

GITANA TENÍAS QUE SER

LAS ANDALUCÍAS IMAGINADAS
POR LAS COPRODUCCIONES FÍLMICAS
ESPAÑA-LATINOAMÉRICA



EMILIO JOSÉ GALLARDO SABORIDO

GITANA TENÍAS QUE SER

LAS ANDALUCÍAS IMAGINADAS
POR LAS COPRODUCCIONES FÍLMICAS
ESPAÑA-LATINOAMÉRICA

EMILIO JOSÉ GALLARDO SABORIDO



Centro de Estudios Andaluces
CONSEJERÍA DE LA PRESIDENCIA

Para la realización de esta monografía ha resultado clave el apoyo del Proyecto de Excelencia de la Consejería de Innovación, Ciencia y Empresa de la Junta de Andalucía «Andalucía y América Latina: intercambios y transferencias culturales».

Portada. Brindis inter-estereotípico por México y por la gitana Reyes Montes («nacida en Jerez y criada en Madrid») en *Échame la culpa*.

Edita:

Fundación Pública Andaluza Centro de Estudios Andaluces,
Consejería de la Presidencia, Junta de Andalucía

© Emilio José Gallardo Saborido

© Fundación Pública Andaluza Centro de Estudios Andaluces

Bailén, 50 — 41001 Sevilla

Tel.: 955 055 210

Fax: 955 055 211

www.centrodeestudiosandaluces.es

Primera edición, mayo de 2010

ISBN: 978-84-937855-2-9

Depósito legal: SE-2339-2010

A Carmen, a Benito y a sus claridades infinitas.

ÍNDICE

INTRODUCCIÓN	9
1. EL GRADO CERO DE LA ESCRITURA ESTEREOTÍPICA: construcción y evolución del musical folclórico andaluz.....	13
2. ARTICULAR LA HISPANIDAD COMO DISCURSO FÍLMICO: el II Congreso Cinematográfico Hispanoamericano y sus consecuencias audiovisuales.....	35
3. DIVAS DE BATA DE COLA: el triunfo transnacional de un <i>star system</i> con acento andaluz.....	63
4. LAS FOLCLÓRICAS MUEREN CON LA PEINETA PUESTA: agotamiento y reinención del musical folclórico andaluz.....	89
5. PERO... ¿HUBO ALGUNA VEZ 11.000 FOLCLÓRICAS?: conclusiones.....	103
FILMOGRAFÍA CITADA	111
FICHAS ARTÍSTICO-TÉCNICAS	117
OBRAS CITADAS	145

Introducción



Introducción

e **L OBJETO PRINCIPAL** de este estudio es analizar el devenir del subgénero cinematográfico conocido como musical folclórico andaluz en las coproducciones realizadas entre España y varios países de América Latina durante las décadas de 1940-1960. Entre los intereses fundamentales se encontrará puntualizar qué imagen de Andalucía se ofreció en estas películas y qué conexión guardaba con las representaciones que de la nacionalidad andaluza se llevaron a cabo en producciones españolas anteriores.

Es por ello que el libro se abre con un capítulo introductorio («El grado cero de la escritura estereotípica: construcción y evolución del musical folclórico andaluz») donde el lector encontrará las claves de la formación del subgénero desde los filmes realizados durante la II República hasta algunas de las cintas rodadas durante la década de 1950. En este primer bloque de contenidos se precisan las tensiones de distinto signo a las que se vio sometido el corpus objeto de nuestro interés y las evoluciones que sufrió con el correr de los años.

Seguidamente, el apartado denominado «Articular la Hispanidad como discurso fílmico: el II Congreso Cinematográfico Hispanoamericano y sus consecuencias audiovisuales» indaga en los primeros pasos que se dieron para favorecer que las industrias cinematográficas hispano-hablantes cooperaran con el fin de realizar coproducciones que fueran de mutuo interés. Desde el punto de vista español, este estrechamiento de relaciones industriales había de favorecer un nuevo acercamiento a las antiguas colonias en un diálogo donde España, como metrópolis histórica, debía ostentar una posición preponderante. El musical fol-

clórico andaluz volvió a jugar aquí un papel altamente significativo a la hora de perfilar los contornos estatales puesto que buena parte de las coproducciones que se rodaron con América Latina durante los años siguientes estuvieron basadas en mayor o en menor medida en rasgos heredados de esta fórmula genérica.

Por su parte, en «Divas de bata de cola: el triunfo transnacional de un *star system* con acento andaluz» se analiza el momento climático del ciclo de las coproducciones iberoamericanas encabezadas por intérpretes folclóricas andaluzas. Este auge, que cronológicamente coincide con la década de 1950 y los primeros años de la de 1960, hará que estrellas como Lola Flores, Carmen Sevilla o Sara Montiel representen personajes andaluces en conjunción con una serie de galanes latinoamericanos, preferentemente mexicanos, a través de cuya unión amorosa se sintetizaba el hermanamiento de la comunidad hispánica.

Los últimos momentos de este tipo de filmes coincidirán con el desarrollo de una nueva fórmula genérica que, no obstante, heredaba varias características del musical folclórico andaluz. Así pues, en «Las folclóricas mueren con la peineta puesta: agotamiento y reinención del musical folclórico andaluz» se revisará el papel que cumplió el cine protagonizado por estrellas infantiles de la canción andaluza a la hora de sustituir y/o complementar a sus respectivos pares adultos en las coproducciones españolas con Latinoamérica. En esta fase final los elementos que habían caracterizado a la representación de lo andaluz irán cediendo importancia progresivamente a la introducción de nuevos recursos musicales y genéricos.

Por último, el libro se cierra con un capítulo de conclusiones donde se recapitulan los puntos claves y se apuntan diversos debates que se pueden tener en cuenta en futuras aproximaciones al musical folclórico andaluz. Asimismo, junto a un listado de la filmografía citada, se ha adjuntado una selección de fichas artístico-técnicas de algunas de las cintas más significativas, donde el lector puede encontrar más detalles sobre la composición de los elencos, datos musicales, técnicos, etc.

Capítulo 1

EL GRADO CERO DE LA ESCRITURA ESTEREOTÍPICA:

construcción y evolución
del musical folclórico andaluz



El grado cero de la escritura estereotípica: construcción y evolución del musical folclórico andaluz

«Yo soy la Carmen de España y no la de Mérimée».
(«Carmen de España», León/Quintero/Quiroga)

a LO LARGO DE este capítulo se delinearán los momentos iniciales y el posterior desarrollo del subgénero cinematográfico conocido como musical folclórico andaluz. Arrancando con las manifestaciones realizadas durante la II República (1931-1936), se pasará a analizar la situación de estas producciones durante los primeros años del franquismo, para concluir apuntando el nuevo camino abierto con la fusión de estos filmes con géneros provenientes de Latinoamérica a partir de 1948 con la cinta *Jalisco canta en Sevilla*, dirigida por Fernando de Fuentes. A través del repaso de algunas de las películas esenciales dentro del musical folclórico andaluz se extraerán los rasgos básicos que conformaron el subgénero, al tiempo que se especificarán los cambios que sufrió con la llegada del franquismo. Estos precedentes servirán como marco en el que encuadrar el objeto de estudio central de este libro, esto es, la imagen de Andalucía en las coproducciones cinematográficas rodadas entre España y Latinoamérica desde finales de la década de 1940 hasta la segunda mitad de los sesenta.

La acción representativa conlleva siempre un riesgo puesto que se presta fácilmente a mecanismos que pueden desvirtuar, voluntaria o involuntariamente, la identidad de la entidad reflejada. Mecanismos como

la creación de estereotipos de género, el encasillamiento espacial, o la falsificación premeditada. Estamos ante procesos que simplifican y distorsionan realidades más complejas. Todos ellos conducen a una visión parcial y/o tendenciosa de colectivos como el andaluz (y de un modo más evidente aún de los gitanos andaluces), cuya representación mediática ha evidenciado en no pocas ocasiones las siguientes debilidades que John Downing y Charles Husband aplican al caso de la comunidad negra: «[...] el encasillamiento de la gente de color en los deportes televisados o en las comedias de situación [en nuestro caso, el musical folclórico andaluz ofrece un excelente ejemplo de cierre genérico], su identificación repetitiva con la criminalidad en las noticias y en los dramas, la ausencia de referencias a sus contribuciones económicas y culturales» (Downing y Husband, 2005: 52. Traducción del autor).

La comprensión de la construcción del discurso audiovisual del musical folclórico andaluz pasa por enfocar el análisis desde una convergencia de fuerzas que dotan de sentido a esos textos fílmicos. De este modo, se han de tener en cuenta al menos tres factores que configuraron la visión ofrecida de lo andaluz.

En primer lugar, los intereses de la dictadura franquista. Enmarcados dentro de conceptos como el de la Hispanidad, bajo el que se intentó construir una comunidad de naciones unidas por un pasado común, por una serie de valores espirituales y una misma identidad lingüística. Para ello el cine fue usado como un medio privilegiado. El recurso a elementos propagandísticos propios del «poder blando» o *soft power* (Joseph Nye, 1990) se tuvo que compatibilizar, no obstante, con los intereses de otros gobiernos latinoamericanos implicados en las coproducciones (básicamente el mexicano), quienes no necesariamente compartían la visión falangista de la Hispanidad.

Asimismo, sería un error sobredimensionar el componente ideológico a la hora de analizar el corpus seleccionado. La producción de estas películas obedeció a lógicas diversas, siendo una de las más importantes la económica. Estamos ante un cine comercial que, más allá del apoyo más o menos manifiesto de las autoridades franquistas, basaba su éxito en los rendimientos pecuniarios obtenidos. La repetición de fórmulas a lo largo de los filmes, como la del enamoramiento de la pareja cantora charro/gitana, se sustentaba en su reconocida rentabilidad taquillera, al tiempo que se aprovechaban y fomentaban los arquetipos metonímicos que ayudaban a construir un imaginario representativo de ambos Estados partiendo de configuraciones regionales. Igualmente, este tipo



Los charros Nacho y Nopal de *Jalisco canta en Sevilla* en la hispalense plaza de España (Video Mercury Films).

de planteamientos audiovisuales resultaron beneficiados por el espíritu propicio de la Hispanidad, buscándose así reforzar los lazos entre la antigua metrópolis y sus colonias atendiendo a sus similitudes culturales.

Por último, no podemos olvidar que a los estereotipos les dieron vida individuos de carne y hueso, que en determinados casos imprimieron un sello muy personal a sus personajes, condicionando así la visión de lo andaluz. En este sentido, las actuaciones de la apasionada Lola Flores, por ejemplo, resultaron esenciales para proyectar una determinada idea de la andaluza en tierras latinoamericanas.

Así pues, el conjunto de coproducciones objeto de nuestra atención constituye un espeso paquete semántico que supo vertebrar factores propios de la mercadotecnia y la producción cinematográfica (política de fusión de géneros y de *star system*, enlazando así las celebridades fílmicas claves de las diversas cinematografías implicadas), ideológicos, imaginarios míticos (*loci* privilegiados, estereotipos heroicos y contrapuntos cómicos o malévolos), genéricos, étnicos, etc. para triunfar económicamente, ante el público, y políticamente, frente a ciertos sectores del poder cultural franquista.



En *Lola Torbellino* se juega con el recurso del travestismo inter-estereotípico y de género a través del personaje de Lucio (Video Mercury Films).

Como se puede apreciar, la visión de lo andaluz fue moldeada por diversas instancias e intereses. En su conformación tomaron parte tanto estructuras de poder hegemónicas, como las de los Estados implicados, hasta la agencia de aquellos que adoptaron diversos roles en el proceso de construcción de los estereotipos: productores (Cesáreo González), directores (Fernando de Fuentes, Miguel Morayta, Gilberto Martínez Solares, Antonio del Amo, etc.), actores y actrices (Lola Flores, Carmen Sevilla, Florencio Castelló, Jorge Negrete, Pedro Infante, etc.). Es más, hasta a los receptores, al público mismo, se le podría llegar a atribuir un rol activo en todo este proceso, pues al acudir más o menos masivamente a los cines donde se proyectaban estas películas, validaban los discursos ofrecidos. Todos ellos se vieron involucrados en la forja de un discurso contradictorio (más adelante se hará referencia a la configuración del estereotipo de la folclórica como un rol acomodaticio y de resistencia a un tiempo) que se expandió en un viaje transatlántico cuyas repercusiones llegan hasta el día de hoy.

El proceso de construcción de la identidad andaluza iniciado en el periodo que lleva desde las producciones de la II República hasta las coproducciones de los años cincuenta y sesenta, y la reformulación del

modelo genérico gracias al cine con protagonistas infantiles, atraviesa diversas etapas y experimenta la incidencia de ciertos mecanismos. En este sentido, nuestro análisis comenzará revisando las producciones de la década de 1930 y primeros años de la posguerra para pasar a ocuparnos de las coproducciones con diversos países latinoamericanos.

Aunque el género de la «españolada» cuenta con una tradición secular (Navarrete Cardero, 2003, 2004, 2005), que se reflejó tempranamente en la visión cinematográfica de España (tal como se aprecia en filmes como *Carmen* de Cecil B. Demille de 1915 o en *Sangre y arena*, de Fred Niblo de 1922), es en la década de 1930 cuando se sientan las bases de lo que será el subgénero del musical folclórico andaluz gracias a películas como *Rosario la cortijera* (León Artola, 1935), *Morena Clara* (Florián Rey, 1936) o *María de la O* (Francisco Elías, 1936). El legado de este tipo de cine se mantuvo durante la posguerra, aunque con significativas variaciones, tal y como veremos a continuación. Es por todo ello que a esta primera etapa la denominaremos «grado cero de la escritura cinematográfica del estereotipo». En ella se produce una primera metonimia que lleva a representar a España a través de la imagen que se ofrece de Andalucía. No obstante, esto no quiere decir que durante la II República no se escenificaran fílmicamente otras regiones del Estado. De hecho, una veta importante del cine folclorista está dedicada a Aragón con títulos como *Nobleza baturra* (Florián Rey, 1935), *Miguelón, o el último contrabandista* (Adolfo Aznar, 1933), o, posteriormente, *La Dolores* (Florián Rey, 1939) o *La copla de la Dolores* (Benito Perojo, 1947).

A partir de finales de la década de 1940, asistimos a la internacionalización del estereotipo de la folclórica andaluza y del musical folclórico andaluz a través del fenómeno de las coproducciones. Este proceso de internacionalización conllevó la fusión con géneros y estereotipos foráneos gracias a la noción de Hispanidad. En esta ocasión, la metonimia Andalucía por España se ve acompañada de otras, como la que iguala Jalisco con México, en un proceso sincrético que busca expresar las esencias de cada Estado en la pantalla. Los medios para expresar la comunión panhispánica se diversifican, recurriendo a la fusión amorosa, a la unión de folclores musicales o al travestismo inter-estereotípico (intercambio de indumentarias características). El camuflaje se utilizó como un medio humorístico que evidenciaba el contraste entre roles. Así, en la segunda versión de *Morena Clara* (Luis Lucia, 1954) el fiscal Don Enrique (Fernando Fernán Gómez) se disfraza de gitano («de faraón», le asegura a Trinidad) para pasar inadvertido en el poblado donde habita la protagonista.

La internacionalización del estereotipo de la folclórica se ve afectada por un rasgo propio de la evolución del subgénero en España, una nueva metonimia: la decisión de tomar a lo calé como cumbre sin- crética de lo andaluz y, por ende, de lo español. Se produce así una intensificación histriónica de ciertos rasgos que habían caracterizado a los personajes andaluces. De este modo, lo andaluz queda definido en estas producciones gracias a una doble metonimia. Entre las causas que podrían explicar el intenso uso del estereotipo del gitano, Isabel Santaolalla ha mencionado las siguientes:

Pero además de esa vitalidad, dinamismo y exotismo que, por su valor de espectáculo, hacen a los gitanos atractivos para la narración fílmica, se podría quizás aventurar que el franquismo vería también la posibilidad de sacar partido en las películas a ciertos factores morales y culturales de la comunidad gitana (como el respeto a los mayores, la diferenciación de las funciones de género y el predominio de las familias numerosas, por ejemplo) que encajaban a la perfección con el proyecto ideológico del régimen (Santaolalla, 2005: 39).

Por otro lado, a estas alturas del proceso, asistimos a los primeros indicios de agotamiento de la tradicional fórmula folclórica andaluza tanto nacional como internacionalmente. Estos se expresan a través de las referencias meta-referenciales y las revisiones lúdicas de los estereotipos que se encuentran dispersas en varias producciones. Santos Zunzunegui se ha referido a dos mecanismos gracias a los cuales se puso entre paréntesis la «retórica de la sinécdoque» propia de la andaluzada. El primero se encargaría de desactivarla recurriendo a «una serie de rasgos meta-cinematográficos y la contaminación con otro recurso retórico como es el caso de la *ironía*»; el segundo, optaría por «afirmar la radical especificidad de lo que muestra, de tal manera que esa especificidad impida llevar a cabo ninguna elevación a totalidad de algo que no es tanto la supuesta parte de un todo como un todo en sí mismo» (Zunzunegui, 2005: 169). Para aclarar estas afirmaciones utiliza los filmes *Morena Clara* (Luis Lucia, 1954) y *Duende y misterio del flamenco* (Edgar Neville, 1952), respectivamente. En cuanto al recurso a la ironía, que es lo que ahora nos interesa, observamos cómo en el filme de Lucia, el juez (Manuel Luna) afirma: «¿Qué sería de los sevillanos si no tuviéramos al cine para copiarlo?» De hecho, uno de los grandes conocedores del cine español de la década de 1950, Carlos F. Heredero, ha afirmado:

Luis Lucia es, de hecho, el único de los directores españoles que cultiva el musical folclórico andalucista con cierta conciencia de los clichés y de los estereotipos que le dan forma. Resulta curiosa, en este sentido, la repetida utilización de resortes imaginarios y fantásticos en los «remakes» que filma sobre dos sonoros éxitos republicanos de Imperio Argentina y Florián Rey: *La hermana San Sulpicio* y *Morena Clara*. En los dos, el futuro de los protagonistas se juega entre angelitos, escenarios celestiales y antepasados redivivos, y en ambas abundan las citas irónicas sobre los excesos más característicos del cine español (Heredero, 1993: 184).

La conciencia de estar inmersos en un marco genérico conocido de sobra por todos se evidencia en escenas como el inicio de *Gitana tenía que ser* (Rafael Baledón, 1953), donde los promotores de una nueva película que tendrá a Pastora de los Reyes (Carmen Sevilla) como protagonista pretenden mostrar al público el amor entre una gitana y un charro. Al comentar uno de ellos que esa fórmula ya se usó en España, el otro replica que eso se hizo en una película, pero que ahora llevarían a cabo el plan como si ocurriese en la vida real de los actores.

Otro filme que pone de manifiesto este juego con los estereotipos es *Una cubana en España* (Luis Bayón Herrera, 1951). La trama del mismo gira en torno al engaño consistente en hacer creer a la protagonista cubana Blanquita (Blanquita Amaro) que se tiene que casar con el personaje que representa Miguel Escudero (Mario Cabré), denominado Miguel, «el Caracolero». Lo que ahora nos interesa es que Miguel podía haber elegido cualquier rol para representar delante de Blanquita, pero se decide por el que podríamos denominar como el de «gitano apasionado», en vista de que todas sus pasiones son expresadas de un modo exacerbado, ya se trate de imponer su autoridad o de defender a Blanquita ante las pretensiones de un novio advenedizo, Roberto (Jacinto San Emeterio), que la pretende por su dinero. La marca de lo delincuencial que persigue recurrentemente a la representación de los gitanos en este tipo de cine se evidencia en la construcción del personaje que realiza Escudero, de modo que el tío de Blanquita, León, lo define como: «medio malandrín, un mangante, un gamberro».

Esta película, que constituyó un contundente fracaso para CIFESA (Fanes, 1982: 196-197), representa una de las escasas coproducciones realizadas a tres bandas entre países hispano-hablantes durante estos años. En ella

intervinieron intereses españoles, cubanos y argentinos. Al otorgársele una clasificación de tercera categoría se le complicaba muchísimo poder ser exportada, por lo que se entiende que el varapalo fue considerable dado que el filme pretendía aprovechar el tirón internacional de la actriz, bailarina y cantante Amaro, y el de un Mario Cabré reconocido por un supuesto *affaire* con Ava Gardner (Díaz López, 2005: 97).

En esta cinta asistimos a los procedimientos de fusión de folclores musicales e intercambio de vestuario que acabamos de comentar. Según argumenta Marina Díaz López, los números musicales a cargo de la cubana se emparentaban con la construcción exotista de lo latino identificada por la figura de Carmen Miranda (Díaz López, 2005: 98). De este modo, el cruce folclorista entre lo andaluz y lo caribeño se ejemplificará de un modo práctico en el diálogo/competición bailado y sostenido por Rosita, «la Emperaora» (Marujita Díaz), y Blanquita. En cuanto al intercambio de indumentarias, se utiliza como un recurso cómico, pero también como medio para un acercamiento distendido entre las diversas culturas nacionales. En esta producción, será el tío argentino, León (Tito Luisardo), el encargado de llevarlo a cabo en su visita al cortijo del ganadero Don Agustín. Este mismo personaje ofrece la visión cómica de la fusión de folclores en su baile final con el personaje interpretado por Marujita Díaz, en el que, ataviado con un atuendo a lo porteño, acompaña a la folclórica remedando a un bailaor.

No obstante, no siempre la unión de folclores era bien considerada por las autoridades, como se evidencia en lo ocurrido con esta película. Esto pone de manifiesto que la idea de la Hispanidad podía ser enarbolada como un complemento ideal para empresas cinematográficas conjuntas, pero sin perder de vista la especial carga simbólica que tenía para las autoridades franquistas, quienes juzgaron que *Una cubana en España* trataba de una manera frívola la comunión panhispánica: «Una serie de números dignos de los “cuadros” de nuestros viejos y olvidados “café-conciertos” se hilvanan sin fortuna a lo largo de un metraje anárquico, sin gracia, sin interés y sin ese mínimo de espiritualidad que a cualquier obra de arte es necesario. El “folclore” español nos parece demasiado serio para falsearlo con tanta irresponsabilidad y falta de respeto» (Donald en Díaz López, 2005: 99).

Finalmente, en la década de 1960 el musical folclórico andaluz protagonizado por mujeres entró en un declive motivado por el desgaste de la fórmula y la aparición de otras narrativas con las que entró en competencia, siendo paradigmático en este sentido el triunfo del me-

lodrama *El último cuplé* (Juan de Orduña, 1957), cuyas resonancias se extienden a otras películas protagonizadas por Sara Montiel como *La violetera*, *Carmen*, *la de Ronda*, *Mi último tango* o *Pecado de amor* (Here-dero, 1993: 197-198), llegando a atraer hacia sus filas a folclóricas como Marujita Díaz, cuyo personaje en la coproducción hispano-argentina *La cumparsita* (Enrique Carreras, 1961) bebe del estereotipo puesto en boga por Sara Montiel (Díaz López, 2005: 99). El cambio de tendencia genérica y estelar se conectaba con el incipiente proceso de apertura y modernización de España: «de la *racialidad* pegada a los valores tradicionales de la tierra, sensual, potente, pero también inmaculada y firme en sus principios telúricos, de Lola Flores, al cosmopolitismo, a la imagen de mujer de mundo, experimentada en sus relaciones con los hombres, de Sara Montiel» (Castro de Paz y Cerdán, 2005: 112).

Sin embargo, el desgaste del musical folclórico andaluz no impidió que avispados productores como Cesáreo González o Manuel J. Goyanes apostaran por una reinención del subgénero folclorista, que acabó dando como fruto el fenómeno del cine protagonizado por niños, generalmente de origen andaluz. De acuerdo con José Enrique Monterde, el denominado «cine con niño» habría sido el gran ciclo comercial de la década de 1950 y los inicios de la siguiente (Gubern *et alii*, 2005: 275). Así pues, el énfasis en las capacidades musicales de los jóvenes actores fue aumentando a medida que se desarrollaba el subgénero y conforme se fueron descubriendo las cualidades de algunas de sus figuras claves como Joselito y Marisol. Monterde conecta el origen de estas creaciones con «ciertas derivaciones neorrealistas» (Gubern *et alii*, 2005: 275), ejemplarizadas por películas como *Sciuscìà*, *Ladri di biciclette*, *Proibito rubare*, etc., y que en España se reflejarían en filmes como *Día tras día* (Antonio del Amo, 1951) o *Segundo López, aventurero urbano* (Ana Mariscal, 1952). Junto a esta fuente de inspiración, Monterde apunta al ciclo religioso y al musical folclórico como el otro elemento de base esencial para entender la procedencia genérica de títulos como *Marcelino, pan y vino* (Ladislao Vajda, 1954) o *El pequeño ruiseñor* (Antonio del Amo, 1956), respectivamente. En cuanto a su relación con Latinoamérica en su variante folclorista, observamos cómo las tramas basadas en enredos amorosos intercontinentales fueron sustituidas por melodramas protagonizados por niños huérfanos o de padres ausentes (*Aventuras de Joselito y Pulgarcito*, *Bello recuerdo*, *El caballo blanco*, *El falso heredero*, *Marisol rumbo a Río*), que se cruzan en sus periplos hacia la felicidad familiar con personajes vinculados con América Latina o que, directamente, viven sus aventuras en tierras transatlánticas.

Para entender cabalmente cómo se fraguó el fenómeno de las coproducciones de temática andaluza resulta sumamente interesante conocer el desarrollo que el ciclo del musical folclórico andaluz tuvo en España durante el periodo de 1930-1960. Estas películas recrearon de una forma sistemática una serie de roles estereotípicos que demostraron ser en aquel entonces y en décadas posteriores unos de los elementos claves a la hora de configurar la visión de los andaluces. Por supuesto, no se trata de un caso aislado en la historia del cine. Más bien, resulta una de sus características básicas puesto que la industria cinematográfica ha actuado como un eficaz instrumento a la hora de fraguar o consolidar estereotipos previos. Disciplinariamente, este tipo de manifestaciones ha sido estudiado por la imagología, que constituye una de las áreas de la etnopsicología o psicología de los grupos. Esta rama del saber se encarga de analizar las «auto-imágenes» y las «hetero-imágenes» (Ladmiral y Lipiansky, 1989), es decir, las representaciones que un pueblo se hace de sí mismo o que hace de otro. De este modo, la hetero-imagen foránea de lo andaluz proveniente de la españolada hizo fortuna a la hora de representar a este colectivo en la pantalla. Román Gubern ha situado los inicios de la españolada de un modo bastante preciso:

Una variante sumamente específica del cine musical es la «españolada», género hoy autónomo, pero de origen francés (*espagnolade*), generado en el período romántico mediante una exasperación del «color local» y del «pintoresquismo» andaluz, con el objetivo político de crear en Francia una atmósfera proespañola durante el reinado de la emperatriz Eugenia de Montijo, casada con Napoleón III. Beaumarchais con *El barbero de Sevilla* (1775) y Prosper Mérimée con *Carmen* (1845) habían puesto los cimientos de un género que se desarrollaría a partir de una consideración extraeuropea de la península española, revestida de una aureola de exotismo propia de un distante territorio africano o asiático (Gubern, 1977: 124).

Sin embargo, el subalterno histórico andaluz sí poseía una voz propia, siendo una de sus manifestaciones más características el flamenco, lenguaje de apasionado quebranto y desbocado gozo. La conciencia de esa fragua de pasiones que es el cante quedaba reflejada en un diálogo de la película *La patria chica* (Fernando Delgado, 1943), mantenido entre la protagonista andaluza, Pastora (Estrellita Castro), y su contraparte masculina aragonesa, el jotero Mariano (Pedro Terol). Este personaje acu-

saba al folclore andaluz de algo que después veremos de nuevo en las coproducciones con México, esto es, la continuada presencia de temas profundamente dolorosos (enfermedad, muerte, cárcel, etc.): «Los górigoris del cante jondo». Sin desmentirlo, Pastora le contrapone sendas letras de tema amoroso, quedando así demostrada la amplitud expresiva del flamenco. Por otro lado, a lo largo de *La patria chica* asistimos a un proceso de confrontación, contraste y posteriormente hermanamiento del folclore andaluz y el aragonés, así como a un triunfo de la españolidad en tierras francesas (los protagonistas se pasan buena parte de la película en aquel país). La escena en la que Pastora y Mariano cantan al alimón prelude la unión folclórica internacional que presenciaremos sobre todo en las coproducciones con México.

En este tipo de películas se recurre en buena medida a los cantes de fiesta o a la copla, sirviéndose menos frecuentemente de otros palos más circunspectos, evocadores de los sonidos negros. Este hecho estaba en sintonía con el espíritu optimista de estos filmes; no obstante, se ha de notar cómo la riqueza expresiva del flamenco es aprovechada en determinadas ocasiones como en *La Lola se va a los puertos*, donde se juega con el contraste entre el cante por soleares y seguriyas para evidenciar el contrapuesto estado de ánimo de la protagonista al inicio y al final de la cinta. Curiosamente, en *La cruz de mayo* (Florián Rey, 1955) se llega a reflexionar explícitamente sobre el cante en una escena en la que el maestro de Coral (Gracia de Triana) aplica la tradicional (aunque superada para muchos especialistas y aficionados) diferenciación entre «cantes grandes» y «cantes chicos» al referirse, respectivamente, a la serrana y la alegría.

