita Velasco) y a Antonio Torres, estrella de la canción española interpretada por Manolo, en este último fragmento de la película, los dos personajes se encuentran en la finca del cantante. Allí, la muchacha, que no se llama Bárbara, sino Balbina, se despoja de su melena, tan falsa como su supuesto carácter moderno, y escucha una copla de Antonio. Ambos se prometen en matrimonio. Como tan bien se concreta en este caso, la modernidad es sólo una fachada que se derrumba ante la autenticidad de la tradición que es representada por el cantante almeriense en sus películas.

Después de Manolo Escobar, no volverá a haber en el cine español ningún otro intérprete que contribuya a definir un modelo de masculinidad tan claramente asociado a lo andaluz como el artista almeriense. Esta carencia podía atribuirse, por supuesto, a la crisis de masculinidad en las representaciones culturales del hombre contemporáneo a la que también son sensibles manifestaciones cinematográficas tan diversas como la comedia romántica estadounidense en la década de los noventa⁶⁰. Además, los matices ambiguos inherentes a los actores que integran el *star system* del cine español a partir de la pasada década de los ochenta no son especialmente proclives para una definición terminante de la masculinidad. De hecho, Antonio Banderas, el único andaluz entre las estrellas más importantes de este periodo más reciente, raramente interpreta a hombres procedentes de Andalucía. En general, las

⁵⁹ PÉREZ RUBIO, P., “Pero... ¡en qué país vivimos!” en PÉREZ PERUCHA, J. (ed.), *Antología crítica del cine español*. Madrid: Cátedra / Filmoteca Española, 1997, p. 654.

⁶⁰ DELEYTO ALCALÁ, C., “Amor, parodia y tiramisú: Sleepless in Seattle y la comedia romántica contemporánea”, en *Archivos de la Filmoteca*, n° 44, 2003, pp. 120-139.

características de sus personajes, que lo convierten a la vez en un arquetipo rebelde y en un referente homosexual, son muy difíciles de tipificar⁶¹.

Pero, más allá de esta carencia en los que se refiere a los protagonistas, se podría establecer un catálogo de personajes masculinos andaluces secundarios en el cine andaluz más reciente. Puede ser que estos tipos estén tratados desde un punto de vista crítico, como el novio (Juan Fernández) y el padre de María (Paco de Osa) en *Solas* o Paquito (Antonio de la Torre) y Miguel (Antonio Dechent) en *Poniente...*. Por el contrario, el Cherif (Antonio Dechent) acaba siendo redimido a través de la visión simpática y un tanto edulcorada que se da de él en *Atún y chocolate* (Pablo Carbonell, 2004). Pero, en definitiva, en las películas españolas más recientes se pueden contar bastantes hombres andaluces de temperamento machista y comportamientos violentos, como ocurre en los casos arriba citados. En alguno de estos tipos masculinos se asocian, incluso, los comportamientos morales reprobables con una actividad directamente asociada con la cultura andaluza. Es el caso de Raimundo (Juan Diego), el padre de Laura en *Fugitivas*, que es cantaor en un tablao...

Aunque su caracterización no sea tan extrema como en los ejemplos anteriores, la adhesión a los valores más tradicionales es decisiva para definir a muchos de estos personajes masculinos andaluces del cine español más reciente. Este es el motivo que lleva, por ejemplo, a Jesules (Práxedes Nieto) a casarse con Marga (Alicia Villagrán) después de haberla dejado embarazada en *Carlos contra el mundo* o al cirujano sevillano Antonio Ruiz (Pep Munné) a volver con su mujer después de haber mantenido una relación extramatrimonial en *Lifting de corazón* (Eliseo Subiela, 2006).

No hace falta seguir más. La conclusión más evidente es que, como se ejemplifica en su último icono importante, Manolo Escobar, que también es sujeto y objeto de deseo femenino, no lo olvidemos, la modernidad parece una aspiración imposible en la definición de un modelo de masculinidad asociado con Andalucía a través del cine.

2. ACCIONES

⁶¹ Chris Perriam analiza el arquetipo de Antonio Banderas como estrella cinematográfica junto con los casos de Imanol Arias, Jordi Mollà o Javier Bardem, intérpretes masculinos protagonistas también muy presentes en el cine español de las últimas dos décadas. PERRIAM, C., *Stars and masculinities in Spanish Cinema: From Banderas to Bardem*. Oxford: Oxford University Press, 2003.

2.1 Yo canto y bailo como todas las mocitas de mi tierra: acciones relacionadas con la música como elementos definitorios de lo andaluz en las películas folclóricas

El personaje interpretado por Lola Flores en *Pena, penita, pena* (Miguel Morayta, 1953) es muy significativo de que, según se establece en el cine de esta época, si es andaluza, cualquier mujer canta y baila. Antes de convertirse en una artista profesional, lo que hace para buscar una solución a su apuro económico, Carmela, una gitana de Jerez, como se encarga ella de aclarar en varias ocasiones, contesta a la pregunta de si canta y baila: “Una mijita cada cosa sí sé, como todas las mocitas de mi tierra”. Resulta destacable esta afirmación del personaje interpretado por una de las artistas folclóricas por excelencia en una coproducción con México que, no lo olvidemos, se difunde en otros países.

Resulta coherente que los personajes femeninos que se dedican a profesiones artísticas exhiban este tipo de facultades en público. Pero incluso si no tienen que ver con el mundo artístico, los andaluces que aparecen en las películas realizadas durante la etapa de la II República y el franquismo se manifiestan constantemente a través del cante y el baile. Más allá de las implicaciones narrativas de su presencia en las películas de tema andaluz durante este periodo, estas acciones relacionadas con la música pueden considerarse, incluso, elementos definitorios de la psicología propia de los personajes femeninos en este cine.

El mejor ejemplo de ello son los casos de Gloria (Imperio Argentina) en *La hermana San Sulpicio* (Florián Rey, 1934) o la hermana Consolación (Lola Flores) en *La hermana alegría* (Luis Lucia, 1954). Aunque ambas ejercen como monjas en un convento, lo mismo que ocurre con las mujeres andaluzas de otras películas, también el temperamento resuelto y la jovialidad estos personajes femeninos se canalizan a través de la música.

Después de su salida del convento, Gloria baila, incluso, en acontecimientos sociales, como la fiesta celebrada por su prima, que quiere favorecer la relación amorosa entre el doctor Sanjurjo y ella. Coral (María Arias), en *La reina mora* (Eusebio Fernández Ardavín, 1936), también cantan en muchos de los momentos de su vida cotidiana. Por su parte, Trini (Imperio Argentina), en *Morena Clara*, tararea o canta casi siempre que aparece en imagen. Rafael (Manuel Dicenta), el hermano del hombre del que ella se enamora, la define por ser la gitana que mejor canta y baila de todo Sevilla.

En *La duquesa de Benamejí*, canta una copla la duquesa del título, Reyes (Amparo Rivelles), para contestar a las “serranas” que le ha dedicado el bandolero que está enamorado de ella, Lorenzo Gallardo (Jorge Mistral). Como sentencia otro bandolero, Cifuentes (Manuel Luna), “tós somos uno, bandoleros y duquesas, corregidores y gitanos, tós somos uno cuando del cante se trata”. Ni el tipo de mujer andaluza de clase alta que representa este personaje, ni la actriz que lo interpreta suelen estar asociados a la música folclórica, pero *La duquesa de Benamejí*, que tuvo problemas con la censura por la visión positiva que daba del bandolerismo, es una película poco común.

Para evaluar la importancia que tienen el cante y el baile, hay que considerar también la adecuación que logran los autores de estas canciones con el estilo de quienes las interpretan en las películas. Imposible olvidar, por ejemplo, a Concha Piquer interpretando “Ojos verdes” en *Filigrana* o el estilo inconfundible de Antonio Molina en todas sus apariciones.

Estas canciones populares andaluzas dinamizan las películas en las que aparecen. Producciones que, en muchos casos, de no ser por la música y el baile hubieran resultado ser melodramas o comedias sin rasgos característicos excesivamente reseñables. Por mucho que la película sea un simple vehículo para su estrella protagonista, sin mayor valor artístico, los temas interpretados por sus cantantes más admiradas son suficientes para que los espectadores gasten un dinero que nunca les sobra en una entrada de cine.

Tipos de escenas musicales en el cine folclórico

En definitiva, como consecuencia de la prioridad comercial de los productores, la música suele tener una función básica en el cine de temas andaluces durante más de tres décadas a partir de los años treinta. En algunos casos, el número de canciones no es muy elevado: en *El gato montés* (Rosario Pi, 1935) o en *Morena Clara*, por ejemplo, sólo pueden contarse tres canciones. Sin embargo, los números musicales desempeñan una función central en los argumentos y posibilitan que las situaciones se sucedan con total fluidez.

Hay piezas musicales incluidas en estas películas que hacen referencia a un acontecimiento central en el argumento. En “El día que nació yo”, que Trini canta en *Morena Clara* para simbolizar el amor que siente por el fiscal y que ella entonces cree no correspondido, se incluyen los siguientes versos: “Pero cuando él diga que me lleven presa, le diré te quiero”.

Como en este caso, lo más frecuente es que los personajes exterioricen sentimientos de tipo amoroso a través de las canciones.

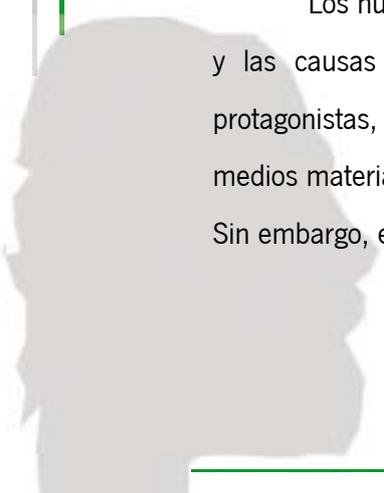
Por poner sólo un ejemplo entre muchos posibles, en *Pena, penita, pena*, el personaje de Lola Flores se venga del novio que la había abandonado cantándole desde el escenario del “Café España Cañí”, repleto de público esa noche, un pasodoble en el que lo espeta directamente: “Antonio Torres García, ¡vaya un torero sin corazón!”. Sólo un poco después, Lola también interpreta la canción que da título a la película después de haber estado buscando sin éxito a Luis (Luis Aguilar), al que pensaba estar amando sin esperanza, y que, según acaba de saber por el hermano de aquel, Carlos (Antonio Badú), también está enamorado de ella.

De la misma manera, en *El gato montés* las circunstancias de los protagonistas se expresan a través de la música, pero, en contra de lo que ocurre en los casos anteriores y otros muchos, en los que la función central la ejerce la mujer, es el personaje masculino de Juanillo (Pablo Hertogs), el novio de Soleá (María del Pilar Lebrón), el que canta en solitario una de las canciones incluidas en el argumento y a dúo con el personaje de su enamorada, las otras dos. Se trata, sin embargo, de un caso excepcional.

De hecho, entre los años treinta y los años sesenta, las canciones de estos musicales folclóricos se escuchan casi siempre en la voz del personaje femenino que ejerce de protagonista. Sólo a partir de los años 50, van poder escucharse también temas interpretados por estrellas masculinas que aparecen en el primer lugar de los títulos de crédito de estas películas.

También hay casos en los que las canciones incluidas en estas películas son interpretadas por parejas, unidas normalmente por sentimientos amorosos. Así ocurre en todas las producciones interpretadas por Luis Mariano, al que habitualmente da la réplica Carmen Sevilla. También hay casos muy excepcionales de temas interpretados por parejas cómicas. Es el caso de “Échale guindas al pavo”, al que Imperio Argentina y Miguel Ligeró dan un tono intensamente burlón en *Morena Clara*.

Los números de carácter coral suelen ser muy raros en el cine musical folclórico español y las causas parecen clara: el extraordinario carisma de los personajes que ejercen de protagonistas, en los que se centran de manera casi absoluta estas películas, y la escasez de los medios materiales de producción necesarios para la puesta en escena de las escenas colectivas. Sin embargo, en las producciones españolas también se incluyen canciones interpretadas por un



grupo amplio de personajes. En *La reina mora*, por ejemplo, hay dos escenas corales en las que intervienen tanto los personajes secundarios como los integrantes de la figuración.

En estas películas españolas de tema andaluz, las escenas coreografiadas son escasas y poco relevantes, sobre todo si se las compara con la función central que desempeñan las canciones. Hay algunas películas, sin embargo, en las que se incluyen secuencias de este tipo. En *La Hermana San Sulpicio*, *Morena Clara* o *Malvaloca*, hay escenas de baile que no tienen ninguna función narrativa. En el primer caso, Gloria es quien interpreta una danza a petición de los invitados de una reunión social a la que asiste.

En las otras dos películas, hay una coreografía colectiva de la que forman parte varios miembros femeninos de la figuración que, teóricamente, son invitadas a la fiesta de Doña Teresa (María Bru), la madre del fiscal, en el primer caso, y que intervienen en la celebración de las Cruces de mayo en la película protagonizada por Amparo Rivelles. Con estos dos bailes incluidos en *Morena Clara* y en *Malvaloca*, el fin es acentuar el ambiente festivo que define las acciones desarrolladas en la secuencia. Pero este uso de las secuencias coreografiadas como elementos de la puesta en escena es raro en el cine de temas andaluces de este periodo.

Al contrario que en los ejemplos anteriormente citados, la escena de baile de *El gato montés*, sin embargo, sí resulta especialmente significativa en el transcurso de la narración. De hecho, esta situación constituye el desencadenante del conflicto dramático que se propicia cuando Juanillo apuñala un hombre que ha intentado ofender a Soleá. También hay otro caso muy poco convencional con una clara funcionalidad narrativa. Se trata de la secuencia que interpreta Carmen Sevilla junto con un numeroso cuerpo de baile en *Un caballero andaluz*.

En este fragmento, Colorín, interpretada por Carmen Sevilla, imagina que se ha convertido en una gran estrella del baile español. La puesta en escena de la secuencia se construye a través de planos muy generales y movimientos largos de la cámara y el decorado, de tipo surrealista, incluye panderetas con la silueta de la protagonista femenina, pajaritas, ojos, árboles de fantasía, aros, ruedas deformadas y mantillas.

Aunque el virtuosismo técnico no suele ser frecuente en estas películas, que, en la mayor parte de los casos, se producen con poco tiempo y pocos medios, se puede reseñar algún ejemplo en el que planificación cobra especial relevancia para ensalzar la música y la coreografía. Precisamente es el caso del baile de la fiesta de *Morena clara*.

Sin embargo, dejando de lado los ejemplos anteriores, en la mayoría de la música incluida en estas películas, son los elementos de expresión corporal aportados por el vocalista,

normalmente la protagonista femenina, los que suponen un valor añadido. Marisol, por ejemplo, contrapone interpretaciones musicales llenas de energía a la blandura de los personajes que le toca interpretar.

Pero el caso más arquetípico de expresión casi subversiva de la pasión a través de la música y el baile es el de Lola Flores. Absolutamente magnética y personal, Dolores Flores Ruiz incluye en las interpretaciones musicales de sus películas elementos tan atípicos y tan emocionantes como el poema de Rafael de León que recita en *Pena, penita, pena*. Los personajes que interpreta Lola Flores en el cine son casi siempre melodramáticos, como el de la monja de *La Hermana alegría* pero con toques de comedia, muy acentuados, por ejemplo, en la versión de *Morena Clara* que dirige Luis Lucia en 1954. Pero sea cuál sea su personaje, “La Faraona” siempre añade en sus intervenciones musicales un valor expresivo que hace olvidar las posibles carencias de la puesta en escena en las producciones cinematográficas en las que interviene.