La veta creativa cinematográfica que pudo tener como base una aproximación profunda al flamenco produjo escasos resultados durante el periodo que va desde inicios de la década de 1950 hasta mediados de 1960, destacando los filmes *Embrujo* (Carlos Serrano de Osma, 1946) y *Duende y misterio del flamenco* (Edgar Neville, 1952). Ambas películas, junto con *Los tarantos* (Francisco Rovira Beleta, 1963) han sido consideradas por el profesor Rafael Utrera como «tres excepciones a una regla que, por mano de Serrano de Osma, Neville y Rovira Beleta, mide las relaciones entre *flamenco y cine*» (Utrera, 1998: 245). Particularmente, en *Duende y misterio del flamenco* se ofrecía lo siguiente, según las propias palabras de su director: «Mi película es la exaltación del cante y del baile flamenco. No es un documental, sino la historia del cante y baile andaluces, del genuino folclore de esta tierra, en la que han actuado y actúan todos los ases del género» (Pérez Perucha, 1982: 104). De hecho, la propia Imperio Argentina era consciente del falseamiento

de la identidad andaluza que se proyectaba a través de la «andaluza-da». Según sus declaraciones a la revista *Film Ideal* en 1962: «La Andalucía de verdad —decía la estrella—, la cosa andaluza de verdad no está hecha en cine todavía. [...] Ahí están las cosas de García Lorca, ahí está Machado, y muchísimas cosas, cosas actuales que se pueden hacer maravillosamente bien» (citado en Gubern, 1977: 127).

En cambio, sobre todo a partir del triunfo franquista, se impuso un asfixiante corsé a la representación de lo andaluz, patente en buena parte de las producciones del musical folclórico andaluz de esta época. Las fuentes de esta pseudo-imagen provenían de diversos ámbitos: desde los límites e imposiciones ideológicas propias de la dictadura hasta el peso de la tradición creativa de la españolada, que si bien tenía raíces foráneas había sido seguida con fervor por artistas patrios. Asimismo, habría de tenerse en cuenta el papel jugado por los propios actores y actrices andaluces a la hora de perpetuar los estereotipos en boga. Sin embargo, es posible apuntar que la potente y arrolladora personalidad de algunas de ellas, posibilitó que se produjeran vetas de heterodoxia que ofrecían ápices de diversidad normativa y actitudinal femenina, pero que, habitualmente, quedaban armonizadas y subsumidas bajo la potencia de los discursos hegemónicos, fuesen el religioso (católico), genéricos (falo- y hetero-céntricos), socio-económicos (capitalismo, de corte feudalista en ciertos casos), incluso étnicos. Sirva de caso paradigmático en este sentido, la figura de Lola Flores, de quien se ha dicho:

La composición de Lola Flores como artista definió un espacio de reflexión sobre lo popular que resaltaba valores que no estaban probablemente programados por los cineastas que con ella trabajaron; esa caracterización de rebeldía y de insubmisión aludían a una naturaleza que será maleable con el tiempo, pero siempre desde una incesante capacidad de la propia artista para acomodarse al aire de los tiempos (Díaz López, 2005b: 205).

No obstante, este análisis ha de ser matizado insistiendo en las diversas fases de la construcción del subgénero del musical folclórico andaluz; sobre todo, estableciendo las diferencias y convergencias que se dan entre las producciones republicanas y las del primer franquismo. En este sentido, Sánchez Vidal ha advertido que la tradicional crítica de cierta izquierda contra el género folclórico como símbolo cultural franquista ha de ser contrastada con los rasgos que este tipo de producciones tenían en la II República:

Con el tiempo, el cine «folklórico» llegó a ser percibido por la resistencia cultural antifranquista como un todo que debía ser rechazado en bloque por suponer que representaba una propuesta del Régimen, remontándose en esta condena hasta sus mismas fuentes en algunas manifestaciones del cine populista republicano. Opiniones como la de Romero-Marchent recogen, muy a su pesar, lo que realmente sucedió, y es que la continuidad de los equipos técnicos, de la infraestructura de las productoras y de la inercia de los géneros en el patio de butacas propiciaron un tipo de cine que siguió operando con supuestos y formatos no tan distintos de los anteriores al 18 de julio de 1936, sobre todo en realizadores que —como en el caso de Florián Rey— eran genuinamente conservadores (Sánchez Vidal, 1991: 244).

De hecho, sabemos gracias a un proyecto de historia oral del público cinematográfico en la España de los años 40 y 50 realizado por Jo Labanyi, que los receptores no tenían una noción clara de qué películas folclóricas pertenecían al periodo republicano y cuáles otras al primer franquismo. No obstante, también subraya este estudio que la importancia del cine en la inmediata posguerra fue tan alta porque supuso un reducto cultural de continuidad con el periodo republicano. En concreto, Labanyi se refiere a *Morena Clara* como el filme que más confusión despierta entre los entrevistados (Labanyi, 2003: 5). Esto no debe extrañar si tenemos en cuenta que: 1) fue estrenada en una fecha tan próxima al golpe de Estado como es el 11 de abril de 1936; 2) se mantuvo en cartel al comenzar la Guerra Civil, proyectándose en ambas zonas y reponiéndose habitualmente después de 1939 (Sánchez Vidal, 1991: 220).

Las siguientes palabras de Gubern ejemplifican el tipo de críticas que desde la izquierda intelectual se han venido efectuando contra la «españolada», calificándola como: «un género caracterizado por una sublimación idealista del tipismo diferencial de las zonas económicamente deprimidas y de coloración feudal, y definida por lo tanto por la exaltación del agrarismo (con tono caciquil y latifundista), por su nacionalismo xenófobo, por su machismo antifeminista y por su concepción religiosa ultraconservadora» (Gubern, 1977: 126-127). Más específicamente, Carlos F. Heredero ha insistido en cómo todavía en la década de 1950 el andalucismo folclórico se presenta como una banalización del folclorismo serio de la década anterior (ejemplificado por *Embrujo* y *Filigrana*), donde se prescinde de «los

componentes trágicos y románticos hasta devenir en puro folclorismo abstracto y desprovisto de toda referencia histórica o socialmente contextualizadora» (Herederó, 1993: 182). Este proceso daría lugar a «una vía adicional de afirmación nacionalista, preñada de optimismo y envuelta en tópicos recurrentes como alternativa escapista frente al reto del neorrealismo» (Herederó, 1993: 183). Por otro lado, este autor ha apuntado que la representación de lo andaluz también se llevó a cabo durante esos mismos años cincuenta reforzando el componente dramático con el objeto de «bucear en los elementos trágicos y mitológicos subyacentes a determinada dimensión ancestral del universo andaluz» (Herederó, 1993: 260). No obstante, esta línea, ejemplificada por títulos como *Luna de sangre* (Francisco Rovira Beleta, 1950), *Sierra maldita* (Antonio del Amo, 1954) o *La gata* (Margarita Alexandre/Rafael Torrecilla, 1955), quedará solapada por otro tipo de evocaciones andaluzas más edulcoradas.

Por su parte, Jo Labanyi (1999, 2001, 2003) ha enriquecido sustancialmente el debate sobre el musical folclórico andaluz y sus aristas identitarias e ideológicas. En sus textos reformula el tradicional debate izquierda-derecha y recurre a nuevos marcos epistemológicos como la teoría poscolonial. De acuerdo con esta autora, el costumbrismo decimonónico se integró dentro del proceso de «invención de la tradición» que servía a intereses favorables a la homogeneización nacional. En cambio, el musical folclórico andaluz republicano ha de ser considerado como expresión de un cine popular, tendente a incluir a la clase obrera y campesina, al tiempo que reconocía la diversidad nacional que componía el modelo estatal (Labanyi, 2003: 4-5). A la hora de analizar la evolución del musical folclórico andaluz, Labanyi diferencia la pertinencia del concepto «nacional-popular», teniendo en cuenta el punto de vista fascista y el gramsciano, arguyendo que ambos negociaban con la subalternidad social, pero el primero lo hizo desde la imposición y el segundo desde la inclusión (Labanyi, 2001: pássim). Esta es una de las razones por las que sostiene que nuestro subgénero quedó surcado en la etapa franquista por múltiples voces, mostrándose así como una ejemplificación del concepto de heteroglosia batjiana.

Por último, se puede afirmar que el folclorismo cinematográfico del primer franquismo habría sido útil para apoyar un modelo social totalitario y vertical, donde los conflictos y críticas sociales (tímidas, pero patentes, en películas como *Morena Clara*) serían solventados gracias al pactismo social o, mejor dicho, a la imposición de una estructura jerárquica clausista negociable sólo a nivel interpersonal y, por lo tanto, puntual. Este

acuerdo vendría propiciado por la introducción del elemento religioso como factor de reconciliación y unión matrimonial. Sirvan de ejemplos, los curas casamenteros de *Un caballero andaluz* y de *Dos novias para un torero* (Antonio Román, 1956). Igualmente, la diversidad nacional sería considerada englobada dentro de una unidad estatal monolítica y configurada para que encajara en los moldes ideológicos y morales imperantes, dejando de tener cabida escenas de un erotismo tan sugerente como aquella en la que a Rosario (Estrellita Castro) se le rompe el cántaro en una fuente mientras se esconde con Manuel de su novio Rafael (Niño Utrera) en *Rosario la cortijera* (León Artola, 1935).

No obstante, y como ya indicábamos, Labanyi advierte de que la producción de este tipo de películas folclóricas durante el primer franquismo conllevó cierta ambigüedad puesto que se trataba de un género surgido durante el régimen anterior y que contaba entre sus propósitos el de reivindicar socialmente a los sectores marginados. Esta ambigüedad se vio favorecida por el mantenimiento de tramas narrativas bastante similares y por la reiterada presencia en las cintas de ambos periodos de algunos de los mismos directores y estrellas (Labanyi, 2003: 5). Sin embargo, tampoco ha de pensarse que los musicales rodados durante el periodo republicano enfatizaban en demasía las reclamaciones obreras, de hecho solían perder potencial crítico al redundar melodramáticamente en el punto de vista de las víctimas, produciéndose «una exaltación catártica del sufrimiento casi idéntica a la de las películas folclóricas de la primera etapa franquista» (Labanyi, 1999: 29).

Para esta investigadora, el musical folclórico andaluz suponía un intento de manejar la heterogeneidad cultural. Esto se habría llevado a cabo a través de la negociación entre los diversos estereotipos que se hallan una y otra vez en los filmes. Desde este punto de vista, la figura de la folclórica de ambos periodos políticos proporcionaría un medio para la negociación cultural mantenida entre un protagonista masculino perteneciente a una clase social acomodada (terrateniente, militar, abogado, etc.) y la protagonista femenina, quien indefectiblemente ha de ser de clase obrera, jornalera o una representante del lumpemproletariado. Otro rasgo que la caracterizará normalmente será su presentación como gitana. Labanyi continúa explicando que una variante de este esquema básico lo constituyen los filmes donde el rol protagónico masculino lo encarna un torero o bandolero de origen gitano. En estas ocasiones, el diálogo social y cultural se establece teniendo como interlocutores a dos figuras femeninas: la de clase social superior y la gitana, de clase popular y triunfadora final de la disputa amorosa (Labanyi, 2003: 6).

Este esquema se modificaba en *La duquesa de Benamejí* (Luis Lucía, 1949), también conocida como *La reina de Sierra Morena*, donde la que se plegaba a la cultura popular era una mujer, en este caso, el personaje de Reyes de la Vega (Amparo Rivelles), duquesa de la mencionada ciudad cordobesa. Por su parte, Jorge Mistral encarnaba al bandolero Lorenzo Gallardo, quien secuestraba a la noble al inicio del filme. A lo largo de su cautiverio, Reyes descubría las bondades que adornaban la personalidad del galante fugitivo. En concreto, las resistencias de ella empezarán a debilitarse durante un almuerzo en la guarida de los bandoleros, momento en el que Lorenzo interpreta unas serranas que la duquesa conoce desde su infancia y que se animará a continuar. Se trata de una singular escena dado que no resulta habitual encontrar a una noble cantando flamenco en estas cintas, y menos aún con un atuendo tan almibarado y emperifollado. Concluido el interludio musical, el bandolero Pedro Cifuentes (Manuel Luna) exclamará: «Todos somos uno: bandoleros y duquesas, corregidores y gitanos. Todos somos uno, cuando del cante se trata». No está de más la aclaración final de Pedro, puesto que, si bien podrían encontrarse elementos culturales comunes que trascendieran las fronteras de clase, tampoco debían olvidarse las significativas diferencias que separaban a los representantes de las clases hegemónicas y subalternas.

En fin, tal y como concluye Labanyi, estas películas tendían a buscar la identificación del público con los representantes populares, mientras que sus pares de clase superior acababan rendidos ante los encantos del pueblo llano y de aquellos que los encarnaban (Labanyi, 2003: 6). De este modo, se acometía el papel de mediación cultural al que aludíamos arriba. En este sentido, estas películas cumplían unas funciones de pacificación social evidentes y nada desdeñables si tenemos en cuenta la conflictividad clasista de periodos como el frentepopulista. Considerando que la mayor parte del público provenía de las capas populares, se les ofrecía una imagen idealizada de las clases hegemónicas, quienes no sólo estaban dispuestas a tratarlos como iguales, sino que reconocían su subyugación ante los atractivos populares. Para ello se recurría a una de las mayores expresiones de la otredad dentro de los elementos sociales de la España del momento: la mujer pobre, gitana y andaluza. En su triunfo se cifraban las ansias de cambio de millones de españoles que tenían que recurrir a estas nuevas cenicientas para sublimar sus deseos de prosperidad en un *status quo* que los sometía en diversos grados a un solapamiento de encasillamientos y exclusiones (económicas, políticas, sociales, genéricas, étnicas, sexuales, etc.).

En cuanto a lo que a la usurpación y manipulación de la identidad andaluza por los poderes culturales hegemónicos se refiere, Labanyi recurre al teórico postcolonial Homi Bhabha y a su reputada obra *The Location of Culture* (1994) para explicar el carácter enajenador del estereotipo y cómo éste puede ser subvertido. Allí el teórico hindú hacía notar que el estereotipo es un instrumento que resulta de gran utilidad al colonizador puesto que funciona como un mecanismo ideal para simplificar la heterogeneidad, sustituyéndola por una imagen fija y plana. Por otro lado, Bhabha se refiere a la noción de Oriente como espectáculo o representación de Edward Said, pero apunta que esta construcción se basa en un diálogo colonial, no en un monólogo, haciendo posible que los colonizados operen como sujetos y no sólo como objetos. A partir de estas ideas, Labanyi identifica un mecanismo («mímica paródica») gracias al cual las folclóricas pudieron encarar el pegajoso estereotipo en el que habían quedado encasilladas. A través de un melodramatismo excesivo, las folclóricas conseguirían subvertir paródicamente el estereotipo andaluz en el que se las encerraba. Por un lado, la audiencia era consciente de asistir a un simulacro, a una representación identitaria, puesto que sabían que buena parte de las estrellas que encarnaban a los personajes gitanos no pertenecían a esta comunidad. Por otro lado, el énfasis puesto en la espectacularidad, presente tanto en los usos actorales de las protagonistas como en los roles profesionales (cantantes y/o bailaoras) que suelen desempeñar en los filmes, subrayaba la importancia paródica que apunta Labanyi (2003: 10-11). Esta autora concluye proponiendo una visión alternativa de las folclóricas que resalta la importancia de las nociones de representación y mímica, vitales para que los personajes subalternos que interpretan triunfen (Labanyi, 2003: 11). Este éxito se muestra valioso, no porque altere la estructura social, sino por ser una manifestación de la eficacia del subalterno femenino para escapar de las opresiones de distinto signo a las que se le somete.

Otro aspecto que se puede considerar es la función modernizadora del estereotipo de la folclórica: «Aquí me parece importante subrayar que la explotación del estereotipo de lo andaluz siempre ha formado parte del proceso de modernización, en sus dos vertientes: la homogeneización cultural y el mercado capitalista» (Labanyi, 2003: 12). Quedémonos con esta última idea. En muchas de estas películas el triunfo de la protagonista proviene del campo amoroso-social (matrimonio con un varón de rango social más elevado), pero también del económico-profesional (triunfo como cantante). Sin embargo, el triunfo amoroso también ha de ser puesto entre paréntesis, puesto que, si bien suele

conllevar una aceptación por parte del enamorado de la otredad representada por ella y si bien le facilita un importante ascenso social, también es verdad que representa una claudicación puesto que el orden social queda inalterado. El andamiaje social simplemente se ve levemente zarandeado por una irregularidad puntual, en cualquier caso individual, pero que no conlleva cambios estructurales. En este sentido, se puede concluir que el matrimonio actúa en estos casos como un mecanismo esencial a través del que restaurar el orden (Sánchez Alarcón *et alii*, 2008: 38-39).

De acuerdo con Eva Woods, en películas como *Suspiros de España* (Benito Perojo, 1938), *Mariquilla Terremoto* (Perojo, 1939), *Torbellino* (Luis Marquina, 1941) o *Filigrana* (Marquina, 1949) la representación de lo femenino se lleva a cabo a través de un modo ambivalente, que se basa en la interacción de los discursos tradicionales de género y católicos con los propios de la lógica del estrellato, es decir, capitalistas y mediáticos. Este cruce de discursos se plasmaría a través de las denominadas por Woods «narratives of stardom», expresión traducible como «narrativas del estrellato». En ellas se reiteraba la misma línea argumental básica: el ascenso de la protagonista desde unos orígenes humildes hasta el éxito profesional y sus consecuencias en forma de riqueza, prestigio social, realización personal, etc. (Woods, 2004: 40-41).

En concreto, el motivo del viaje triunfante a América representa un punto climático en la carrera de estos personajes. Este recurso puede ser considerado como una señal de la precariedad de la industria del entretenimiento nacional, pero también como un medio para indicar la importancia del mercado latinoamericano para los productores españoles, haciendo notar que, aunque el estereotipo de la folclórica podría ser útil para codificar cómoda y edulcoradamente la representación de la diversidad nacional, también suponía un producto altamente exportable y rentable. En este sentido, indica Woods que algunas de las películas presentan a la folclórica protagonista partiendo para América a mitad de la cinta (*Suspiros de España*, *Filigrana*, *Patria chica*) o en su final (*Mariquilla Terremoto*, *La Lola se va a los puertos*). Esta investigadora enlaza estos datos con un intento general del cine nacionalista español de colonizar los cines latinoamericanos o las mentes de sus espectadores (Woods, 2004: 56).

En la serie de películas folclóricas coproducidas en los cincuenta y sesenta entre España y México, el triunfo de la folclórica en América supone la celebración de los roles protagónicos femeninos (bellos, alti-

vos, honrados, talentosos, apasionados), quienes arrastran en su carrera estelar a los deuteragonistas masculinos que las suelen acompañar, en quienes se plasman los aspectos más negativos del estereotipo gitano/andaluz (vagancia, robo, desmesura, mentiras, etc.). De este modo, asistimos a la traslación intercontinental de otro rasgo del modelo genérico fraguado en la Península, ya que, por ejemplo, volveremos a toparnos allende los mares con holgazanes como el Regalito (Miguel Ligeró) de ambas versiones de *Morena Clara*, o con pícaros de buen corazón como el Joaquín (José Isbert) de *Un caballero andaluz* (Luis Lucia, 1954), o el padre de Filigrana, Dionisio, de la película homónima.

Sin embargo, se producirá una evolución muy evidente en cuanto a los co-protagonistas masculinos en los casos en los que se fusione el musical folclórico andaluz con la comedia ranchera. En estas películas el modelo masculino ejemplar no da lugar a que se produzcan traspies morales como los de los «señoritos» calaveras de las producciones nacionales, donde encontramos ejemplos como: Quique (Antonio Vico) en *Mariquilla Terremoto* (Benito Perojo, 1939); 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* [*La blanca paloma* (Claudio de la Torre, 1942), *Sucedió en Sevilla* (José G. Maesso, 1954) y *Camino del Rocío* (Rafael Gil, 1966)] (Sánchez Alarcón *et alii*, 2008: 38). Sin duda, el encuentro entre las cinematografías de ambos continentes sirvió para enriquecer el musical folclórico andaluz con nuevos escenarios, caracteres y tramas, pero el núcleo duro del género tal y como se conocía en la década de 1940 se mantuvo, conservándose algunas de sus señas de identidad claves como la comercialidad, el protagonismo femenino o las «narrativas del estrellato».

Como se ha podido comprobar, el repaso de la evolución del musical folclórico andaluz muestra que este proceso hizo aflorar tensiones en su configuración y recepción dados los marcos históricos tan diversos en los que se desarrolló. Si bien no se trataba de unas producciones con unas posiciones populares activamente militantes, la simple presencia protagónica del pueblo en estas cintas produjo el recelo de parte del poder franquista recién instaurado. En este sentido, José Luis Castro de Paz advierte de que este tipo de cine sólo constituye un porcentaje pequeño de las 442 películas rodadas en España durante la década de 1940. Este investigador relaciona este hecho con los celos aristocratizantes de la oligarquía y la alta burguesía afectas

al nuevo *status quo*, que rechazaban la querencia por lo popular que mostraban estos filmes (Castro de Paz, 2002: 68-69). No obstante, aunque el número de producciones pudiera ser pequeño cuantitativamente dentro del total, la repercusión que tuvieron a la hora de representar la identidad andaluza resultó ser bastante significativa. De este modo, la realización de estos filmes trajo aparejadas una simplificación y una selección de ciertos rasgos que se consideraron más rentables en distintos niveles. Esto conllevó una hiper-visibilización de lo andaluz (primero nacionalmente y, posteriormente, de un modo internacional) que, sin embargo, implicaba un ocultamiento de otras formas de entender la identidad de esta nacionalidad. Este doble mecanismo continuó operando en las coproducciones llevadas a cabo con Latinoamérica, suponiendo incluso una ampliación de su carga metonímica puesto que, al internacionalizarse, lo andaluz pasaría por sintetizar lo español ya no sólo de fronteras para dentro sino también en el exterior.

Capítulo 2

ARTICULAR LA HISPANIDAD COMO DISCURSO FÍLMICO:

el II Congreso
Cinematográfico Hispanoamericano
y sus consecuencias audiovisuales



Articular la Hispanidad como discurso fílmico:

el II Congreso
Cinematográfico Hispanoamericano
y sus consecuencias audiovisuales

a LO LARGO DE este capítulo se analizará el proceso y las causas que llevaron a establecer la imagen de Andalucía como un referente privilegiado a la hora de evocar la visión de España exportada fílmicamente a Latinoamérica. Para ello se comenzará revisando los primeros contactos institucionales entre las cinematografías españolas y latinoamericanas, así como la difusión en tierras americanas de la ideología de los vencedores de la Guerra Civil a través de empresas culturales. Seguidamente, se explicitarán ciertas causas que contribuyeron a elegir a Andalucía como el *locus* clave a la hora de difundir la imagen de lo español. Por último, se considerará la importancia que tuvo el II Congreso Cinematográfico Hispanoamericano (1948) como detonador del intercambio coproductor que se establecería durante los siguientes años entre España y Latinoamérica.

En cuanto a los encuentros institucionales mantenidos entre las diversas filmografías hispanohablantes, se ha señalado el I Congreso Hispanoamericano de Cinematografía como uno de los primeros hitos representativos de la preocupación por fortalecer conjuntamente la producción de ambas orillas (Caparrós Lera, 1977, 1981; García Fernández, 2002; Gubern, 1977; Gubern *et alii*, 2005). Celebrado en Madrid entre el 2 y el 12 octubre de 1931, estuvo auspiciado en un principio por el gobierno de Primo de Rivera, pero acabó celebrándose cuando la II República ya había visto la luz. A través de su realización se proponía implementar medidas que protegieran a las cinematografías hispánicas del empuje arrollador norteamericano. Para ello se requería, entre otros medios, el apoyo gubernamental de las respectivas industrias nacionales; enfrentarse al crecimiento de la producción sonora en español realizada en el extranjero, que quedaba fuera de la necesaria censura; o indagar en

cómo se podía conseguir que el Estado obligara al establecimiento de una cuota de producción nacional en la exhibición. Ya en ese congreso se aludió a la necesidad de cooperar en materia de producción. En este sentido, uno de los objetivos planteados fue: «Procurar la fusión de entidades capitalistas hispanoamericanas y lograr la creación de una Empresa» (citado en García Fernández, 2002: 282).

La evaluación y repercusión del evento ha sido discutida desde diversos puntos de vista. Así, Román Gubern desveló la naturaleza ideológica del evento con estas palabras: «Pese a la heterogeneidad de sus componentes, entre los que no faltaron elementos progresistas, bien podría definirse sintéticamente al Congreso como una expresión de los intereses de la oligarquía, deseosa de recuperar la iniciativa comercial perdida con el bache del sonoro, y como una secuela de las instituciones reaccionarias de la monarquía, coexistentes todavía con la joven república» (Gubern, 1977: 53-54). No obstante, Caparrós Lera criticó este posicionamiento al advertir: «Ahora bien, se hace difícil hablar de una “recuperación” por parte de la oligarquía cuando ésta, teórica y prácticamente, nunca había dominado un pobre cine español que apenas existió como industria» (Caparrós Lera, 1981: 18-19). Por último, Manuel Rotellar destacó la ineficiencia del congreso sosteniendo la escasa repercusión práctica del evento. Este fracaso lo relaciona con la diversidad de intereses existente entre los asistentes. Además, resalta la debilidad de las industrias filmicas de los países hispanohablantes ante el poderío de la estadounidense, y sostiene que la anhelada unidad proteccionista se basó en postulados provisionales y con un sesgo político de carácter monárquico (Rotellar citado en Caparrós Lera, 1981: 18).

Durante la Guerra Civil y en los años posteriores, la causa franquista desarrolló un entramado institucional y personal con el objetivo de difundir su credo en los países latinoamericanos. El cine jugó un papel relevante dentro de los productos culturales e ideológicos que sirvieron para apoyar la consolidación del *status quo* emergente del franquismo. Así, la Falange, a través de su Sección de Cine de la Delegación del Estado para Prensa y Propaganda, produjo ocho películas para su proyección específica en Latinoamérica, con títulos como *Voluntad: la Falange en Argentina* (1937), *La guerra por la paz* (1937) o *España azul* (1937). Al tiempo, se realizaron viajes de propaganda durante los cuales se celebraron actos patrióticos junto con las proyecciones. A la labor emprendida por la Sección de Cine le seguirá a partir de abril de 1938 la del Departamento Nacional de Cinematografía, quien se encargará de distribuir su producción por América gracias a las delegaciones falangistas (Díez Puertas, 2002: 302-304).

Tras la conclusión del conflicto bélico, el nuevo gobierno se encargó de crear nuevas instituciones como la Asociación Cultural Hispano-Americana (ACHA) o el Consejo de la Hispanidad (CH) que sirviesen de baluarte para la extensión del poder imperial español encubriéndolo bajo la idea ecuménica de la Hispanidad, la cual se fomentaba además cíclicamente gracias a la celebración de fastos como el Día de la Raza. Por ejemplo, y en cuanto a la promoción y exportación de los nuevos valores en auge, el Consejo de la Hispanidad se encargó de producir *Raza* (José Luis Sáenz de Heredia, 1942) y, posteriormente, ya reconvertido en el Instituto de Cultura Hispánica (fundado en 1945), auspiciaría la película ideada como respuesta al *Christopher Columbus* de David MacDonald (1941), esto es, *Alba de América* (1951), dirigida por Juan de Orduña (Comas, 2004: 36).

En cuanto a la propia configuración del concepto de Hispanidad y su utilidad como síntesis del neo-imperialismo ideológico gubernamental, Lorenzo Delgado ha apuntado que, en primera instancia, las posiciones del pensamiento reaccionario español sobre la ligazón existente entre las naciones hispanoamericanas fueron formuladas sistemáticamente durante los años treinta por Ramiro de Maeztu y cobijadas bajo la idea de Hispanidad. Más adelante, el fascismo español recurriría a las construcciones teóricas de Maeztu para expresar su punto de vista sobre lo que debían ser las relaciones entre la metrópolis y las antiguas colonias, resaltando aspectos como la esencia católica y el pasado imperial. No obstante, más allá de esta propuesta de unas relaciones exteriores basadas en un similitudes espirituales y culturales, su noción de Imperio implicaba además una visión de España indivisible y única, frente a los postulados centrífugos de ciertas regiones internas, y una proyección expansionista en lo que a su política internacional se refería (Delgado, 1992: 122-123).