En definitiva, a partir de las películas de los años treinta y el franquismo, el cante y el baile han sido elementos definitorios de lo andaluz. Como muestra de esta asociación, se pueden considerar, incluso, las películas musicales de tema folclórico que se realizan en los años ochenta y noventa. No se puede dejar de lado que, exceptuando el caso de *Yo soy esa* (Luis Sanz, 1990), estas producciones no constituyen traslaciones directas del género musical folclórico de la posguerra, sino elaboraciones críticas o, como poco, reflexivas referidas a la España de ese periodo. Sin embargo, el tratamiento que se hace de los fragmentos musicales en estas producciones más actuales es evocativo y nostálgico. El ejemplo más reciente a este respecto es *Lola, la película* (Miguel Hermoso, 2007). La secuencia que mejor simboliza el intento de presentar a Lola Flores en pantalla de la manera más parecida posible al personaje original es la que reproduce la interpretación de “Pena, penita, pena”, una de las coplas más identificativas de “La Faraona”, que se incluye en la película dirigida por Miguel Morayta en 1953.

La planificación de la escena que hace Miguel Hermoso propicia que la protagonista, Gala Évora, reproduzca de forma casi mimética los gestos y los movimientos que realiza Lola Flores en la película original. Pero, además, también el uso de la cámara que se hace durante la interpretación de esta canción es similar en el ejemplo actual y en la coproducción hispano-mexicana de los cincuenta.

En definitiva, la huida de las convenciones realistas que caracteriza el género musical

permitió que los españoles pudieran transgredir el rígido orden y la penuria vigentes durante el franquismo en las salas de cine a las que iban para ver a sus cantantes folclóricos más admirados. Quizá por eso, porque fueron el material del que se fabricaban los sueños de muchos espectadores, la asociación entre la música y la imagen de Andalucía que se produce a través del cine folclórico ha quedado tan sólidamente arraigada en el imaginario colectivo como se pone de relevancia en ejemplos como el de la película citada más arriba⁶².

2.2 El toreo y el bandolerismo como actividades asociadas al estereotipo andaluz más reconocible y su reflejo cinematográfico

En la secuencia que sirve de prólogo para *Cuentos de la Alhambra* (Florián Rey, 1950), el escritor Washington Irving habla con su hermano y su cuñada de la obra que está escribiendo, los famosos cuentos que dan título a la película. Escuchando el entusiasmo con el que Irving habla de volver a Granada, la cuñada le pregunta si está enamorado. El escritor responde: “Enamorado de España. ¡Qué país más bello y original. Todo allí tiene alma, fragancia de vida. Una personalidad áspera y fascinadora que hace fruncir el ceño a los mediocres porque es mucha grandeza para su vulgaridad”. Guillermo, su hermano, le contesta: “Aquí se conoce mucho a España, los toreadores, los bandidos generosos, las ardientes españolas que se pelean con la gran navaja que llevan en la liga”.

De hecho, tal y como se ilustra en esta secuencia de la película, el auténtico Washington Irving, destacado en España con diversos cargos diplomáticos, fue uno de los escritores que más contribuyó a fijar la imagen de Andalucía durante la primera mitad del XIX. Una identidad diferenciada, la andaluza, de la que ya se encuentran los primeros testimonios literarios en el siglo anterior⁶³ y entre cuyos rasgos y personajes más representativos estaba, efectivamente, la figura femenina que personifica Carmen, pero también el torero y el bandido que se mencionan en el diálogo de la película transcrito arriba.

De hecho, los intelectuales extranjeros que llegan a España en este periodo, casi todos condicionados por una opinión preconcebida, alternan la visión exaltadamente romántica y la

⁶² La importancia de la música como elemento definitorio de lo andaluz también se transmite a otros países a través del cine. Por ejemplo, la cantante folclórica andaluza, identificada explícitamente como gitana, se define como la quintaesencia de lo español en las coproducciones entre México y España que se realizan de manera profusa a partir de *Jalisco canta en Sevilla*. TUÑÓN, J., “La imagen de los españoles en el cine mexicano de la edad de oro”, en *Archivos de la Filmoteca*, n° 31, 1999, pp. 207-210.

⁶³ ZOIDO NARANJO, A. *Ni Oriente ni Occidente. Viaje al centro de la cultura andaluza*. Sevilla: Signatura Ediciones de Andalucía, 1998, p.317.

negatividad más absoluta cuando acuden a las plazas de toros, pero “todos, de forma unánime, se sienten mágica, arrolladoramente atraídos”⁶⁴. Igualmente, y aunque se trata de un fenómeno que también se da en otros lugares como Cataluña, dónde actúa, por ejemplo, el mítico Serrallonga⁶⁵, los visitantes que llegan al sur de España buscando el exotismo que ya no encuentran en sus países relacionan el bandolerismo con las emociones que buscan en el territorio desértico y mal comunicado de la Andalucía anterior a la llegada del ferrocarril. Merimée, por ejemplo, viajó por las carreteras andaluzas para ver si era atracado por bandoleros de la zona. La desilusión del creador de la Carmen literaria fue enorme cuando no encontró un solo bandolero en todo el camino⁶⁶.

En definitiva, ya estos viajeros románticos hicieron especial énfasis en las actividades del toreo y el bandolerismo como elementos estructuradores de la identidad andaluza. Pero tampoco se puede decir que fuera la visión de los extranjeros la que marcó la preponderancia de estas dos actividades asociadas al estereotipo andaluz más reconocible. Por una parte, el toreo es aceptado, compartido e impulsado por un gran número de andaluces desde que se convierte en una actividad profesionalizada a partir de la instauración de la dinastía borbónica en España, en los inicios del siglo XVIII. Es innegable que el entusiasmo que suscita en individuos de todas las clases sociales convierte la afición a las corridas de toros en un elemento cohesionador básico de la sociedad andaluza. Perfectamente en sintonía con la mentalidad romántica, los andaluces del periodo entronizan al torero como a un héroe admirado por todos, sin distinción de clase social o de nivel cultural.

Lo mismo que el torero, también el bandolero es considerado como un héroe romántico. Aunque se trata de un fenómeno que había tenido manifestaciones incluso en la Edad Media, es después de la Guerra de la Independencia, a principios del siglo XIX, cuando se produce un recrudescimiento del bandolerismo en Andalucía. En zonas como la serranía de Ronda, las que antes habían sido partidas de guerrilleros que luchaban contra los ocupantes franceses se empiezan a dedicar al robo indiscriminado. La carencia de recursos económicos es la razón que empuja a muchos de estos hombres a continuar en el monte cuando la guerra ya ha acabado. Pero también hay otros muchos casos en los que el bandolerismo es la única alternativa para

⁶⁴ DE LAS CUEVAS, J. “La Tauromaquia andaluza vista por los viajeros románticos” en VV.AA., *Los toros en Andalucía*. Málaga: Editorial Arguval, 1989, p. 206.

⁶⁵ En este mismo año 2007, Esteve Rovira ha dirigido una serie sobre la figura de este bandolero en la que han colaborado la Televisió de Catalunya, Televisión Española y la productora Oberon Cinematográfica.

⁶⁶ Este episodio narrado por el propio escritor francés es recogido en LABANYI, J., *Lo andaluz en el cine del franquismo: los estereotipos como estrategia para manejar la contradicción*. Sevilla: Fundación Centro de Estudios Andaluces, 2004, p. 3.

hombres desesperados que pretenden tomarse por su mano la justicia que les negaban las instituciones.

Muchos autores han focalizado su atención en el componente de rebelión y de lucha social para definir la figura del bandolero andaluz. Aunque hay otros estudiosos del tema, como Rafael Merinero, que matizan que las partidas de hombres que asaltan y roban en las sierras andaluzas no se pueden considerar revolucionarios contrarios al orden social y tampoco lo consideran así quienes les admiran y magnifican sus hazañas. En cualquier caso, “la función principal que cumple la mitificación de los bandoleros es la de suavizar una situación social problemática”⁶⁷.

Pero, dejando de lado las circunstancias sociológicas que determinan el fenómeno, parece evidente que la asociación ideal del bandolerismo con Andalucía tiene mucho que ver con una mentalidad romántica que exaltaba lo individual frente a la opresión del poder o al héroe humilde, el “buen salvaje”, frente al producto de la civilización⁶⁸. Y, por supuesto, contribuye a este proceso el recurso reiterado a los bandoleros andaluces en obras de teatro concebidas para un público popular o en folletines editados primero por los periódicos y luego convertidos en novelas a partir de mediados del siglo XIX y hasta muy avanzando el siglo siguiente.

En definitiva, el resultado de todos estos factores es que los bandoleros andaluces adquieren una entidad que, en muchos casos, tiene más rasgos legendarios y míticos que bases reales. Podría considerarse a José María El Tempranillo como el prototipo del bandolero andaluz con rasgos positivos. Pero este proceso de mitificación también es evidente en otros casos como el de José Ulloa Navarro, “Tragabuches”, uno de los famosos siete niños de Écija, que, según lo que se contaba de él, luchó contra la opresión francesa, fue contrabandista, torero y demostró también notables dotes como cantaor. Es lógica, pues, la identificación que experimentan propios y extraños con figuras de rasgos tan sugestivos como los de “Tragabuches”, en los que es difícil distinguir dónde termina la realidad y dónde empieza la ficción.

Después de este proceso por el que se asocian el toreo y del bandolerismo con lo andaluz a partir del siglo XVIII, ambas actividades serán utilizadas para rentabilizar sectores económicos como el turismo, propiciando el reconocimiento de aquellos a quienes se pretende

⁶⁷ MERINERO RODRÍGUEZ, R., “Una aproximación sociológica al bandolerismo: elementos para una interpretación”, en MERINERO RODRÍGUEZ, R. (ed.) *Actas de las segundas Jornadas sobre el bandolerismo en Andalucía*. Lucena: Ayuntamiento de Lucena, 1999, p. 63.

⁶⁸ MORENO ALONSO, M., «La invención del bandolerismo romántico», en MERINERO RODRÍGUEZ, R. (ed.) *El bandolerismo en Andalucía. Actas de las IV Jornadas*. Lucena: Ayuntamiento de Lucena, 2001, p. 73-74.

vender el producto. Paradójicamente se debe señalar que tanto las labores relacionadas con los toros de lida como las peripecias de los bandoleros han sido objeto de un tratamiento cinematográfico que, si no es escaso, resulta relativamente poco matizado en relación con la importancia que adquiere la asociación de estas dos actividades con el estereotipo andaluz más reconocible.

La épica de los toros y su difícil retrato cinematográfico

Las películas de tema taurino adquirieron gran importancia desde los inicios del cine en España. La dimensión del toreo como fenómeno de masas contribuyó para ello porque, por la pequeña cantidad que costaba la entrada en la sala, el público más adepto podía ver repetidamente las faenas de diestros como Joselito o Belmonte, ambos sevillanos, en las distintas sesiones de proyección.

Desde ese momento, el impacto visual y dramático de la fiesta taurina ha atraído con frecuencia tanto a cineastas españoles como extranjeros. De hecho, desde la realización del largometraje de ficción *La España trágica* (Rafael Salvador, 1919), Muriel Feiner ha llegado a contar unas 500 películas que tratan el tema, aunque sea de forma superficial⁶⁹. De todas formas, la representación de la que ha sido objeto el toreo en toda esta filmografía, en gran parte de producción española, como es lógico, adolece de bastantes parcialidades.

Por una parte, está claro que para reflejar el toreo como arte no basta con un buen lance o con un par de pases, que suele ser lo común cuando de la aparición del toreo en el vehículo cinematográfico se trata. La necesidad de mantener el ritmo narrativo determina que sea difícil encontrar películas en las que se reproduzca, por ejemplo, una faena de muleta. Y, por supuesto, resulta aún más complicado reseñar títulos cinematográficos en los que aparezca toda la lidia completa. Una excepción notable es *Tarde de toros* (Ladislao Vadja, 1956), que recoge el ritual que define las corridas de toros desde la salida de los toreros de su hotel hasta que la plaza queda vacía

. Por otro lado, además de la incompatibilidad del tempo propio de la faena taurina con el ritmo de una narración cinematográfica, hay que tener en cuenta que las dificultades de la lidia implican la necesidad de utilizar a un doble que sustituya al actor. En muchos casos, para suplir las carencias de medios de producción, el único recurso que permite incluir un episodio

⁶⁹ FEINER, M., *op. cit.*, p. 12.

taurino en el transcurso de la ficción cinematográfica son las imágenes de archivo. Y, por supuesto, la artificialidad que se desprende de estas dos opciones para insertar el toreo en la puesta en escena de una película es evidente.

Otra opción es que sea un verdadero matador el que se encargue de encarnar al personaje cinematográfico que ejerce como tal. Hay muchos ejemplos de nacionalidad española, como los títulos de planteamiento pseudobiográfico que se producen sucesivamente a partir del enorme éxito de *Aprendiendo a morir* (Pedro Lazaga, 1962), cuyo reparto encabeza el entonces todavía novillero Manuel Benítez, “El Cordobés”. Pero las dotes interpretativas de un torero no siempre son suficientes para el desarrollo correcto de las escenas que no tienen que ver con la lidia. Aunque también hay casos como el de Antonio Calvache, que a partir de su participación como protagonista en *La España trágica* llega a convertirse en un profesional del cine.

En cuanto a la asociación del toreo con la identidad andaluza a través de las películas, aunque no trate estrictamente de ello, como ya se ha visto, este componente es importante en la peripecia de Carmen, que se debate entre el amor de un torero y de un militar. Pero, además de su relación con el mito femenino andaluz por excelencia, la actividad taurina es objeto de atención en muchas otras películas de tema relacionado con Andalucía.

Hay muchos casos en los que el torero o el ganadero es un personaje meramente episódico o secundario. Es el caso de Pepe Hillo, matador sevillano, y Pedro Romero, su competidor rondeño, que aparecen recreados en *María Antonia La Caramba* (Arturo Ruiz Castillo, 1950). Sin embargo, el único rasgo que caracteriza a las dos figuras del toreo del siglo XVIII en esta película es que ambos rivalizan por el amor de la tonadillera que da título a la película y a la que interpreta Antoñita Colomé. Otro torero sevillano, Joaquín Rodríguez Costillares (José Moreno), aparece como personaje secundario del mismo signo que en los casos anteriores en *La Tirana* (Juan de Orduña, 1958), ambientada en la etapa de Goya. Costillares es uno de los hombres seducidos por la tonadillera protagonista, que realmente fue una figura del espectáculo en el siglo XIX y que aquí es interpretada por Paquita Rico.

En muchos casos, la dedicación a las tareas de la dehesa o la profesión de matador de los personajes andaluces resultan elementos poco o nada relevantes en la trama de una película. Por ejemplo, son ganaderos tanto Juan Manuel de Almodóvar en *Un caballero andaluz*, como Gloria Alvar González en las dos versiones de *La hermana San Sulpicio* que dirige Luis Lucía. En consecuencia, en los tres casos aparecen escenas de tiente en la dehesa y de la lidia de una vaquilla en los cortijos que son propiedad de los personajes citados. Se trata de escenas

interpretadas por dobles que están planteadas a partir de planos de conjunto muy largos y de la inserción de primeros planos de los protagonistas para disimular el artificio. Pero estos fragmentos tienen una funcionalidad meramente ambiental en las películas mencionadas. De hecho, la dedicación como ganaderos de toros bravos resulta bastante irrelevante en el comportamiento de los dos protagonistas. Aunque la muerte de su hijo por parte de un toro determina las actitudes del personaje masculino, es la peripecia amorosa la que define de manera predominante la participación en la trama tanto de Juan Manuel como de Gloria.

En el ejemplo relativo a *Un caballero andaluz*, habría que destacar también que, cuándo la obra caritativa que emprende con los gitanos de la comarca por amor a Colorín (Carmen Sevilla) está a punto de agotar su fortuna, el personaje encarnado por Jorge Mistral se presenta como matador con un enorme éxito y soluciona el conflicto económico. Se trata de una situación argumental muy repetida en la representación del toreo relacionada con Andalucía. De hecho, además del cante, la dedicación al toreo es el medio más frecuente por el que los personajes masculinos andaluces de baja extracción social intentan conseguir éxito y fortuna en las películas. Este es el esquema que se repite en las dos historias centradas en el tema taurino que han sido objeto de más versiones cinematográficas, *Currito de la Cruz* y *El niño de las monjas*⁷⁰. La misma pauta se reproduce también en *La medalla del torero* (José Buchs, 1924), *Brindis al cielo* (Julio Buchs, 1954) o en las películas que se utilizan como instrumentos de promoción para las figuras más importantes del toreo de los sesenta, como la ya mencionada pseudobiografía de El Cordobés, o *Nuevo en esta plaza* (Pedro Lazaga, 1966), protagonizada por Sebastián Palomo Linares.