En este sentido, el recurso metonímico consistente en equiparar España con Andalucía y favorecer su posterior proyección internacional contaba con varias bazas a su favor (Ruiz Muñoz y Sánchez Alarcón, 2008: 25). Por un lado, evitaba esas «tendencias centrífugas» que habían caracterizado a determinadas zonas del país. De este modo, raramente se encontrarán en el cine del primer franquismo argumentos apoyados en o referencias notables al folclore de las nacionalidades vascas o catalana, a diferencia del andaluz y el aragonés, ampliamente explotados antes y después de la cesura bélica. En 1952 se estrenó el filme *Ronda española* (Ladislao Vajda), en él un grupo de jóvenes de los Coros y Danzas de la Sección Femenina viajan a América para mostrar

su talento al público de aquel continente. En su primera actuación, el espectáculo es abierto por las representantes de San Sebastián. Eso sí, una de ellas porta una enorme bandera española ante las que todas agachan la cabeza. El problema de la diversidad de los folclores y la unidad patria había sido abordado en «una Orden de 1939 que establece que “después de tamizado por una orientación netamente artística” el baile folclórico de todas las regiones sea cultivado y perpetuado por la juventud» (Amorós y Díez Borque, 1999: 351). En cuanto al interés propagandístico del filme, Carlos Heredero ha apuntado que estamos ante «una película de notorio valor instrumental y propagandístico para la política de apertura hacia el exterior y el lavado de fachada que, en ese momento, ensaya la dictadura. No por casualidad, sus imágenes reciben la clasificación de “interés nacional” con el generoso añadido de la Cruz de la Orden de Isabel la Católica» (Heredero, 1993: 186). La vocación propagandística del proyecto se observa en el filme en su doble faceta: la interna y la externa. Así pues, se alude directamente a aquellos que abandonaron España por razones políticas, tratándolos con compasión y lástima:

Directora: Nadie piense que está en el escenario de un teatro. Esto es la plaza del pueblo de cada una de vosotras. Tenéis que bailar como lo haríais allí, eso se os pide. De este modo, quienes están ahí fuera se creerán de nuevo en la patria. Pensad que algunos se alejaron de ella no sólo físicamente, sino de manera más grave y definitiva; y pensad que lo que vais a comenzar dentro de un rato es un mensaje.

Por su parte, la importancia de la propaganda externa queda simbolizada en la película a través de la siguiente toma: avanzada ya la gira, que ha ido recalando en países como Perú, Chile, Panamá o Venezuela, se nos ofrece una toma en la que todas las chicas, ataviadas con sus respectivos atuendos regionales, avanzan alegremente sobre un gigantesco mapa de América al son del «San Fermín». De nuevo se vuelve a reflexionar sobre el efecto que la tournée producirá en los emigrados españoles, pero en esta ocasión se hace por boca de algunos de ellos. Sentados en el elegante salón de Pablo (donostiarra), situado en Panamá, se los presenta junto a un individuo con evidente acento norteamericano (recordemos que la idea de Hispanidad intentó frenar otras propuestas de acercamiento transnacional en el continente como el panamericanismo) reflexionando sobre el peligro que conlleva para sus posiciones políticas el poder sentimental de los Coros y Danzas.

Tras marcharse los invitados, entra en acción la voz iluminadora de la sirvienta negra, quien le advierte a Pablo sobre la maldad de sus invitados. Este recurso a la claridad de pensamiento de los humildes conecta con nociones como la del populismo falangista y se opone a la imagen que se nos ofrece de los exiliados, llevando una vida muelle y despreocupada, pero sobre todo a la del norteamericano, auténtico antagonista del filme.

No obstante, tan sólo unos años después, en 1955, observamos cómo la representación de los norteamericanos experimenta un giro radical. En concreto, se puede apuntar al filme de Ramón Torrado titulado *Curra Veleta*. Dos estudiosos de la filmografía de Torrado (Castro Paz y Pena Pérez, 1993: 43) han calificado esta producción como una obra de acabado más perfecto que su precedente (*Suspiros de Triana*, 1955). Subrayan su modernidad en la concepción del musical, ejemplificando esta opinión con las secuencias oníricas a través de las que la protagonista proyecta sus deseos. Asimismo, estiman otros factores que habrían contribuido a elevar el nivel del filme, como pueden ser la fotografía a cargo de José F. Aguado o el papel de algunos secundarios como Valeriano León (Castro Paz y Pena Pérez, 1993: 43).

En esta película se varía el tradicional esquema que lleva a la muchacha humilde y con dotes cantoras a unirse en matrimonio con un varón de un estrato social superior (hacendado, militar, sobre todo). En este caso, Curra (Paquita Rico), procedente originariamente de Ayamonte, acabará prometiéndose en matrimonio con el profesor estadounidense Alfredo Brighton (Gérard Tichy), quien había llegado a Sevilla en calidad de hispanista para dictar una serie de conferencias en la universidad hispalense. El recibimiento que una comitiva formada por miembros de la denominada «Alianza Cultural Hispano-Americana» ofrece a los académicos norteamericanos (profesores Wilson y Brighton) a su llegada al aeropuerto preludia el que el mismo Franco tributará al presidente Eisenhower en 1959. De hecho, las relaciones bilaterales entre ambos Estados se habían comenzado a descongelar notablemente en 1953 con el Pacto de Madrid.

El espíritu pro-norteamericano se expresó en otras comedias ajenas al musical folclórico, como *Aquí hay petróleo* (Rafael J. Salvia, 1955), donde el hermanamiento se producía gracias a las actividades de perforación petrolíferas en un árido pueblecito denominado Castilviejo, símbolo de lo rancieramente español. Las referencias al pasado histórico de los antiguos habitantes de la ciudad son continuas, así

como la idea metafórica de que es necesario trabajar y excavar en el propio terruño para hallar tesoros. También se recurre a la historia cuando se quiere dejar patente el hermanamiento secular entre norteamericanos y españoles. Así, Fausto, el sabio del pueblo, le responde lo siguiente a una enristecida Virginia, empleada de la compañía norteamericana de extracción petrolífera, al saber que será la primera vez que pasará fuera de su casa el día nacional de EE UU: «Independence Day, all right. No olvides que en esa independencia España estuvo a vuestro lado».

Volviendo a *Curra Veleta*, y en cuanto a las conferencias dictadas por Brighton, en la primera de ellas explicita el mensaje de confraternización entre Estados Unidos y España que sirve como uno de los pilares ideológicos de la película:

Sí, queridos amigos, América del Norte ama a España y la amó siempre. [...] Me diréis, y con razón, que allí no se os conoce como sois realmente, que la idea de la España de pandereta es la más extendida. Y yo os pregunto, y no os asombre mi pregunta: ¿eso qué importa? Estimar el tipismo de una nación es empezar a estimar a la nación misma. [...] En resumen, obligación de todos es estrechar cada día más los lazos que unen a ambas naciones. Por mi parte, os diré que marcharé de esta tierra maravillosa llevándome un recuerdo imborrable de su cielo, de sus flores y de la belleza de sus mujeres, esas mujeres andaluzas, suaves, dulces, nacidas sólo para el amor y la ternura.

Esta visión de la mujer andaluza como un ser marcado por lo pasional, incapaz de acceder a la racionalidad al estar sujeta sólo a los sentimientos, se toma como un cumplido. Anteriormente, Brighton había caracterizado a Curra con esta retahíla de rasgos estereotípicos: «Muchacha típica sevillana. Etnológicamente, árabe. Ojos negros, pelo rizado, boca carnosa. Será perezosa, apasionada, altiva...». A través de la relación Brighton-Curra se evidencia una feminización metonímica, donde España es sustituida por una núbil y candorosa doncella (Curra) que cae en los fuertes brazos de un hombre culto y poderoso como es el profesor. Es más, a lo largo de la película observamos cómo los norteamericanos son mimados, ya no sólo por sus anfitriones académicos, sino también por las fuerzas policiales (tras una trifulca con el tío de Curra) por el simple hecho de tener el pasaporte de aquel país.

En cuanto al corpus de filmes que aquí nos interesa, sobresale en esta ocasión *Maricruz/Sueños de oro* (Miguel Zacarías, 1956), una de las coproducciones hispano-mexicanas protagonizadas por Lola Flores. Pero antes de referirnos a esta película, hagamos un inciso: como se apreciará, a lo largo del texto aparecen recurrentemente películas con un doble título. Esto se debe a que se trata de coproducciones que fueron denominadas de diverso modo en España y el respectivo país latinoamericano con el que se realizara. En estos casos siempre se proporcionará primero el título español. Volviendo a *Maricruz*, en una de sus escenas, Ricardo (Julio Aldama) toca al piano a petición de Maricruz (Lola Flores) una de sus composiciones, clasificada por él mismo como «una especie de revista musical», que narra la historia de «una muchacha mitad andaluza, mitad gitana» como Maricruz misma. A partir de la interpretación de un poema dramatizado requiriendo que se le hable de España, Maricruz imagina diversos cuadros musicales correspondientes a varias regiones peninsulares (Galicia, Andalucía, Aragón, Cataluña, Asturias, Madrid). Según García Riera, que bromea sobre el escaso presupuesto de la coproducción, los números musicales estuvieron «a cargo [...] de conjuntos folclóricos de centros regionales españoles en México, esos participantes salieron seguramente regalados, pues debió pagarlos sobre todo la satisfacción de aparecer en el cine» (1993, vol. 8: 240-241). Además de estar suficientemente engarzado dentro del resto de folclores regionales, la potencial incomodidad que podía suponer la representación de lo catalán quedaba definitivamente anclada a lo español durante la interpretación final que Maricruz llevaba a cabo del pasodoble «Algo de España» (Antonio García Cano). Así pues, el pasodoble es seleccionado como un género musical capaz de sintetizar la idea de lo español puesto que la protagonista se pasea por el escenario mientras lo canta, quedando en un segundo plano los grupos folclóricos, que la observan estáticos.

No obstante, existían otras razones para el triunfo de lo andaluz como clímax representativo de la españolidad más allá de evitar las referencias a otros folclores considerados como políticamente peligrosos. Siguiendo con la argumentación de Ruiz Muñoz y Sánchez Alarcón, «el exotismo atribuido históricamente a lo andaluz se constituía en un instrumento útil para un régimen cuyo antiintelectualismo le motivaba a valorar más la cultura tradicional que la cultura de élite» (2008: 25). En efecto, resultó crucial la fuerza con la que lo andaluz había sido «orientalizado» por diversos actores extranjeros que construyeron un imaginario poblado de bandoleros aguerridos, *femme fatales* con peinetas y lunares, o caballerosos toreros. El éxito con el que esta versión exótica de Andalucía había irrumpido en otros países europeos se acabó ex-

tendiendo a otras zonas del orbe de tal modo que esta región contaba ya con una ventaja considerable a la hora de ser elegida como la candidata ideal para representar a lo español. Se trataba de un estereotipo altamente exportable puesto que aunaba rasgos como la pasión, la aventura, la creatividad; en suma, la región auguraba al visitante una estancia llena de aventuras constantes y de una vitalidad inaudita a la vuelta de la esquina del mundo occidental.

Algunas de estas características fueron aprovechadas por el cine de la II República y del primer franquismo, mientras que otras, como la exaltación de los bandoleros, fácilmente identificables con los maquis, se dejaron en un segundo plano. De hecho, un miembro de la Junta Superior de Censura Cinematográfica comentaba en el expediente de la película lo siguiente a raíz de la buena consideración con la que se trataba a los bandoleros en *La duquesa de Benamejía*: «¡Ahora comprendo cómo duran tanto los maquis!» (Castro de Paz, 2002: 135).

De este modo, se fue configurando un subgénero que durante el periodo republicano ofreció éxitos de taquilla tan sonados como *Morena Clara* (Florián Rey, 1936), y en el que se profundizó durante la década de 1940 y 1950: el musical folclórico andaluz. Así pues, a las razones ideológicas, de proyección nacional e internacional como imaginario privilegiado, se unieron las puramente comerciales: «Lo típicamente andaluz ha sido rentable: nunca fue un retorno a un pasado rural pre-moderno, sino un negocio plenamente capitalista» (Labanyi, 2003: 2).

De manera que si sumamos los elementos hasta aquí expuestos, notamos que se promovió cierta imagen de Andalucía con el objetivo de jugar un papel concreto en la proyección de determinados valores ideológicos —resumidos en la fórmula de la Hispanidad—, y en la consecución de fines económicos, donde el cine desempeñó un rol axial. Además, se estimuló la creación de un *star system* panhispánico, de modo que los espectadores de uno y otro lado del Atlántico identificaran rápidamente a los protagonistas de los filmes, cuya vida profesional y sentimental podían seguir gracias a una emergente prensa rosa. Todos estos elementos se pusieron en evidencia y dieron sus primeros resultados palpables en cuanto a coproducciones gracias a la organización del II Congreso Cinematográfico Hispanoamericano.

Celebrado entre el 27 de junio y el 4 de julio de 1948 en Madrid a propuesta del Sindicato Nacional del Espectáculo, dirigido por David Jato, contó con la asistencia de delegaciones provenientes de Argentina,

Cuba, España y México. Este evento, que ha sido estudiado detalladamente por Marina Díaz (1999a), pretendió fortalecer los lazos existentes entre las distintas industrias cinematográficas hispano-hablantes, intentando contraponer a la arrolladora presencia del cine estadounidense en las pantallas de estas naciones un bloque internacional que pusiera en circulación películas que retroalimentaran los mercados hispano-hablantes. Básicamente, se llevaron a cabo dos tipos de actividades: un certamen, donde se premiaron películas como el *Don Quijote de la Mancha* (1947) de Rafael Gil o *Río Escondido* (Emilio Fernández, 1947), y un foro de discusión de los problemas comunes. En cuanto a los resultados prácticos, Díaz López (1999a: 149-150) ha considerado la implantación de medidas destinadas a aumentar la facilidad de movilidad de los profesionales del sector como el logro del Congreso que tuvo una mayor perduración. No obstante, también se creó la Unión Cinematográfica Hispanoamericana, se promulgaron resoluciones tendentes a eliminar trabas arancelarias para facilitar el intercambio de producciones y se acordó un código de censura. Por su parte, Julia Tuñón ha recordado que se llevaron a cabo varios actos preparatorios del Congreso entre los que destaca «la edición del libro *Amor a Méjico (a través de su cine)* del falangista Ernesto Giménez Caballero, que precisó la ideología para el encuentro; la declaración de la película *Enamorada* (Emilio Fernández, 1946) como de “interés nacional” y la filmación de *Jalisco canta en Sevilla* (Fernando de Fuentes, 1948), que inauguró las coproducciones» (Tuñón, 2007: 166-167).

A continuación, dedicaremos la última sección de este apartado al análisis de dos películas que se han considerado conectadas (Díaz López, 1999 y 2005) con el Congreso de 1948 (una como un fruto directo y la otra como posiblemente animada por el espíritu del evento). Se trata de la mencionada *Jalisco canta en Sevilla* y *La guitarra de Gardel*. Ambas encabezaron una serie de coproducciones que contarían como principal baza con la presencia de estrellas nacionales, que una y otra vez se enredaban en historias amorosas. Como si se tratase de un mismo texto reescrito en multitud de variantes y ocasiones, la hermandad hispánica se simbolizaría recurrentemente a partir de ahora a través de la unión marital. Dentro de ella, las mujeres andaluzas serían las encargadas de representar a la «madre patria», mientras que los varones mexicanos o argentinos suponían la contraparte transoceánica, fusionando ambos mundos con la ayuda de los respectivos folclores. Por su parte, los caracteres masculinos andaluces quedaron relegados en la mayoría de los casos a roles secundarios, siendo habitual encontrarlos como contrapuntos cómicos.

Estos rasgos se enfatizaron al tiempo que se produjo lo que podríamos denominar la doble metonimia de la representación española en las coproducciones España-Latinoamérica, esto es, si en un primer momento se utilizó una determinada imagen de Andalucía para representar a todo el Estado, al poco se añadió un rasgo más a la condición andaluza: la etnia gitana. Por ejemplo, esto hizo que en la representación de los deuteragonistas cómicos masculinos se intensificaran ciertos rasgos de la construcción estereotípica andaluza, que, si en cuanto a las protagonistas femeninas significaba pasión, creatividad, vitalidad, belleza, etc., para ellos se resumía en características como la holgazanería, el humor, la picaresca, el hurto, la bonachonería (aunque también existen notables casos de una actitud violenta como el personaje de Sacabó de *Jalisco canta en Sevilla*), la mentira, etc. Esta exacerbación se hizo resaltando su falta de malicia, configurándolos como unos simpáticos personajillos más semejantes a juguetones tragos que no a temibles diablos. En ellos se reescribió el tópico del buen salvaje salpimentándolo con un toque de picardía y gracia. Así pues, todos estos cambios se apreciarán al confrontar la identidad de las protagonistas femeninas de las primeras películas en coproducción como *Jalisco canta en Sevilla* (Fernando de Fuentes, 1948) y *La guitarra de Gardel* (León Klimovsky, 1949) con filmes posteriores como *Gitana tenías que ser* (Rafael Bale-dón, 1953) o *¡Ay, pena, penita, pena!* (Miguel Morayta, 1953).

El proyecto de *Jalisco canta en Sevilla* se basaba en la idea de configurar la primera coproducción hispano-mexicana fundiendo dos géneros de exitosa trayectoria en sus respectivos países de origen: la comedia ranchera mexicana, en auge durante la década de 1940, y el musical folclórico andaluz. Para ello se recurrió a una figura consolidada (Jorge Negrete) y a una joven Carmen Sevilla que prácticamente comenzaba en la profesión. De hecho, para ella fue todo una sorpresa el ser contratada como protagonista, gracias a lo cual cobraría la suculenta cantidad de 15.000 pesetas, además de poder quedarse con el vestuario usado durante el rodaje (Aguilar y Losada, 2008: 12).

El argumento de *Jalisco canta en Sevilla* narraba una sencilla historia en la que se hacía llegar a la capital andaluza a los charros mexicanos Nacho Mendoza (Jorge Negrete) y Nopal (Armando Soto la Marina) con el propósito de cobrar una herencia de un tío abuelo del primero. No obstante, el trámite se complica puesto que parece no estar claro que la identidad de Nacho coincida con la del heredero. Mientras que este contratiempo legal se resuelve, ambos se ven obligados a buscar trabajo para poder sobrevivir. En ese trance los halla el torero retira-



Sacabó se encoleriza al sorprender los devaneos amorosos de Pepa y Nopal en *Jalisco canta en Sevilla* (Video Mercury Films).

do Manuel Vargas (Jesús Tordesillas), que los contrata como caballistas de su cortijo, denominado del Charro. Efectivamente, el torero guarda un gratísimo recuerdo de sus amistades y faenas mexicanas, lo cual le hace simpatizar inmediatamente con los dos jaliscienses que, además, han arribado a Sevilla ataviados con sus respectivos trajes regionales. Cuando acudan a trabajar al cortijo, volverán a encontrarse con Araceli (Carmen Sevilla), hija de Manuel, con quien ya habían tropezado en la plaza de España, lugar donde la chica es ayudada por Nacho tras un incidente ecuestre. Una vez en el cortijo, se desarrolla un juego doble entre dos tríos amorosos. Por un lado, Nopal requiebra a Pepa, sirvienta de Araceli. Estos avances no serán bien vistos por el capataz Sacabó, lo cual dará lugar al enfrentamiento entre ambos hombres. Por otro lado, Nacho y Araceli se enamoran progresivamente, pero la diferencia de clase impedirá que se emparejen. Esto no será óbice para que Araceli se muestre celosa ante las galanterías de las que hace uso el mexicano con otra de las trabajadoras del cortijo, Rosario. No obstante, esta tensión amorosa podrá diluirse gracias al cobro de la herencia. Es más, Nacho resolverá al mismo tiempo los problemas económicos de Manuel, a quien le compra el cortijo, pero empleando para ello a don José, dueño del hotel donde se alojó al llegar a Sevilla y apode-

rado de la herencia. De este modo, Nacho evita avergonzar a Manuel por ver cómo su propiedad pasa a manos de uno de sus empleados. No obstante, el fin del jalisciense es devolver el cortijo a su antiguo dueño el día del cumpleaños de Araceli. Durante la celebración de la fiesta vemos a esta joven conversar con su supuesto futuro esposo, el acaudalado cordobés Salvador Hinojares (Antonio Amorós). Araceli se debate entre el deseo paterno de casarse con un pretendiente al que sólo le une un cariño fraternal, el amor por Nacho y el desprecio de la clase social de éste. Tanto el embrollo amoroso como el enmascaramiento del comprador de la hacienda se aclararán una vez que Nacho reproche públicamente su actitud a Araceli a través de una canción. Al ser reconvenido por Manuel, el caballista confiesa ser él mismo quien ha adquirido el cortijo y estar enamorado de la joven, tras lo cual regala la propiedad al antiguo torero. Finalmente, ante los planes de Nacho de volver a México, Araceli acaba admitiendo su amor, que además contará con el beneplácito paterno.

En cuanto al recurso a la compra anónima de la propiedad perdida por la mala cabeza de su dueño y que en realidad oculta la ayuda desinteresada de un amigo que desea restituir al arruinado en su estatus, aparecía en *Un alto en el camino* (Julián Torremocha, 1941), segunda intervención en un filme de Lola Flores (la primera había sido en *Martingala*). En ella, la de Jerez encarna un papel totalmente ajeno a lo que será la mayoría de sus caracterizaciones posteriores. En su personaje de Soledad Molina se funden los arquetipos de la folclórica y de la *femme fatale*. Esta combinación será capaz de destrozar con sus tentadores encantos la paz familiar y económica de Juan Francisco, el desdichado protagonista del filme.

A pesar de ser la primera coproducción hispano-mexicana, para el año de su realización ya habían sido estrenadas cintas que pueden ser consideradas como sus precedentes, como *Dos mexicanos en Sevilla* (Carlos Orellana, 1941), *Una gitana en México* (José Díaz Morales, 1943), *Morenita clara* (Joselito Rodríguez, 1943) o *Una gitana en Jalisco* (José Díaz Morales, 1946). En el caso de todos estos ejemplos, se trata de producciones mexicanas, donde, no obstante, intervinieron emigrados españoles como el director José Díaz Morales, el actor Ángel Garasa o la tonadillera Paquita de Ronda.

Julia Tuñón ha destacado como constantes de estos filmes el uso del amor heterosexual, el juego con las peculiaridades idiomáticas, el encuentro de folclores y el recurso a una serie de rasgos culturales inter-

cambiables, como la religión (Tuñón, 1999: 208-210). Todos estos motivos fijos aparecen mediatizados por los marcos genéricos que sustentan estas ficciones. Para estas alturas, ambas cinematografías estatales se habían ocupado de configurar los respectivos estereotipos que las identificaran, pero al fusionarse la comedia ranchera con el musical folclórico andaluz se procedía a una selección e intensificación de algunos de sus elementos. Por ejemplo, el potentado enamorado, normalmente de carácter adusto, será sustituido en el corazón de la folclórica por charros cantores, interpretados por las estrellas del momento como Jorge Negrete, Antonio Badú o Pedro Infante. Ellos, por su parte, muestran una actitud más desenfadada que sus precedentes españoles y recurren a sus habilidades canoras para conquistar el amor de su pretendida.

Rafael Aviña ha insistido en una serie de rasgos como característicos de la comedia ranchera, género que tendría como exitoso epítome a *Allá en el Rancho Grande* (Fernando de Fuentes, 1936). Así pues, se destaca la idealización simplificadora de lo rural, evocado por rituales lúdicos (peleas de gallos, carreras de caballos, intervenciones musicales de los mariachis y del charro), por la presentación de una serie de lugares de acción privilegiados (cantina, plaza mayor, hacienda, atrio de la iglesia) y por la exposición de unas relaciones sociales dominadas por el «paternalismo porfiriano», ajeno a la Revolución y su reforma agraria cardenista. De ahí que los conflictos rehúyan la temática política o social para centrarse en los del honor y el amor, que serán resueltos irremisiblemente por el charro atractivo y aguerrido, culmen justiciero y machista. También en un rol protagonista, pero secundario con respecto al del charro, aparece la amada virtuosa y candorosa, meta máxima de los varones que no dudan en competir por su cariño, tal y como sucede, por ejemplo, con el personaje de Carmela (Gloria Marín) de *¡Ay Jalisco, no te rajes!* (Joselito Rodríguez, 1941). A estos caracteres los suelen acompañar una plétora de personajes secundarios, que va desde su acompañante cómico hasta el cura sermoneador, pasando por padres autoritarios y madres llorosas o coros de amigos tabernarios siempre dispuestos a ser invitados a una copa (Aviña, 2004: 153-54).

En cuanto a los deuteragonistas, se duplican frecuentemente puesto que se trataba de un rasgo característico de ambos géneros. Normalmente, se suele recurrir a ellos para expresar la comunión hispánica de un modo divertido y a través de recursos tan explícitos como la vestimenta o lo lingüístico. Por ejemplo, en *Jalisco canta en Sevilla*, Nopalito responde con la siguiente retahíla en caló a Nacho, quien anteriormente ha quedado gratamente impresionado por la contaminación de

mexicanismos en el idiolecto de Araceli: «Malos mengues me trajelen el garlochí por chamullar fulastrí». En cuanto al intercambio de trajes estereotípicos, Díaz López ha notado que resulta sintomático el hecho de que Nacho nunca abandone su atuendo de charro, mientras que Nopal sí lo hace (es más, acabará bailando por soleares con su paralelo cómico andaluz, Sacabó). Esta investigadora explica esta diferencia considerando que Negrete responde con su caracterización fija a las expectativas del público, pero también porque «su presencia a lo largo de toda la película es la transposición de su etnotipo, sin cambios, al contexto andaluz» (Díaz López, 1999a: 162).

Dentro de los deuteragonistas andaluces, en *Jalisco canta en Sevilla* existe un arquetipo que rara vez volveremos a encontrar en este tipo de coproducciones. Se trata del capataz Curro, apodado «Sacabó» e interpretado por Ángel de Andrés. Mal encarado, celoso, apasionado, su mote le viene dado por el hecho de recurrir, a la más mínima pendencia, a la navaja de considerable tamaño que lleva al cinto gritando «se acabó». Pariente muy cercano del Miguel, «el Caracolero», de *Una cubana en España*, constituye la subversión cómica del mito del andaluz arrojado e indómito, plasmado por los románticos en las figuras del torero y el bandolero. Se muestra como el antagonista risible de Nopal en sus amores por chacha Pepa (Ena Sedeño), configurando así el habitual (por lo menos desde tiempos de Lope de Vega) romance paralelo entre personajes secundarios y situados en un escalón social inferior a los protagonistas. Aunque no muy común, el arquetipo femenino y secundario de la mujer madura y deseable volverá a aparecer en *Gitana tenías que ser* con el personaje de Tía Paca, encarnado por una Estrellita Castro que cedía a Carmen Sevilla el testigo como folclórica protagonista.

Otra peculiaridad de la cinta de De Fuentes es la inversión de los patrones de género y estatus social con respecto a los motivos propios del musical folclórico andaluz. En esta ocasión, será él quien parta de una situación de desventaja económica y social con respecto a Araceli. De hecho, mientras que en las andaluzadas anteriores el amor y el consiguiente matrimonio servían como vehículos para el ascenso social de sus protagonistas femeninas, en *Jalisco canta en Sevilla* el amor en sí no resulta suficiente para equiparar los estatus sociales de ambos amantes. En la cinta queda claro que la consumación amorosa no habría sido posible sin el golpe de suerte de la herencia que sitúa al mismo nivel social a Nacho y a Araceli, suprimiendo así la traba clasista al amor. Ideológicamente, se transmite de este modo la idea de un *status*

quo inalterable, que se perpetúa con cada nuevo matrimonio, que sigue el lema de «cada clase con su clase». Así pues, el filme enarbola un discurso más conservador (aunque más realista) que el propio del musical folclórico andaluz de la posguerra, plagado de amores interclasistas.

Por su parte, Díaz López (1999a: 159-160) ha analizado la proveniencia de los diversos rasgos de *Jalisco canta en Sevilla*. En este sentido, la ambientación española operaba como un marco propicio para la proyección de Negrete entre el público español. En cuanto a la línea argumental vertebral, centrada en el idilio interclasista, resulta más cercana al cine español de la época, que no al mexicano, más dispuesto a exaltar el valor del pretendiente mediante su enfrentamiento con un tercero en lid. En tercer lugar, el guión contenía una serie de alusiones eróticas que fueron convenientemente suprimidas, eludiendo así enfrentarse a una censura española que frecuentemente cortaba elementos subidos de tono a las películas de procedencia mexicana. Por último, la aportación mexicana más relevante reside en la misma figura del charro cantor, personaje en el que se combinan valores líricos y viriles a un tiempo.

Es verdad que *Jalisco canta en Sevilla* sería el modelo para un nuevo molde genérico llevado a cabo principalmente mediante coproducciones, pero esto no impide que tuvieran lugar una serie de evoluciones, a saber: tanto en la comedia ranchera como en el musical folclórico andaluz el núcleo de la acción se situaba en buena parte en ambientes rurales (cortijos, ranchos, pequeñas poblaciones, etc.). Este esquema se repite en la producción de Fernando de Fuentes, pero fue diversificándose en futuras producciones, donde asistimos al auge de lo urbano como lugar privilegiado de encuentro de los dos estereotipos transnacionales primarios. En *Gitana tenías que ser* el charro y la folclórica son extraídos de sus localizaciones agrarias y se hacen más evidentes al presentarlos como arquetipos en sí, recurriendo para ello a la meta-representación que conlleva el hecho de que sean encarnados por actores que simulan ser actores y cantantes, es decir, adoptando el estereotipo como una segunda piel en las películas mismas. No obstante, el campo como espacio tradicional de encuentro de ambos amantes no será abandonado en ningún momento, tal y como ponen de manifiesto las películas *Limosna de amores/Tú y las nubes* (Miguel Morayta, 1955) y *La gitana y el charro* (Gilberto Martínez Solares, 1963).