Pero hay otros muchos casos, aunque sean más puntuales. De hecho, en numerosos musicales folclóricos del periodo franquista, la protagonista femenina se enamora o se casa con un torero que, o bien ha conseguido salir de la pobreza por el éxito obtenido como matador o, como en el caso de José Luis en *La Lola se va los puertos* o de Juan Manuel de Almodóvar en *Un caballero andaluz*, es rico pero se lanza al toreo por amor. Entre otros títulos más que podrían ilustrar este planteamiento, se pueden citar *La maja del capote* (Fernando Delgado, 1944), *El sueño de Andalucía*, *Pena, penita, pena* o *La novia de Juan Lucero* (Santos Alcocer, 1959).

Sin embargo, el torero andaluz no siempre es un héroe en las películas. Puede ocurrir que su influencia resulte nefasta y propicie la perdición de la protagonista femenina como en el

⁷⁰ En cuanto al primero de los títulos, se elaboran diferentes versiones en 1925, 1936, 1948 y 1965. *El niño de las monjas*, por otra parte, se rueda sucesivamente en 1925, 1935, 1944 y 1959.

caso de *Rosario la Cortijera*, dirigida por primera vez por José Buchs en 1923 y versionada por León Artola en 1935, con Estrellita Castro al frente del reparto. También el matador Romerita en *Currito de la Cruz* seduce y deja abandonada a la protagonista femenina a la que luego redime el amor de Currito, que acaba triunfando como torero mientras que su rival muere, arrepentido, tras sufrir una cornada.

Además, sobre todo a partir de los años cincuenta, con la influencia del “Nuevo Cine Español”, también pueden reseñarse películas que han mostrado otros aspectos más oscuros del toreo como el miedo, la explotación de la que son objeto los matadores, el fracaso de los novilleros que se juegan la vida en las fiestas de los pueblos en unas terribles condiciones... Entre las películas de este tipo que se asocian claramente con Andalucía, se puede mencionar la coproducción hispano-italiana *El momento de la verdad* (Francesco Rosi, 1965). Miguel, el protagonista, interpretado por el torero murciano Miguel Mateo “Miguelín”, es un joven de Jaén que decide ir a buscar trabajo a Barcelona. Al enterarse de la fama de “un tal El Cordobés”, que gana un millón de pesetas por corrida, el joven decide hacerse torero y acude a la escuela de Pedro Basauri, “Pedrucho”, que enseña a torear a los aspirantes en el sótano de un bar. El maestro se dirige a Miguel de esta manera: “¿Crees que haber nacido en Andalucía es un pasaporte para ser torero? Estar en el toro es de machos y hay que pensar siempre en el toro”. Un claro símbolo, esta frase, de que la lidia ha estado muy asociada con Andalucía, pero que la dura realidad y el peligro inherentes en la profesión de matador están mucho más allá del mito.

Sin embargo, parece que esa asimilación del torero andaluz con una figura mítica a través del cine tiene más eco que las películas con una visión más matizada del personaje. Una clara muestra es la escasa repercusión comercial que consiguió la película dirigida por Juan Sebastián Bollaín sobre el gran torero sevillano Juan Belmonte, que no se limita a mostrar el extraordinario talento de “El Pasma de Triana” y lo retrata como un hombre de psicología compleja, voluble y huraño.

Lo mismo que en el caso del toreo, la asociación del bandolerismo con Andalucía tampoco ha sido objeto de un reflejo cinematográfico de orientación realista. El régimen franquista determinará, además, que su aparición en las películas sea, incluso, menos frecuente.



Los bandoleros de las sierras andaluzas y su imagen cinematográfica

Los bandoleros son protagonistas ya en las primeras películas de ficción realizadas en España. De hecho, ya en 1914 Albert Carreras dirige *Diego Corrientes*, un cortometraje que trata del bandido utrerano de mediados del siglo XVIII. Marcando una línea que se repetirá en otras películas posteriores, esta película muda se define por un estilo muy próximo al de los folletines literarios que habían contribuido para caracterizar a los bandoleros como héroes populares del romanticismo⁷¹. Esta aparición de los bandoleros y de otros temas andaluces en los primeros tiempos del cine español tiene que ver, por supuesto, con una pretensión comercial.

Con la nueva sociedad de masas, el público cuenta con cada vez más alternativas de ocio y espectáculo. Por tanto, el cine necesita aportar elementos de atracción que renueven el interés por acudir a las salas. El objetivo de la industria del cine es un espectador eminentemente popular que busca en las películas el mismo tipo de pasatiempo con el que ya se ha familiarizado sobre todo a través del teatro y de la literatura popular. Resulta lógico, pues, que los bandoleros andaluces que aparecen en las películas hereden el mismo halo de héroes que habían adquirido a través de otros vehículos culturales a partir de mediados del siglo XIX.

La solidez de este proceso de construcción de la imagen del bandolerismo se prolongará también durante las primeras décadas de existencia del cine español. El tema será objeto de varios trabajos de José Buchs, uno de los directores que mayor éxito popular alcanza con sus trabajos durante los años veinte y treinta. Director también de *La extraña aventura de Luis Candelas* (1926), donde aparece el bandolero madrileño, Buchs dirigirá en *Diego Corrientes* (1924) y en *La hija del corregidor* (1925), en la que el torero José García, “el Algabeño”, encarna a José María El Tempranillo. Ninguno de los dos títulos tiene que ver con la verdad histórica de los bandoleros andaluces que aparecen como protagonistas. Se trata, en ambos casos, de productos meramente comerciales rodados en poco tiempo y concebidos para atraer a la mayor cantidad de público posible. Los amores, traiciones y huidas de *Diego Corrientes* se ambientan en exteriores de la Sierra de Ronda para aumentar su atractivo. En el caso de la

⁷¹ Uno de los novelistas andaluces más populares de la segunda mitad del siglo XIX, el sevillano Manuel Fernández González, escribió largas novelas por entregas centradas en las figuras más relevantes del bandolerismo andaluz. Antonio Cruz cita nueve títulos que fueron objeto de una o más reediciones en años inmediatamente posteriores a su publicación. CRUZ CASADO, A., “La leyenda de José María El Tempranillo (Raíces literarias)”, en MERINERO RODRÍGUEZ, R. (ed.) *El bandolerismo en Andalucía. Actas de las III Jornadas*. Lucena: Ayuntamiento de Lucena, 2000, p. 215-218.

película sobre El Tempranillo, se conservan sólo unos pocos minutos, pero resulta muy significativo que el bandolerismo se mezcle con el toreo, otro tema relacionado con Andalucía que también resulta muy popular en las salas de cine de la época.

Después de alguna incursión más en la cuestión como *Diego Corrientes* (Ignacio F. Iquino, 1936), siempre en la línea anterior, la figura ideal del bandolero andaluz como un héroe romántico y generoso no va a tener la misma continuidad durante la etapa franquista. No hay más que recordar los grupos de maquis que combaten contra el régimen desde las sierras y otros lugares hasta los años cincuenta para comprender que la censura franquista no iba a permitir la aparición de los bandoleros en las pantallas. Los posibles paralelismos establecidos por el público podían resultar peligrosos.

Incluso la productora Cifesa, muy cercana al régimen, tiene problemas para llevar a la pantalla *La duquesa de Benamejí* (Luis Lucia, 1949), una adaptación de la obra teatral de los hermanos Machado que trata de los amores entre la duquesa del título (Amparo Rivelles) y el bandolero Lorenzo Gallardo (Jorge Mistral). En este caso, el bandolero protagonista es joven, apuesto, inteligente y valeroso. Según Inmaculada Gordillo, en la película se destacan también “la nobleza y generosidad de la cuadrilla, así como el sentido de sacrificio y la fidelidad hacia su jefe y la generosidad con los humildes y los pobres”⁷². En definitiva, se trata de nuevo de los rasgos idealizados que habían caracterizado al bandolero andaluz desde su reflejo en las obras literarias y gráficas del romanticismo novecentista. Tanto la definición del protagonista como la de sus compañeros en la partida de bandolero harán que uno de los censores justifique su baja calificación de la película con un “¡ahora comprendo como duran tanto los maquis!”⁷³

Y, desde luego, ni el productor Vicente Casanova, al lado de Franco desde los inicios de la sublevación de 1936, ni el director de la película, Luis Lucia, hijo de un político de la derecha liberal valenciana, resultaban especialmente sospechosos de apoyo a los opositores del régimen. Evidentemente, tanto la relación de amor interclasista como la imagen positiva del bandolerismo andaluz que se presentan en *La duquesa de Benamejí* y que contrastan con el matiz antipático que se atribuye a los representantes del ejército son elementos desusados. Pero hay que tener en cuenta que se trata de personajes y situaciones muy arraigadas en el imaginario popular que pretenden, sobre todo, conseguir el éxito de público para la película.

⁷² GORDILLO ÁLVAREZ, I., “Cine de bandoleros: ‘La duquesa de Benamejí’” en MERINERO RODRÍGUEZ, R. (ed.) *op. cit.*, p. 154.

⁷³ Este texto de la censura aparece citado en FERNÁNDEZ COLORADO, L., “La duquesa de Benamejí” en PÉREZ PERUCHA, J. (ed.), *op. cit.*, p. 253.

También en *El rey de Sierra Morena* (Adolfo Aznar, 1949), se utilizó la figura de José María El Tempranillo. El hecho de que el bandolero fuera encarnado por el bailarín Antonio y la aparición en el reparto de Rosario, entonces pareja artística del anterior, resultan muy significativos del tono musical folclórico con pretensiones artísticas que define esta película dirigida por el también escultor Adolfo Aznar. El bandolerismo en Andalucía también carece, pues, en este ejemplo de entidad histórica.

Además de los ejemplos citados, durante el franquismo también hay algunos ejemplos cinematográficos que reflejan la actividad realizada por los bandoleros desde un punto de vista muy negativo y también absolutamente estereotipado. En *Cuentos de la Alhambra*, el bandolero Varguitas es una presencia secundaria. Se le representa como a un hombre mal encarado y violento, que no tiene ningún tipo de escrúpulo, por ejemplo, por que el soldado Lucas (Mario Berriatúa) sea acusado injustamente de complicidad con él. Tanto la apariencia de Varguitas como los lugares en los que aparece junto con sus hombres son absolutamente coincidentes con el imaginario establecido por los románticos. Se trata, de cualquier forma, de una opción que se repite en otras películas sobre el tema, con el fin de propiciar el reconocimiento del público con una figura cuyos rasgos ya están solidamente establecidos en el imaginario popular.

Más adelante, también durante el franquismo, en *El primer cuartel* (Ignacio F. Iquino, 1966) el bandolerismo andaluz también es retratado con implicaciones muy negativas. Ni el personaje más importante de los que ejercen como bandoleros, Gregorio (Miguel Palenzuela), ni sus compañeros tienen implicación heroica alguna. Muy al contrario, se trata de crueles asesinos contra los que luchan Fernando (José Suárez) y el resto de los miembros de la Guardia Civil, que en cuya exaltación se centra la película. Una especie de *western* con implicaciones muy conservadoras y cuyas carencias narrativas denotan ya la decadencia de Iquino como director.

La formulación maniquea de este último ejemplo no es, ni mucho menos, la única aportación al reflejo del bandolerismo andaluz durante la última etapa de la dictadura de Franco. Hay que destacar algún título de mayor enjundia como *Amanecer en Puerta Oscura* (José María Forqué, 1957), una historia melodramática centrada en el siglo XIX que culmina en el indulto del bandolero Juan Lucena (Paco Rabal) por la imagen de Jesús El Rico durante la Semana Santa. También magníficamente interpretado por Francisco Rabal, José María El Tempranillo es objeto de un retrato atípico en la filmografía de Carlos Saura, *Llanto por un bandido* (1963), que intenta ajustarse lo más posible a la biografía del bandolero y lo refleja con muchos más matices psicológicos de los que tradicionalmente se le habían atribuido. Sin embargo es *Carne de horca*

(Ladislao Vajda, 1953) el título que más destaca por la sutileza de su estructura narrativa y de su planteamiento. No es nada complaciente el reflejo que se da de los bandoleros, que no son ni buenos, ni valientes, ni generosos, como había establecido el mito, sino unos asesinos cobardes, tal y como se materializa en la secuencia en la que los bandidos matan sin miramientos todo el ganado de los campesinos y destruyen sus alimentos y herramientas de trabajo. Pero a esta mirada sobre el bandolerismo no se contraponen, ni mucho menos, un retrato positivo de la clase alta, uno de cuyos miembros es el verdadero jefe de la banda y organizador de todas sus acciones.

Ya en la democracia, *Pasos largos (el último bandido andaluz)* (Rafael Moreno Alba, 1986), es una película de cierta calidad que ofrece una mirada crítica sobre los problemas que llevaron a hombres como el último bandolero de Andalucía a tirarse al monte. Otro ejemplo más de un tema, el del bandolerismo, que podría haber resultado un trasunto español del *western* de Hollywood pero cuyo reflejo ha sido limitado. Ya se han apuntado razones que explican esta visión un tanto reducida, pero también se pueden apuntar otros motivos más centrados en las circunstancias del medio cinematográfico. Sobre todo, el cine español siempre ha adolecido de medios de producción adecuados para películas como las de bandoleros que podían resultar caras por la variedad de las localizaciones y las necesidades impuestas por el rodaje de las secuencias de acción.

En definitiva, dos actividades como el bandolerismo o el toreo, tan asociadas al estereotipo andaluz más reconocible, no siempre han sido reflejadas en la misma medida a través del cine.

2.3 Amor, religión y moral en la definición de lo andaluz a través del cine a partir de los años treinta

Con la llegada de la derecha al poder republicano, a partir de 1933, los grupos que le son afines comienzan a inyectar dinero en la industria cinematográfica. A partir de este momento, de hecho, los responsables de las principales empresas cinematográficas nacionales son miembros de la burguesía que luego apoyaría a Franco desde el inicio de la Guerra Civil. Uno de los ejemplos más significativo es Cifesa, la productora española más importante desde el inicio de los años treinta hasta principios de los años cincuenta, que siempre estuvo muy bien considerada por el franquismo. Esta circunstancia aparece reflejada en las pantallas a través de películas que transmiten valores morales afines a la ideología de quienes las financian.

La asociación entre los valores conservadores con la definición de lo andaluz aparece el cine español de la época republicana, pero también será adoptada luego por el franquismo. Y resulta muy concluyente el caso de *La hija de Juan Simón*, una historia que es trasladada al cine en dos ocasiones, la primera, durante el periodo republicano y la segunda, en la etapa franquista. La versión original es dirigida por José Luis Sáenz de Heredia en 1935. Se trata de una producción cinematográfica con el sello de Filmófono, primero distribuidora y luego productora, y propiedad de un miembro de la burguesía liberal vasca, Ricardo Urgoiti. El protagonista de la película, que está situada en Andalucía, es una de las estrellas masculinas de la música andaluza más importantes de la época, Angelillo. La historia tiene un claro tinte melodramático: Carmela (Pilar López) es seducida y abandonada por un señorito, y redimida de su posterior degradación moral por Ángel (Angelillo), su primer amor, que había conseguido el triunfo como cantante folclórico. La historia será objeto de una segunda versión, dirigida por Gonzalo P. Delgrás en 1957. No es sorprendente, porque el énfasis en los conflictos individuales de los personajes que define la cinta de Sáenz de Heredia, muy semejante en todos los largometrajes de ficción del periodo republicano, anula cualquier radicalismo.