Por último, sería interesante hacer notar cómo tanto la crítica del diario *ABC* como la de la censura española denostaron la representación que en la película se hacía de lo sevillano y de lo español,

enfocada desde la óptica popular y andaluza de la española (Díaz López, 1999a: 164-165). Es más, desde un medio tan cercano ideológicamente al poder como era la revista *Primer Plano* se habían vertido estas acusaciones contra la española: «No toleraremos la vuelta de los gitanos, el retorno de la faca, porque esos gitanos y esas facas son invención más exógena que propia y ya nos han llenado bastante de ridículo y de confusión. Porque son sustitutivos repelentes de la gran variedad española que ha de alumbrar nuestro cinema» (citado por Gubern *et alii*, 2005: 213). Este tipo de quejas problematizan la idea de una andaluzada apoyada sin más por el franquismo. La relación entre ambos fenómenos resulta más compleja porque, entre otros factores:

En primer lugar, no podemos olvidar que el franquismo estuvo compuesto por una multitud de actores y familias políticas que, dentro de un mismo marco jerárquico, podían disentir en asuntos puntuales.

En segundo lugar, si bien desde las altas instancias políticas se apostaba por filmes que plasmaran un espíritu patrio bizarro, abnegado, fervorosamente católico y heredero de una tradición imperial (ejemplificado por películas del estilo de *Raza*, *La señora de Fátima* o *Alba de América*), la realidad era que los musicales folclóricos andaluces también le podían interesar al poder por su exaltación de diversos valores conservadores y por su amplia repercusión en el público.

De este modo, se puede argüir que, frente a producciones con una utilidad propagandística de primer grado (cine colonialista, religioso o histórico), el musical folclórico andaluz tuvo para el franquismo una utilidad de segundo grado, ocupándose de sublimar las aspiraciones populares a través del triunfo de personajes humildes y de los rasgos culturales que los caracterizaban (flamenco, vestimenta, modalidad lingüística, etc.). Así pues, proyectaba estereotipos como el de la mujer exitosa y (hasta cierto punto) independiente, que contrastaban con el modelo femenino propuesto por las altas instancias políticas y religiosas. En segundo lugar, el subgénero presentaba un orden social donde la heterogeneidad cultural y social quedaba asimilada y subsumida bajo el orden socio-político hegemónico, manteniéndose así el *status quo* en el poder. El interés por el musical folclórico andaluz se renovaría cuando se comprobara que además constituía un vehículo idóneo para fomentar la hermandad panhispánica y la circulación de capitales que ello conllevaba a través de las coproducciones.

Otra producción que enarbolaba los postulados panhispánicos propios del II Congreso fue la hispano-argentina *La guitarra de Gardel*. Protagonizada por Carmen Sevilla y el argentino Agustín Irusta, la película narra las peripecias intercontinentales de un joven cantante de tango (Raúl Armada) en su búsqueda de una guitarra que habría pertenecido a Carlos Gardel. El protagonista se muestra convencido de que poseer el instrumento, cargado de un gran valor simbólico, hará despegar su carrera como cantante. Su periplo lo lleva desde Buenos Aires hasta España, pasando por México. Allí conocerá a Carmelilla, quien actúa en la compañía flamenca La Giralda, dirigida por Paco (Antonio Casal), y de la que quedará prendado. Al final, ambos protagonistas volverán a Buenos Aires, descubriéndose que la auténtica guitarra de Gardel es la que Raúl ha llevado consigo todo el tiempo y que todo el embrollo se debe a una estratagema de su padrino, empeñado en demostrarle al propio Raúl su valía empujándolo a ir más allá de su reconocimiento de barrio y a afrontar los retos propios de una carrera profesional.

El filme plantea el hermanamiento transnacional a través de dos recursos: el primero sería el amor entre ambos protagonistas; pero como este mecanismo sólo podía aunar dos culturas (las implicadas en la producción de la película), se recurrió a una competición folclórica, a un desafío entre mexicanos y argentinos, con la excusa de sacar de apuros económicos a la orquesta con la que Raúl viajaba a México en calidad de suplente del cantante principal. Esto no quiere decir que el folclore español (andaluz) se quede sin representación. En cambio, antes del duelo argentino-mexicano se había escenificado una zambra titulada «Tormento», que comenzaba como una representación teatral, pero que se trasladaba a la Alhambra, a modo de ensoñación.

Tal y como ha notado Díaz López, salvo en el caso argentino, donde se recurre al consabido tango como son representante de su país, para escenificar lo español y lo mexicano se eluden las formas tradicionales, esto es: Carmen Sevilla no canta en esta ocasión, sino que forma parte de un cuerpo de baile donde el canto queda a cargo de Currito. De este modo, se focaliza la parte coreografiada de los espectáculos flamencos que, posteriormente, será potenciada en las coproducciones en las que intervenga Lola Flores. En cuanto al folclore mexicano, se interpreta «La bamba», es decir, un tema característico de Veracruz y no de Jalisco, como venía siendo la tónica habitual en la identificación folclórica de lo mexicano. Es más, la encargada de cantarla es una mujer (y no un charro) acompañada por un grupo de mariachis (Díaz López, 2005: 96). De este modo, se abren hasta cierto punto los diversos paradigmas

folclóricos. De cualquier manera, hay que añadir que los sones jalis-cienses y jarocho constituirían las dos muestras folclóricas sobre las que pivotaría la identificación de lo mexicano en las coproducciones hispano-mexicanas (una película donde se insiste con cierta fuerza en la especificidad del folclore jarocho es *Aventuras de Joselito y Pulgarcito*). Añádase a esto que, aunque el baile flamenco alcanzara una mayor importancia frente a los números musicales centrados en la voz de las folclóricas, seguimos sin movernos de la órbita de lo andaluz, por lo que la identificación metonímica resulta aún más fuerte en el caso español que en el mexicano.

En cuanto al plano amoroso, también encontramos una innovación con respecto a anteriores filmes. No se trata de un amor interclasista, sino que el elemento clave viene dado por el éxito en el negocio musical de ambos: Carmelilla puede reunirse en Buenos Aires con Raúl gracias a que ha conseguido un contrato para actuar allí. Él, por su parte, había logrado triunfar tras su paso por España, volviendo a su ciudad para actuar a petición de un empresario. La lógica del capitalismo aplicada a la difusión del folclore posibilita el reencuentro de los amantes al cubrir las expectativas de un mercado transnacional, que parece tan interesado en oír tangos como flamenco, siendo ambos un negocio rentable. En esta suposición, aplicada al cine, se basaban los productores de la propia película.

Para concluir este capítulo, mencionaremos brevemente tres producciones que hacían profesión de hispanismo a través del recurso al mundo del toreo. La más peculiar de todas ellas es una cinta, producida por Suevia Films, es decir, con capital español, y denominada *¡Olé, torero!* (Benito Perojo, 1948). El filme estaba protagonizado por el cómico argentino Luis Sandrini, quien realizaba una encarnación bufa de un estereotipo con una estimación tan alta en el cine y la sociedad de la época como era el del torero. La conexión entre Sandrini y el productor Cesáreo González, dueño de Suevia Films, se produjo a través de Perojo, quien regresaba a España tras una estancia de siete años en Argentina. Tal y como indica Román Gubern (1994a: 424-425), en 1948 se produjeron en España cuatro filmes de tema taurino (*Currito de la Cruz*, *Brindis a Manolete*, *La fiesta sigue*, serían los otros tres), pero sólo el de Perojo ofrecía un tratamiento paródico, por lo que tuvo que enfrentarse a los recelos de la censura, que llegó a prohibir el primer guión arguyendo que «lo cierto es que el ambiente español reflejado nos denigra, todo es chabacano, zafio y grosero. Sería lamentable autorizar un guión destinado a nuestro descrédito exterior» (citado en Gubern, 1994a: 424).

Posteriormente, ya en la década de 1950, se filmaron dos coproducciones que retomaban la figura del torero como nexo transnacional, pero en estas ocasiones el tono épico quedaba fuera de dudas. La primera de ellas se titulaba *Tercio de quites* (Gómez Muriel, 1951) y sería la penúltima coproducción de Miguel Mezquíríz con una productora mexicana (Clasa Films Mundiales). El productor navarro aún estaría detrás de *Bajo el cielo de España* (Miguel Contreras Torres, 1952), donde volvería a acercarse al mundo taurino junto con la productora mexicana Hispano Continental Films.

Tercio de quites se servía de la relación amistad-odio entre dos toreros retirados, encarnados por Antonio Badú (Salvador Ponce, «el Tapatío») y Mario Cabré (Rafael Miranda), para atraer al mexicano y a los suyos a Madrid, donde se esforzarían por sacar de la ruina económica al matador español. Para ello recurrirían a las ganancias obtenidas por el hijo del Tapatío, Luis Ponce (Joaquín Cordero), también torero. No obstante, éste era un primer nivel de interrelación transnacional, pero el tipismo andaluz quedaría expresado secundariamente a través del dúo cómico formado por el mozo de espadas de Luis, «Mantequilla» (Fernando Soto), y por la prestamista y pretendiente perpetua de Miranda, Paca, «la Brava» (Antoñita Colomé). Para ello se recurría a las herramientas propias de la operación inter-estereotípica, a saber: Mantequilla, quien se define como «gitano de Xochimilco», se viste de corto, baila por bulerías y, junto con Paca, aspira a montar un colmado méxico-sevillano. En suma, esta pareja representa de un modo lúdico la unión panhispánica que los protagonistas masculinos escenifican desde la seriedad, poniendo en valor conceptos como el de la amistad, el honor, el sacrificio, la solidaridad, etc.

En la película se comprueba hasta en cuatro ocasiones cómo el matrimonio es utilizado como un recurso para simbolizar la unión hispano-mexicana. Tres de estos enlaces se realizarán entre los personajes «serios» de la trama y el otro entre los cómicos. Así pues, el primero de ellos lo conocemos a través de un flash-back en el que asistimos a la lucha entre el Tapatío y Miranda por la andaluza Manuela (Lina Rosales). Ella acabaría casándose con el mexicano cuando éste se encontraba en peligro de muerte tras recibir una grave cogida. Fruto de este matrimonio, nacerían Luis y Elena (Chula Prieto), quienes se emparejarían respectivamente con la ahijada de Miranda, Reyes (Marisa de Leza), y con Miranda mismo, recuperando éste así una parte del amor frustrado por Manuela en una unión que bordea el incesto. Con estas palabras se declara Elena: «Las hijas revuelven los armarios de

las madres y a veces encuentran el traje de novia, y piensan: “Esto me lo pondré yo algún día”. Yo he encontrado en el corazón de mi madre un amor intacto y verdadero, y he dicho al momento: “Éste será para mí”». Estas tres mujeres aportan valores nobles que suponen la contraparte «femenina» de los que escenifican sus parejas masculinas, esto es: abnegación, cariño, religiosidad, etc. Este contraste se evidencia en la escena en la que se ve a las tres arrodilladas, rezando en la capilla familiar, mientras que Luis y Miranda hacen profesión de hombría toreando en la plaza. Finalmente, la pareja formada por Mantequilla y Paca se encarga de aligerar el cóctel sentimental de sus correlatos protagónicos, plasmando la misma noción de unión entre países, pero incidiendo en lo cómico más que en lo heroico y melodramático.

Por último, este capítulo se cerrará con la película que se denominó *Dos novias para un torero* en España, y *Dos charros y una gitana* en México. Se trataba de una coproducción entre Atenea Films y Mier & Brooks, que estuvo a cargo del español Antonio Román. La cinta fue filmada en los estudios CEA de Madrid en abril y mayo de 1956. Las únicas tomas mexicanas son los planos de archivo de una faena de uno de los protagonistas, el torero Manuel Capetillo, en la Plaza México, tal y como indica García Riera (vol. 8, 1993: 216). El argumento se basaba en un *quid pro quo* amoroso provocado por el descuido del cura Quintín (José Isbert). La narración arranca en México con la boda por poderes entre el torero de Jalisco Miguel Caballero (Capetillo) y su prometida Magdalena Villegas (Licia Calderón). Tras la celebración del enlace, el recién casado se trasladará junto con su abuela y su apoderado (José Venegas) a Sevilla para reunirse con su esposa. El error del sacerdote consiste en confundir el nombre de la novia al hacer los trámites oportunos: en lugar de Magdalena, hija de un potentado, Miguel se verá casado con la gitana Malena (Paquita Rico), quien comparte un humilde techo con su tío Perrenque (Antonio Riquelme), caminero de oficio, y con su hermano Currillo (Jesús Colomer). La familia de Magdalena y el propio cura se opondrán a que se celebre la luna de miel hasta que no se aclare la confusión de identidades. Mientras tanto, se producirá el encuentro entre Miguel y Malena. Recurriendo de nuevo a un *quid pro quo*, ella creará que es un ladrón ante lo cual decide enseñarle un medio honrado con el que ganarse la vida: mozo de espadas de Currillo. Éste se niega a acatar el futuro taurino que su hermana se esfuerza por depararle, puesto que su verdadera ilusión es ser futbolista del Sevilla F.C. No obstante, la escena no puede resultar más propicia para que Miguel deslumbre a Malena con sus dotes como torero. Seguidamente, un pretendiente de Magdalena, llamado Federico, le propone ayudar a Malena en la conquista



Manuel Capetillo y Licia Calderón en *Dos novias para un torero*.

de Miguel. Para ello pretende convertirla en una mujer elegante para que así él pueda lograr el amor de Magdalena. Una vez superados los recelos iniciales de Malena, debidos en parte a su complejo de inferioridad social, Federico se esforzará por moldearla lingüísticamente, al tiempo que le enseñará prácticas que considera distinguidas, como fumar o diversos tratamientos de belleza. Finalmente, la hará pasar por la cantante Rosario Montalvo, recién llegada a España tras largos años en el extranjero. El plan dará resultado y Miguel se rendirá antes sus encantos sin sospechar que se trata en realidad de su esposa. Paralelamente, asistiremos al enamoramiento entre Magdalena y el apoderado. Así pues, Malena actuará en una fiesta en el cortijo de Los Tomillares, situado entre Los Palacios y Sevilla, donde se encuentra Miguel. Sin embargo, se marcha rápidamente, dando la impresión de tratarse de una nueva Cenicienta a la que se le acaba el tiempo de estar en ese mundo al que se sabe no pertenecer. No obstante, Miguel va tras ella con unos mariachis y le canta una serenata. Ella se cambia de vestido, se pone su ropa humilde del principio y se produce el esperado momento de anagnórisis. Por su parte, don Quintín habrá arreglado para esas alturas la disolución matrimonial, pero se verá forzado a iniciar de nuevo un expediente de anulación puesto que el deseo de Malena y Miguel será casarse.

Como se aprecia, el filme se sustentaba en las personalidades de Paquita Rico (Malena Villegas), Manuel Capetillo (Miguel Caballero, «Capetillo») y José «Bronco» Venegas (apoderado), y en sus dotes cantoras y taurinas; al tiempo que reescribía una vez más el tópico del amor inter-estereotípico jalsciense-andaluz. El hermanamiento hispano-mexicano quedaba sellado además de por lo amoroso y lo musical, por otros elementos culturales como las bebidas típicas (manzanilla/mezcal) o el sentimiento religioso. De este modo, se insistía en el acercamiento entre las dos vírgenes prototípicas de ambas regiones, la guadalupana y la Macarena (exactamente el mismo recurso se emplea en *Aventuras de Joselito en América* y *El enamorado*; y algo similar sucede en *Échame la culpa* con Jesús de Medinaceli y la Virgen de Guadalupe).

Por otro lado, la oposición entre Magdalena/Malena remite a la confrontación entre estereotipos femeninos propia de algunos de los musicales folclóricos andaluces como *Castañuela* (Ramón Torrado, 1945) o *La Lola se va a los puertos* (Juan de Orduña, 1947). Este enfrentamiento se basa en la contraposición de pares identitarios como rubia/morena, rica/pobre, paya/gitana, extranjerizante/andaluza, culta/vulgar, virginal/casquivana, etc. En la película de Orduña esta estructura binaria se muestra de una manera muy evidente al enfrentar a Lola (Juanita Reina) con Rosario (Nani Fernández). El cariño por ambas mujeres compite en el corazón de José Luis (Ricardo Acero), el hijo del hacendado Don Diego (Jesús Tordesillas). Cuando se nos presenta a Rosario, acaba de regresar de una estancia en Londres y París junto a su Tío Willy (Nicolás Díaz Perchicot). Ambos personajes reniegan de las costumbres y modos nacionales, prefiriendo las modas importadas. Como elementos extranjerizantes no sólo se los pinta como traidores culturales (al advertirle José Luis a Rosario que ha perdido el acento andaluz, ella le responde: «Naturalmente, ¿qué iba a hacer con él en el extranjero?»), sino como desestabilizadores del orden social establecido. De este modo, la paz social no se ve alterada sino por la llegada de los extranjerizantes. El cortijo y sus moradores viven en armonía entre ellos y con la naturaleza. Existen las diferencias sociales, pero éstas no implican ni el desprecio ni la segregación, más bien una relación paterno-filial.

En cuanto a lo que al filme de Román se refiere, la oposición Malena (Paquita Rico)/Magdalena (Licia Calderón) evoca parte de las contradicciones antes señaladas, enfrentando al personaje interpretado por Paquita Rico (temperamental, falta de educación reglada, pobre, inge-

nua, pasiva ante los requiebros del torero) con el de Magdalena (templada, educada, de familia acomodada). Las diferencias entre ambas mujeres pretenden ser limadas por Federico (José María Labernie), un pretendiente de Magdalena, quien reactualiza el mito de Pigmalión. La reescritura de este mito en el musical folclórico andaluz y en su posterior evolución hispano-mexicana no resulta del todo extraña, siendo más bien un motivo recurrente. La operación es ejecutada por un varón de clase social superior a la de la muchacha adoctrinada, y consiste en reeducarlas, transmutándolas de muchachas populares (y agitanadas, según los casos) a distinguidas señoras.

En el caso de *Dos novias para un torero*, Federico la emprende contra la variedad lingüística andaluza de Malena, al entender que es signo de vulgaridad: «No digas osú, hay que decir Jesús». Ella le responderá más adelante: «Y hay que decir, “decir” [sin seseo]». Aparte de enseñarle a fumar y aplicarle tratamientos de belleza, Federico se empeña en borrar sus señas de identidad andaluzas y populares en lo que él entiende como un proceso de refinamiento. Al final, Malena acaba hablando con un extraño acento artificial que, sin embargo, le dura más bien poco.

Este tipo de procesos de supresión de rasgos identitarios andaluces aparece en otras cintas como *La Faraona* (René Cardona, 1955), *Morena Clara*, *Canelita en rama* (Eduardo García Maroto, 1943) o *Un caballero andaluz*. A través de estas actualizaciones del mito de Pigmalión se evidencia cómo el gitano andaluz es percibido como un sujeto incompleto, deshumanizado, que ha de ser limado y limpiado de defectos gracias a la cultura paya. En cambio, los únicos aspectos de su cultura que pueden resultar interesantes para los respectivos educadores son el canto y el baile. El desprecio por algunos de los otros rasgos que caracterizan a la comunidad gitana queda patente en diálogos como el siguiente de la película *La Faraona*:

- | | |
|----------|--|
| Pastora: | ¿Qué quieres decir, que yo hablo malamente? |
| Alberto: | No, pero es que hablas en caló. |
| Pastora: | No se dice en caló, se dice con calor. |
| Alberto: | No es cuestión de temperatura. Quiero decir que hablas así como... pues como una gitana. |



Alberto y Pastora discuten durante una clase de lengua española en *La Faraona* (Video Mercury Films).

No obstante, en *Morena Clara* y en *Canelita en rama* percibimos una inversión del mito. Así, en la primera de ellas, Don Enrique (Fernando Fernán-Gómez) fracasa en su empresa de reeducar a Trinidad (Lola Flores) y acaba sometido a los cantos y bailes de ella y su tío Regalito (Miguel Ligeró), que termina tarareando sin darse cuenta. En cuanto a la película de García Maroto, el proceso se hace más complejo. Tal y como indica Labanyi, la protagonista Rocío, «Canelita» (Juanita Reina) comenzaba «españolizando» a Rafael (José María Seoane), hijo del terrateniente don Juan (Luis Peña Sánchez), enviado por éste a estudiar a Oxford (Labanyi, 1999: 35). No obstante, ella misma habría de ser «refinada» y «apayada» en un internado de monjas situado en el otro extremo de España al que la enviará su padrino Juan, el hacendado. El filme reúne toda una serie de tópicos negativos aplicados a los gitanos (haraganería, embustes, alcoholismo, superchería, palabrería, etc.) y que serán encarnados por el trío formado por Cayetano (Fernando Fresno), «Tarantas» (Antonio Riquelme) y la tía de Canelita, Consolación (Pastora Imperio). La insistencia en una diferenciación esencialista y racista entre payos y gitanos será sintetizada por las palabras que la monja encargada de la educación de Rocío le dirá a Juan cuando por fin acuda a sacarla de colegio. La religiosa apunta que, tras quince años de estancia en su institución educativa, en la niña, ahora mujer, se ha obrado un cambio total, pero a veces se observa en ella: «un atavismo de raza, una herencia desconcertante».

Por cierto, no está de más hacer notar que la producción de los años republicanos del jiennense García Maroto (*Una de fieras*, 1934; *Una de miedo*, 1934; *¡Y ahora... una de ladrones!*, 1935; *La hija del penal*, 1935), caracterizada por la parodia y el humor absurdo típico de «la otra generación del 27», difiere sensiblemente de la mayor parte de sus películas aparecidas durante el franquismo. En este sentido, el propio director confiesa en el documental biográfico *Memorias de un películero*, basado a su vez en su autobiografía *Aventuras y desventuras del cine español*:

Lo que yo he hecho ha sido autocensurarme porque el género mío ya vi que no tenía cabida. Por eso ya después hice *Mi fantástica esposa*, *¿Por qué vivir tristes?* y *Canelita en rama*, cosas de esas... Pero siempre, autocensurado. Fueron lo menos cinco o seis guiones los que me echaron abajo. Era algo extraordinario de asqueroso, de verdad, asqueroso era aquello.

Y, específicamente, se lamenta del siguiente modo al recordar *Canelita en rama*, un film alimenticio para un director que aspiraba a otro tipo de cine antes del advenimiento de la grisura franquista:

Tenía todos los tópicos de una película folclórica. Los números musicales eran muy buenos porque Quiroga acertó muy bien ahí y además, bastante bien acoplados. [...] El éxito comercial más grande que yo he tenido, porque en Andalucía ha estado durante diez años en todos los pueblos cuando había una becerrada o una novillada *Canelita en rama*. Ahora, la película era eso... Deleznable, pero, en fin, menos mal que no está en la cinemateca.

En resumen, a la hora de entender por qué se produjo el salto del musical folclórico andaluz a un nivel internacional a través de las coproducciones entra en juego una serie compleja de explicaciones que abarcan desde lo ideológico hasta lo artístico, pasando por lo económico. Su conjunción hizo posible que la equiparación de lo andaluz con lo español se proyectara allende las fronteras nacionales y reforzara aún más esta apreciación de lo estatal a través de lo regional que había operado previamente teniendo también a Andalucía como protagonista y para lo que se había recurrido además a medios no cinematográficos como la literatura o la ópera. De este modo, a lo largo del siguiente capítulo se apreciará con más detalle el papel determinante que tuvo en el desarrollo de todo este proceso la construcción de un *star system* andaluz y transnacional, que hará que actrices como Lola Flores o Carmen Sevilla adquieran un rol de enorme relevancia en las coproducciones de las décadas de 1950 y 1960, convirtiéndose en embajadoras oficiosas de lo español en tierras americanas.

Capítulo 3

DIVAS DE BATA DE COLA:

el triunfo transnacional de un *star system*
con acento andaluz



Divas de bata de cola: el triunfo transnacional de un *star system* con acento andaluz

Méndez Leite: ¿Qué tal Lola Flores?

Luis Lucia: Un genio. En cuanto comienza a cantar o a bailar es un verdadero genio. Pero está como una cabra. Está peor que Sara Montiel.

(F. Méndez Leite, «Entrevista con Luis Lucia»)

pARTIENDO DE LA idea del *star system*, en este capítulo se analizará su rentabilidad a la hora de entender el desarrollo del musical folclórico andaluz en Latinoamérica.

En particular, se focalizará la labor empresarial capitaneada por el productor Cesáreo González y su sello Suevia Films. Su interés por producir películas que resultaran beneficiosas a ambos lados del Atlántico favoreció que se filmaran toda una serie de cintas que tuvieron como protagonistas a primeras figuras del folclore andaluz como Lola Flores o Carmen Sevilla. Asimismo, nos acercaremos a otra mujer clave para el cine español de la época y que también contribuyó a difundir la imagen más recurrente de lo andaluz, esto es, Sara Montiel.

El término de *star system* remite a dos claves básicas: el fetichismo cinéfilo y el componente capitalista del negocio cinematográfico. Javier Maqua lo define como «una organización jerarquizada del colectivo actoral que tiene por objetivo lograr el mayor y más seguro beneficio con el menor más seguro gasto. La *seguridad* —en el beneficio y en el gasto— es, pues, la madre del cordero del *star system*, que, por lo

tanto, debe ser considerado como un sistema esencialmente *conservador*» (Maqua, 1994: 26). Román Gubern (1994b: 13), por su parte, sitúa sus orígenes como un complemento de la política de géneros de Hollywood anterior a la Primera Guerra Mundial, que ayudaba a minimizar riesgos comerciales y a estandarizar los productos culturales masivos. Se conformaron así moldes genéricos alimentados por tramas narrativas, roles, espacios, etc. que se fueron estereotipando, ayudando a los consumidores a identificar rápidamente el tipo de producto que se les ofrecía e indicando a los productores con su res puesta el camino a seguir en futuras cintas.

No obstante, dentro de este proceso de homogeneización propio de los medios de comunicación masivos, la política de estrellas posee un rasgo peculiar, dado que «se efectuaría a través de una individualización fuertemente personalizada del intérprete, rasgo que no se produce en la política de géneros» (Gubern, 1994b: 14). En este sentido, se crea una tensión entre ambos factores que, sin embargo, productores como Cesáreo González supieron resolver perfectamente. Así lo demostró con la serie de coproducciones que realizó con México, en las que el recurso al *star system* folclórico de ambos países aportaba una de las claves de su éxito, mientras que éste era apuntalado por variaciones sobre el conocido tema del amor internacional al estilo de *Jalisco canta en Sevilla*.

Es más, González supo aprovechar los que Edgar Morin consideraba como los dos ejes axiales del *star system* en *Les stars* (1957): «1) la estrella responde a una necesidad afectiva o mítica que no crea el propio *star system*; 2) la estrella nace de la unificación imaginaria de su doble naturaleza, como representación fabuladora en la pantalla y como sujeto privado» (Gubern, 1994b: 20-21). En cuanto a la primera característica, digamos que, por ejemplo, el mito de la folclórica triunfante —especie de nuevas cenicientas andaluzas— contribuía a sublimar las fantasías de miles de mujeres españolas destinadas a vivir bajo un sistema político y social que coartaba sus libertades, constriñéndolas en unos estrechos roles genéricos. Por otro lado, la confusión entre la vida real y ficticia de las actrices era apoyada desde las mismas narrativas que se llevaban a la pantalla, pero también a través de una serie de eventos (escenificación de la firma de los contratos, intervenciones en radio, apariciones en la prensa rosa, actuaciones en teatros, etc.) que daban a conocer públicamente aspectos de la vida de las actrices que traspasaban lo meramente profesional. Al tratarse en buena parte de actrices que habían conseguido sobresalir en la profesión partiendo de unos orígenes humildes, la confusión entre vida privada y ficción filmi-

ca acababa revirtiendo también en la función emotiva propia del *star system*, es decir, fomentando el mito de la Cenicienta entre el público femenino y, por qué no, masculino.

Cesáreo González, al frente de Suevia Films, estaba convencido de apostar por un cine comercial que satisficiera la inversión previa y reportarse los más amplios beneficios. Para ello, «se propone sacar máximo partido de las condiciones que el flamante Estado Franquista pone a su disposición; establecer una política de producción continuada y sería financieramente [...]; impulsar una cierta renovación de la profesión [...]; realizar un cine que pueda venderse fuera de España; y, por último, establecer una red de exhibición en el territorio nacional que permita el estreno de películas españolas en importantes salas de estreno» (Castro de Paz y Cerdán, 2005: 18). González puso en marcha esta maquinaria de fabricar mitos y sueños recurriendo a un número reducido de estrellas y a su explotación en actividades comerciales (teatrales, musicales, etc.) que iban más allá de lo fílmico (Castro de Paz y Cerdán, 2005: 88). Esta política distanciaba a la compañía del quehacer de CIFESA a este respecto, que optó por contratar a un número mayor de estrellas y recurrir a ellas, básicamente, para fines fílmicos.