Por supuesto, se pueden establecer diferencias entre la película republicana y el título realizado durante el periodo franquista. En *La hija de Juan Simón* producida en 1957, Carmela (María Cuadra) desdeña el amor Antonio (Antonio Molina) y es seducida y abandonada por un actor que visita su pueblo. En un final muy distinto a la versión realizada en 1935, mientras Antonio triunfa y deja de amarla, Carmela enferma y muere. Evidentemente, la redención de la protagonista con la que concluye la película republicana y la muerte del mismo personaje en el título producido durante el periodo franquista son conclusiones muy distintas en lo que al reflejo de la dimensión moral de los comportamientos de los personajes se refiere.

Tal como se pone de relevancia en la película de Gonzalo Delgrás citada arriba o en *El emigrante* (Sebastián de Almeida, 1958), que sigue un esquema muy similar, los comportamientos que manifiesten ambición o deseo de cambio no son permisibles en una mujer y no deben quedar sin castigo. Debido a la censura, las actitudes de carácter heterodoxo con respecto al sexo sólo tienen un reflejo tangencial en las películas producidas hasta la muerte de Franco. Sin embargo, cualquier esbozo de una conducta de esta índole suele implicar un mal fin para los personajes femeninos en el cine del periodo.

Una película que tuvo una escasa difusión pero que resulta muy significativa a este respecto es *La Gata* (Margarita Aleixandre y Rafael M. Torrecilla, 1955). Su protagonista

principal, María “la Gata” (Aurora Bautista), se deja llevar por el deseo que le despierta Juan (Jorge Mistral), un domador de potros que trabaja en el mismo cortijo de Huelva en el que su padre es mayoral. Y, de hecho, el fundido que enlaza el beso de ambos en el granero con un plano de la sensual María desperezándose, satisfecha, en una cama da a entender que la relación sexual se consuma. Finalmente, María muere abatida por los disparos de un guarda. En *La Gata*, pues, se vuelven a atribuir consecuencias fatales a la pasión irracional que define los comportamientos amorosos de la mujer andaluza a partir de la Carmen de Merimée.

Este estricto requerimiento moral que marca a los personajes cinematográficos femeninos⁷⁴ de este periodo tiene, por supuesto, mucho que ver con las normas propias del nacionalcatolicismo. De hecho, el carácter inmutable de la distinción entre los sexos y sus rasgos genéricos puede considerarse uno de los valores básicos de esta doctrina con la que se identifica el sistema franquista. En las producciones situadas en Andalucía, suele introducirse un tipo de escena especialmente significativa de la férrea separación que se impone entre hombres y mujeres. Se trata del momento en el que la protagonista femenina aparece detrás de una reja o, con menos frecuencia, subida a un balcón mientras habla con su enamorado.

Pero, como contraste con las pautas antes descritas, también hay que destacar las películas que culminan con la redención del personaje femenino que ha protagonizado comportamientos fuera de lo establecido en el terreno amoroso. El ejemplo más llamativo es el de Rosita, la “Malvaloca”, en la película dirigida por Luis Marquina en 1942. Resulta sorprendente por la moral vigente en los años cuarenta que una mujer que había ejercido la prostitución fuera tratada de manera positiva a lo largo de la narración y que el amor de Leonardo pudiera cambiar su previsible destino trágico. Sin embargo, la actitud de continuo arrepentimiento y la devoción religiosa que demuestra la muchacha pudieron servir para que su salvación resultara tolerable a los censores. Pero el de Malvaloca tampoco es un caso único.

También hay otros personajes femeninos de moral desviada que acaban redimidos en el cine del franquismo como la Carmen interpretada por Imperio Argentina en 1938. En los casos de Filigrana, a la que personifica Concha Piquer, o de Mariquilla, a la que protagoniza Estrellita Castro, la situación inicial de desventaja de ambos tipos femeninos, privados de su honra por un hombre, se convierte en un triunfo artístico que las reivindica ante el resto de la sociedad.

⁷⁴ La muerte de la cupletista María Luján, interpretada por Sara Montiel en *El último Cuplé* (Juan de Orduña, 1957), es un final que se repite también para otras protagonistas encarnadas por la misma artista en títulos posteriores como *La bella Lola* (Alfonso Balcázar, 1962). En los dos casos citados, los personajes son mujeres que no proceden de Andalucía y cuyos comportamientos en las relaciones amorosas se apartan reiteradamente de la moral convencional.

Las consecuencias neutras o incluso positivas que se derivan de los comportamientos anómalos de estos personajes cinematográficos andaluces pueden parecer contradictorias con la moral vigente. Sin embargo, y tal como recuerda Jo Labanyi en relación con *Carmen la de Triana*, “la redención de la protagonista (...) se mostraba fiel a la tradición del fascismo español (y católico) de incorporar a ‘el otro’”⁷⁵.

Comportamientos, prácticas y ritos relacionados con la religión

La religión católica, tan omnipresente en la etapa franquista, resulta un elemento decisivo para la redención de quienes hubieran mostrado comportamientos desviados de la norma en el cine del periodo. Malvaloca, por ejemplo, recibe la promesa de matrimonio de Leonardo delante de la imagen de la virgen que están pasando durante una procesión. Igualmente, es delante de la imagen del Cristo situada en la cordobesa Plaza de Capuchinos donde Antonio Reyes (Antonio Molina) jura a su esposa que abandonará la vida disoluta que había llevado hasta que la trágica muerte del hijo de ambos en *El Cristo de los Faroles* (Gonzalo P. Delgrás, 1958).

También en películas realizadas durante el régimen republicano se incluye el elemento religioso en la definición de las actitudes de los personajes. En *La reina mora*, por ejemplo, la fe católica es determinante en el comportamiento de tipos femeninos que aparecen en la película y, sobre todo, es la clave de la virtud a toda prueba que mantiene la protagonista, Coral. Sin embargo, las menciones a la religión que se llevan a cabo en el cine relacionado con Andalucía durante los años treinta tienen matices diferenciales con respecto al periodo posterior. Se pueden mencionar, por ejemplo, situaciones en las que parece haber un cierto esbozo de crítica, como el intento de encerrar a Gloria por la fuerza en un convento que lleva a cabo la madre de la protagonista en la versión de *La hermana San Sulpicio* de 1934. En esta película, además, quienes ejercen como religiosos se dibujan como personajes banales, como es el caso de la madre superiora, o intransigentes, como el cura Don Sabino, una presencia episódica que, sin embargo, se convertirá en un personaje básico todo buen humor y bondad en las dos versiones de la misma historia que se ruedan durante el periodo franquista⁷⁶. Pero, además del caso anterior, también resulta reseñable algún personaje con connotaciones tan ambiguas como el

⁷⁵ LABANYI, J., “Raza, género y denegación...”, *op. cit.*, p. 30.

⁷⁶ Se trata de *La hermana San Sulpicio* y *La novicia rebelde*, dirigidas por Luis Lucia en 1952 y en 1971 respectivamente.

restaurador de imágenes religiosas con simpatías republicanas que aparece en *La reina mora*.

Cualquier planteamiento similar a los anteriores resulta inviable a partir de 1939. Desde ese momento, la religión se convierte, de hecho, en un valor que resulta decisivo para entender las actitudes que adoptan los personajes cinematográficos andaluces. Hay muchos ejemplos en este sentido: destrozada porque cree que el hijo del conde del que se ha enamorado es su hermano, Rocío (Juanita Reina) llora y canta sobre el amor imposible entre una gitana y un payo delante del crucifijo que tiene en su cuarto en *Canelita en rama*. En *La Lola se va a los puertos* (Juan de Orduña, 1947), es durante la procesión de la Virgen de los Dolores cuando Lola (Juanita Reina) promete dejar a José Luis (Ricardo Acero), el señorito con el que mantenía una relación amorosa fuera de las convenciones sociales, si él salva su vida tras sufrir una puñalada de otro hombre antes despedido por la cantaora. Cuando la ruina de su padre, el conde de Montepalma, es irreversible, Rosario Guadaira (Carmen Sevilla) reza y llora delante de la imagen del Cristo sevillano del Gran Poder en *Filigrana...*

No hace falta seguir más. La religión es un elemento omnipresente en el momento en el que los personajes se ven en disyuntivas morales tan determinantes como el temor al incesto en el caso de Rocío; el sacrificio que lleva Lola a renunciar a su amor o el honor herido de la aristócrata Rocío. En palabras de Jesús González Requena, que, aunque se refieren a los dramas rurales realizados por Florián Rey durante el franquismo, también pueden aplicarse al cine relacionado con Andalucía en este periodo, "(...) estos valores morales (...) se imponen, desdibujando, redefiniendo o eliminando, pero siempre edulcorando las pasiones primarias"⁷⁷. Y todos los ejemplos anteriores ponen de relevancia que la religión y los comportamientos moralmente admisibles son una misma cosa en el tipo de películas aquí consideradas.

La preponderancia absoluta que se les atribuye y su influencia decisiva en las acciones de los personajes determinan que, estrechamente asociada con las convenciones narrativas propias del melodrama, los ritos y comportamientos relacionados con la religión sean definidos de manera casi monolítica en el cine del franquismo. Hay muy pocas excepciones. En *Malvaloca*, por ejemplo, aparecen las imágenes de una procesión que se desarrolla en las últimas secuencias con la participación de los habitantes del pueblo en el que se rueda la película. El reflejo que se da de esa práctica religiosa popular alcanza una dimensión casi antropológica a través de planos generales de larga duración. En *El crimen de Pepe Conde* (José López Rubio, 1946), una magnífica comedia, el protagonista (Miguel Ligeró) es objeto de la broma de un

⁷⁷ GONZÁLEZ REQUENA, J., *op. cit.*, p. 24.

marqués que contrata a un ilusionista para que simule ser el diablo y proponga vender su alma al crédulo y supersticioso Pepe a cambio de la riqueza y el amor de su adorada Reyes (Antoñita Colomé). En las dos versiones de *La hermana San Sulpicio* que dirige Luis Lucia, la ganadera sevillana Gloria, interpretada sucesivamente por Carmen Sevilla y por Rocío Dúrcal, toma los hábitos de religiosa porque no conoce a ningún hombre con el que quiera casarse. En la versión de 1952, el cura Don Sabino (Manuel Luna) requiere al personaje encarnado por Carmen Sevilla antes de su marcha al convento: “Si hubieras encontrado un hombre en tu vida, inteligente, desinteresado”... La contestación de Gloria es muy significativa: “¿Pero ese gachó existe?”.

Son unos pocos ejemplos de la visión un tanto más ligera de los ritos y comportamientos relacionados con la religión que se da en el cine relacionado con Andalucía a medida que el franquismo entra en su fase de aperturismo, a partir de la década de los cincuenta. Pero, a pesar de los intentos por mostrar un rostro un tanto más liberal que lleva a cabo el franquismo sobre todo a partir de los años sesenta, no hay ningún cambio de trascendencia en la consideración moral de la que son objeto los comportamientos de hombres y mujeres en situaciones amorosas a través de la producción cinematográfica.

Todo cambia para continuar igual...

Durante la última etapa del franquismo, habría que destacar todo un conjunto de películas que se fundamenta en los conflictos derivados de las relaciones y comportamientos amorosos. Se trata de la denominada “comedia *sexy*” o “landismo”, un término tomado del apellido del protagonista de casi todas estas películas, Alfredo Landa. La mayoría de estos títulos son filmados y estrenados a finales de los sesenta y durante la primera mitad de los setenta con un enorme éxito comercial.

Aunque no hay en ellas presencia destacable de personajes andaluces, muchos de los ejemplos de esta fórmula cinematográfica se sitúan en la malagueña Costa del Sol. El argumento es siempre el mismo en estas películas en las que aparece el fenómeno del turismo que entonces se iniciaba, y entre las que *El turismo es un gran invento* (Pedro Lazaga, 1967) puede considerarse una de las más paradigmáticas:

Extranjeras indómitas que le encontraban el *sex-appeal* a machos ibéricos tan poco vendibles como Alfredo Landa o Juanjo Menéndez o José Luis López Vázquez, que se pasaban las cintas baboseando en torno a alguna vikinga espléndida. Chistes bobos y

verdes, tramas que difícilmente merecen ese nombre⁷⁸.

Entre los títulos realizados durante el último periodo de la dictadura y en los primeros años de la democracia, resultan destacables las pautas acerca de las relaciones amorosas que se marcan en las películas relacionadas con Andalucía que protagoniza Manolo Escobar. Como en otros ejemplos de la “comedia *sexy*”, en todos los títulos interpretados por el cantante almeriense se da un reflejo explícito de la modernización socioeconómica que está viviendo la España del periodo⁷⁹. En principio, según aparecen en estas producciones, también parece haberse producido un proceso de transformación en las actitudes y el rol desempeñados por mujeres españolas. Conchita Velasco, por ejemplo, interpreta a una abogada en *Juicio de faldas* (José Luis Sáenz de Heredia, y a una periodista en *Relaciones casi públicas*. Mary Francis es Ana Mendoza, la presidenta de la compañía de perfumes London, en *Me has hecho perder el juicio*. En los tres casos se trata de mujeres que ocupan un estatus profesional de nivel medio-alto y cuyo comportamiento atrevido se concreta a través de acciones como fumar o conducir. La modernidad de estos personajes se asocia, incluso, con una caracterización un tanto masculina en el caso, por ejemplo, de Ana Mendoza en *Me has hecho perder el juicio*.

Sin embargo, la supuesta identidad de estas mujeres acabará desmoronándose cuando se enamoran del personaje interpretado por Manolo Escobar. Será sólo entonces cuándo consigan ser felices y ese cambio vital se concretará, incluso, en una transformación externa. En el caso del personaje interpretado por Mary Francis que se menciona arriba, su apariencia y sus actitudes son rígidas al comienzo de la película. Sin embargo, su amor por Manolo se concreta en un vestuario de color rosa y en un comportamiento de carácter angelical. En definitiva, se trata de una clara demostración de la naturaleza únicamente superficial de los comportamientos modernos en las mujeres.

El “Tanguillo de la defensa”, que canta el protagonista masculina en *Juicio de faldas*, es muy significativo del juicio moral que aún se sigue atribuyendo a los comportamientos femeninos en el cine español de finales de los sesenta y comienzos de los setenta. El tema lo canta Manolo Escobar durante el juicio que se celebra después de que su personaje sea acusado falsamente de violación por Gracita (Gracita Morales), una muchacha de un pueblo vecino:

Que miente esa criatura
lo mismo que Eva mintió.
Desde que el mundo es mundo,

⁷⁸ BONILLA, J., *La Costa del Sol en la hora pop*. Sevilla: Fundación José Manuel Lara, 2007, p. 95.

⁷⁹ CRUMBAUGH, J., *op. cit.*, p.266.

a los varones,
nos buscaron las hembras,
señores míos, las perdiciones.
Si recuerdan la historia comprenderán
que me pasa lo mismo
que al Padre Adán.
Cuando ven que hay "tela",
y perdone Usía,
se van a por uno como una jauría.
Y como yo tengo
la vida resuelta,
esas sanguijuelas
me buscan las vueltas.

Como queda claro en esta canción, el hombre, en este caso Manolo, es siempre inocente. En un personaje masculino nunca es reprochable el donjuanismo, rasgo característico de todos los personajes interpretados por el artista almeriense en esta y otras muchas de sus películas. Y, sin embargo, desde que nació la primera de ellas, Eva, la mujer siempre va a intentar aprovecharse de los hombres con mentiras porque no puede vivir sin una figura masculina a su lado.

Este planteamiento cinematográfico de la cualidad moral que se atribuye a hombres y mujeres en sus relaciones amorosas cuando, supuestamente, se fundamenta la transición a la democracia tiene una clara correspondencia con la sociedad española del momento. De hecho, según los datos de una encuesta realizada por el instituto de Opinión Pública en 1966, tanto las mujeres como los hombres afirman que es el marido el que se ocupa de las "relaciones externas" del grupo familiar mientras que las decisiones de la mujer se ciñen solo a la administración del hogar⁸⁰. En definitiva, la influencia de la doctrina nacional católica propia del franquismo en las mentalidades de los españoles tardará bastante en disiparse. La más clara constatación de ello es que los juicios morales de los que son objeto los comportamientos masculinos y femeninos en el cine español relacionado o no con Andalucía van a mantenerse inalterables, en esencia, durante varias décadas.

2.4 Actividades y entorno cotidiano asociadas a los personajes cinematográficos andaluces en las últimas dos décadas

⁸⁰ SASTRE GARCÍA, V. J., *Informe sociológico sobre la situación social de España 1970*. Madrid: Editorial Euramerica, 1975, p.491

Como ya se ha comentado anteriormente, durante el periodo de la Transición, el cine autonómico andaluz está fuertemente impregnado por el propósito de contribuir a la reconstrucción de una memoria colectiva que había sido hurtada por el franquismo y a la configuración de una identidad regional más ajustada a la realidad. Así pues, Andalucía va a dejar de ser reflejada desde una perspectiva que obvia cualquier conflicto de clase y comenzará a mostrarse a través de una visión que no ahorra ningún rasgo significativo del retraso y la marginación que sufre esta tierra en comparación con el resto del país. En este sentido, películas realizadas en la segunda mitad de los setenta, como *Manuela*, *La Espuela*, *María, la santa* y *Tierra de rastrojos* constituyen una buena muestra de la perspectiva crítica que impregna esta etapa de la cinematografía andaluza. En general, se trata de historias que se ubican cronológicamente en el periodo que media entre la II República y los años inmediatamente posteriores a la Guerra Civil y en ellas se aborda, en mayor o menor medida, la situación de opresión de las clases más desfavorecidas.

Por otra parte, tampoco podemos olvidar que una parte considerable de los largometrajes de ficción realizados en Andalucía durante esta etapa extrae sus argumentos de las obras literarias escritas por autores contemporáneos de la región. Por ejemplo, *La espuela* es una adaptación de la novela de Manuel Barrios, *Epitafio para un señorito*, en la que se reflexiona sobre los conflictos derivados del caciquismo. El guión de *Tierra de rastrojos* tiene su base en una novela homónima de Antonio García Cano, donde se abordan las paupérrimas condiciones de vida del campesinado. *María, la santa* parte del texto teatral de Fernando Macías, *Campanadas sin eco*, en el que se hace un análisis constructivo acerca de las supersticiones populares, otro de los eternos problemas seculares de Andalucía.

Durante estos años, fue muy escaso el número de películas andaluzas en el que se planteó un discurso que se apartase de la tendencia generalizada de acogerse al revisionismo histórico. No obstante, también pueden citarse algunos ejemplos en los que se mostró más interés por los protagonistas cotidianos de la realidad andaluza, como *Vivir en Sevilla* o *Frente al mar*, ambas dirigidas por Gonzalo García Pelayo. En estas obras se intenta propiciar la identificación de los espectadores con personajes autóctonos que no respondiesen a los rasgos que tradicionalmente se les habían atribuido. Pero, sobre todo, las películas de García Pelayo destacan porque los espacios, personajes y situaciones que se presentan resultan más cercanos para el público:

Posiblemente sea *Vivir en Sevilla*, de Gonzalo García Pelayo, el documental del período que mejor integra en su discurso la reflexión ideológica sobre los acontecimientos coetáneos y la especulación acerca del sentido que aporta la representación filmica a ese espíritu de cambios. (...) Concebido como diario de la vida de un periodista radiofónico durante la primavera de 1978, *Vivir en Sevilla* consigue edificar un pertinente y productivo discurso en el que el documento de los sucesos políticos del momento (muerte de un joven a manos de la policía, regreso de un exiliado) se integra en una leve ficción narrativa hasta erigirse en un gozoso manifiesto *transiciona*⁸¹.

A pesar de éstas y algunas escasas excepciones más, el cine andaluz del periodo se caracterizó por su afán de hacerse eco de las problemáticas seculares del ámbito rural pero, sin duda, se olvidó de contemplar los viejos y nuevos discursos que se producían en otros espacios más próximos para el espectador andaluz medio. No se trata aquí, ni mucho menos, de cuestionar las buenas intenciones que presidieron la producción cinematográfica andaluza en este período. Sin embargo, resulta necesario matizar que estos planteamientos determinaron, a corto y a largo plazo, que la representación de los personajes andaluces continuase circunscribiéndose mayoritariamente a un perfil de clase baja y escaso nivel cultural que suele aparecer ligado a conflictos externos relacionados con problemas de supervivencia. Esto queda patente incluso en películas de vocación más comercial en las que los personajes aparecen claramente estereotipados, como es el caso de los pícaros contemporáneos a los que encarnan Pepe da Rosa, Paco Gandía y Antoñita Colomé en *Los alegres bribones* (Pancho Bautista, 1981).

Desde la década de los ochenta y hasta mediados de los años noventa, la trayectoria cinematográfica desarrollada en el ámbito andaluz estuvo jalonada por la falta de iniciativas privadas y de ayudas públicas, por las discontinuidades en la producción y también por una serie de valientes intentos que no fueron más que “meteoritos fugaces que quisieron hacer posible la quimera de montar una industria cinematográfica andaluza”⁸². Obviamente, esta clase de trabas se acentuaron aún más en el caso de los largometrajes de ficción que, por norma general, requieren de infraestructuras técnicas y de equipos humanos más complejos, con el consiguiente encarecimiento de costes. Por tanto, el cortometraje y el documental se revelaron como los principales vehículos de expresión de los creadores andaluces. Además, numerosas

⁸¹ HERNÁNDEZ RUIZ, J. y PÉREZ RUBIO, P., (2004). *Voces en la niebla. El cine durante la Transición española (1973-1982)*. Barcelona: Paidós, p. 135.

⁸² UTRERA MACÍAS, R., *Las rutas del cine...*, op. cit., pág. 82.

productoras que fueron relevantes en los años de la Transición, como Za-Cine o Mino Films, finalizaron su andadura en la etapa de la consolidación democrática⁸³.

Entre los “meteoritos fugaces” andaluces que continúan persistiendo en su actividad como directores durante estos años difíciles para la cinematografía andaluza, sobresalen las figuras de los sevillanos Pilar Távora y Juan Sebastián Bollaín. De la filmografía de Pilar Távora, responsable además de la producción y realización de numerosos cortometrajes y documentales, cabe destacar los largometrajes ficcionales *Nanas de espinas* (1984), una adaptación de “Bodas de sangre” producida por Carlos Jorge Fraga, y *Yerma* (1998), un proyecto afrontado por ella misma desde su empresa Artimagen Producciones. Respecto a estos títulos, es necesario destacar dos aspectos fundamentales que los diferencian de las adaptaciones literarias producidas en la etapa anterior. En primer lugar, aquí se reinterpretan los textos lorquianos desde una mirada muy personal, en la que los elementos del folclore andaluz se ponen al servicio de las historias para dotarlas de un mayor dramatismo. Por otra parte, en los personajes dibujados por la directora sevillana priman los conflictos psicológicos externos por encima de la problemática sociocultural en la que están inmersos.

En *Las dos orillas* (1987), Juan Sebastián Bollaín desarrolla una historia que protagoniza un singular personaje cuya vida transcurre dentro de un barco entre los dos márgenes del río Guadalquivir. Mientras, en *Belmonte* (1995) este director, cuya familia estuvo muy unida al torero de Triana, plasma la biografía de la mítica figura de los ruedos durante las primeras décadas del siglo XX. Se trata de una obra que pone de relevancia carencias de presupuesto pero en la que, sobre todo, “el director no acaba de enlazar la historia, la vida real, el personaje, su mundo interior y el de los toros con suficiente profundidad”⁸⁴.

En definitiva, durante los años ochenta y noventa, en el ámbito del cine producido en Andalucía, ni siquiera los directores más activos consiguen dibujar unos personajes que resulten definitorios de la realidad inmediata. Además, el referente literario y artístico, en el caso de Pilar Távora, o las carencias en los medios de producción y las dificultades para reflejar en el cine a un personaje muy complejo, tan evidentes en la última película citada de Juan Sebastián Bollaín, determinan que sea difícil atribuir a estos personajes una entidad psicológica lo suficientemente

⁸³ Za-Cine, fundada por Gonzalo García Pelayo para producir sus largometrajes, desapareció con la retirada del propio cineasta del mundo de la dirección. Mientras, el compromiso de Mino Films con las problemáticas y personajes andaluces se evaporó con el cierre de la productora en 1982. Un final que fue debido, fundamentalmente, a la ausencia de apoyos institucionales y de canales sólidos de distribución para las películas. Sin duda, estas dificultades son coincidentes con las eternas lacras del cine andaluz a lo largo de los años.

⁸⁴ FEINER, M., *¡TORERO! Los toros en el cine*. Madrid: Alianza Editorial, p. 178.

diferenciada que impacte en el espectador.

Mientras tanto, la presencia de figuras procedentes de Andalucía en el panorama cinematográfico nacional se limita en gran medida a personajes secundarios que aparecen asociados a los valores más tradicionales. Sin ir más lejos, en numerosas ocasiones, la definición que se hace de la mujer andaluza a través de las películas de este periodo remite inequívocamente al estereotipo establecido a partir de la gran época del cine folclórico durante el franquismo, uno de los lastres de varias décadas que aún hoy perduran en la memoria colectiva. Por ejemplo, están concebidas siguiendo estos planteamientos tan arraigados en el cine español personajes como Candela (María Barranco), la modelo malagueña de *Mujeres al borde de un ataque de nervios* (Pedro Almodóvar, 1988) y la Mari (María Barranco), la criada de los propietarios de unas bodegas en Sanlúcar de Barrameda en *El palomo Cojo* (Jaime de Armiñán, 1995). La Mari es un tipo femenino de baja extracción social caracterizado, entre otros aspectos, por un uso de los rasgos lingüísticos andaluces orientado a la expresión inmoderada de los sentimientos, como ocurría con los personajes del periodo franquista, y por una definición poco matizada de su psicología. El único rasgo que diferencia la representación de la que es objeto La Mari en relación con otros personajes femeninos de décadas anteriores es la explícita sexualidad que condiciona sus comportamientos.

Como se ve claramente en todos los títulos ya citados en este apartado, la representación de los andaluces en el cine español de las últimas décadas aparece estrechamente vinculada a la problemática de las clases más desfavorecidas. De las películas seleccionadas por su trascendencia para el análisis desarrollado en el proyecto “Personajes, acciones y escenarios andaluces en el cine español, 1934-2006”, que ha sido el origen de este informe, únicamente se han encontrado unas pocas producciones en el periodo entre 1999 y 2006 en las que los personajes principales se adscriben inequívocamente a estratos socioeconómicos de clase media o superiores. Se trata de *Nadie conoce a nadie*, *Eres mi héroe* (Antonio Cuadri, 2003), *Lifting de corazón* y *El camino de los ingleses*. De las películas mencionadas, dos de ellas presentan historias que se enmarcan en el periodo de la Transición: *Eres mi héroe* y *El camino de los ingleses*. Por lo tanto, el número de películas andaluzas ambientadas en el tiempo presente en las que los personajes pertenecen a la clase media o media-alta queda aún más reducido.

Cotidianidad y marginación de los personajes cinematográficos andaluces más

recientes

La película *Solas* marcó en 1999 un punto de inflexión favorable (que no suficiente) para la difusión del cine producido en Andalucía, tras contar con el amplio favor de la crítica⁸⁵ y con un éxito de taquilla casi sin precedentes⁸⁶. Pero, además de su trascendencia en el contexto de producción de nuestra comunidad autónoma, resulta reseñable que, en esta obra, se configura una imagen de los personajes andaluces que resulta mucho más acorde con los tiempos que la que se desprende de la mayoría de sus predecesoras. Pero, lo que pudo servir, en principio, para abrir un camino a los discursos cinematográficos plurales y alejados de tópicos sobre Andalucía, se tomó como una fórmula narrativa de éxito. De hecho, como se ha apuntado, la mayoría de argumentos cinematográficos posteriores situados en Andalucía se han ambientado también en el contexto de las clases bajas. Además, en este predominan los personajes de corte dramático inmersos en las problemáticas propias de entornos marginales plagados de hostilidades.

El caso de Carlos (Julián Villagrán) en *Carlos contra el mundo* es uno de los más representativos. Se trata de un chico de veinticinco años de un barrio proletario de Málaga que, tras la muerte de su padre, se ve obligado a convertirse en el cabeza de familia. La delicada situación económica por la que están pasando en su casa y la agobiante presión que ejerce su madre sobre él contribuyen para acrecentar su ansiedad. De hecho, Carlos llega a mentir y a robar con tal de evadirse, en la medida de lo posible, de semejante situación.

Las aspiraciones de Carlos van más allá de lo que le ofrece el mundo que le rodea. Él tiene estudios universitarios e inquietudes culturales, pero lo tiene difícil para ascender socialmente y, finalmente, con todos en su contra, no le queda más remedio que huir (de su familia, de su barrio, de Málaga, de Andalucía) para poder materializar sus sueños. Sin duda, aún teniendo en cuenta que la película tiene un acusado tono irónico, caricaturesco, casi esperpéntico, termina siendo cruda y poco esperanzadora.

⁸⁵ La ópera prima de Zambrano fue reconocida con numerosos galardones, de los cuales destacan el Premio del Público del Festival de Berlín y cinco Premios Goya, entre ellos Mejor Guión Original y Mejor Dirección Novel.

⁸⁶ *Solas* fue vista por 944.573 espectadores. Para evaluar la importancia de este dato, tengamos en cuenta que, en el periodo comprendido entre 1975 y 2006, las productoras andaluzas sólo han superado esta cifra con *Manuela*, *La Espuela*, *Nadie conoce a nadie* y *7 vírgenes*, según datos consultados en la base de datos del Ministerio de Cultura. Disponible en:

[Http://www.mcu.es/bbddpeliculas/cargarFiltro.do?layout=bbddpeliculas&cache=init&language=es](http://www.mcu.es/bbddpeliculas/cargarFiltro.do?layout=bbddpeliculas&cache=init&language=es)

Lucía (Cuca Escribano), en *Poniente (un relato universal sobre el amor)* también rompe radicalmente su trayectoria como maestra en una gran ciudad para implicarse en los delicados conflictos de los mares de plástico en las costas andaluzas. En el entorno de Lucía, además, encontramos numerosos personajes masculinos que intentan sobrevivir a las duras adversidades del día a día, como Curro (José Coronado), un hijo de emigrantes que se crió en Suiza y regresó para quedarse, o Saïd (Marouane Mribti), Adbembi (Farid Fatmi) y los demás jornaleros procedentes de África.

Otro ejemplo que pone de manifiesto unas precarias condiciones laborales en Andalucía lo encontramos en la película *Atún y chocolate*. Manuel (Pablo Carbonell) es un pescador de las playas gaditanas de Barbate que quiere casarse con María (María Barranco), con la que convive desde hace años, para que el hijo de ambos pueda hacer la primera comunión con la que sueña. Pero esta pretensión resulta imposible para Manuel, porque no tiene dinero debido a la crisis pesquera que azota la zona. Como en este título, en general, en las producciones cinematográficas relacionadas con Andalucía de la etapa más reciente abundan los conflictos externos derivados de la escasez de recursos de los personajes.

También es frecuente la utilización del alcohol o las drogas en la definición de los personajes andaluces. Recordemos, por citar algunos casos, a Raimundo (Juan Diego) en *Fugitivas*; Daniel (Nancho Novo) en *Astronautas*; Isabel (Isabel Ampudia), Rufo (Sebastián Haro) y sus amigos del barrio en *15 días contigo*, y Tano (Juan José Ballesta), Richi (Jesús Carroza) y otros adolescentes en *7 vírgenes*.