Otro de los objetivos prioritarios de su productora era conseguir que el cine español penetrara ampliamente en los mercados latinoamericanos, de ahí la importancia de contar con primeras figuras reconocibles, en primer lugar, en sus respectivos países, pero que, a ser posible, llegasen a ostentar una fama internacional, haciendo que sus participaciones en la gran pantalla fueran esperadas y seguidas indistintamente por los públicos de ambas orillas. De este modo, su política de fomentar un *star system* transnacional le llevó a intentar, infructuosamente, contratar en Hollywood a Greta Garbo, o a ofrecer reiteradamente contratos a la actriz de origen dominicano, asentada en Estados Unidos, María Montez, conocida como la «Reina del Technicolor». Estos fracasos serían restañados en parte por el triunfo de hacerse con los servicios de María Félix, quien fue contratada «inicialmente para una película que —como ya antes había hecho en Argentina— se iba a tratar en realidad de una (inaugural) coproducción hispano-mexicana encubierta: *Mare Nostrum* (Rafael Gil, 1948, con un muy elevado presupuesto final de 5.772.000 pesetas)» (Castro de Paz y Cerdán, 2005: 72).

Antes de que Suevia Films lanzase los ciclos de coproducciones con México protagonizados por Carmen Sevilla y Lola Flores, Sara Montiel se había dado a conocer en el país azteca encarnando tres papeles co-

nectados con España y Andalucía en las películas: *Necesito dinero* (Miguel Zacarías, 1951), *Ahí viene Martín Corona* (Miguel Zacarías, 1951) y *El enamorado* (Miguel Zacarías, 1952). La misma actriz ha referido cómo se le ofreció rodar este ciclo junto con Pedro Infante:

Locura de amor había funcionado muy bien en Méjico [...]. La mora Aldara me dio un poquito de nombre, y cuando rodé *Furia roja* se corrió la voz de que había una chica española, preciosa, bastante joven y que no lo hacía mal. Entonces, Mario Zacarías me llamó a su despacho. Mario era el hermano de don Miguel Zacarías, y era el productor de sus películas. Les gusté y me ofrecieron un contrato para tres películas. De la primera, *Necesito dinero*, me dieron el guión ya terminado. Para las siguientes, *Ahí viene Martín Corona* y *El enamorado* (*Vuelve Martín Corona*), crearon un personaje para mí, por eso yo hago de española que va a Méjico a recoger una herencia, pero el administrador se lo ha cepillado todo y yo me hago pasar por bailarina y cantaora andaluza, con lo que tengo dos o tres canciones andaluzas. Y Pedro Infante, que es Martín Corona, me ayuda a recuperar mi hacienda y terminamos enamorados. Y, en la segunda parte, ya estamos casados. Son argumentos graciosos, muy simpáticos, que gustaron mucho al público y me dieron popularidad. Además, contaba con la presencia de Pedro Infante, que era un gran ídolo en toda América, y todas sus películas eran éxito seguro (Montiel, 2000: 193-194).

Necesito dinero no enfocaba el problema de la construcción de la identidad andaluza, aunque sí aludía a la presencia de los emigrados españoles en México. No obstante, no se hacía referencia explícita a la Guerra Civil, más bien la causa que se reconoce para el traslado responde a motivos laborales: la madre de la co-protagonista, María Teresa (Sara Montiel), refiere que viajaron a México porque un pariente supuestamente próspero las invitó a trabajar con él en Celaya (Guanajuato).

Ahí viene Martín Corona abandonaba el mundo de la comedia urbana y melodramática propio del anterior filme para regresar al siempre nostálgico *locus* de la comedia ranchera y fraguar el perfil de un nuevo galán justiciero, Martín (Pedro Infante). A éste su «escudero» Piporro (Eulalio González) le ha inculcado desde pequeño una ideología conservadora, guiada por valores como religión, patria, familia, honor

y trabajo, al tiempo que le enseñaba los símbolos que resumían las destrezas básicas que daban sentido a su noción de la masculinidad: pistola, caballo, baraja, copa, guitarra. Seguir estos consejos al pie de la letra y desarrollar esas habilidades, harán que al poco nos encontremos con un Martín adulto que recorre los caminos y los pueblos haciendo justicia.

La película contiene varios elementos paródicos y meta-referenciales, que apuntan a los diversos sustratos discursivos que componen el texto fílmico. Así, por ejemplo, el antagonista Emeterio (Armando Silvestre) ordena a sus hombres que ejecuten una pantomima para asustar a Rosario (Sara Montiel) y a su acompañante Serafín Pérez (Florencio Castelló), disuadiéndolos para que ella se avenga a sus requiebros. La chanza consiste en hacer como que matan a un hombre por poco más de una mala mirada. El supuesto asesino afirma que, por ahora, no tiene por qué preocuparse porque el hijo del finado no tiene más de tres años. De este modo, se alude paródicamente al recurso a la venganza y las pependencias por mor del honor familiar y amoroso que se encuentra en el cine campirano de la época, como, por ejemplo, en *¡Ay Jalisco, no te rajes!* (Joselito Rodríguez, 1941). Por otro lado, Rosario no duda un momento en ocultar su verdadera identidad para esconderse de sus perseguidores bajo la máscara de la folclórica, Carmen Linares, que, además le valdrá como medio de sustento para conseguir el dinero con el que volver a Sevilla.

No obstante, este no es el único estereotipo andaluz que aparece en el filme. Serafín se nos presenta como un contrapunto cómico, encajando en el rol de acompañante mayor reconocido, entre otros rasgos, por su cobardía, que resalta indirectamente la del galán mexicano de turno y evita que se le pueda considerar como una pareja apta para la protagonista femenina (amén de la mediación del tabú del incesto, puesto que no es extraño que estos caracteres cómicos tengan algún tipo de parentesco con ellas). El papel lo encarnó el actor sevillano Florencio Castelló, que caló en el imaginario popular con su doblaje del gato Mr. Jinks de los dibujos animados de Hannah-Barbera *Pixie, Dixie y el gato Jinks*, particularmente por su latiguillo «marditoh roe-doreh» («I hate those meeces to pieces!», en el original). Esta enfática pronunciación andaluza constituirá uno de los rasgos más identificables de su repertorio de recursos dramáticos, como se constata en *Ahí viene Martín Corona*.

Por último, la comunidad gitana queda representada por una pareja de bailaores, identificados lingüísticamente por sus vulgarismos («tru-



Uno de los bailarines gitanos de *Ahí viene Martín Corona* aprovecha el descuido producido por la actuación musical del personaje de Sara Montiel para hurtar un poco de comida.

jo» por «trajo», «semos» por «somos», «aluego» por «luego», etc.) y presentados como unos ladrones. Para redondear el estereotipo, se los caracteriza físicamente con traje corto, pañuelos en la cabeza y patillas enormes. En suma, flamenco, delincuencia e ignorancia son los rasgos que se utilizan para representar a lo calé.

Sobre el esencialismo calé había reflexionado ya en 1939 el filme *Martingala*, a cargo de Fernando Mignoni. Muchos de los tópicos que seguiremos encontrando en las coproducciones transatlánticas aparecen sintetizados en esta obra. Por ejemplo, en ella, una pareja de estadounidenses se esfuerzan por adoptar a un niño gitano y para ello ponen el siguiente anuncio en el periódico: «Matrimonio neoyorkino sin hijos, adoptaría niño corta edad, gitano raza pura, abonando a los padres cincuenta mil pesetas por la renuncia. Dirigirse: Parador turístico de Chiclana». Los norteamericanos aparecen como rematadamente ingenuos, y ella como apasionada por el flamenco hasta la estupidez y la inmoralidad. Paralelamente, se insiste en su holgada posición económica y en su creencia en el poder del dinero como instrumento para cumplir cualquiera de sus deseos. Una vez que consiguen que se les venda un niño, descubren, tras lavarlo,

que en realidad es rubio y, por lo tanto, no puede ser gitano según su punto de vista, de ahí que Miss Ketty (Anita Acosta) se queje diciendo: «Nunca cantar flamenco». La película aparece jalonada por diversos tópicos sobre la condición intrínseca de los gitanos. Por un lado, con engaños como el del niño payo, a los gitanos se les identifica como timadores (previamente ya habíamos asistido a otro engaño basado en «rejuvenecer» a un pollino recurriendo a un tinte negro); pero también se les asocia con la maledicencia. Así, uno de los personajes, caracterizado por su animadversión hacia los calés, exclama en un arrebato de ira: «Lo único que quisiera en este momento es ser gitano. [...] Para echar una maldición que batiera el récord». Por su parte, Martín (Pepe Marchena) recurre al lugar común de la holgazanería: «Usted me quería hacer trabajar esta noche y yo soy gitano por los cuatro costados y no pierdo esta fiesta aunque me sepulten en oro». Sin embargo, todo lo anterior no obsta para que el filme se cierre con una fiesta flamenca jaleada con brindis por los gitanos y los estadounidenses.

Volviendo a *Ahí viene Martín Corona*, y en cuanto a lo que el personaje de Rosario se refiere, éste queda caracterizado como una heroína altiva, independiente, ultramontana y sensual a un tiempo, capaz de conjugar su promesa de no dar el primer beso hasta pasar por la vicaría con su atractivo y la capacidad de regir su propio destino en una tierra extraña (aunque, finalmente, habrá de ser salvada de Emeterio por Martín, para no desmerecer el arrojo del héroe). En la raíz de la configuración del personaje se encuentran en parte algunas de las heroínas del musical folclórico andaluz, que tanto influyeron en la misma Sara Montiel: «La admiración de Montiel por estas estrellas, su exposición a ellas a una edad influenciable y su ambición resultante reafirmaron unos valores contrarios a las definiciones convencionales de la feminidad en la España de la década de 1940 e indican cómo otras mujeres se deben haber sentido, incluso aunque sus voces permanecieran desoídas» (Woods, 2004: 48. Traducción del autor).

La continuación de esta película se titularía *El enamorado* y sería rodada inmediatamente. En ella, Martín Corona se ha retirado de la vida justiciera a petición de Rosario, pero, mientras trabaja en el campo, le avisan de que la «cuadrilla de los coyotes» (Emeterio, Diego y sus hombres) está haciendo estragos con sus robos. Durante toda la película, Martín se debatirá entre si debe intervenir o si debe acatar la promesa que le hizo a su esposa de dejar de ser el azote de los malvados. Obviamente, al final acabará actuando para restaurar la paz y castigar

a los culpables de los desmanes; eso sí, habiendo sido previamente autorizado por Rosario. En esta secuela, se potencia la visión de la andaluza como una madre amantísima, una mujer celosa y una esposa guardiana de la paz de su hogar. Por otro lado, al nacer los dos niños de la pareja (varón y hembra), se pone de manifiesto la educación básica que deben asimilar según su género y su naturaleza identitaria mixta, ya que Piporro revive con el niño, Martincillo, la escena en la que explicaba a Martín los fundamentos de la hombría, y Serafín, por su parte, le canta flamenco a la niña.

Estas dos últimas películas de Sara Montiel ponen en escena el problema de la representación andaluza, pero se trataba de producciones nacionales mexicanas. En cambio, Carmen Sevilla y Lola Flores abordarán esta temática profusamente a lo largo de los años cincuenta y sesenta en sus respectivos ciclos de coproducciones que comprometerían a Suevia Films, básicamente, con otra productora latinoamericana. En cuanto a Paquita Rico, esta actriz sólo apareció en una producción mexicana, el filme de Tito Davison *Prisionera del pasado* (1954).

Carmen Sevilla rodó varias de estas cintas donde se fundían los intereses empresariales de compañías de ambas orillas. Dejando de lado películas como *El secreto de Mónica/Buscando a Mónica* (José María Forqué, 1961) o la producción mexicana *La vida de Pedro Infante* (Miguel Zacarías, 1963); el primer filme en el que nos interesaremos se produjo en 1953 y llevaba por título *Gitana tenías que ser*. Se trataba de una coproducción de Suevia Films con la mexicana Filmex que estuvo a cargo de Rafael Baledón. Un poco más adelante, la actriz se traslada a Argentina, donde rodará la coproducción de CIFESA *Requiebro* (Carlos Schlieper, 1955); y tendremos que esperar hasta 1967 para encontrar otra coproducción con México, titulada en este caso *La guerrillera de Villa* (Miguel Morayta, 1967). En 1953 Carmen Sevilla debutó en el cine azteca, interviniendo gratuitamente en una producción mexicana en beneficio de Periodistas Cinematográficos Asociados (PECIME), denominada *Reportaje* y dirigida por Emilio «Indio» Fernández. En este filme participó buena parte del *star system* mexicano (Jorge Negrete, María Félix, Pedro Armendáriz, Tin Tan, Pedro Vargas, etc.) y algunas estrellas españolas que se encontraban en aquel país como Sara Montiel, Lola Flores, Jorge Mistral o Armando Calvo. La cinta está compuesta por *sketches* hilvanados teniendo como detonante la oferta de Bernardo (Arturo de Córdova), dueño de un diario, de otorgar diez mil pesos al reportero que encontrase la noticia más succulenta.

Seguramente, uno de los aspectos más interesante de *Gitana tenías que ser* reside en la reflexión meta-narrativa sobre las coproducciones hispano-mexicanas de claras señas folclóricas. Este sentido paródico se encontraba en el argumento escrito por Luis y Janet Alcoriza, y adaptado por Fernando Galiano y Ramón Obón. Sin embargo, el papel de Rafael Baledón a la hora de llevar a la pantalla este guión ha sido criticado, considerando que la elección de este director hizo que la cinta «se quedara en la superficie de lo que, de entrada, se antojaba como un excelente recurso para ridiculizar el cine a través del mismo medio» (De la Vega Alfaro, 2005: 238).

Brevemente, el argumento de la película era el siguiente: tras su llegada a México para rodar un filme, la folclórica Pastora (Carmen Sevilla) se encontrará que los productores han considerado que sería beneficioso para la publicidad de la cinta que se la empareje ficticiamente con el mariachi Pablo (Pedro Infante). No obstante, tras un incidente inicial en el aeropuerto, se producirá un desencuentro entre ellos que les afectará tanto personal como profesionalmente. Paralelamente a la acción principal basada en la relación entre ambas estrellas, se desarrolla un trío amoroso cómico entre el representante de Pablo, denominado Chalío (Pedro de Aguilón), la tía de Pastora, llamada Paca (Estrellita Castro), y el marido de ésta, interpretado por Ángel Garasa. En cuanto a Pastora, su antagonista femenina será la actriz Marta, quien la desprecia y se muestra celosa ante el trato que la andaluza tiene con Pablo. A partir de entonces, irá creciendo un verdadero amor entre ambos protagonistas que, sin embargo, se verá truncado por lo que Pastora considera una nueva estratagema publicitaria: en un momento especialmente romántico, ambos intérpretes son interrumpidos por un enjambre de periodistas y fotógrafos dispuestos a publicitar su relación. Los celos de Pablo también serán despertados por la presencia del actor Armando Calvo durante el rodaje, lo cual le impulsa a humillar a Pastora. Una vez concluida la filmación, Pastora se dispone a tomar el vuelo que la lleve de nuevo a España, pero un giro de última hora hará posible la reconciliación de los amantes e impedirá su marcha.

En las coproducciones hispano-mexicanas de los años cincuenta basadas en la unión de folclores se aprecia un doble proceso de desmitificación genérica que afecta tanto al primigenio musical folclórico andaluz como a las cintas producto de su fusión con la comedia ranchera. Esto se lleva a cabo mediante juegos meta-ficcionales. En el caso de la deconstrucción del mito de la gitana andaluza, se nota cómo en películas como *La Faraona* se ironiza sobre los rasgos que se consideran inhe-

rentes al estereotipo. De este modo, el personaje que interpreta Lola Flores se burlará de un grupo de señoras de buen tono que insistentemente le piden que les lea la mano. Usará así la misma marca estereotípica (gitana equivalente a quiromántica) para descubrir las miserias de aquellas que querían ponerla en evidencia y despreciar su origen étnico. Es más, en la misma película de Baledón se utiliza un recurso parecido cuando Marta acusa a Pastora de ser medio bruja como todas las gitanas, advirtiéndole así a Pablo que se aleje de ella. La andaluza, que ha escuchado la conversación, subvierte lo que en principio es una característica negativa y la aprovecha para coquetear con el mariachi haciendo como que le adivina el futuro leyéndole la mano.

En *Gitana tenías que ser* el mismo discurso estereotípico se utiliza para burlarse de algunos de los lugares comunes del musical folclórico andaluz. Esto se consigue en la escena en la que Chalío acude a declarar su amor a quien él cree que es Paca. Todo sucede en un plató de cine, evidenciando así aún más la idea de tramoya, de construcción ficticia, con la que se juega. Se parodia el entramado amoroso del pretendiente que acude a la reja de la amada a expresarle sus sentimientos. La codificación de este ritual amoroso había sido ya subrayada en una fecha tan temprana como 1941 en la escena final de *Torbellino* (Luis Marquina). En ella, Carmen (Estrellita Castro) le advierte a Segundo (Manuel Luna) de que antes de hablar con ella a través de la reja debe adoptar una actitud «flamenca», indicándole cómo ha de ponerse el sombrero cordobés, cómo ha de apoyarse en la reja y qué ha de hacer con pies y manos. En la película de Baledón se hará que Chalío acabe confesando su amor (remedo de acento andaluz y sombrero cordobés incluido) al mismo marido de Paca, que para aumentar la comicidad de la escena se ha travestido con un vestido y un mantón que esconde su rostro. A pesar del desmontaje paródico que propone la escena, se recurre para llevarla a cabo a un no menor número de tópicos relacionados con la representación de los gitanos que acaban volviéndolos a identificar con la estafa (Tumbita, el primo de Pastora, se ha encargado previamente de sacarle dinero al mexicano, prometiéndole ayudarle en su empresa amorosa) o la defensa apasionada de la honra.

En este sentido, en *Gitana tenías que ser* se establece un completo juego paródico con los lugares comunes del género que se hace más evidente al tratarse de una película que narra la filmación de otra cinta. De este modo, Pastora se negará a aceptar la estructura socio-genérica propia del género y del musical folclórico andaluz, esto es: gitana pobre/hacendado (mexicano o andaluz) rico. Ante la negativa de la

actriz, acabará decidiéndose que ambos protagonistas sean pobres. Por cierto, el proceso de enamoramiento entre Pastora y Pablo sigue una estructura presente también en *Ahí viene Martín Corona* y que, posteriormente, se verá repetida teniendo a Lola Flores como protagonista femenina: los amantes van de un inicial encontronazo que despierta cierta animadversión mutua hasta el más profundo enamoramiento, teniendo que enfrentarse durante este trayecto a enemigos externos (otros competidores amorosos) e internos (sentimientos encontrados, el orgullo propio). Este tipo de primer encuentro negativo, que provocará la altivez y desprecio posterior de ella, se repite como un recurso motivador del desarrollo narrativo y como herramienta para construir parejas de arquetipos: dama altiva y celosa de su honra vs. caballero más o menos orgulloso y burlón, pero de buen corazón.

No obstante, todo lo anterior no quiere decir que no se mantenga un buen número de los tópicos del género (fusión de folclores con canciones cantadas al alimón, comicidad basada en las diferencias lingüísticas, secundarios burlescos, amor final entre los protagonistas, representación estereotípica de los gitanos andaluces —juerguistas, desconocedores de las nuevas tecnologías, bebedores, vagos, estafadores, violentos— de la que únicamente se escapa la protagonista, etc.). El personaje de Pastora, sin dejar de ser identificada como gitana, se singulariza dentro del coro de los secundarios calés y entronca con caracteres de filmes anteriores. Tal es el caso de Colorín (Carmen Sevilla) en *Un caballero andaluz*, quien, de un modo mucho más evidente, encarna un ideal de representatividad calé que sobresale por sus logros o virtudes personales dentro de una comunidad abocada a la miseria y marcada por los estigmas de la mendicidad, el robo, la suciedad, al tiempo que es vista siempre como conformada por unos parias que habitan en las fronteras de la sociedad reglada por el orden payo. El paralelo con un personaje masculino se puede encontrar en Rumbo (Fernando Granada), protagonista del filme homónimo de 1949, dirigido por Ramón Torrado. En este caso, se trata de un importante médico gitano, que ha estudiado en Francia, y que se dedica a cobrar por sus servicios a los ricos para atender gratis y ayudar económicamente a los pobres. Entre las otras virtudes que lo adornan destacan su gallardía, generosidad, su buen ingenio y destrezas como saber torear, ser un curtido bebedor y un magnífico jinete. Este último rasgo posibilita establecer un correlato con la conquista de Dulcenombre (Paquita Rico) cuando somete a la yegua más indómita del cortijo. Otras peculiaridades de la película residen en que la unión final sí es interétnica, pero no interclasista; y en que el representante del mundo gitano es él y no ella.

La coproducción hispano-argentina *Requiebro* (Carlos Schlieper, 1955) estaba basada en un texto del Maestro Quintero y tenía como protagonistas a Ángel Magaña (Eduardo) y a Carmen Sevilla (Paloma Reyes). En esta ocasión, el esquema básico de la unión amorosa internacional implica a la perenne folclórica andaluza con un estanciero argentino. Un rasgo llamativo por lo inusual dentro del modelo básico reside en que Paloma no se presenta como una exitosa cantante desde un principio, ni siquiera como una buena tonadillera. Es más, en su primera aparición en un teatro argentino acaba siendo abuchuada. No obstante, cuenta con dos bazas importantes para triunfar: la herencia canora de su madre y el respaldo de Doña Isabel Mendoza, una actriz española retirada en Argentina que se decide a ayudarla.

La ciudad de Sevilla se delinea en el filme como un territorio mítico, conectado con el lirismo, la belleza femenina y la religión. Para ello se ensartan en la trama una serie de referentes como una alusión a la Virgen de los Reyes, la exaltación de la belleza de la ciudad, de sus fiestas y sus celebridades, patentes todos ellos en una copla; o el mismo personaje de Paloma, procedente de la capital andaluza. Paloma contagia a los elementos de la naturaleza y a aquellos que la rodean con su vitalismo —identificado a su vez con Sevilla—, expresado por su personalidad y sobre todo por su voz. La primera vez que canta en la hacienda es acompañada con panorámicas del trabajo en el campo y la naturaleza que rodea a la casona, creando así un momento climático en la representación del *locus amoenus* agrario. Hasta tal punto llega la identificación de Paloma como un revulsivo vitalista que consigue hacer que una vaca entristecida vuelva a dar leche sólo con su canto. De hecho, la película se cierra con Paloma entonando «Requiebro» al lado de un estanque, rodeada por un coro de niños y un nutrido grupo de patos, al tiempo que corre para fundirse en un abrazo con su enamorado.

Por su parte, Eduardo evoca a aquellos «señoritos» de vida desordenada propios de algunas producciones del musical folclórico andaluz, tal como el Quique (Ricardo Merino) de *Mariquilla Terremoto* (Benito Perrojo, 1938). Sin embargo, en este caso su caracterización negativa sólo será en parte, puesto que aunque se admite su condición donjuanesca y tarambana, queda exculpado de las calumnias que lo acusan de ser el padre del hijo de uno de los trabajadores de la estancia, mereciéndose así el amor de Pastora.

La guerrillera de Villa (Miguel Morayta, 1967) era un producto diseñado para Sara Montiel, pero no pudiéndose llegar a un acuerdo con la diva

de Campo de Criptana, se optó por contratar finalmente a Carmen Sevilla. Este hecho no estuvo exento de polémica y el asunto alimentó un considerable número de páginas sensacionalistas durante un tiempo. La película en sí constituía una vuelta a los tiempos de la Revolución Mexicana, en concreto a 1913, a los últimos días del presidente Madero y a la lucha de Pancho Villa. Reyes Mendoza (Carmen Sevilla), sevillana y primera estrella del Teatro Apolo de Madrid, se ve envuelta en el conflicto armado, siéndole encargada la misión de entregar cierta cantidad a Villa, y llegando a ser nombrada «dorada», en una trama donde se pasa de lo lírico a lo bélico con enorme facilidad.

Que la película se proyectó pensando más en la personalidad escénica de Sara Montiel que en la de Carmen Sevilla, es algo que se evidencia en ciertos rasgos del personaje que rompen con algunas de las marcas de identidad de las folclóricas, acercándose en cambio al mundo de las cupletistas. Una de estas señas la encontramos cuando Reyes le confiesa al capitán Pablo Márquez (Vicente Parra): «no soy santa, ni pretendo serlo». La evidencia de un pasado turbio en términos morales se ve acompañada por una ambición constante por escapar de sus orígenes humildes y por un gusto por el lujo que sirve para compensar las privaciones del pasado. Su relación con los hombres resalta las diferencias con otras coproducciones como, por ejemplo, con el personaje interpretado por Lola Flores en *Limosna de amores/Tú y las nubes* (Miguel Morayta, 1955). Así pues, un antiguo novio de ella, Salvador (Raúl Ramírez), comenta: «Anduvimos juntos una temporada, pero me resultó de esas que sin un cura de por medio no hay nada. Y a mí con esas bromitas no...». El personaje de Lola, Dolores Romero, es una mujer católica, fiel guardiana de su honra, por eso no se entiende con Salvador, quien quiere burlarse de ella. En cambio, Reyes juega con el cariño de sus pretendientes y, al igual que Sara Montiel, administra ella misma sus emociones y su sexualidad (aunque tampoco se prive de rezar). Por lo tanto, estamos ante un singular caso de mezcla de estereotipos (folclórica/cupletista) complicado por la particular circunstancia que introduce el cambio de Montiel por Sevilla, estando la película concebida para la primera.

A pesar de la importancia de las producciones de Sara Montiel y Carmen Sevilla, el verdadero peso —al menos cuantitativamente— de la difusión del estereotipo de la andaluza, gitana preferentemente, lo tuvo Lola Flores y sus nueve coproducciones realizadas en el periodo 1953-1963. He aquí los títulos de esta copiosa serie de filmes, que pueden considerarse un ciclo completo dentro de la filmografía de la ac-

triz: *¡Ay, pena, penita, pena!* (Miguel Morayta, 1953), *Lola Torbellino/Los tres amores de Lola* (René Cardona, 1955), *La Faraona* (René Cardona, 1955), *Limosna de amores/Tú y las nubes* (Miguel Morayta, 1955), *Maricruz/Sueños de oro* (Miguel Zacarías, 1956), *Sueños de oro/El gran espectáculo* (Miguel Zacarías, 1957), *Échame la culpa/Échame a mí la culpa* (Fernando Cortés, 1958), *De color moreno* (Gilberto Martínez Solares, 1963) y *La gitana y el charro* (Gilberto Martínez Solares, 1963). Lola Flores también apareció brevemente en la cinta del «Indio» Fernández ya referida, *Reportaje*.

Lola Flores había firmado en noviembre de 1951 un suculento contrato con Suevia Films por el que recibiría cinco millones de pesetas más dos mil más por dietas diarias durante los dos años que trabajase bajo las órdenes de Cesáreo González. Éste, en su afán por construir un *star system* panhispánico, dio una considerable importancia al hecho mismo de la firma del contrato, el cual sería sellado en el madrileño Museo de Bebidas de Perico Chicote, teniendo como testigo al director Ramón Torrado (Castro de Paz y Pena, 1993: 38). Aunque González y Flores habían colaborado anteriormente en *La niña de la venta* (Ramón Torrado, 1951), sería la serie de coproducciones realizadas entre 1953 y 1963 el factor decisivo en la empresa común de internacionalización del cine español que ambos llevaron a cabo, basándose para ello en la exportación de una idea muy concreta de la feminidad, de Andalucía y, por ende, de España. La conciencia de la construcción artificial de este personaje y lo abrumador del mismo, incluso para la propia actriz, se ponen de manifiesto en las siguientes quejas: «Enrolada como capitana en el ejército de su promoción, la artista tenía que estar todo el día enfundada en su uniforme de trabajo: el pesado traje de gitana del que no se desprendía bajo ningún concepto. [...] Algo así le vino a decir González cuando ella se quejó: “Tienes que hacerlo, Lola. Es tu imagen y es la imagen de España, no tienes más remedio”» (García Garzón en Díaz López, 2005b: 208).

A continuación, revisaremos el conjunto compuesto por este ciclo de filmes hispano-mexicanos, atendiendo preferentemente a las permanencias y evoluciones de los estilemas que lo caracterizan. En realidad, la fusión más ortodoxa de subgéneros (comedia ranchera y musical folclórico andaluz) la encontramos tan sólo en un par de estas cintas, en concreto, en *Limosna de amores* y *La gitana y el charro*. En el resto, los arquetipos se revisan y se adaptan a nuevas realidades. De este modo, asistimos a un proceso de reconfiguración de los estereotipos que conduce hasta la parodia. En este sentido, los protagonistas masculinos de

¡Ay, pena, penita, pena! (Luis Aguilar como Luis Melgar, y Antonio Badú como Carlos Melgar) señalan desde el inicio del filme que los trajes de charro que vestirán en la siguiente escena son, más que su vestimenta habitual, un instrumento de trabajo que utilizarán para recaudar fondos en un momento de apuros económicos.