En lo que respecta a la dedicación profesional de los personajes en el cine andaluz de los últimos años, resultan significativos los abundantes casos de mujeres que trabajan como empleadas de limpieza. Recordemos, por ejemplo, a María (Ana Fernández) en *Solas*; a Isabel en *15 días contigo* y a Maribel (Cuca Escribano) en *Los aires difíciles* (Gerardo Herrero, 2006). Llama también la atención el elevado número de amas de casa, desocupados, mendigos y presidiarios andaluces que aparecen en las películas de los últimos años.

Marcando un contraste que resulta poco frecuente en la definición más reciente de las actividades llevadas a cabo por los personajes cinematográficos andaluces, Juanita Narboni (*La vida perra de Juanita Narboni*) y Cristina (*Lifting de corazón*), mujeres acomodadas y con un evidente nivel cultural, son dibujados sin actividad laboral alguna u otras inquietudes asociadas a su desmedido tiempo libre. Cristina, por ejemplo, no tiene mayor actividad que aguardar en casa hasta que su marido (Pep Munné), un prestigioso cirujano plástico, regrese de alguno de sus

numerosos viajes.

Ciertamente, las intenciones de los profesionales del cine andaluz durante los últimos años han sido muy buenas y, evidentemente, la producción cinematográfica llevada a cabo en el marco de nuestra región ha contribuido a que comenzase a despegar con fuerza una visión más matizada y más ajustada a la realidad social de Andalucía. Sin embargo, el afán por definir una identidad andaluza diferenciada y por romper con los estereotipos férreamente establecidos por la cinematografía nacional durante décadas ha desembocado, en la mayor parte de los casos, en la construcción de nuevos tópicos basados en un reflejo cinematográfico de los andaluces limitado casi exclusivamente a entornos desfavorecidos. Estos personajes suelen ejercer profesiones para las que apenas se requiere cualificación y sus acciones y actitudes son escasamente constructivas para la sociedad.

Se trata, además, de elementos que distan considerablemente del universo con el que el espectador andaluz se siente identificado. La consecuencia de todo esto es que el establecer una sólida relación de complicidad con el público autóctono aún continúa siendo una asignatura pendiente para las productoras de nuestra región.

En definitiva, la representación que se hace de las actitudes y el entorno de los personajes andaluces en el cine autonómico de la década del 2000 continúa sin tener la suficiente entidad para imponerse a la pervivencia de los rasgos definitorios más tópicos y peyorativos que fueron dibujados en las películas comerciales de décadas anteriores.

3. ESCENARIOS

3.1 Viejos y nuevos entornos rurales situados en Andalucía a través del cine

Llegados a este punto, resulta evidente que el cine ha sido decisivo para la fijación de los estereotipos vinculados a lo andaluz. Sin embargo, también es necesario recordar que uno de los orígenes de esta imagen se encuentra inicialmente en las impresiones de los viajeros románticos europeos que recorrieron España en el siglo XIX y se sintieron rápidamente atraídos por el entorno andaluz, debido a su carácter diverso y absolutamente exótico en relación con los países de los que estos viajeros procedían.

Las obras de estos intelectuales foráneos serían la fuente de muchos de los rasgos típicos que aún hoy se atribuyen a Andalucía, como la manera de retratar nuestra identidad cultural a través de una serie de arquetipos marginales, entre los que destacan el torero, el

bandolero o la bailaora. En este sentido, la exaltación de los paisajes andaluces, que a veces poco tiene que ver con la realidad, también encuentra sus orígenes en estas producciones literarias. Un ejemplo claro es cómo el inglés Richard Ford describe que en la Sierra Morena, la tierra de los bandoleros, “el paisaje se vuelve sumamente romántico”⁸⁷. Desde este momento, la persistencia en la representación de Andalucía y de lo andaluz en diferentes vehículos culturales, como la novela realista, el teatro o el cartel, fue el factor que facilitó que la misma imagen se adoptara en las películas.

Como consecuencia de las influencias de estos otros vehículos culturales anteriores, desde sus propios inicios el cine español comenzó a contribuir en la transmisión de la imagen de una Andalucía atrasada y que se caracterizaba por una forma de vida condicionada por una pasión irracional. Pero, no obstante, será ya con el inicio del sonoro, en los años treinta, y, sobre todo, durante el periodo franquista cuando se consolidan fuertemente los clichés relacionados con esta región, hasta el punto que la especificidad de lo andaluz llegue a asociarse con lo español a través del cine⁸⁸.

Precisamente, es en las películas producidas en España a partir de los años treinta y durante la primera etapa del franquismo dónde la definición de los personajes andaluces se relaciona de manera más estrecha con diferentes entornos geográficos de Andalucía. Además, la parte esencial de las narraciones cinematográficas de tema andaluz realizadas de este periodo transcurre casi siempre en Sevilla.

Aún así, el reflejo de Andalucía en esta época no se circunscribe únicamente a esta ciudad, puesto que el entorno rural tiene también una importante representación: campos de olivares, cortijos, calles blancas estrechas y casas enrejadas profusamente ornamentadas con macetas son algunos de los escenarios andaluces en los que, durante este periodo, tendrán lugar numerosos escauceos amorosos, aventuras, venganzas y demás vicisitudes.

Un claro ejemplo del reflejo de entornos rurales en el cine de este periodo aparece en *Malvaloca*. De hecho, en el título dirigido por Luis Marquina el pueblo de Las Canteras resulta básico en la narración: de manera muy similar a lo que ocurre en películas posteriores, en este caso, el retrato de esta localidad se ve marcado por los planos de los campos de olivares o las

⁸⁷ Esta afirmación de Ford aparece recogida en MORENO ALONSO, M., *op. cit.*, p. 98.

⁸⁸ Un análisis pormenorizado de los mecanismos que rigieron este proceso puede encontrarse en SÁNCHEZ ALARCÓN, I.; RUIZ MUÑOZ, M. J. y TERUEL RODRÍGUEZ, L., “Los valores del régimen franquista a través del reflejo de la mujer andaluza en el cine español”, en *Actas del III Congreso de Historia de Andalucía*, tomo II (La mujer). Córdoba: Monte de Piedad y Caja de Ahorros de Córdoba, 2002, pp. 431-448.

imágenes de las calles blancas y estrechas, de índole casi documental en las secuencias de la preparación y la celebración de la procesión.

Sin embargo, en el reflejo de los entornos rurales andaluces en el cine, habría que destacar las películas realizadas por Claudio de la Torre, novelista y dramaturgo de prestigio, además de cineasta. El caso de *Misterio en la marisma* resulta especialmente destacable. De hecho, su financiación proviene de un grupo de sevillanos que se reúne en la productora Sur Films para llevar al cine la vida cotidiana del campo andaluz⁸⁹. No se ha encontrado constancia de que esta iniciativa diera lugar a más películas, pero *Misterio en la marisma*, concebida para reflejar el Coto de Doñana, incluye una serie de secuencias que van más allá de la mera descripción y que se recrean de manera poética en los parajes naturales del Guadalquivir.

Durante la década de los cincuenta, debido, en gran parte, a la nueva normativa puesta en marcha para el fomento de la cinematografía española, el volumen de producción es muy abundante. Esto conlleva la aparición de una mayor variedad de escenarios, entre los que destacan los pueblos. Con todo, Sevilla continúa siendo la localización preferente para ubicar las historias protagonizadas por personajes andaluces. También los entornos rurales suelen ser frecuentes, por ejemplo, en las películas de bandoleros, como *Cuentos de la Alhambra* o *La Estrella de Sierra Morena* (Ramón Torrado, 1952). Pero, sin duda, entre todos los escenarios rurales de Andalucía que encontramos en el cine de esta década, destaca el falso pueblo andaluz que los castellanos habitantes de Villar del Río construyen para agradar a los supuestos benefactores estadounidenses en *¡Bienvenido Mr. Marshall!* (Luis García Berlanga, 1953).

De todos modos, en el cine de los años cincuenta comienzan a situarse los personajes andaluces fuera de nuestra región, sobre todo, en Madrid, y esta tendencia se consolidará durante la década de los sesenta. Resulta significativo a este respecto que los entornos rurales predominen en las películas protagonizadas por Joselito en los cincuenta, aunque la capital de España también aparece en alguno de sus títulos como *Escucha mi canción* (Antonio del Amo, 1958). Sin embargo, como contraste, en los musicales protagonizados a partir de 1960 por otra figura infantil de la canción que representa personajes andaluces, Marisol, se da el predominio absoluto de las localizaciones urbanas, y más concretamente de Madrid. Entre una década y la otra, muchos habían sido los que se habían desplazado a grandes ciudades para trabajar. Para atraer la presencia de este público en las salas, nada mejor que situar las películas folclóricas que tanto les gustaban en los nuevos entornos de las ciudades.

⁸⁹UTRERA MACÍAS, R., *Las rutas del cine...*, op.cit., pp. 70-72.

El clima de desarrollismo, el espíritu centralista del régimen de Franco y la intensificación de los procesos migratorios desde el campo a la ciudad pueden considerarse las causas principales que determinan este proceso. En definitiva, la impronta de la visión idílica de Andalucía, de su cultura y de sus espacios rurales, asociados a los valores morales más tradicionales en el cine durante décadas, se irá diluyendo a medida que avanzan los años sesenta.

Después de este periodo en el que la identidad y el territorio andaluces son reflejados de manera uniformizada en el cine del franquismo, la etapa de transición a la democracia, en la que se produjeron transformaciones de todo orden en la vida política y social, constituyó un punto de inflexión para la aparición de discursos endógenos sobre lo andaluz que estuvieron marcados por un carácter más reflexivo. En este sentido, resultó determinante que se llevase a cabo un proceso de desmitificación de Andalucía desde la perspectiva del progreso de la conciencia popular. Por primera vez, después de muchos años, el pueblo andaluz, autor de la cultura, pasó por una toma de conciencia histórica al hacer lectura profunda de su propia realidad⁹⁰.

La Andalucía rural en el cine español a partir de la Transición

Sin duda, en las películas llevadas a cabo por los cineastas autóctonos durante estos años queda patente la representación de una identidad andaluza más digna. Pero, en su afán por luchar contra el estereotipo peyorativo de Andalucía y ofrecer una visión más realista de la región, nuestros realizadores optaron por ambientar sus obras en los mismos escenarios que había utilizado el cine anterior para construir un retrato costumbrista de los temas andaluces. En estos nuevos discursos sobre el Sur, predomina claramente el reflejo del espacio rural, donde se enmarcan conflictos relacionados con la lucha de clases, el reparto de las tierras y otros problemas estrechamente vinculados al campesinado andaluz.

Aún así, los directores andaluces no fueron los únicos que se decantaron por los espacios naturales de nuestra comunidad. Por ejemplo, en 1979, José Luis Borau estrena *La sabina*, una interpretación original y transgresora de la Carmen de Merimée, la mujer andaluza ardiente y destructora. Esta historia transcurre en un pequeño pueblo de los alrededores de la serranía de Ronda (Málaga), que constituye el marco idóneo para albergar ecos legendarios,

⁹⁰ Sobre esta cuestión, puede consultarse DE LOS SANTOS LÓPEZ, J. M., *Sociología de la transición andaluza*. Málaga: Librería Ágora, 1991.

pasiones desatadas y, en general, una excelente reelaboración crítica de los mitos asociados con Andalucía y sus mujeres.

En los largometrajes andaluces de este período, el lugar de rodaje que más se repite continúa siendo Sevilla y sus alrededores, lo cual resulta en parte lógico al tratarse de un débil sistema producción centralizado en la capital hispalense. Sobre todo hacia los comienzos del período democrático, encontramos algunas excepciones destacadas en este sentido, como *Rocío y José* (Gonzalo García Pelayo, 1982), que tiene lugar en la Aldea de El Rocío (Almonte, Huelva) durante la Romería, o *Casas Viejas* (José Luis López del Río, 1983), donde vuelve a abordarse la precaria situación del campesinado andaluz, esta vez en el contexto de la cruel represión que tuvo lugar en el citado municipio gaditano durante la etapa republicana.

Desde comienzos de los años ochenta y hasta bien entrada la década de los noventa, los frágiles intentos de desarrollar una producción autóctona andaluza se irán apagando aún más. En cualquier caso, aún dentro de este período encontramos valientes intentos de realizar un cine digno en nuestra comunidad y, al mismo tiempo, hallamos nuevos episodios ambientados en la “Andalucía trágica”⁹¹. Como ejemplo aglutinador de ambos rasgos, cabe destacar la película *Los invitados* (1987), en la que Víctor Barrera recrea los conocidos sucesos luctuosos que tuvieron lugar en Los Galindos, un cortijo próximo a Paradas (Sevilla), siguiendo la hipótesis de que un ajuste de cuentas por asuntos turbios relacionados con las drogas fue lo que motivó el quintuple asesinato.

Esta ficción cinematográfica está basada en un caso real que aconteció en el verano de 1975 y, además, el guión se apoya en el libro homónimo escrito por el sevillano Alfonso Grosso, que fue finalista del Premio Planeta en 1978. Víctor Barrera continúa aquí la tradición de adaptar novelas de autores andaluces que se ambientan en el entorno rural andaluz, que fue iniciada durante el período de la Transición. Esta tendencia no puede pasarse por alto, puesto que las versiones o adaptaciones cinematográficas, por el hecho de serlo, no dejan de ser textos fílmicos ambientados en un contexto y en una época determinadas. En consecuencia, el reflejo del contexto geográfico, lo mismo que el reflejo de los personajes o sus acciones, se ve claramente condicionado en esta película por su momento de producción.

⁹¹ Una selección más amplia de producciones cinematográficas relacionadas con la representación de la “Andalucía trágica” puede consultarse en: UTRERA MACÍAS, R., *Las rutas del cine...*, op. cit., pág. 115-133.

Así pues, tampoco es casual que *La casa de Bernarda Alba* (Mario Camus, 1987) y *Yerma* (Pilar Távora, 1998), ambas basadas en dramas teatrales del granadino Federico García Lorca, irrumpen en las pantallas españolas en la etapa democrática. Se trata de obras ambientadas en la Andalucía rural y en ellas se lleva a cabo una férrea crítica a los valores más conservadores. Además, en última instancia, se trata de historias universales, nada tópicas. Y, sin embargo, es necesario subrayar que en estas películas se vuelve a recurrir a escenarios más propios del pasado que del presente para representar nuestra comunidad.

En el mismo periodo que las adaptaciones literarias reseñadas arriba, un director tan apegado a la modernidad como Pedro Almodóvar también utiliza la presencia de Andalucía en sus películas. La ironía postmoderna es el elemento dominante en el tratamiento que el director da a algunos elementos paradigmáticos de la cultura andaluza, y un ejemplo es la interpretación de la copla “La bien pagá” que Fabio McNamara y él mismo llevan a cabo en *¿Qué he hecho yo para merecer esto?* (1984). Algunas de estas menciones a lo andaluz son puntuales en las películas del director manchego. Un ejemplo es cuando, en *Kika* (1993), el personaje protagonista interpretado por Verónica Forqué decide llevar a Montilla (Córdoba) a un chico con acento andaluz que ha encontrado en la carretera con el coche estropeado (Manuel Bandera). Deseosa de rehacer su vida, tras haber sufrido una violación, y desencantada de su relación con Ramón (Álex Casanova), Kika viaja hacia el sur de España con un hombre nuevo, como quién va en busca de una nueva vida. También de Andalucía provienen los dos amantes de Pablo (Eusebio Poncela) en *La ley del deseo* (1987), más concretamente de la costa de Cádiz. Cuando Pablo mira la foto del hombre al que ama, Juan (Miguel Molina), al lado del faro de Trafalgar, está contemplando también un lugar utópico.

Pero, más allá de la ironía postmoderna o de la asimilación del espacio andaluz con la utopía, el criterio que Almodóvar elige para representar la imagen de Andalucía suele ser muy similar a otras etapas anteriores del cine español. Así se muestra en el caso del pueblo blanco de calles estrechas al que llega Pablo para encontrarse con que Juan ha sido asesinado en *La ley del deseo*. En esta misma película, Antonio (Antonio Banderas) vive en Jerez en una casa con patio central y paredes blancas que también podría haber aparecido en cualquier película del franquismo.