Esto ejemplifica el lado positivo de los estereotipos que, en ocasiones, son utilizados por quienes los encarnan como una herramienta para cumplir sus propios intereses. Así lo pudimos comprobar al analizar *Gitanita tenías que ser* o en la misma *¡Ay, pena, penita, pena!*, donde el personaje que interpreta Lola Flores (Carmen Heredia) encuentra alivio a sus problemas económicos y sentimentales al ser contratada inmediatamente como artista folclórica en un tablao mexicano por el representante Atenógenes García (Fernando Soto, «Mantequilla»), quien presume sus dotes artísticas al saber que ella es andaluza. Los personajes de tal procedencia continúan marcados en estas coproducciones con el sello de lo artístico, de lo folclórico, que se les había impuesto en el cine de las décadas anteriores. En este sentido, Sánchez Alarcón *et alii* han apuntado que, aunque en principio resulta coherente que aquellos personajes femeninos que ejercen profesiones vinculadas al mundo del espectáculo exhiban sus cualidades artísticas en público, estas capacidades musicales y dancísticas atribuidas al común de los andaluces se acabarán convirtiendo en las películas realizadas durante la II República y el franquismo en señas de identidad regionales en un proceso generalizador que articula la psicología de los personajes femeninos en estas películas (Sánchez Alarcón *et alii*, 2008: 48).

Como decíamos, las nueve coproducciones de Flores evidencian una serie de movimientos contradictorios en cuanto a lo que a representación de estereotipos se refiere, puesto que se reafirman en algunos, mientras que desmontan otros. Por ejemplo, se juega con la idea de México proyectada en España y en otros países. De este modo, el país azteca quedaría caracterizado como un universo poblado por charros cantores y violentos bandidos. En *Limosna de amores*, Dolores Romero (Lola Flores) acude a México para actuar, pero en el camino es víctima de una broma de un antiguo pretendiente, el torero Salvador, «el Norteño» (Raúl Ruiz). Éste se aprovecha de su visión de cartón piedra de México para hacer que la asalten unos falsos atracadores. Es más, en una película como *Lola Torbellino*, donde el personaje que interpreta Luis Aguilar (Lucio) queda ajeno a buena parte de los estilemas que rodearon a los primeros charros de voces melodiosas, Lolita (Lola Flores) aún cae rendida en los brazos de lo que queda del estereotipo, compuesto en buena parte por

esporádicas intervenciones musicales interpretadas ataviado con el traje típico. De hecho, la película se desarrolla en un entorno urbano y dentro de los parámetros de la comedia musical y de enredos. A lo largo del filme, Lolita duda entre corresponder al amor del compositor Agustín (Agustín Lara), el psiquiatra Álvaro (Abel Salazar) y el propio Lucio, pero acaba cantando al alimón y fundiéndose en un abrazo con este último. De este modo, se cumple el objetivo que Lolita tenía de encontrarse con el México de estampa jalisciense, haciendo ver al espectador que el estereotipo ha ofrecido una imagen deformada del país actual, pero insistiendo paralelamente en que algo de verdad hay en todo ello. Por otra parte, Lucio puede haber perdido algunos de los rasgos propios de su sustrato arquetípico, pero se ve forzado a mantener sus capacidades cantoras puesto que con ellas se apuntalaba una buena parte de las ganancias que los productores esperaban recaudar.

Esta progresiva desarticulación del estereotipo del charro da paso a figuras más urbanas o incluso a héroes atípicos como el Ricardo (Félix González) de *Maricruz*. Es más, en este filme se contrapone la figura de éste, hijo de un hacendado nortño y compositor con tendencia a la depresión, a la de su antagonista Felipe Noriega (Julio Aldama). Si bien Felipe cumple con los requisitos de hombría, destreza hípica, afición por la bebida y los gallos, el amor de Maricruz (Lola Flores) lo acaba ganando Ricardo. Despreciado habitualmente por su padre Fermín (Eulalio González, «Piporro»), el músico termina recuperando el aprecio paterno al intervenir a favor de su hermana Consuelo (Carmen Flores) en un equívoco propiciado por Felipe para poder casarse con ella. La cinta se cierra con la propuesta de matrimonio Maricruz-Ricardo y Felipe-Consuelo, y con la promesa del enriquecimiento económico de todos puesto que en el rancho de Fermín se ha encontrado hulla y Felipe empieza a prosperar como compositor. Para nuestros propósitos, la nota diferenciadora la establece la relegación de Felipe a un segundo plano. Éste, sin dejar de ser un galán, muestra ciertos rasgos negativos frente al ascenso del educado y flemático Ricardo, quien, no obstante, sabe defender sus intereses cuando llega el caso.

En cuanto a la imagen que los mexicanos tienen de Andalucía, sucede más bien lo contrario, puesto que los rasgos arquetípicos se continúan dejando patentes, ya no sólo a través de los personajes encarnados por Lola Flores, sino también por los propios del coro de secundarios que la suelen rodear, con actores como Florencio Castelló a la cabeza, quien se erige como el Miguel Ligerero de allende los mares. De hecho, en *Limosna de amores*, uno de los filmes más interesantes del ciclo,



Gervasio, el tío Frasco y Pantoja, trío de secundarios cómicos de *Limosna de amores* (Video Mercury Films).

Gervasio (Fernando Soto, «Mantequilla»), a pesar de afirmar ser de Michoacán, sostiene que muchos lo identifican con gitano por haberse enamorado de una andaluza. Esto le lleva a adoptar los rasgos que él entiende como propios de los calés y que Pantoja (Florencio Castelló) y el tío Frasco (Carlos Orellana) se encargan de confirmarle como tales. Es más, la identificación entre andaluz y gitano llega a tal punto que se erige en prueba de fuego para demostrar la pertenencia al colectivo. De este modo, cuando Dolores Romero (Lola Flores) quiere comprobar la procedencia de Rosita (Carmen Flores), trabajadora del rancho de Miguel que afirma ser sevillana, le pone como prueba que le diga el significado de la oración: «Estoy sornando en la piltra» (sentencia, por cierto, muy acorde con la imagen del andaluz vago ofrecida comúnmente por los secundarios masculinos). Al no saberlo, Dolores concluye que no puede ser de Sevilla puesto que a estas alturas del subgénero Andalucía ha quedado prácticamente equiparada con lo gitano.

De este modo, los tópicos que rodean a lo calé se reiteran una y otra vez. Esto puede conducir a una representación estereotipada y fosilizada de sus ambientes característicos. Tanto *La Faraona* como *Sueños de oro* se abren mostrando el que se tiene por uno de los espacios definitorios de



Algunos de los gitanos de *La Faraona* conocen que tienen que viajar a México para reclamar una herencia dentro de uno de los carromatos que componen su caravana (Video Mercury Films).

los gitanos: la caravana formada por sus carros, asentada en un paraje rural y dispuesta en forma de círculo, de tal modo que sirva además como escenario para los interludios musicales. Este emplazamiento había sido uno de los escenarios típicos de anteriores filmes como *Debla, la virgen gitana* (Ramón Torrado, 1951) o *La alegre caravana* (Ramón Torrado, 1953), que situaba las peripecias de la gitana Rocío (Paquita Rico) y Miguel (Otto Sirgo) en la España de comienzos del XIX, terminando con la consabida unión interétnica e interclasista. En ambas coproducciones, la caravana y el mundo rural serán los puntos de partida desde los que Lola Flores y Florencio Castelló viajarán a México por diversos motivos (una herencia, en el primer caso, y la huida por un problema de honor, en el segundo). Es más, llegaremos a toparnos con esos mismos gitanos recorriendo México con sus carretas en *La gitana y el charro*, dándose un caso de traslación total de tipos y espacios, al tiempo que se fusionan con los propios de la comedia ranchera epigonal.

No obstante, esta circunstancia no se repite necesariamente en todos los filmes del ciclo, lo que pone de manifiesto una vez más su heterogeneidad dentro de los patrones comunes que lo caracterizan. Así pues, otros espacios de sociabilidad en los que se sitúa inicialmente



Los mexicanos Chelelo y Colocho zapatean jaleados por sus compañeros de juerga gitanos en *La gitana y el charro* (Video Mercury Films).

a los personajes de Lola Flores son los cafés, bares, colmados sitios en Andalucía, Madrid o México, tal y como sucede en *¡Ay, pena, penita, pena!*, *Lola Torbellino* o en *Échame la culpa*. Ellos ofrecen un ambiente propicio para poner de manifiesto las dotes artísticas de la persona y para tipificar al personaje a través de ese mismo cante y baile.

Por supuesto, los rasgos claves con los que se representa a los gitanos que hemos ido desgranando a través de todo este texto vuelven a aparecer en este conjunto de películas. Hasta en tres ocasiones (*La Faraona*, *Sueños de oro*, *La gitana y el charro*) encontramos reescrituras del mito de Pigmalión o de la fierecilla domada, donde siempre es un caballero mexicano quien se encarga de «refinar» a los personajes interpretados por Lola. Por ejemplo, la bravura de la Carmela de *Sueños de oro* queda representada por su afición a descalzarse y por el uso que hace de los zapatos como arma arrojadiza. De hecho, la insistencia en el perfil indómito de Lola Flores había sido una de sus señas de identidad frente a las caracterizaciones de otras artistas folclóricas: «Contrariamente al de las tonadilleras con rango de señorío (una Piquer o una Juanita Reina), el mito de Lola había surgido al socaire del descaro y la insolencia popular en su punto mejor» (Terenci Moix citado en Taibo, 2002: 151).

Igualmente, los secundarios andaluces seguirán siendo parranderos, holgazanes, cómicos y pícaros. Tal punto alcanza esta caracterización, que en *Sueños de oro* Carmela (Lola Flores) le llega a espetar a Cascao (Florencio Castelló) lo siguiente: «A todo tiene derecho un gitano: a mentir, a engañar a los payos... Pero a lo que no tiene derecho es a ser tonto. ¡Qué va a hacer un gitano sin inteligencia!» Este tipo de caracteres encontrarán su complemento perfecto en pares cómicos como el Chelelo (Eleazar García) y Colocho (Mario Zebadúa) de *La gitana y el charro*, donde su afición por la bebida, la jarana y el engaño (en el caso de los gitanos), contrasta con la pintura hecha de sus correspondientes líderes protagónicos: el hacendado Antonio (Antonio Aguilar) y la gitana María Vargas (Lola Flores). Él se nos presenta como un patrón obsesionado por el orden hasta el punto de cronometrar las tareas rutinarias del rancho. Con un perfil paternalista y autoritario, reacciona violentamente cuando se cuestiona la jerarquía establecida. En este sentido, los gitanos actúan como agentes subversivos a través de su defensa de una vida relajada y libre, o como explican los personajes de Florencio Castelló (tío Curro) y de Antonio González, «Pescaila» (Juan), la «ley del esfuerzo mínimo», consistente en: «se trabaja lo mínimo para comer y se duerme lo máximo para aguantar el poco trabajo. Y el resto del día, se piensa mucho para comer sin trabajar». Por su parte, María Vargas intenta soliviantar a los trabajadores de Antonio incitándoles a acabar con «la explotación del hombre y por el hombre» creando un sindicato. Los trabajadores se muestran respetuosos y temerosos del patrón en un principio, pero al poco se disponen a comunicarle sus peticiones laborales. Sin embargo, Antonio no duda en reaccionar violentamente, disparando a los pies de aquellos que se han atrevido a cuestionar, aunque fuese mínimamente, su autoridad. De este modo, el charro cantor de la película no sólo prueba su hombría compitiendo con el antagonista amoroso de turno, el torero Manuel Gálvez (Manuel Capetillo), sino que también lo hace reafirmando su posición dominante en la jerarquía laboral del rancho. Se da la circunstancia de que el filme fue rodado en Guatemala, hecho que le lleva a García Riera (1993, vol. 11: 282) a dudar sobre si la censura mexicana hubiera permitido los alardes autoritarios del ranchero latifundista encarnado por Antonio Aguilar.

María Vargas constituye la contraparte de sus parientes gitanos al oponerse a sus tendencias delictivas. De hecho, aparte de por su impetuosidad y dotes artísticas, destaca por su honradez sexual y moral. Así pues, Curro acaba admitiendo: «Ella se ha pasado la vida inculcándonos la honradez, pero nosotros no le *habemos* hecho caso». De hecho,

la última noticia que tenemos de la troupe calé es que ha quedado arrestada en la cárcel del lugar por cuatrerros. Antonio, para acabar de redondear su perfil autoritario, se niega a aceptar los ruegos de María para que los libere porque entiende que si lo hace podría perder el respeto del pueblo. Una vez más, tal y como ocurriese con el personaje de Colorín en *Un caballero andaluz*, lo calé se salva en buena medida por la existencia de un ser excepcional dentro de la comunidad, que aglutina los rasgos positivos, mientras que se contraponen abiertamente toda una serie de prejuicios que quedan representados por el coro de caracteres que la rodea. En el caso de la película de Lucia, estos pueden ser recuperados como componentes de la buena sociedad gracias al ejemplo de la protagonista, encarnación de la «gitana excepcional», y por la intervención del «señorito», dispuesto a emplear su tiempo y dinero en «apayar» y, por lo tanto, mejorar a los hermanos de Colorín. En ese afán hace afirmaciones como las siguientes: «Y esa tierra, que sólo le servía a los gitanos para robar los melones que producía, será fecunda bajo el afán de nuestros muchachos». En cambio, en *La gitana y el charro* el hacendado mexicano es incapaz de dar su brazo a torcer ante el delito y, si bien acaba aceptando la heterogeneidad que introduce en su vida María, se niega a perdonar a sus familiares.

En otro orden de cosas, buena parte de estas películas ponen de manifiesto una serie de evoluciones desde el modelo aportado por *Jalisco canta en Sevilla*. Más allá de dar entrada a nuevos moldes genéricos como la comedia melodramática y de enredos urbana en filmes como *Lola Torbellino* o *De color moreno*, se suele mantener la fusión de folclores como motivo altamente atrayente para su público objetivo. Sin embargo, el perfil de los cantantes así como los mundos en los que se les inserta varía en no pocas ocasiones a partir de sus localizaciones primigenias. De este modo, y en cuanto a lo que la comedia ranchera se refiere, asistimos a traslaciones desde el *locus* jalisciense a grandes ciudades como México D. F. o Madrid; a una evolución cronológica desde el porfiriato a la época contemporánea del rodaje de los filmes; asimismo, la inclusión de los roles co-protagónicos andaluces hace que el charro cantor se vea obligado a ceder un considerable espacio a su *partenaire* andaluza. No obstante, esto último no conduce a que se pierda la carga moral encarnada por la chinita poblana, uno de los arquetipos femeninos propios de la comedia ranchera y que Díaz López define como: «[...] las portadoras de la moral, simbiosis entre la honra sexual y el dominio familiar del hombre, además de guardar la esencia del catolicismo que transmiten a sus hijos» (Díaz López, 1994: 23). Las propias actrices andaluzas encarnarán este rol moralizante y respetuoso de los valores sexuales establecidos por la



Lola Flores caracterizada como chinita poblana en *Limosna de amores* (Video Mercury Films).

doxa católica. En este sentido, Lola Flores interpretará a mujeres temperamentales y, hasta cierto punto, libres, pero que saben que incluso para ellas existen límites. Por ejemplo, así le contesta Carmela a su novio el torero Antonio cuando éste se preocupa por los comentarios que su visita a México pueda suscitar: «La honra es mía y yo sé cómo guardarla». La recuperación de ciertos rasgos de la chinita poblana a través de la figura de Lola llega a su clímax en *Limosna de amores*, donde su personaje, Dolores Romero, llega a aparecer vestida con el traje típico de este arquetipo en una serie de escenas narrativas.

Por último, el propio estereotipo de la folclórica andaluza servirá para avanzar en la introducción y fusión con nuevos arquetipos. En este sentido, Díaz López ha apuntado que se produjo una confluencia con géneros de raíz más norteamericana y un proceso de *tropicalización* de la figura de Lola Flores, que la emparentaba con otras figuras latinas más conocidas en los Estados Unidos como Carmen Miranda. Así pues, se ampliaba el espectro referencial de la jerezana para incluir nuevas expresiones de la otredad latinoamericana (brasileños, costeños, caribeños) considerada desde un punto de vista norteamericano. Díaz López continúa apuntando que posiblemente se trataba de

un intento de ampliar la repercusión económica de estas cintas en el mercado hispano de los Estados Unidos. En fin, con este proceso de redefinición estereotípica se estaría produciendo una «aclimatación de los géneros nacionales a las redefiniciones genéricas detentadas por Hollywood» (Díaz López, 2005b: 214).

La influencia del musical norteamericano se aprecia, por ejemplo, en *Lola Torbellino*, mientras que en *Sueños de oro* Carmela repasa el folclore de distintas zonas del mundo hispánico en los espectáculos que ofrece como artista en su gira por Latinoamérica («Angelitos negros», «Um sonho em Baía», «Fantasía española y michoacana»), recordando en este movimiento panhispánico y estereotípico al trabajo de Walt Disney en producciones como *The Three Caballeros* (Norman Ferguson, 1944), donde el Pato Donald se encontraba con amigos del «patio trasero norteamericano» como el loro brasileño Zé Carioca o el gallo mexicano Panchito.

Por último, tampoco se olvidan los guiños al por aquel entonces exitoso subgénero de las cupletistas y al folclore madrileño. De hecho, en 1962 Suevia estrenaría en España la particular *El balcón de la luna*, dirigida por el argentino Luis Saslavsky, y que estaría protagonizada por la espectacular tríada compuesta por Lola Flores, Paquita Rico y Carmen Sevilla, quienes amalgaman en sus interludios musicales números propios del musical folclórico andaluz y del cine de cupletistas, al tiempo que se abren a ritmos de factura más moderna. Asimismo, la combinación de folclores nacionales se evidencia en *La Faraona*, donde el personaje de Pastora interpreta un chotis en el que se afirma «chulapa calé», señalando ser de Triana, vivir en Madrid y cantando «Madrid, Madrid, Madrid, en México se piensa mucho en ti» para redondear la unión transatlántica. Igualmente, en *De color moreno*, la jerezana compagina la rumba y la copla con el chotis; mientras que en *Échame la culpa* la acción se desarrolla básicamente en Madrid, donde vemos a la actriz vestida de chulapa en la verbena de la Paloma y entrar a divertirse a una kermés denominada precisamente «El último cuplé». Como se apreciará, los roles presentados por Lola Flores se fueron modelando de acuerdo a los intereses económicos de sus promotores y según el interés del público, intentando adaptarse a las nuevas tendencias cinematográficas y aumentar su radio de acción al mercado norteamericano. No obstante, todo esto no impidió que el musical folclórico andaluz, en general, y su fusión con el cine mexicano, en particular, entraran en decadencia, debiendo ser sustituido por nuevas fórmulas que, sin embargo, heredaron de ellos algunas de sus señas de identidad.

Como se puede comprobar, a medida que el musical folclórico andaluz se abrió a nuevos mercados y se hermanaba con otros patrones creativos, la fórmula genérica original se modificaba alejándose de las claves primigenias en mayor o menor medida según las ocasiones. El subgénero, al verse envuelto en una dinámica de producción de un capitalismo internacionalizado, quedaba a merced de las oscilaciones del mercado cinematográfico de un modo más evidente. Este proceso estuvo favorecido en cierto modo por el potenciamiento de las estrellas andaluzas como factores que hacían crecer la rentabilidad del producto final. Ello facilitó que permearan nuevos rasgos que alteraron la configuración tanto del musical folclórico andaluz como de la comedia ranchera dado que el énfasis puesto en la presencia de las primeras figuras superó al interés por mantener los códigos genéricos, que de este modo se vieron adecuados o hibridados con otras tendencias con el objeto último de maximizar las ganancias. Esta complementación entre estrellato y géneros estará en el origen de la introducción de nuevos formatos que reformularon la presencia de estrellas andaluzas en el cine latinoamericano, pero esta vez sirviéndose del fenómeno del cine protagonizado por niños. En este sentido, la figura de Joselito será vital para reactivar los proyectos de Cesáreo González en Latinoamérica, tal y como veremos a continuación.

Capítulo 4

LAS FOLCLÓRICAS MUEREN CON LA PEINETA PUESTA:

agotamiento y reinvención
del musical folclórico andaluz



Las folclóricas mueren con la peineta puesta: agotamiento y reinención del musical folclórico andaluz

COMO ETAPA FINAL del camino emprendido por el musical folclórico andaluz en Latinoamérica en forma de coproducciones se ha seleccionado a las derivaciones fílmicas encabezadas por protagonistas infantiles andaluces. De este modo, a continuación se hará un balance de la relación cinematográfica que mantuvieron con tierras americanas los dos niños prodigio más exitosos del momento, el jiennense Joselito y la malagueña Marisol. Aunque se identificarán los rasgos y las implicaciones del trabajo de ambos, nos centraremos en la figura de Joselito puesto que encabezó un número relativamente significativo de coproducciones iberoamericanas.

A comienzos de la década de 1960, el musical folclórico andaluz había comenzado a entrar en decadencia como género fílmico. Esto no quiere decir que no supiera reinventarse para seguir sacando partido del interés que los espectadores de distintos países habían demostrado hacia la plasmación cinematográfica de determinados rasgos que habían llegado a simbolizar una idea precisa, aunque parcial, de lo español y/o de lo andaluz. De ello supieron aprovecharse los productores Cesáreo González y Manuel J. Goyanes. De este modo, volvieron a recrear historias donde el protagonismo correspondía a estrellas andaluzas, cantantes y de humilde procedencia, pero, esta vez, los roles principales les corresponderían a niños, y no a mujeres jóvenes.

Nacido en Beas de Segura (Jaén), José Jiménez, «Joselito», había protagonizado en 1956 su primera película, el filme de Antonio del Amo *El pequeño ruiseñor*. Tres años más tarde iniciaría un ciclo de coproducciones hispano-mexicanas de la mano de Suevia Films,

dando como fruto los siguientes títulos: *Aventuras de Joselito en América/Aventuras de Joselito y Pulgarcito* (René Cardona y Antonio del Amo, 1959), *Bello recuerdo* (Antonio del Amo, 1961), *El caballo blanco* (Rafael Baledón, 1962), *El falso heredero/Joselito vagabundo* (Miguel Morayta, 1966).

Por su parte, Manuel J. Goyanes, que había estado bajo las órdenes de Cesáreo González en Suevia durante 1945-1951, desempeñando el cargo de director general de producción, fundó en 1954 Guión Films, productora con la que realizaría las once primeras películas de Marisol, colaborando en buena parte de ellas con Suevia (Zunzunegui, 2005: 191). La evolución desde el modelo encarnado por Joselito al propio de Marisol puede conectarse en cierto sentido con la sustitución en el estrellato adulto de Lola Flores por Sara Montiel. En ambos casos, se dejaba patente la nueva situación que comenzaba a enfrentar España desde finales de la década de 1950, dejando atrás el proyecto autárquico y el ostracismo internacional.

De este modo, se han confrontado los filmes de Joselito y Marisol, considerando la imagen que ofrecían de España: rural y conservadora, en el primer caso, y urbana y cosmopolita, en el segundo. Los estrenos de las primeras películas de ambos (1956 y 1960) coinciden con los cambios que se estaban produciendo en el seno del franquismo y de la misma sociedad española, y sirven para contraponer los imaginarios simbólicos en torno a los que se debatía la nación. Siguiendo este razonamiento, el aumento de la presencia de los personajes andaluces en grandes ciudades como Madrid ha sido puesto en relación con los movimientos migratorios internos que caracterizaron el panorama laboral de la España de los sesenta: «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» (Sánchez Alarcón *et alii*, 2008: 79). Los filmes de ambos niños actuaron como mecanismos a través de los que limar las asperezas sociales en un país donde se seguía manteniendo una importante fractura social propiciada por las enormes diferencias existentes entre las diversas clases y que, aunque atenuada por la emergencia de una nueva clase media, seguía determinando el perfil socio-económico español. Ambos grupos de producciones hacían ver que el diálogo y la confraternización interclasista era posible y deseable, pero enfocaban el asunto desde dos ópticas distintas: «Si el cine de Joselito mira hacia un pasado (no

por mítico, menos retrógrado), el de Marisol apunta hacia un futuro (también idealizado; pero está *delante* y no *detrás* de los personajes y de los espectadores) que se tiñe de color rosa, en una España en la que comienzan a ponerse de manifiesto los efectos aún difusos de una nueva realidad económica» (Zunzunegui, 2005: 192).

Todo esto no obstaba para que las filmografías de los dos niños prodigio fueran concebidas como mercancías exportables de cara al mercado americano. De hecho, *Un rayo de luz* (Luis Lucia, 1960), primera película de la joven malagueña, se estrenó en Nueva York el 6 de abril y la joven intérprete actuó el 23 de ese mismo mes en el programa de Ed Sullivan. Así pues, el lanzamiento y la difusión del nuevo producto filmico-musical fue pensando a un nivel internacional (Castro de Paz y Cerdán, 2005: 108), y, por mor de su éxito, Goyanes moldeó la imagen de aquella niña procedente de los Coros y Danzas, acercándola a ídolos infantiles estadounidenses como Judy Garland o Shirley Temple. Para ello «refinó» su acento andaluz, la tiñó de rubio e hizo que se retocara en dos ocasiones la nariz (Evans, 2004: 131).

No obstante, la presencia de Latinoamérica en el cine de Marisol es casi irrelevante, destacando la cinta de producción española *Marisol rumbo a Río* (Fernando Palacios, 1963) e, indirectamente, la actuación del mexicano Cesáreo Quezadas en *Ha llegado un ángel* (Luis Lucia, 1961). Sin embargo, se asiste a la proliferación de personajes, actores y directores procedentes de los Estados Unidos, que participan de un modo u otro en las tramas de *La nueva Cenicienta* (George Sherman, 1964), *Búsqieme a esa chica* (George Sherman y Fernando Palacios, 1964), *Cabriola* (Mel Ferrer, 1965), *Las cuatro bodas de Marisol* (Luis Lucia, 1967). También en *Marisol rumbo a Río*, revisión hispánica de *Tú a Boston y yo a California* (*The Parent Trap*, David Swift, 1961), tendrá un papel destacado el norteamericano Tío San (George Rigaud), quien será fundamental en los momentos finales del filme, ayudando a Marisol a derrotar a sus antagonistas.

En esta producción Marisol cede el predominio de su caracterización lingüística andaluza al acento madrileño, llegando a enarbolarlo como valiosa seña de identidad ante las habilidades francófonas de su hermana gemela, Mariluz. Por su parte, la religión seguirá siendo un lenguaje compartido que ayudará a superar las diferencias aparentes, sirviendo como sustrato común a los pueblos hispánicos, mediante colonización previa. De este modo, en *Marisol rumbo a Río* la joven protagonista se enfrenta a los comentarios racistas de la insti-

tutriz de su hermana, Sandra (Gisia Paradis), recurriendo a la figura del rey Baltasar. De hecho, en la escena final el rescate protagonizado por Marisol y por la actriz de Guinea Ecuatorial Joelle Rivero (Copito) queda enmarcado por la figura tutelar del Cristo del Corcovado. Por último, la confraternización panhispánica también se consigue acudiendo al tradicional recurso folclórico. Para ello se inserta una escena onírico-musical donde vemos a Marisol vestida con trajes regionales de España (una suerte de goyesca modernizada), los Andes, Caribe, México y, finalmente, Brasil, al tiempo que baila al son de ritmos de estas zonas.

Por otra parte, las coproducciones con México y la relación con personajes y ambientes de aquel país jugaron un papel más relevante en la filmografía de Joselito. De acuerdo con De la Vega Alfaro, en julio de 1959 se inicia la producción de la primera de estas cintas, *Aventuras de Joselito en América* o *Aventuras de Joselito y Pulgarcito*. Para ello Suevia Films se asoció con la casa Filmex de Gregorio Wallerstein. Basada en el relato «De los Apeninos a los Andes», incluido en *Corazón diario de un niño*, de Edmundo D'Amicis, se unió a las dos figuras infantiles del momento de ambos países —y a los respectivos directores de sus filmes, Antonio del Amo y René Cardona—, aprovechando así los éxitos del «niño de la voz de oro» y el de Cesáreo Quezadas en *Pulgarcito* (René Cardona, 1957) (De la Vega Alfaro, 2005: 246).

En esa primera coproducción, y a diferencia de otras películas como *El ruiseñor de las cumbres* (Antonio del Amo, 1958), desde un primer momento se evidencia la localización andaluza de las escenas iniciales a través de recursos lingüísticos, geográficos, arquitectónicos... Sin embargo, tras el accidentado viaje marítimo a México de Joselito, la acción se trasladará a Veracruz, donde encontrará a su compañero de aventuras, Pulgarcito. En esta ocasión, la metonimia identitaria mexicana oscilará hacia otro de sus lugares comunes representativos, alejándonos del espacio jalisciense, para centrarnos en el veracruzano. En una de las primeras conversaciones entre los dos niños se aclara este punto. Joselito, al ser preguntado por el lugar donde va a ir a buscar a su padre, responde: «pues aquí, en América»; a lo que Pulgarcito contesta: «aquí no es América, aquí es puerto de Veracruz. Los de aquí somos jarocho. En América viven los gringos». La caracterización del lugar se completa musicalmente: mientras Joselito canta el son jarocho «Jarabe loco», Pulgarcito zapatea. De este modo, consiguen dinero para el pasaje a la capital, donde Joselito acabará encontrando a su padre.



Joselito saborea junto con Pulgarcito un taco a su llegada a Veracruz en *Aventuras de Joselito en América* (Video Mercury Films).

Al igual que en anteriores coproducciones el amor entre los protagonistas funcionaba como un recurso para justificar la unión internacional, en los filmes que Joselito interpreta en coproducción con México el acercamiento entre países vendrá propiciado por factores familiares. Concretamente, en *Aventuras de Joselito en América* el tema de la ausencia de los progenitores motivará el fortalecimiento de las relaciones entre ambos niños. Así pues, el viaje a la capital del país lo emprenden con la ilusión de recomponer sus lazos familiares, siendo el caso de Pulgarcito más trágico puesto que se presenta como un ser aislado, sin recursos emotivos, salvo su mascota, un pez que transporta en un frasco. El pez se utiliza como un motivo para profundizar en la soledad del niño: intenta establecer una ficticia relación familiar con él, llamándolo «hijo», pero una vez más su destino será aciago puesto que tendrá que ver cómo le quitan hasta este último asidero pseudo-familiar al ser devorado Federico, su mascota, por un vagabundo. A tal punto llega la necesidad de afecto del jarocho que afirma que, si no encuentra un padre, también le valdría una madre o una novia. Otro mecanismo que emplea Pulgarcito para recomponer su parentela es la religión. De ese modo, llega a solicitarle a la Virgen de Guadalupe que, ya que es su madre, adopte también a Joselito, a quien considera su hermano.



Joselito y Pulgarcito frente a la Catedral Metropolitana de la Ciudad de México al poco de haber llegado en tren a la capital azteca (Video Mercury Films).

En esta emotiva lucha por rellenar los huecos filiales jugará un papel crucial la figura del hombre poderoso y protector, encarnado en esta ocasión por el director del periódico *Novedades*, a quien se encuentran justamente después de rezarle a la Virgen. Esta figura providencial, capaz de cambiar el destino de los desamparados había jugado un papel fundamental en comedias a lo Capra como *Huella de luz* (Rafael Gil, 1942) o, dentro del ciclo de las coproducciones de Lola Flores, en filmes como *Sueños de oro* o *Échame a mí la culpa*. En esta ocasión, será el encargado de localizar al padre de Joselito, quien se muestra reticente a reconocer que ha fracasado laboralmente en México y tan sólo admitirá su paternidad cuando su hijo lo haga llorar al entonarle una canción que ambos conocen. Aunque, eso sí, este rico bondadoso quedará caracterizado como un hombre de negocios que no actúa sólo por filantropía, sino que aprovecha todo el asunto de la búsqueda del padre perdido para aumentar las ventas de los ejemplares de su rotativo.

Un detalle que diferencia a esta producción de sus precedentes folclóricos es el destino final del *partenaire* mexicano de Joselito. En las películas protagonizadas por estrellas andaluzas y mexicanas el matrimonio se utiliza como símbolo de la unión internacional, pero en muchos

casos, no se aclara dónde residirá posteriormente la pareja, dejando la puerta abierta a un diálogo internacional más fluido. Sin embargo, en *Aventuras de Joselito en América* Pulgarcito acaba aferrándose a su patria, negándose a aceptar la invitación del niño andaluz y su padre, quienes retornan a la Península. Por ello, se reafirma en su nacionalismo, arguyendo: «Cada quien debe trabajar en su tierra y por su tierra»; y, ante el comentario del padre de Joselito sosteniendo que al poco se sentirá español, exclama: «Yo quiero sentirme siempre mexicano. ¿A usted no le gusta sentirse español?» En fin, de este modo se insistía a un tiempo en la hermandad entre ambos países, pero sin olvidar que se trataba de dos Estados independientes, donde la tutela aculturadora del padre protector no volverá a ser admitida.

Carlos F. Heredero ha manifestado que dos son los moldes básicos sobre los que se estructuran las películas protagonizadas por niños: «la orfandad (real o transitoria) y la privilegiada relación posterior del niño correspondiente con algún o algunos adultos cuyos personajes tienen la función, en esencia, de sustituir a la paternidad o maternidad ausente» (Heredero, 1993: 229). Ambos rasgos han aparecido en este filme y lo volverán a hacer en otras dos de las coproducciones hispano-mexicanas de Joselito. En ellas el triunfo del protagonista se logra al recuperar la paz familiar y la familia misma, más que por el éxito profesional, propio de otras producciones de corte folclórico. Las variantes que adopta el motivo de la orfandad en los filmes de Joselito han sido resumidas por Santos Zunzunegui del siguiente modo:

[...] en *Escucha mi canción* se manifestará bajo la forma del problema de la «madre ausente»; en *Las aventuras de Joselito en América*, la desestructuración de la célula familiar tendrá que ver con el hecho de que el padre deba emigrar en busca de fortuna; también en *El pequeño coronel* tendremos un padre que parte; *El caballo blanco* presentará a un Joselito sin padres por causa de la guerra; en *Bello recuerdo* también habrá perdido a su padre. Por último, para mantenernos dentro de los filmes dirigidos por del Amo, en *El secreto de Joselito*, el joven que habrá perdido, en este caso a su madre, se las ingeniará para buscar nueva esposa para su padre viudo (Zunzunegui, 2005: 188).

La miseria económica y las desgracias familiares expuestas en buena parte de la filmografía de Joselito carecen de una explicación socio-económica que las sustente, constituyéndose en telón de fondo y en

excusa para la exhibición de las habilidades musicales del niño, pero nunca en punto de partida para la exposición de la conflictividad social. Zunzunegui habla, en este sentido, de un cine basado en un *silencio* y en una *omisión* (Zunzunegui, 2005: 186). Por su parte, Heredero se refiere a «coyunturas estrictamente melodramáticas o causas bien abstractas o bien ajenas a la diégesis del relato fílmico» como aquellas que propician la caída en desgracia del niño. Esta indefinición continúa en el desarrollo de los filmes, donde el argumento transcurre en un *contexto idealizado*, donde la acción estatal y la de la sociedad civil quedan obviadas (Heredero, 1993: 230).

Las siguientes dos coproducciones datan de 1961 y se titularon *El caballo blanco* y *Bello recuerdo*. La primera de ellas contaba con una serie de recursos que supuestamente profetizaban el éxito taquillero de esta coproducción de Suevia con Oro Film y Filmex, a saber: «trama sencilla dirigida con pudor por Rafael Baledón, conocida canción-tema de José Alfredo Jiménez y actuaciones principales de Joselito (estereotipado en el papel de niño español obligado a emigrar a México), Antonio Aguilar (intérprete de una buena cantidad de populares dramas rancheros) y Sara García, aclamada por la publicidad como “la abuelita institucional” del cine mexicano» (De la Vega Alfaro, 2005: 248). En esta ocasión, se establecerá una conflictiva relación pseudo-paterno-filial entre Joselito y Antonio Cueto (Antonio Aguilar), charro que lo acoge tras haber huido del asalto de la diligencia donde viajaba. Aunque en un principio Cueto actúa movido por la promesa de ganarse una recompensa al devolver al niño a su abuela, los lazos afectivos se irán estrechando a medida que avanza la película. De este modo, tras un altercado con un grupo de pendencieros, Joselito recibe un golpe, ante lo cual Cueto afirma que lo sintió como si se hubiera tratado de su hijo. Finalmente, esta paternidad por sustitución acabará lográndose al decidir Cueto que se irá a vivir con Joselito y su abuela, Refugio Arteaga, a la misma casa, una vez que se case con Julieta, la maestra del niño. Así pues, la recomposición familiar actúa como el medio ideal para lograr la felicidad de todos, incluso para el charro, quien se había definido anteriormente como «un tipo de mal vivir».

La película tiene características de una *road movie* o, mejor dicho, *horse movie* (la acción se desarrolla en el siglo XIX). Los traslados de Joselito y Cueto en busca de su abuela, quien reside en Ocotlán (Jalisco), son aprovechados para insertar los interludios musicales. El acercamiento de los personajes se apuntalará a través de estas interpretaciones, por ejemplo, al cantar ambos la misma canción con sus respectivos estilos

regionales o haciéndolo a dúo. De esta manera, en este filme aún se mantiene intacto el patrón de fusión de folclores y tipos andaluces/jaliscienses. Asimismo, la caracterización andaluza de la abuela de Joselito, interpretada por Sara García, y la del mayordomo Félix (Florencio Castelló) resultan evidentes si atendemos a sus rasgos lingüísticos. No obstante, la presencia de los folclores de ambas zonas no se produce de una forma paralela, sino que el componente andaluz tiende a quedar subsumido bajo el mexicano. Esto conduce a que Joselito comience a interpretar al poco de su llegada a México sonos propios del lugar.

Este proceso de adaptación musical e identitaria se verá reforzado por otro motivo que recorre toda la película: la construcción de la virilidad de Joselito. Así pues, la visión de la masculinidad de Joselito habrá de adecuarse a los parámetros que establece el representante jalisciense. Si en las coproducciones protagonizadas sólo por estrellas adultas veíamos cómo el patrón de género/espacio favorecería claramente el emparejamiento del varón mexicano con la mujer andaluza, parece que en este caso, dada la imposibilidad de la reunión amorosa por la ausencia del elemento femenino, el niño andaluz deba adaptarse a la configuración genérica del charro puesto que, por un lado, se trata del representante masculino por excelencia, y por otro, esta adaptación actúa como un medio de hermanamiento y asimilación, ya que Joselito ha llegado a México para residir permanentemente allí.

Este proceso virilizador atraviesa por diversos momentos que conducen desde la categorización de Joselito por Cueto como un «escuincle rajón» hasta su heroico enfrentamiento a los antagonistas (Don Manuel, Cipriano, Cosme, etc.), que resultan ser los asaltantes de la diligencia de la primera escena. Joselito tiene que romper las amarras con lo maternal (en este caso, encarnado por su abuela) si quiere hacerse valer como un hombre de cara a los otros. Mientras que Refugio pretende anclar al niño en la infancia (por ejemplo, vistiéndolo con un traje de marinerito que lo hace ser el hazmerreír de su escuela), Cueto lo insta a defender su hombría y se refocila cuando lo ve golpearse con otro estudiante para defender su honor masculino. La educación virilizante de Joselito pasará por cambiar el traje de marinerito por otro de charro o por aprender a montar a caballo, concluyendo con el enfrentamiento directo con los bandidos. Como se aprecia, se establece un paralelismo entre ser hombre y ser charro, algo que estaba totalmente en sintonía con la tradición machista de este estereotipo mexicano. En la búsqueda de su hombría (postergada en lo amoroso al fracasar en su intento de conquistar a Julieta), Joselito cuenta con dos ayudantes

no humanos. En primer lugar, y como ya sucediese en *Aventuras de Joselito en América* y como volveremos a ver en *Bello recuerdo*, la religión actúa como un mecanismo propicio para conseguir aquello que se desea. De este modo, Joselito se encomienda en dos ocasiones a San Antonio para derrotar a sus enemigos. En segundo lugar, el caballo blanco, símbolo de la pureza, la amistad y el sacrificio, morirá para salvar a Joselito de una bala que le estaba dirigida. Este establecimiento de profundas conexiones emotivas con su cabalgadura actúa como una herramienta más para acercar al niño a la figura del charro y, por lo tanto, a la masculinidad.

Tanto en *Bello recuerdo* como en *El falso heredero* el elemento andaluz queda diluido. De este modo, Joselito mismo dejará de representar personajes andaluces, aunque en la primera de ellas aún mantendrá ciertas conexiones como las de raíz musical. Por ejemplo, ejercerá como profesor de flamenco. Esta disminución del énfasis en el componente andaluz resulta coherente con la apertura a otros ritmos (pop, caribeños, mexicanos), géneros y estereotipos que estaba teniendo lugar en las coproducciones de Lola Flores para Suevia. Si desde esta empresa se entendía que sus estrellas andaluzas adultas debían favorecer su inserción en nuevos mercados y tendencias, ¿por qué no hacer otro tanto con sus correlatos infantiles?

Así pues, en *Bello recuerdo* Joselito volvió a encontrarse con Sara García, pero compartió el protagonismo con la argentina Libertad Lamarque. En esta ocasión, la acción arranca recién ocurrida la muerte del padre de Joselito (Joselito, José Andrade), que lo deja completamente huérfano. Al enterarse, su profesora de música, Lucy (Libertad Lamarque), acude preocupada. El tutor de Joselito, Paco, demuestra poco interés por el niño hasta que se entera de que dispone de una considerable herencia gracias a los negocios de su padre en Veracruz. De este modo, el huérfano se trasladará a vivir con Lucy y su madre Sara (Sara García), quien ha quedado traumatizada por la desaparición de su nieto, a quien confunde con Joselito. Así pues, se reconstituyen ficticiamente en uno dos núcleos familiares arrasados por el dolor y la muerte. Igualmente, Lucy se decidirá a volver a las tablas, que había abandonado después de la pérdida de su hijo. Paladino se ha referido a este motivo, recurrente en la filmografía de Lamarque como el tópico del «renunciamento» (1999: 70-71). Presente en películas como *Huellas del pasado* (Alfredo Crevenna, 1950) o *El cielo y la tierra* (Alfonso Corona Blake, 1962), los personajes de Lamarque suelen dejar la puerta abierta a su reaparición escénica, aumentando así la justificación

para oír cantar a la argentina. En *Bello recuerdo* el juego entre persona y personaje llega al punto de intercalarse una escena de una película de la etapa mexicana de Lamarque, donde aparecerá ataviada como guerrillera de Villa. Para justificar este guiño se crea una habitación cerrada donde Lucy guarda los recuerdos del estrellato y donde Joselito y Sara se deciden a entrar. Simbolizando la reaparición artística de Lucy, ambos se marchan del cuarto dejándolo abierto. En cuanto a los interludios musicales, Díaz López ha señalado cómo vuelven a constituirse en punto de encuentro intercontinental, para ello previamente se nos ha indicado que, aunque Lucy es española, desarrolló la mayor parte de su carrera en Latinoamérica:

Las canciones a dos bandas que interpretan madre e hijo postizos hacen un recorrido por el folclore español y latinoamericano, pues la versatilidad de doña Libertad le permite afrontar varias canciones que expresan la normalización de un repertorio internacional latinoamericano. Acompañada de Joselito canta «Cuando se quiere de veras» en una barquita del Lago de la Casa de Campo de Madrid, con un estilo que asienta la voz del niño en la segunda voz, acentuando su potencia grave, pero enfatizando la presencia de ambos. Pero también cuida otras presencias continentales, pues canta el tango «La cieguita» en su debut en el teatro de Segovia, y compra un disco de su pasado como artista donde se escucha una de las últimas canciones que grabó en Cuba (Díaz López, 2005: 100).

Por último, de 1966 data la última coproducción hispano-mexicana de Joselito que llevó por título *El falso heredero/Joselito vagabundo*. En ella el actor español vuelve a estar acompañado por Cesáreo Quezadas y Sara García, al tiempo que lo rodean otros comediantes como Miguel Ángel Álvarez, Fernando Luján y Ángel Garasa. La cinta se basa en un juego de *quid pro quo* gracias al que el pícaro René (Joselito) viajará desde San Juan de Puerto Rico a México, haciéndose pasar por el sobrino de Guadalupe (Sara García), en lugar del verdadero, el remilgado y pedante Fernando de Ponce. René conseguirá ganarse el corazón de la huraña anciana y deshacer el complot que contra ella traman Doña Caridad y Don Fino. Como premio a sus acciones recibirá una parte de la herencia de Guadalupe y el amor de Ana, la antigua novia de Fernando. Precisamente es ella quien se opone a la visión clasista y plutócrata de su pareja, quien desprecia a René por sus orígenes humildes. Ante este discurso excluyente, Ana reconocerá que: «La clase no está en el

dinero, está aquí [tocándose en el corazón]»; facilitando de este modo su futura unión con el joven, a quien previamente había denominado «aristócrata de sentimiento». En cuanto a lo musical, el filme ha de ser considerado como una revisitación del tópico de la fusión de folclores, centrado en este caso en los ritmos latinoamericanos más que en los españoles: «La cinta [...] contenía imágenes que pretendían sintetizar, de nueva cuenta y “a todo color”, el folclore de ambos países; en una de ellas podía verse al Pequeño Ruiseñor vestido de charro sobre una trajinera del turístico lago de Xochimilco mientras interpretaba “El toro y la luna”, melodía de enorme éxito en diversas partes del mundo iberoamericano» (De la Vega Alfaro, 2005: 251-252).

En fin, de un modo cada vez más evidente, tanto en los filmes de la malagueña como en los del jiennense la presencia de lo andaluz irá perdiendo terreno ante la llegada de nuevas propuestas creativas. Al igual que ocurriera con sus correlatos adultos, estos jóvenes tuvieron que transmutar su caracterización andaluza (más evidente aún en Joselito). No obstante, el factor andaluz mantuvo aún cierto interés y posibilitó la evolución genérica de las coproducciones y su promoción del hermanamiento transatlántico. Para ello se hizo imprescindible alterar algunos de los componentes esenciales de las coproducciones encabezadas por estrellas adultas, dando lugar así a la potenciación del aspecto familiar sobre el romántico. El carácter musical de las cintas reforzó el sesgo melodramático reincidiendo a su vez en el propósito de confraternización internacional. Aunque en la Península aún colearán nuevas derivaciones del musical folclórico andaluz como las protagonizadas por afamados intérpretes masculinos (Antonio Molina, Juanito Valderrama y, posteriormente, Manolo Escobar), para mediados de la década de 1960 los años dorados de las coproducciones entre España y Latinoamérica basadas en la metonimia andaluza se habrán agotado.

Capítulo 5

PERO... ¿HUBO ALGUNA VEZ 11.000 FOLCLÓRICAS?:

conclusiones



Pero... ¿Hubo alguna vez 11.000 folclóricas?: conclusiones

a LA HORA DE evaluar el papel que jugaron las coproducciones de corte folclórico andaluz realizadas por los productores españoles con empresas latinoamericanas, no se ha de obviar el proceso y las circunstancias que las propiciaron. Por ello, resulta axial considerar estas cintas a la luz de la evolución del musical folclórico andaluz y de la política cultural franquista. De este modo, la dinámica de conformación del subgénero que nos ha ocupado se puede considerar como un devenir marcado por diversas etapas, las cuales pueden leerse como un *continuum*, antes que como una sucesión de rupturas y reanudaciones. Así pues, quedaría explicada buena parte de las incoherencias que a primera vista podrían percibirse al pasar del cine de la II República al del primer franquismo. Superar las concepciones apriorísticas estructurales e históricas tajantes y confrontarlas con el papel jugado por la agencia de los individuos involucrados en la construcción del discurso fílmico andaluz ha sido uno de los propósitos de este trabajo. Gracias a esta reflexión se entiende más cabalmente la evolución del subgénero, evidenciando posturas individuales y señalando ejemplos concretos que, sin embargo, aglutinados, acaban ofreciendo un panorama cercano y global del corpus estudiado. Igualmente, se han sintetizado nuevas aproximaciones epistemológicas al musical folclórico andaluz, las cuales intentan aportar otras formas de mirar al corpus, problematizando así la relación de estas películas con la *doxa* franquista. Conectado con este interés por la problematización del objeto de estudio, ha quedado puesta de manifiesto la diversidad de respuestas que el subgénero recibió desde el campo cultural pro-franquista y desde las instancias oficiales. Este hecho se enfrenta al radicalismo crítico y obliga a una revisión más exhaustiva, por plural, de los posicionamientos de los sectores culturales e ideológicos hegemónicos ante estos filmes.

No obstante, todo esto no impide que se hayan considerado factores estructurales e históricos para profundizar en la evolución y la identidad del musical folclórico andaluz. En este sentido, se han tenido en cuenta los cambios concretos que una nueva situación política pudo imponerle; así como la utilidad («de segundo grado» se ha denominado) que el corpus pudo tener para los intereses propagandísticos de la dictadura. Concretamente, se ha subrayado la apropiación de la imagen de Andalucía como un recurso conectado con los fines de productores y, en cierta medida, del poder político. La aventura americana del subgénero se benefició de unos presupuestos ideológicos concretos (otro asunto sería considerar si los frutos finales satisficieron o no las expectativas del poder político-cultural). Sin embargo, lo que resulta incuestionable es el interés que la fusión cinematográfica española y latinoamericana despertó en los hombres de negocios del cine, quienes supieron aprovechar una coyuntura propicia a distintos niveles para obtener suculentos dividendos, al tiempo que se esforzaban por crear un *star system* panhispánico que cimentara sus propósitos empresariales.

En cuanto a la periodización que se ha establecido a la hora de resumir el devenir del subgénero desde la II República hasta la década de los sesenta, y teniendo en cuenta especialmente el capítulo de las coproducciones, se han valorado las etapas republicanas y del primer franquismo como las iniciales —aunque esto no quiere decir que no existan precedentes—, proveyendo con sus choques y sus continuidades un sustrato discursivo que posteriormente será puesto en entredicho a través de la auto-parodia y la meta-reflexión genérica. Esto condujo al agotamiento de la fórmula y a su sustitución por nuevas variantes andaluzas, que se alejaban lo suficiente de sus precedentes como para representar una apuesta renovadora, pero que aprovechaban algunos de los estilemas de ellos que habían demostrado su eficacia. En concreto, en la evolución del subgénero por tierras americanas, ha de considerarse como un punto capital la progresiva «gitanización» de los protagonistas andaluces, que se instituye como una doble metonimia tendente a igualar a los gitanos con Andalucía y a ésta con España.

Sintéticamente, y siendo conscientes de los peligros que conlleva establecer una periodización parcelada con un exceso de celo, se pueden establecer las siguientes etapas aproximadas a la hora de referirse a la evolución del musical folclórico andaluz y su conexión con Latinoamérica:

Así pues, en un primer momento, tendríamos un periodo de formación genérica que aquí se ha denominado «grado cero de la escritura cinematográfica del estereotipo». En este caso, se entiende por estereotipo, no sólo la construcción particular de un patrón repetitivo aplicado a una serie de personajes, sino la creación de todo un mundo recurrente, cuyos rasgos vertebrales darán entidad al musical folclórico andaluz como género cinematográfico. En este sentido, esta etapa inicial se extendería desde producciones anteriores a la II República hasta el primer franquismo, teniendo en cuenta a su vez que durante estos años se produjeron evoluciones dentro del modelo. Si se consideran las décadas de 1940 y 1950 como momentos climáticos en la vida del subgénero, es en buena parte porque durante esos años se multiplicaron las producciones y coproducciones de este tipo (ya no sólo con Latinoamérica, sino con otros países como Francia o Italia), al tiempo que el éxito comercial de otras figuras de la canción andaluza permitía que se ampliaran las fronteras del género dando entrada a protagonistas masculinos como Antonio Molina o Juanito Valderrama. No obstante, se puede argüir por otro lado que el musical folclórico andaluz ya aparecía con sus elementos definitorios durante la II República y que, por lo tanto, las cintas que se realizaron posteriormente evolucionaron a partir de aquí, adaptándose además a los nuevos requerimientos que la llegada del franquismo imponía.

Esta discusión, aunque interesante, resulta secundaria para entender el tema central que aquí se trata, esto es, el desarrollo latinoamericano del musical folclórico andaluz. De este modo, sí que consideramos fundamental establecer que a finales de los años 40 (la fecha de 1948 resulta significativa en este sentido por la aparición de *Jalisco canta en Sevilla* y la celebración del II Congreso Cinematográfico Hispanoamericano) asistimos a una nueva etapa («internacionalización estereotípica a través de las coproducciones») en el desarrollo del subgénero, que lo llevará a tierras americanas. Este acercamiento se materializará a través de un proceso de fusión genérica y de estereotipos. Igualmente, provocará el desarrollo de una segunda metonimia que equipará a lo gitano con lo español, yendo así un paso más allá en la metonimia Andalucía por España propia de la fase anterior.

Sin embargo, esta tendencia creativa empezará a entrar en declive a finales de la década de 1950 y en los primeros años de la siguiente. Al igual que sucediera en las producciones netamente españolas por esos años (el sonado éxito de *El último cuplé* fue estrenado en 1957), otras narrativas fílmicas vendrán a minar el auge de las folclóricas en la pan-

talla. En el caso latinoamericano, tenemos que, junto con la presencia de las estrellas andaluzas adultas, a partir de 1959, fecha de *Aventuras de Joselito en América*, se introducirá una nueva transmutación del musical folclórico andaluz, caracterizada en este caso por el protagonismo otorgado a la infancia y a la sustitución de temas amorosos por familiares. Sin embargo, esta nueva apuesta genérica, aunque presente en algunas coproducciones americanas, se mostrará con más fuerza en el cine peninsular. Asimismo, y al tratarse de un subgénero híbrido, procedente de la asimilación de diversas narrativas fílmicas, los componentes básicos del musical folclórico andaluz se diluirán y transformarán para dar lugar a lo que puede considerarse desde el punto de vista del desarrollo del subgénero como una manifestación epigonal del mismo.

Por otra parte, los procesos metonímicos a los que nos acabamos de referir contribuyeron a que se ofreciera una visión estereotipada de Andalucía. Sin embargo, se ha tener en cuenta que, aunque acartonada e histriónica en no pocos casos, esta caracterización contuvo también sus luces. En efecto, a pesar de mostrarse representaciones que coquetean o directamente caen en el racismo, no se ha de olvidar que la identidad andaluza de las heroínas era constantemente valorada y ofrecida como modelo positivo, aunque hubiese de ser constreñida llegado el caso. A esta puesta en valor del estereotipo vinieron a sumarse las «narrativas del estrellato» (Eva Woods), ofreciendo así tipos femeninos que desentonaban con la norma genérica hegemónica en el franquismo. Como se sabe, las industrias culturales, mediatizadas por el capitalismo y la ideología, se erigen en gerentes del deseo de los receptores. En este sentido, estos perfiles femeninos alternativos operaron contradictoriamente al sintetizar su heterogeneidad genérica con las estructuras de poder establecidas, sirviendo a un tiempo como recursos sublimatorios para los grupos subalternos y como legitimadores de los órdenes imperantes.

Esta doble lectura se sostiene teóricamente al recurrir a las diversas consideraciones que se han implementado al reflexionar sobre la noción de celebridad. El investigador Chris Rojek ha resumido algunas de estas aproximaciones en su obra *Celebrity* (2001: 29-45). Este autor recuerda que, desde el punto de vista de los teóricos de la Escuela de Frankfurt, la industria cultural ostenta como objetivo último el refuerzo y la extensión del capital. Bajo este enfoque, las celebridades actuarían como un medio privilegiado para conseguir estos fines. Así pues, se erigirían en representantes de un individualismo heroico y encarnarían la posibilidad de ascenso social en unas condiciones donde im-

pera la estandarización, la monotonía y la rutina. La conclusión que estos teóricos obtenían era que la identificación de las masas con la celebridad se basaba en un fenómeno de falsa conciencia, puesto que la configuración de las estrellas quedaba mediatizada por los intereses del capital (Rojek, 2001: 33). Así pues, asumir los postulados de la Escuela de Frankfurt, que enfatizan conceptos como ideología y clase, nos remiten a la idea del musical folclórico andaluz como recurso artístico útil para asentar la *doxa* franquista, aunque fuera de un modo indirecto. Esta visión del asunto puede complementarse con las opiniones de Edgar Morin sobre las celebridades, que Rojek sintetiza apuntando que, si bien el filósofo francés también considera a las celebridades sirvientas del capital puesto que cumplen con las funciones previstas por los magnates del entretenimiento, el punto clave para él residiría en factores psicológicos. Concretamente, entiende que la identificación de las audiencias con las estrellas les posibilita a aquéllas acceder a una representación virtual de sus deseos, liberándose momentáneamente de sus frustraciones psicológicas (Rojek, 2001: 34-35). En relación a nuestro corpus, esta interpretación ha sido reseñada como una de las funciones determinantes de las configuraciones femeninas alternativas encarnadas por las folclóricas. Es más, estas representaciones genéricas poseían no sólo la capacidad de cubrir, aunque fuera virtualmente, determinadas carencias psicológicas de parte de la población de origen popular, sino que además podían servir de guías para la acción individual en un intento por escalar socialmente en un contexto histórico donde las posibilidades de hacerlo se limitaban sobremedida para los más humildes y se concentraban en determinadas aspiraciones recurrentes en el imaginario colectivo español de las décadas de 1940-1960, que además fueron recuperadas por el cine de la época. Nos referimos a los sueños de difícil consecución de triunfar como cantante, torero, futbolista o de ganar algún premio en los juegos de azar.