Por otra parte, *Belmonte*, dirigida por Juan Sebastián Bollaín y producida por Antonio Pérez, recrea la vida del célebre torero sevillano. Aquí la aparición de campos y cortijos andaluces debe entenderse como parte indisoluble de la vida del diestro. Pero hay que tener en

cuenta que la elección de los escenarios en esta película se ve determinada por la carencia de medios de producción y por la manera en la que se conservan actualmente los lugares en los que se sitúa la peripecia vital y profesional del pasmo de Triana a principios de siglo. Con todo, de manera similar a lo que se ha explicado anteriormente para el caso de las adaptaciones literarias, la elección de la figura de un matador de toros, y su consabido entorno tradicionalmente vinculado a lo andaluz, implica obviamente el acercamiento por parte del autor a un determinado conjunto de elementos iconográficos tópicos. Esto no excluye que, en *Belmonte*, el tipo de caracterización, la puesta en escena y la realización, entre otros recursos formales y estilísticos, tengan mucho que ver con la narrativa y la estructura producción propia del cine más actual, incluso en sus carencias.

Pero, en lo que se refiere al tratamiento de los tópicos asociados a los escenarios rurales de Andalucía, no pueden pasarse por alto momentos puntuales, casi anecdóticos, de algunas escenas que se desarrollan en *La niña de tus ojos* por su dimensión irónica. Esta mirada distanciada pero también evocadora del cine folclórico o “españolada” está ambientada en Alemania de los momentos previos a la II Guerra Mundial. Allí se desplaza un grupo de artistas españoles para rodar una película. De hecho, la historia de Trueba constituye un clarísimo guiño a los trabajos que llevaron a cabo Florián Rey y Benito Perojo en los estudios berlineses de aquella etapa con la financiación de la Hispano-Film Produktion ⁹².

En el ficticio rodaje de *La niña de tus ojos*, no se hacen esperar las protestas del equipo español debido a que la escenografía y los decorados que han preparado los alemanes no se ajustan a la visión folclórica y colorista de la Andalucía rural. Según el director español, Blas Fontiveros (Antonio Resines), esto imprescindible en la película: “Andalucía tiene otro tono, otro color”, remarca. En referencia a lo tétrico de uno de los decorados, añade el director de arte, Donato Castillo (Santiago Segura): “Más que una taberna andaluza, esto parece el Gabinete del Doctor Caligari”.

También cabe destacar los matices reflexivos que observamos en el tratamiento del espacio rural andaluz en películas tan recientes como *Al sur de Granada* (Fernando Colomo, 2003). Concretamente, esta obra se centra en la estancia del hispanista británico Gerald Brenan (Mathew Goode) en la Alpujarras granadinas, haciendo especial hincapié en su relación apasionada con Juliana (Verónica Sánchez), una de las habitantes del lugar. La historia se

⁹² Pertenecen al género folclórico referido a Andalucía cuatro de los seis títulos realizados con el sello de esta empresa. Se trata de *Carmen la de Triana* (Florián Rey, 1938) y *El Barbero de Sevilla* (1938) *Suspiros de España* (1938) y *Mariquilla Terremoto* (1939), las tres de Benito Perojo.

enmarca en un entorno precario y subdesarrollado que choca frontalmente con los planteamientos preconcebidos por un intelectual foráneo incapaz de comprender la sociedad en la que se encuentra inmerso, algo similar a lo que ocurría con Michael (Jon Finch) en *La sabinia*. Como señala Carlos F. Heredero, “el Brenan de Colomo es un personaje vitalista y utópico, que idealiza el mundo en el que pretende vivir para adecuarlo a las fantasías románticas de un viajero que apenas consigue trascender las apariencias más llamativas y tópicas de aquel contexto.”⁹³

Finalmente, en el cine producido en Andalucía, han sido desapareciendo los escenarios rurales con el transcurso de los años y, en las películas donde aún aparecen representados, el espacio andaluz se revela al servicio de una crítica social del presente, como en *Poniente (un relato universal sobre el amor)*, o aparece renovado gracias a nuevos planteamientos de género, como ocurre en la *road movie* *Fugitivas*. No obstante, salvo escasas excepciones, y como ya se ha dicho, los creadores del cine andaluz continúan focalizando su interés de manera casi total en los problemas asociados a las clases trabajadoras. Eso sí, en los últimos tiempos, se observa una tendencia a contextualizar esta clase de historias en las zonas periféricas de las ciudades más que en el marco rural. En cualquier caso, en la producción autóctona continúa predominando escenarios que resultan poco próximos para la gran mayoría del público andaluz.

3.2 Los espacios andaluces como escenario de las historias cinematográficas: entre las visiones casi antropológicas del franquismo y el uso intrascendente

Las localizaciones andaluzas desempeñaron un papel básico en el cine español relacionado con Andalucía durante los años treinta y cuarenta. De hecho, sólo se pueden reseñar dos títulos destacados que se desarrollan, en gran parte, en Madrid. Se trata de *Torbellino* (Luis Marquina, 1941) y de *María Fernanda “La Jerezana”* (Enrique Herreros, 1946). Además, en *Misterio en la marisma* (Claudio de la Torre, 1943), menos conocida, las secuencias iniciales se sitúan en el extranjero.

Exceptuando estos ejemplos, las películas producidas en este periodo sobre el tema aquí se trata está situada sólo en Andalucía. Más concretamente, la parte esencial de la mayoría de estas producciones cinematográficas transcurre en Sevilla. Para la representación de la ciudad,

⁹³F. HEREDERO, C. “Ficción histórica en las Alpujarras. *Al sur de Granada*, de Fernando Colomo”, en “El cultural,” 09/01/03. Disponible en: [Http://www.elcultural.es/Historico_articulo.asp?c=6212](http://www.elcultural.es/Historico_articulo.asp?c=6212)

es común el uso de planos panorámicos en los que se presentan sus lugares más emblemáticos. Ejemplos son las imágenes de la versión de 1934 de *la Hermana San Sulpicio* en las que aparecen la Giralda y el río Guadalquivir, o los planos de la Torre del Oro y de la catedral que se recogen en *Malvaloca*.

Aún así, el reflejo de Andalucía en esta época no se circunscribe únicamente al ámbito urbano de Sevilla, sino que también el ámbito rural tiene su representación, como se ha visto en el apartado anterior. Sin embargo, siguiendo las pautas ya marcadas anteriormente, durante los cincuenta, Sevilla sigue siendo el escenario privilegiado en las películas relacionadas con Andalucía. Hay dos ejemplos de esta década en los que la visión que se da de la capital andaluza llega a la exaltación de su historia y de su valor turístico. *Gloria Mairena* (Luis Lucia, 1952), por ejemplo, se abre con una secuencia prólogo en la que, con imágenes de la catedral y de la danza de los “seises”, una voz en off habla de este grupo de niños que, desde el siglo XVI, canta y baila ante el altar mayor de la catedral en algunas festividades religiosas señaladas, y cuya existencia es un desencadenante básico para el argumento. Posteriormente, los protagonistas, Gloria Mairena (Juanita Reina) y Paulino Céspedes (Eduardo Fajardo), se enamoran durante un paseo por el Parque de María Luisa.

En *Un caballero andaluz*, cuando “Colorín” y Don Juan Manuel viajan a Sevilla para intentar curar a la muchacha ciega, se produce un montaje de panorámicas generales de la Giralda, el Barrio de Santa Cruz, el parque de María Luisa y la Plaza de España. La voz en off del personaje de Carmen Sevilla narra cómo se imagina todos esos lugares en un tono que se equipara a la exaltación de lo andaluz que predomina en toda la película.

Con un matiz muy distinto a lo que había ocurrido hasta entonces, en las películas comerciales realizadas en España según van avanzando los años sesenta, el espacio andaluz aparece representado con una relevancia cada vez menor y ejerce una función meramente ambiental. Esta la intención de la aparición de paisajes y diversas localizaciones en las numerosas comedias situadas en la Costa del Sol malagueña que se estrenan con gran éxito a partir de este momento.

Rasgos del uso de las localizaciones andaluzas en el cine del franquismo

En definitiva, como ya se ha advertido en otros apartados, la elección de Andalucía como marco para las películas a partir desde los años treinta no es casual. Y es por ello que, sobre

todo en estas primeras tres décadas del franquismo, el valor del espacio andaluz en las películas puede considerarse trascendente, en tanto que la acción adquiere unos rasgos diferenciales que no se darían si el argumento se hubiera localizado en otro escenario. A partir de los años sesenta, la tendencia se invierte y, en la mayoría de los casos, en películas como *El turismo es un gran invento*, antes citada, los paisajes andaluces se reducen a un mero contexto, un conjunto de postales de sol y playa, lugares propicios para la diversión.

Además, de manera mayoritaria en las comedias y en los musicales, y, preferentemente asociada con Sevilla, durante todo el periodo franquista, la producción sobre Andalucía suele presentar una visión idílica de los escenarios y la cultura andaluzas. Y un claro ejemplo de esta continuidad son las tres versiones cinematográficas ya mencionadas que se realizaron sobre *La Virgen del Rocío ya entró en Triana*, la novela de Alejandro Pérez Lugín. Las tres películas, dirigidas respectivamente en la década de los cuarenta, en los años cincuenta y en los sesenta, se centran en una historia de amor triangular entre los hijos de dos familias que poseen una empresa y un cortijo en común y el asalariado que ejerce como capataz en ese cortijo.

El único elemento que permanece estable, además de la historia de amor y las canciones es el retrato del Rocío como esencia de lo andaluz y como lugar dónde los personajes se purifican de sus malas pasiones, en el caso de Alberto, el hijo vividor de una de las familias, y dónde Esperanza y su enamorado capataz podrán santificar su relación y acabar con todos los obstáculos que la impedían.

Como excepciones a esta visión idílica de Andalucía predominante, sólo se pueden mencionar alguna pincelada de tristeza, como el personaje de la anciana que ha perdido a su hijo durante la guerra en *Malvaloca*, o alguna película con pretensiones más realistas como *Pasión en el mar* (Arturo Ruiz Castillo, 1956), que refleja las duras condiciones de los pescadores de Huelva, o *Amanecer en puerta oscura* (José María Forqué, 1957), que retrata una huelga de mineros por los maltratos del capataz.

Pero, fuera cual fuera el tono que se adoptaba en el argumento, si en los primeros años del régimen franquista el ámbito andaluz constituyó un marco básico para los argumentos, la tendencia acabó por invertirse. De la importancia del ámbito rural, por ejemplo, en los castos romances entre folclóricas y bandoleros, a finales de los sesenta y ya en la década de los setenta, se pasó al reflejo superficial de la Costa del Sol como escenario donde se originan todo tipo de pasiones desenfrenadas entre españoles y turistas extranjeras que nunca acaban de concretarse visualmente en un cine español todavía condicionado por la represión sexual. Así

pues, tras muchos años, Andalucía dejó de ocupar un puesto trascendente en el desarrollo de las historias más taquilleras del cine español y fue relegada a convertirse en un entorno meramente ambiental. Las tonalidades intensas y chillonas propias de los sistemas de color utilizados en este periodo, como el Technicolor, contribuían aún más a retratar la costa de Málaga de manera unidimensional como lugar de diversión.

En este sentido, la ciudad costera de Torremolinos fue consagrada a través de la “comedia *sexy*” de la etapa de la Transición como el paraíso sexual ibérico por excelencia. Sin embargo, no es frecuente que en este tipo de películas aparezcan personajes andaluces desempeñando una función relevante en la narración. Por el contrario, las historias suelen estar protagonizadas por veraneantes, maridos aventureros y esposas despechadas que se han desplazado hasta el Sur desde el interior de la Península, y por imponentes rubias nórdicas de tez clara que nada tienen que ver con las raciales andaluzas que reinaron en la producción cinematográfica del periodo anterior.

Con la entrada en el periodo democrático, comienza a desvanecerse la utilización de las mencionadas fórmulas genéricas banales y escasamente creativas que dominó en la década de los setenta. A pesar de todo, tendrán que transcurrir muchos años para que el reflejo de la ciudad de Torremolinos despunte de nuevo en la gran pantalla. Esto ocurre en 2002, con el primer largometraje de Pedro Temboury, *Kárate a muerte en Torremolinos*. Esta película de género fantástico ofrece una imagen del litoral costero de la zona que dista completamente de la concepción idílica de antaño. En lo que respecta al tipo de representación que se hace de la ciudad, podemos situar en la misma línea, la ironía terrorífica que utiliza el director Jess Franco en el uso de localizaciones directamente relacionadas con el lado más anacrónico y más *freak* del Torremolinos turístico en *Killer barbys contra Drácula* (2003). De hecho, Jess Franco, uno de los principales referentes estéticos de Temboury, es también uno de los actores principales de *Kárate a muerte en Torremolinos*.

También pueden citarse otras películas actuales que dan el reflejo de la Costa con un tono más realista. Por ejemplo, en *Carlos contra el mundo*, Torremolinos continúa apareciendo como un lugar de diversión muy apropiado para conseguir fácilmente un encuentro sexual fugaz con alguna turista extranjera. De todos modos, de esta película se desprende una visión hermética y deshumanizada del entorno de ocio que contrasta, en gran medida, con la panacea multicolor en la que la “comedia *sexy*” convierte el entorno de la costa malagueña.

La que, probablemente, sea la más completa redefinición de los escenarios torremolinenses en el cine de los últimos años no ha sido llevada a cabo por los anteriores ni por otros directores malagueños o andaluces, sino por el bilbaíno Pablo Berger con su película *Torremolinos 73* (2003). Se trata de una comedia dramática en la que se aborda con un profundo sentido crítico el espíritu del cine español del periodo de la Transición. En el argumento se intenta hacer pasar por verdadera la figura de un vendedor de enciclopedias, Alfredo López (Javier Cámara), que rueda películas porno protagonizadas por su propia mujer para difundirlas en Escandinavia. Al mismo tiempo, a través de este recurso metacinematográfico, se desmitifican muchos de los iconos de la época, entre ellos, el paraíso de Torremolinos.

En lo que respecta a utilización de localizaciones costeras andaluzas en el cine actual, tampoco podemos olvidar la importancia del litoral almeriense en numerosas películas con tintes de realismo social que abordan el problema de la inmigración procedente del Norte de África. Recordemos, por ejemplo, *Las cartas de Alou* (Montxo Armendáriz, 1990), *Bwana* (Imanol Uribe, 1996) y *Poniente (un relato universal sobre el amor)*. De todas maneras, exceptuando el caso de *Poniente...*, ni siquiera en estas películas la definición del contexto geográfico de Andalucía es un elemento trascendente. Se trata de un rasgo genérico en la representación de las localizaciones andaluzas en el cine más reciente.

El uso intrascendente de las localizaciones andaluzas en el cine de las últimas décadas

Sevilla sigue siendo el escenario más usual y paradigmático cuando se quiere situar una narración cinematográfica en Andalucía durante las dos últimas décadas. De hecho, la capital andaluza se constituye como el escenario preferente en que se focaliza la definición de la idiosincrasia andaluza. Además, los elementos decorativos utilizados en los espacios privados, como rejas, macetas, imágenes religiosas y taurinas, son casi siempre los mismos cuando la acción se sitúa en otros lugares andaluces. Se acentúa así, aún más, la identificación de Andalucía con Sevilla que se había generado en el cine de décadas anteriores.

La utilización de la ciudad de Sevilla durante este periodo puede asociarse lo mismo a una historia contemporánea de tintes surrealistas como *Malaventura* (Manuel Gutiérrez Aragón, 1988) que a la recreación irónica de un mito clásico como D. Juan, que aparece en *Don Juan, mi querido fantasma*. Sin embargo, la forma de reflejar el espacio es la misma durante las peripecias nocturnas por la ciudad del melancólico Manuel (Miguel Molina) en la película de

Gutiérrez Aragón o en los continuos equívocos que se establecen entre los personajes de la comedia de Mercero. En ambos casos, aparecen lugares o monumentos emblemáticos que sirven como elementos identificativos pero que se presentan de manera fragmentaria y no tienen trascendencia en la acción.

Un ejemplo claro es la secuencia que abre *Don Juan, mi querido fantasma*. Un movimiento panorámico de la cámara pasa de la copa de un limonero a la imagen de la Giralda iluminada de noche. Una voz en off, con marcado acento sevillano, sirve para reiterar el marco espacio temporal en el que se desarrolla la acción: “Sevilla. Treinta y uno de octubre de 1990”. Tras esos dos elementos significativos del lugar en el que se sitúa la película, uno simbólico, el limonero, y otro real, la torre de la Giralda, otros planos de la Torre del Oro, el río Guadalquivir y la Plaza del Triunfo ofrecen una visión suficientemente reconocible de la ciudad. Sin embargo, ni entonces ni más adelante se les atribuye ningún tipo de significado en la acción a estos espacios o a otros lugares emblemáticos, como el Teatro Lope de Vega o el Hotel Alfonso XIII, que también aparecen como localizaciones.

La misma tónica en la representación de Andalucía se cumple en otros títulos de la época situados en lugares andaluces distintos a Sevilla. En *Pasodoble* (José Luis García Sánchez, 1988), la ciudad que aparece es Córdoba, pero también en este caso el reflejo que se da del espacio resulta intrascendente. Entre las localizaciones de la ciudad que se utilizan, hay alguna tan simbólica como la Plaza del Potro, donde Juan Luis (Juan Diego) tiene que limpiarse el semen después de una de sus eyaculaciones “instantáneas” mientras intenta conquistar a Macarena (Carolina Grimm), la hija natural suiza de su supuesto padre, Don Nuño (Fernando Rey). Pero la función que ejercen en la historia esta y otras localizaciones es nula. La situación narrativa antes narrada lo mismo podría haberse desarrollado en la Plaza del Potro, que en cualquier otra fuente. Se puede establecer un paralelismo bastante claro entre este uso del espacio en *Pasodoble* y la trascendencia que adquiere, por ejemplo, la ciudad de Córdoba en un musical folclórico de los cincuenta ya mencionado como *El cristo de los Faroles*. Una película en la que los acontecimientos básicos en la relación amorosa de los personajes principales, Antonio Reyes (Antonio Molina) y Soleá (M^a de los Ángeles Hortelano) tienen una relación directa con la imagen cordobesa que menciona el título.

En el caso de *El pájaro de la felicidad* (Pilar Miró, 1993), el ámbito que se representa no es urbano, sino rural. De hecho, gran parte de la película se localiza en la localidad almeriense de Vélez Blanco. Sin embargo, el tipo de reconstrucción que se hace del espacio andaluz está

ajustado al mismo signo que en los ejemplos anteriores. Aquí, las imágenes del paisaje de Almería aparecen como planos de recurso para marcar alguna elipsis narrativa: cuando la protagonista, Carmen (Mercedes San Pietro), hace el amor con Eduardo (José Sacristán), el dueño de la casa que le han alquilado, las imágenes de un atardecer en el mar sustituyen el intercambio sexual que no se muestra en pantalla.

Este mismo tipo de planos muy generales de la playa, y de los paisajes desérticos de Almería también aparecen en la película en los momentos en los que se acaba una secuencia y antes de que empiece otra. La música, de Jordi Savall, sugiere en estos momentos un cierto tono árabe. Sin embargo, se trata de imágenes dónde, más que la identidad del espacio, se parece estar subrayando su sobriedad y su simplicidad. El paisaje, de hecho, parece haberse elegido en consonancia con la búsqueda interior que ha llevado a Carmen a alejarse de su vida en Madrid, y que ésta también plasma en su propia casa. Un lugar amplio de paredes blancas y con pocos muebles, en el que el único elemento destacable es el equipamiento necesario para que la protagonista ejerza su profesión de restauradora de obras de arte.

La ausencia de la Andalucía real se manifiesta, también, en *El pájaro de la felicidad* a través de otros planteamientos del guión. La nuera de Carmen, Nani (Aitana Sánchez Gijón), y su bebé llegan a su casa después de haber sido abandonados por el hijo de la protagonista. Durante el tiempo que permanece en el pueblo almeriense, la muchacha trabaja como jornalera en unos invernaderos. En dos fragmentos en los que se recoge esta actividad laboral, las trabajadoras cantan a coro una canción flamenca mientras trabajan y, cuando terminan su jornada, en otra ocasión siguiente, salen tocando palmas. El planteamiento tiene más que ver con una idea sentimental de los andaluces, en este caso, todas mujeres, a los que se identifica con un temperamento alegre y festivo, que con la realidad del duro trabajo en los invernaderos.

En definitiva, habría que concluir destacando el distinto uso que se ha dado al reflejo de los diferentes lugares de Andalucía en el cine español. Como se ha visto, se puede percibir una clara evolución desde la trascendencia que se le da a estas localizaciones en las producciones realizadas a partir de los años treinta, al uso intrascendente y, en ocasiones, poco realista del contexto geográfico andaluz en las últimas décadas.

3.3 Retazos de asfalto en 35 mm.: los entornos urbanos en el cine andaluz actual

Sevilla y sus alrededores son todavía los lugares más elegidos por los profesionales de nuestra región cuando se trata de elegir localizaciones urbanas andaluzas en sus películas.

Sirvan como ejemplo *Solas*, *Nadie conoce a nadie*, *Eres mi héroe*, *Astronautas* o *7 vírgenes*. Un lugar un tanto más secundario en estas preferencias lo ocupan Málaga y la Costa del Sol, que aparecen representadas en títulos como *Kárate a muerte en Torremolinos*, *Carlos contra el mundo* y *El camino de los ingleses*. Tengamos en cuenta que Sevilla continúa siendo el centro neurálgico de la producción audiovisual andaluza y que, en los últimos años, se ha experimentado un leve pero significativo auge de la actividad en el ámbito malagueño.

La capital sevillana se ha representado habitualmente en el cine español a través del uso de planos panorámicos de presentación de sus lugares y monumentos más emblemáticos, como la Giralda, el río Guadalquivir, la Torre del Oro, la Catedral o la Maestranza. Pero este tipo de tratamiento que se ha dado a Sevilla también se repite en la aparición de otras ciudades andaluzas en el cine. Por poner un ejemplo muy actual, en *Hable con ella* (Pedro Almodóvar, 2002), la ciudad de Córdoba se identifica a través de su monumento más arquetípico y reconocible, la Mezquita, que se muestra en la secuencia en la que Lydia (Rosario Flores) y Marco (Darío Grandinetti) llegan a la ciudad para la corrida de toros.

Entre estas producciones más recientes situadas en Sevilla, *Nadie conoce a nadie* supone un caso un tanto anómalo porque la ciudad juega un papel esencial en el argumento que se aparta del uso poco trascendente que se ha dado al espacio andaluz en el cine español actual. En su ópera prima como director de largometraje, Mateo Gil traslada al espectador a los rincones más representativos en los que se desarrolla la Semana Santa de la capital hispalense. A lo largo de esta historia, Sevilla aparece convertida en un inmenso tablero en el que se desarrolla un peligroso juego de rol. Sin duda, este *thriller* está claramente marcado por el contraste entre la tradición y la modernidad. En lo que se refiere a la utilización del espacio, la tradición se refleja a través de la clásica iconografía monumental sevillana y la modernidad aparece asociada al *pub* donde trabaja Ariadna (Paz Vega) y, especialmente, a la arquitectura de vanguardia que puede contemplarse en las escenas ambientadas en el recinto de la Isla de la Cartuja, donde tuvo lugar la Expo'92.

Salvador A. Oropesa, en su trabajo de análisis sobre la representación de la identidad andaluza en *Eres mi héroe*, ahonda aún más en la definición de los elementos que se vinculan a la Sevilla urbana de nuestros días:

Al final de la película, Ramón vuelve a Sevilla convertido ya en un adulto. El encuadre nos oculta la identidad del motorista, lo único que vemos es una moto que cruza el Puente del Alamillo. Éste es el símbolo más significativo de la Sevilla posterior a la Expo de 1992, nos encontramos ahora en la época actual. El soberbio puente de Santiago

Calatrava es ya parte inequívoca del paisaje sevillano y sirve para marcar la entrada en la modernidad democrática de Sevilla y Andalucía.⁹⁴

No olvidemos, de todos modos, que quien realiza el recorrido por la ciudad renovada es Ramón (Manuel Lozano), el chico castellano, mientras que David (Félix López), el sevillano, aparece como adulto confinado en las cuatro paredes del garaje que su padre conserva en la barriada de El Carmen.

En cualquier caso, similares señas de modernidad son las que aparecen al comienzo de *Lifting de corazón*, que narra los conflictos amorosos de un prestigioso cirujano plástico sevillano. Tanto en la película de Eliseo Subiela como en los dos títulos anteriormente señalados, la Sevilla del progreso se vincula a las actividades cotidianas de ciudadanos que se identifican claramente con las clases media y media-alta. En *Lifting de corazón* esto se pone también de manifiesto en los escenarios interiores, como la casa del matrimonio o la consulta del cirujano. Con todo, se observa además una clara influencia de las tradicionales representaciones costumbristas del espacio andaluz en los lugares turísticos que Antonio visita con su amante argentina⁹⁵.

A pesar de la trascendencia de los ejemplos anteriores, como destaca del Pino, debemos recordar que el primer punto fuerte de fricción con la tradicional representación de la Sevilla monumental es el que marcó la película *Solas* en 1999⁹⁶. Se trata de un drama urbano ambientado en un barrio marginal de esta ciudad pero que bien podía haberse extrapolado a otro contexto diferente con escasas modificaciones, porque la narración de Benito Zambrano es una historia universal. Pero, como se ha apuntado a lo largo del presente informe, *Solas* ha servido (inevitablemente) como un modelo a tener en cuenta a la hora de elaborar otras historias cinematográficas que han sido producidas en nuestra región durante los últimos años.

En el cine andaluz más reciente, es notoria la abundancia de personajes que se adscriben a la clase baja o media-baja, poseen un escaso nivel cultural y habitan en los barrios periféricos de las grandes ciudades o en pequeñas localidades con escasos recursos. Esto se

⁹⁴ OROPESA, S. A., “Identidad andaluza en *Eres mi héroe* (2003) de Antonio Cuadri”, en *Espéculo*, número 31, 2005. Disponible en: [Http://www.ucm.es/info/especulo/numero31/miheroe.html](http://www.ucm.es/info/especulo/numero31/miheroe.html).

⁹⁵ *Lifting de corazón* es una coproducción hispano-argentina, lo cual determina en gran medida que la historia se desarrolle a ambos lados del Atlántico. Así pues, tanto Sevilla como Buenos Aires se convierten en escenarios relevantes para esta narración. Nos ocupamos aquí sólo de los aspectos referentes al espacio sevillano que aparece representado.

⁹⁶ Acerca de la visión de este autor sobre la representación iconográfica de Andalucía en *Solas*, consúltese PINO, J. M. del “Ausencia de Sevilla: identidad y cultura andaluza en *Solas* (1999) de Benito Zambrano”, en *España contemporánea*, tomo 16, número 1, 2003, pp. 7-14.

explica, en gran parte, por el empeño manifiesto de nuestros cineastas en romper con la tradicional representación folclórica e idílica de Andalucía y en hacerse eco de los problemas que afectan a nuestra comunidad en el tiempo presente⁹⁷. A la larga, estas buenas intenciones se han traducido en un claro predominio de enfoques y estéticas realistas que, a duras penas, han dejado hueco a las creaciones audiovisuales en las que se pone más acento en mostrar la modernidad, los avances y el progreso que coexisten con esa Andalucía de barrios marginales y problemas de escasez.

En *15 días contigo*, Isabel y Rufo, una expresidiaria rehabilitada y su inseparable amigo drogadicto, ambos originarios de una barriada marginal, sobreviven como pueden en las calles de Sevilla. Ella limpia las vidrieras de los escaparates y él pasa las horas como aparcacoches ilegal para sacarse unos euros. Los personajes se desenvuelven con soltura en las zonas más pobres y conflictivas, incluso duermen en la calle a cielo descubierto. No obstante, les resultan inaccesibles las tiendas, los bares (salvo que sea otro el que invite) y las zonas de la “Sevilla guapa”, que se dibujan como un sueño que no está al alcance de los protagonistas. Recordemos, por ejemplo, la escena en la que una agente de la policía reprende a Isabel por transitar una calle turística. El camarero intenta consolarla diciéndole que eso lo hizo porque quieren la calle “limpia”, e Isabel se indigna aún más: “¿Limpia de qué, de mí?”. Finalmente, Isabel y el camarero se unen sentimentalmente y su felicidad se simboliza, entonces, en el marco de la naturaleza, no en la hostilidad de la gran ciudad que tanto daño le había hecho a Isabel.

La barriada periférica donde habitan Tano, Richi y sus amigos, en *7 vírgenes*, es prácticamente una jungla de asfalto en la que los personajes sobreviven abusando de las escasas y peligrosas herramientas que les ha dado una vida llena de conflictos y dificultades: el alcohol, las drogas y el robo. Por su parte, Carlos, el protagonista de *Carlos contra el mundo*, no se ha criado en un ambiente claramente gobernado por la delincuencia. El joven proviene de una familia humilde y trabajadora, cuya situación cambia de la noche a la mañana a raíz de la muerte del padre. En este caso ocurrirá que, poco a poco, la presión familiar, ejercida especialmente por la madre de Carlos, llegará a asfixiar al chico, que no encuentra más salida que robar carburadores en los coches de la zona y entrar en la empresa de venta de *souvenirs* de su primo.

⁹⁷ Evidentemente, pueden citarse excepciones al respecto como, por ejemplo, la película de intencionados tintes costumbristas *Atún y chocolate* u otras que, como *Una pasión singular* (Antonio Gonzalo, 2002), optan por volver la vista hacia el pasado a través del revisionismo histórico.

Esta situación da pie a una esperpéntica escena en la que Carlos aparece junto al Puerto de Málaga., ridículamente vestido con un traje típico que le queda pequeño, regentando un puesto ambulante plagado de muñecas vestidas de flamenca. Los símbolos turísticos contribuyen en esta película a ofrecer un retrato caricaturesco del primo del protagonista, un empresario que se rige por principios ya desfasados. Uno de sus diálogos con Carlos así lo pone de relevancia: “Se trata de ser muy simpático. A los *guiris*⁹⁸ les gustan mucho las gilipolleces ésas de lo *typical spanish* y todo eso. Y si además eres un chaval simpático, mucho mejor”.

En general, se observa que las representaciones realistas más crudas de los escenarios urbanos andaluces aparecen estrechamente vinculadas al drama, que es el género que impregna con mayor fuerza la aparición de Andalucía en el cine de este período. Dicho de otro modo, el escenario urbano de nuestra comunidad se muestra habitualmente al servicio de la narración audiovisual como un refuerzo del componente dramático. Por el contrario, las puestas en escena más insólitas e innovadoras que han tenido lugar en el espacio andaluz durante los últimos años van a estar mayoritariamente asociadas a otros géneros distintos al drama. Por ejemplo, recordemos la explosión del Pabellón del Vaticano en el *thriller Nadie conoce a nadie*, que fue merecedora de un Premio Goya a los mejores efectos especiales en la edición del año 2000; la decoración de la casa de David (Nancho Novo) en la tragicomedia *Astronautas*; la tétrica visión de las calles de Málaga que se desprende del universo fantástico de *Kárate a muerte en Torremolinos* o la simbología onírica que tiñe la Málaga representada en la tragicomedia *El camino de los ingleses*.

Finalmente, es necesario señalar que las dos películas andaluzas más vista del periodo analizado han sido *Nadie conoce a nadie* y *7 vírgenes*, probablemente las que mejor encarnan el contraste entre modernidad y tradición en lo que respecta a la representación de los escenarios andaluces, sevillanos en ambos casos.

⁹⁸ Expresión coloquial que se utiliza para denominar despectivamente a los turistas extranjeros.