Por último, no queremos dejar de advertir que estas concepciones de la noción de celebridad han sido criticadas por otras propuestas posteriores, de signo post-estructuralista. Así se ha considerado que uno de los puntos débiles de las propuestas estructuralistas reside en el establecimiento de una visión monolítica y de un análisis demasiado estático. En cambio, los teóricos post-estructuralistas han insistido en la concepción de la celebridad como un campo de producción, representación y consumo (Rojek, 2001: 45). Este enfoque, adoptado por críticos como Richard Dyer, subraya la importancia de la intervención de múltiples voces (productores, actores, públicos, críticos, etc.) en la construcción de la noción de celebridad, que queda así configurada

mediante un proceso intertextual. Quizás esta aproximación teórica haya sido la menos desarrollada a la hora de acercarse críticamente al musical folclórico andaluz. Trabajos como los de Jo Labanyi resultan especialmente valiosos en este sentido puesto que desplazan el foco de atención hacia otros actores vitales (los públicos o las actrices protagonistas) para entender el subgénero. Este camino se antoja como uno de los más fructíferos a la hora de producir futuras consideraciones sobre este tipo de filmes puesto que problematiza y enriquece la visión de un folclorismo andaluz vinculado sin más al poder franquista.

La simplificación y exportación de la identidad andaluza propiciada por el musical folclórico se torna, como vemos, un hecho problemático, sujeto a diversas aproximaciones no siempre paralelas. Sin embargo, por la misma razón de constituir una visión sincrética e idealizada (o falsificada) puede ser criticada puesto que excluía otros perfiles y otras voces que nunca llegaron a escucharse en la pantalla. Puede que la plasmación estereotípica de los personajes andaluces del musical folclórico sea reprochable, pero no lo es menos la reducción genérica y de estilos a través de la que esta representación se llevó a cabo. Se quiere decir con esto que lo andaluz acabó siendo encasillado, casi exclusivamente, en los límites de un subgénero que por sus características intrínsecas lo condenaron a una representación inflexible, que sin embargo estuvo en la base de la imagen exportada dentro y fuera de España. Así pues, quedaron prácticamente por explorar otros acercamientos a lo andaluz que ahondaran en la riqueza y la complejidad identitaria de la nacionalidad andaluza. De este modo, tendremos que esperar hasta décadas más cercanas para comprobar cómo los caracteres andaluces consiguen escapar (en parte) de esa pegajosa maraña arquetípica en la que por largos años habían sido encerrados, quedando tipificados como representantes de una otredad curiosamente exótica a la par que cercana, y que supo adecuarse a los devenires políticos y económicos para seguir siendo productiva y rentable.

Filmografía citada

Filmografía citada

- Ahí viene Martin Corona* (Miguel Zacarías, 1951, México).
- Alba de América* (Juan de Orduña, 1951, España).
- Alegre caravana, La* (Ramón Torrado, 1953, España).
- Allá en el Rancho Grande* (Fernando de Fuentes, 1936, México).
- Aquí hay petróleo* (Rafael J. Salvia, 1955, España).
- Aventuras de Joselito en América/Aventuras de Joselito y Pulgarcito* (René Cardona y Antonio del Amo, 1959, España-México).
- ¡Ay Jalisco, no te rajes!* (Joselito Rodríguez, 1941, México).
- ¡Ay, pena, penita, pena!* (Miguel Morayta, 1953, España-México).
- Bajo el cielo de España/Sangre en el ruedo* (Miguel Contreras Torres, 1953, España-México).
- Balcón de la luna, El* (Luis Saslavsky, 1962, España).
- Bello recuerdo* (Antonio del Amo, 1961, España-México).
- Brindis a Manolete* (Florián Rey, 1948, España).
- Búsqume a esa chica* (George Sherman y Fernando Palacios, 1964, España).
- Caballo blanco, El* (Rafael Baledón, 1962, España-México).
- Cabriola* (Mel Ferrer, 1965, España).
- Canelita en rama* (Eduardo García Maroto, 1943, España).
- Castañuela* (Ramón Torrado, 1945, España).
- Carmen* (Cecil B. Demille, 1915, Estados Unidos).
- Cielo y la tierra, El* (Alfonso Corona Blake, 1962, México).
- Carmen, la de Ronda* (Tulio Demicheli, 1959, España).

- Copla de la Dolores, La* (Benito Perojo, 1947, España-Argentina).
- Cruz de mayo, La* (Florián Rey, 1955, España).
- Cuatro bodas de Marisol, Las* (Luis Lucia, 1967, España).
- Cumparsita, La* (Enrique Carreras, 1961, España-Argentina).
- Cubana en España, Una* (Luis Bayón Herrera, 1951, Argentina-España-Cuba).
- Curra Veleta* (Ramón Torrado, 1955, España).
- Currito de la Cruz* (Luis Lucia, 1948, España).
- De color moreno* (Gilberto Martínez Solares, 1963, España-México).
- Debla, la virgen gitana* (Ramón Torrado, 1951, España).
- Día tras día* (Antonio del Amo, 1951, España).
- Dolores, La* (Florián Rey, 1939, España).
- Dos mexicanos en Sevilla* (Carlos Orellana, 1941, México).
- Dos novias para un torero/Dos charros y una gitana* (Antonio Román, 1956, España-México).
- Duende y misterio del flamenco* (Edgar Neville, 1952, España).
- Duquesa de Benamejí, La* (Luis Lucia, 1949, España).
- Échame la culpa/Échame a mí la culpa* (Fernando Cortés, 1958, España-México).
- Embrujo* (Carlos Serrano de Osma, 1946, España).
- Enamorado, El* (Miguel Zacarías, 1952, México).
- Faraona, La* (René Cardona, 1955, España-México).
- Fiesta sigue, La* (Enrique Gómez, 1948, España).
- Filigrana* (Luis Marquina, 1949, España).
- Gata, La* (Margarita Alexandre/Rafael Torrecilla, 1955, España).
- Gitana tenías que ser* (Rafael Baledón, 1953, España-México).
- Gitana y el charro, La* (Gilberto Martínez Solares, 1963, España-México-Guatemala).
- Guerrillera de Villa, La* (Miguel Morayta, 1967, España-México).
- Guitarra de Gardel, La* (León Klimovsky, 1949, España-Argentina).
- Ha llegado un ángel* (Luis Lucia, 1961, España).
- Hija del penal, La* (Eduardo García Maroto, 1935, España).
- Huella de luz* (Rafael Gil, 1942, España).
- Huellas del pasado* (Alfredo Crevenna, 1950, México).

- Jalisco canta en Sevilla* (Fernando de Fuentes, 1948, España-México).
- El falso heredero/Joselito vagabundo* (Miguel Morayta, 1966, España-México).
- Limosna de amores/Tú y las nubes* (Miguel Morayta, 1955, España-México).
- Lola se va a los puertos, La* (Juan de Orduña, 1947, España).
- Lola Torbellino/Los tres amores de Lola* (René Cardona, 1955, España-México).
- Luna de sangre* (Francisco Rovira Beleta, 1950, España).
- Marcelino, pan y vino* (Ladislao Vajda, 1954, España-Italia).
- María de la O* (Francisco Elías, 1936, España).
- Maricruz/Sueños de oro* (Miguel Zacarías, 1956, España-México).
- Mariquilla Terremoto* (Benito Perojo, 1938, España-Alemania).
- Marisol rumbo a Río* (Fernando Palacios, 1963, España).
- Martingala* (Fernando Mignoni, 1939, España).
- Memorias de un peliculero* (Luis Mamerto López-Tapia y Javier L. Caballero, 2005, España).
- Mi fantástica esposa* (Eduardo García Maroto, 1943, España).
- Mi último tango* (Luis César Amadori, 1960, España-Argentina).
- Miguelón, o el último contrabandista* (Adolfo Aznar, 1933, España).
- Morena Clara* (Florián Rey, 1936, España).
- Morena Clara* (Luis Lucia, 1954, España).
- Morenita clara* (Joselito Rodríguez, 1943, México).
- Necesito dinero* (Miguel Zacarías, 1951, México).
- Niña de la venta, La* (Ramón Torrado, 1951, España).
- Nobleza baturra* (Florián Rey, 1935, España).
- Nueva Cenicienta, La* (George Sherman, 1964, España).
- ¡Olé, torero!* (Benito Perojo, 1948, España).
- Patria chica, La* (Fernando Delgado, 1943, España).
- Pecado de amor* (Luis César Amadori, 1961, España-Italia-Argentina).
- ¿Por qué vivir tristes?* (Eduardo García Maroto, 1942, España).
- Prisionera del pasado* (Tito Davison, 1954, México).
- Pulgarcito* (René Cardona, 1957, México).
- Rayo de luz, Un* (Luis Lucia, 1960, España).
- Raza* (José Luis Sáenz de Heredia, 1942, España).

- Requiebro* (Carlos Schlieper, 1955, España-Argentina).
- Rosario la cortijera* (León Artola, 1935, España).
- Ruiseñor de las cumbres, El* (Antonio del Amo, 1958, España).
- Rumbo* (Ramón Torrado, 1949, España).
- Sangre y arena/Blood and Sand* (Fred Niblo, 1922, Estados Unidos).
- Secreto de Mónica, El/Buscando a Mónica* (José María Forqué, 1961, España-Argentina).
- Segundo López, aventurero urbano* (Ana Mariscal, 1951, España).
- Señora de Fátima, La* (Rafael Gil, 1951, España).
- Sierra maldita* (Antonio del Amo, 1954, España).
- Sueños de oro/El gran espectáculo* (Miguel Zacarías, 1957, España-México).
- Suspiros de España* (Benito Perojo, 1938, España-Alemania).
- Suspiros de Triana* (Ramón Torrado, 1955, España).
- Tarantos, Los* (Francisco Rovira Veleta, 1963, España).
- Tercio de quites* (Emilio Gómez Muriel, 1951, España-México).
- Three Caballeros, The* (Norman Fergusson, 1944, Estados Unidos).
- Torbellino* (Luis Marquina, 1941, España).
- Tú a Boston y yo a California/The Parent Trap* (David Swift, 1961, Estados Unidos).
- Último cuplé, El* (Juan de Orduña, 1957, España).
- Un alto en el camino* (Julián Torremocha, 1941, España).
- Un caballero andaluz* (Luis Lucia, 1954, España).
- Una de fieras* (Eduardo García Maroto, 1934, España).
- Una de miedo* (Eduardo García Maroto, 1934, España).
- Una gitana en Jalisco* (José Díaz Morales, 1946, México).
- Una gitana en México* (José Díaz Morales, 1943, México).
- Vida de Pedro Infante, La* (Miguel Zacarías, 1963, México).
- Violetera, La* (Luis César Amadori, 1958, España-Italia).
- ¡Y ahora... una de ladrones!* (Eduardo García Maroto, 1935, España).

Fichas artístico-técnicas

Fichas artístico-técnicas

AHÍ VIENE MARTÍN CORONA

Año de producción	1951
Nacionalidad	México
Producción	Producciones Zacarías S. A.
Productor asociado	Antonio Matouk
Productor ejecutivo	Mario A. Zacarías
Dirección	Miguel Zacarías
Argumento	Álvaro Gálvez y Fuentes, Paulino Mas-sip
Gerentes de producción	José Llamas Ultreras, Anuar Badín Z.
Fotografía	Gabriel Figueroa
Música	Manuel Esperón. Canciones: «Del mero norte», «Paloma querida» (José Alfredo Jiménez); «Copa tras copa», «Cartas a Eufemia», «Siempre, siempre» (Rubén de Fuentes y Rubén Méndez); «Canción del olé», «Para el carro» (Quiroga y León); «Copla en la noche» (Montoro y Solana); «Amorcito de mi vida» (Esperón y Cortázar).

1 Para la confección de estas fichas se ha recurrido a diversos volúmenes del trabajo de Emilio García Riera *Historia documental del cine mexicano* (Universidad de Guadalajara, Guadalajara), al sitio web www.imdb.es y a los respectivos títulos de crédito.

Escenografía	Luis Moya
Vestuario	Mexor S. A.
Montaje	José W. Bustos
Sonido	RCA
Lugar de rodaje	Churubusco Azteca
Laboratorios	Churubusco Azteca
Estreno	23 de mayo de 1952
Duración	87 minutos
Intérpretes	Pedro Infante (Martín Corona) Sara Montiel (Rosario) Eulalio González (Piporro) Armando Silvestre (Emeterio) Florencio Castelló (Serafín Delgado) José Pulido (Diego) Ángel Infante (Lencho) José Alfredo Jiménez Antonio Bribiesca Julio Ahuet Antonio Manuel Arjona Guillermo Calles Emilio Garibay Blanca Marroquín Miguel A. Peña Armando Sáenz José Torvay Armando Velasco Acela Vidaurri

AVENTURAS DE JOSELITO EN AMÉRICA/ AVENTURAS DE JOSELITO Y PULGARCITO

Año de producción	1959
Nacionalidad	España-México
Producción	Cinematográfica Filmex S. A. (Gregorio Wallerstein)/Suevia Films (Cesáreo González)
Productor ejecutivo	Miguel Lecumberri
Dirección	René Cardona
Argumento y adaptación	René Cardona/Adolfo Torres Portillo
Gerente de producción	Vicente Fernández
Fotografía	Alex Phillips
Música	Manuel Esperón. Canciones: «Hua-pango torero» (Tomás Méndez S.); «Jarabe jarocho», «Las golondrinas» (dominio público); «El pájaro pinto», «El sonajero plateado» (R. Freire y J. Solano); «Lucerito» (M. Gordillo, L. S. Fernández Olea); «Arbolea, ea, ea» (Segovia y Almandro); «Torero» (Segovia y Fernández).
Escenografía	Jorge Fernández
Asistente de dirección	Jaime Contreras

Jefe de producción	Manuel Rodríguez G.
Montaje	Rafael Ceballos
Sonido	G. B. Kalee
Lugar de rodaje	Estudios San Ángel S. A. Exteriores en México D. F., Veracruz
Laboratorios	Cinecolor S. A.
Estreno	29 de septiembre de 1960 (México)/16 de enero de 1961 (España)
Duración	87 minutos
Intérpretes	Joselito Cesáreo Quezadas, «Pulgarcito» Guillermo Álvarez Bianchi Alfredo Wally Barrón Anita Blanch Manuel Capetillo Florencio Castelló Arturo Castro, «Bigotón» Enrique García Álvarez Óscar Ortiz de Pinedo Enrique Rambal Nora Veryán

¡AY, PENA, PENITA, PENA!

Año de producción	1953
Nacionalidad	España-México
Producción	Producciones Diana (Fernando de Fuentes)/Suevia Films (Cesáreo González)
Productores ejecutivos	Fernando de Fuentes Jr. y Carmelo Santiago
Dirección	Miguel Morayta
Argumento	Paulino Masip y Alejandro Verbitzky
Fotografía	Enrique Wallace
Música	Gustavo César Carrión. Canciones: «Pena, penita», «Antonio Torres García» y otras (Antonio Quintero, Rafael de León y Manuel L. Quiroga); «La interesada» (Salvador Flores, <i>Tata Nacho</i>); «Piel canela» (Bobby Capó), «El sinaloense» (Severiano Briseño), «Tú, sólo tú» (Felipe Valdés Leal) y Luis Gómez
Escenografía	Javier Torres Torija
Asistente de dirección	Ignacio Villarreal
Jefe de producción	Alberto A. Ferrer
Operador de sonido	Javier Mateos y Jesús González Gancy
Corte	José W. Bustos
Montaje	José W. Bustos
Sonido	RCA
Lugar de rodaje	Estudios Tepeyac. Exteriores en México D.F. y Madrid.
Fecha de inicio rodaje	27 de abril de 1953

Estreno	23 de septiembre de 1953 en el cine Arcadia.
Duración	95 minutos
Intérpretes	Lola Flores (Carmen Heredia) Luis Aguilar (Luis Melgar) Antonio Badú (Carlos Melgar) Fernando Soto, «Mantequilla» (Atenógenes García o Curro) Rafael Llamas (Antonio Torres) Miguel Ángel Ferriz (don Pancho Melgar) Enrique García Álvarez (don Juan, dueño del «España Cañí») Rafael Estrada (presentador del cabaret) José Torvay («Turco», mozo de estoques) Armando Velasco (el del hotel de Madrid) Francisco Ledesma (mesero en Madrid) Humberto Rodríguez (sirviente de don Pancho) Luis Mussot Jr. (enfermero) Pepe Nava (mesero) Emilio Garibay y Jesús Gómez (los texanos) Carlos Bravo y Fernández, «Carl-Hillos» (borracho) Carmen Flores y Faico (pareja de baile) Paco Aguilera (guitarrista) Trío Los Aguilillas: Antonio Maciel y otros Trío Nocturnal Mariachi México

DE COLOR MORENO

Año de producción	1963
Nacionalidad	España-México
Producción	Oro-Films (Gonzalo Elvira)/Suevia Films (Cesáreo González)
Productor ejecutivo	Gonzalo Elvira Jr.
Dtor general de producción	Camilo Alcalá
Dirección	Gilberto Martínez Solares
Argumento	Manuel Tamayo
Gerente de producción	José Elvira
Fotografía	Agustín Martínez Solares
Música	Luis Hernández Bretón; arreglos musicales: Rubén Fuentes. Canciones: «Repetición», «Piel morena» (Rubén Fuentes); «Trece de mayo» (León Solano); «Pronto» (Álvaro Carrillo); «Mil besos» (Emma Elena Valdelamar); «Las chavalas de Madrid» (Alfonso Camorra); «Ejemplo» (Lupiciano Rodríguez); «La noche de mi amor» (Dolores Durán); «A pesar de todo» (Torre-grosa-Guijarro); «Las manos vacías» (Gregorio García Segura); «Nunca» (Guty Cárdenas).
Escenografía	Manuel Fontanals
Asistente de dirección	Valerio Olivo
Jefe de producción	Julio Guerrero Tello
Operador de sonido	Javier Mateos/Galdino Samperio
Vestuario	Carmen Vila
Montaje	Jorge Bustos
Sonido	RCA

Lugar de rodaje	Estudios Churubusco-Azteca S. A.
Fecha de inicio rodaje	21 de enero de 1963
Laboratorios	Fotofilm (Madrid)
Estreno	25 de julio de 1963 en el cine Orfeón
Duración	100 minutos
Intérpretes	Lola Flores (Rosario la Cordobesa) Marco Antonio Muñiz (Antonio Mendoza) Mauricio Garcés (Carlos) Antonio González (Rafael, guitarrista) Rosina Navarro (Mercedes del Villar) Alejandro Ciangherotti (Emilio) Antonio Raxel (detective) Sonia Infante (Carmen) Laila Buentello (Marta) Arturo «Bigotón» Castro (velador) Rosa Furman (aspirante a bailarina) Roy Fletcher Manuel Álvarez Nidia Gutiérrez Elaine Loughhead Ricardo Adalid Armando Acosta

ÉCHAME LA CULPA / ÉCHAME A MÍ LA CULPA

Año de producción	1958
Nacionalidad	España-México
Producción	Artistas Mexicanos Asociados (Gonzalo Elvira)/Suevia Films (Cesáreo González)
Dirección	Fernando Cortés
Argumento	Carlos Sampelayo/María Luisa Algarra
Fotografía	Mario Pacheco
Música	Manuel Quiroga. Canciones: «Tientos del sombrero», «A la sombra de tu pelo», «Este querer tuyo y mío» (Juan Quintero y Manuel Quiroga); «El gusto» (Elpidio Ramírez); «La plegaria» (Manuel Esperón y Felipe Bermejo); «A grito abierto» (Nico Jiménez); «Pa su papá» (Francisco Aguilera); «Échame a mí la culpa» (José Ángel Espinosa, «Ferrusquilla»); «Los cuatro muleros», con letra de Federico García Lorca, «A Méjico lindo» (A. Graner y Luis Gómez); «Poesía 1, 2 y 3» (M. Benítez)
Escenografía	Enrique Alarcón
Asistente de dirección	Esteban Madruga Corral
Jefe de producción	Rafael Vázquez
Operador de sonido	Antonio Alonso
Vestuario	Asunción Fernández, Mercedes López, Humberto Cornejo, Raffran
Montaje	Gaby Peñalba

Lugar de rodaje	Estudios CEA (Madrid)
Fecha de inicio rodaje	Julio de 1958
Laboratorios	Madrid Film
Estreno	30 de julio de 1959 en el cine Olimpia
Duración	95 minutos
Intérpretes	Miguel Aceves Mejía (Gabriel Otero) Lola Flores (Reyes Montes) Fernando Soto, «Mantequilla» (Rito) Miguel Ligeró (tío Curro) Amanda del Llano (ella misma, cantante) Antonio González (Luis Arana) Carmen Flores (Rocío) Rafael Ortega («Banderilla») Carlos Muñoz (Pepe Romero) Félix Fernández (padre Agustín) Francisco Bernal Carmen Casarrubio Xan das Bolas (mensajero) Modesto Blancs Erasmus Pascual Ramón Centenero José Riesgo Joaquín Burgos Juan Casalilla Félix Briones Dolores Hernández Rosita Valcro Miguel Fernández Nancy Montiel Mary Cruz Jiménez «Fosforito» (cantaor) Manuel Navarro y Manuel Montoya (bailaores) Valencia y Juan Serrano (guitarristas) Gabriela Ortega (recitadora) Ballet Azteca

FARAONA, LA

Año de producción	1955
Nacionalidad	España-México
Producción	Producciones Zacarías (Miguel Zacarías)/Suevia Films (Cesáreo González)
Productor ejecutivo	Mario A. Zacarías
Dirección	René Cardona
Argumento	Miguel Zacarías
Gerente de producción	José Llamas Ultreras, Anuar Badín
Fotografía	Víctor Herrera
Música	Gonzalo Curiel. Canciones: «La Faradona», «Madrid», «Cada noche un amor» (Agustín Lara); «Un mundo raro» (José Alfredo Jiménez); «Macarena en Chamberí» (Luis Gómez y Ordóñez); «Gitana del camino» (Jaén y Luis Gómez); «Mora gitana» (García Padilla y García Matos); «Soleares» (José Palma y F. Aguilera). «Bolero» (Ravel).
Escenografía	Javier Torres Torija
Asistente de dirección	Jaime Luis Contreras
Jefe de producción	Julio Guerrero Tello
Operador de sonido	Rodolfo Solés y Galdino Samperio
Vestuario	Angelita, Carmen Vila y Julio Chávez
Corte	José W. Bustos
Montaje	José W. Bustos
Lugar de rodaje	Churubusco Azteca S. A.
Fecha de inicio rodaje	23 de septiembre de 1955
Laboratorios	Churubusco Azteca S. A.

Estreno	20 de diciembre de 1956
Duración	85 minutos
Intérpretes	Lola Flores (Pastora Heredia, «la Farrona») Agustín Lara (ídem) Joaquín Cordero (Alberto Rivas) Julio Villarreal (Guillermo Prim Alta-vista) Eulalio González, «Piporro» («Pipo») Carmen Flores (Carmela) Florencio Castelló (Pepe Jeromo) Anita Blanch (Jesusita) Antonio Raxel y Raúl Meraz (empleados de Prim) Aurora Walker (tía Patricia) Sonia Furió (joven de sociedad) Francisco Reiguera (don Isaac) Rafael Alcayde (Archibaldo) René Cardona (director de cine) Manuel «Loco» Valdés (director de cine) Luis Mussot Jr. Ángel Di Stefani Manuel Sánchez Navarro Armando Acosta Carlos Robles Gil En números musicales: Ballet Sevillano, Antonio Triana, Luísta Triana, Pepita Flores, Belinda Marín, Ramón Reyna, Purita Muñoz, María Visitación, Manuel Vega y los guitarristas Francisco Aguilera, Víctor Rojas y Julián Madrid.

GITANA TENÍAS QUE SER

Año de producción	1953
Nacionalidad	España-México
Producción	Filmex (Antonio Matouk)/Suevia Films (Cesáreo González)
Productor ejecutivo	Jacobo Derechín
Dirección	Rafael Baledón
Argumento	Janet Alcoriza y Luis Alcoriza
Fotografía	Raúl Martínez Solares
Música	Manuel Esperón. Canciones: «Mosaico Plaza de Garibaldi» y «La despre- ciativa» (Manuel Esperón); «Que me toquen las golondrinas» (Tomás Méndez Sosa); «Yo soy esa» (Manuel López Quiroga); «La flor del tomillo» (Antonio Quintero Ramírez y Rafael de León); «Piel canela» (Bobby Capó); «Guadalajara» (Pepe Guízar); «Cielito lindo huasteco» (Elpidio Ramírez); «Cielito lindo mexicano» (Quirino Mendoza Cortés).
Escenografía	Jorge Fernández
Asistente de dirección	Julio Cahero
Jefe de producción	Antonio Sánchez Barraza
Operador de sonido	Enrique Rodríguez
Montaje	Alfredo Rosas Priego
Sonido	GB-Kalee

Fecha de inicio rodaje	13 de abril de 1953
Estreno	19 de noviembre de 1953 en el cine Orfeón
Duración	88 minutos
Intérpretes	Pedro Infante (Pablo Mendoza) Carmen Sevilla (Pastora de los Reyes) Estrellita Castro (Paca) Ángel Garasa (marido de Paca) Pedro de Aguiñón (Chalío) José Tasso (Tito del Valle, director de cine) Florencio Castelló («Tumbita») Carlos Múzquiz (productor) «Chula» Prieto (María Avilés) Armando Calvo (él mismo) José Pidal (ingeniero de sonido) Hernán Vera (posadero) Jorge Vidal (él mismo) Ernesto Velázquez José Slim Karam José Pardavé Entre los mariachis: Eulalio González, «Piporro», y Roberto G. Rivera

GITANA Y EL CHARRO, LA

Año de producción	1963
Nacionalidad	España-México-Guatemala
Producción	Panamerican Films (Manuel Zeceña Diéguez)/Suevia Films (Cesáreo González)
Dirección	Gilberto Martínez Solares
Argumento	Blanca Estela Limón y José María Arozamena
Fotografía	Agustín Martínez Solares y Manuel Merino
Música	Rubén Fuentes. Canciones: «Cariño nuevo» (José Ángel Espinosa, «Ferrusquilla»); «Brujerías» (Augusto Alguero); «Escándalo» (Tomás Méndez); «Mariolina» (Alfredo Rossi); «Cien corazones» (Juan Ponce de León); «Las chivas» (Eleazar García, «Chelelo»); «De quién estás enamorada» (Rafael Ramírez); «Qué cosas tiene el amor» (José Pérez Moradiellos); «La mula» (Emilio D. Uranga); «Dónde me lo pongo» (Luis Gómez); «El dicharache-ro» (Benjamín Sánchez Mota).
Escenografía	Raúl Serrano
Asistente de dirección	Jesús Marín
Jefe de producción	Enrique Villa
Operador de sonido	Enrique Rodríguez y José B. Carles

Fecha de inicio rodaje	1 de abril de 1963
Estreno	10 de septiembre de 1964 en el cine Orfeón
Duración	90 minutos
Intérpretes	Antonio Aguilar (Antonio) Lola Flores (María Vargas) Manuel Capetillo (Manuel Gálvez) Emilio Pericoli (ídem) Florencio Castelló (tío Curro) Eleazar García, «Chelelo» (Chelelo) Mario Zebadúa, «Colocho» (Colocho) Antonio González (Juan) Carmen Mota y Joaquín Robles (bailarines gitanos) Augusto Monterroso (comisario) Esperanza Lobos Alicia González Lolita González Flores

GUITARRA DE GARDEL, LA

Año de producción	1949
Nacionalidad	España-Argentina
Producción	Lais S.A.
Dirección	León Klimovsky
Argumento	Manuel Villegas López
Dtor general de producción	Alberto Soifer
Jefe de producción	Ramón Plana Castell
Música	Alberto Soifer y Fernando Carrascosa. Canciones: «A mí me gusta cantar» (A. Soifer); «Alondra» (A. A. Soifer y Contursi); «Tormento» (F. Carrascosa y Currito); «Hoy vuelvo a ti Buenos Aires» (A. Soifer y Ramos de Castro); «La cumparsita» (Mattos, Maronis y Contursi); «La bamba» (popular); «Vengan bulerías» (F. Carrascosa y Currito).
Escenografía	Escriña y E. Salva
Asistente de dirección	Fernando Palacios
Operador de sonido	A. Eroces y F. Sáez
Vestuario	H. Cornejo
Montaje	Sara Ontañón
Sonido	Breusing-Roptence
Lugar de rodaje	Estudios Roptence (Madrid)
Laboratorios	Madrid Film

Estreno	24 de octubre de 1949
Duración	85 minutos
Intérpretes	Agustín Irusta (Raúl Armada) Carmen Sevilla (Carmelilla) Antonio Casal (Paco) Jorge Cardoso (Tito) Trini Montero (Clarita) Héctor Pontón Juana Mansó (señorita Menchioti) Santiago Rivero (Antequera) Ana María Olaria (novia) César Fiaschi (don Felipe) Manuel Arbó (borracho) Manuel Requena (Rodríguez) Manuel Guitián (ropavejero) María de la Vega Casimiro Hurtado (cantante argentino) Horacio Llamas Julio Ballesteros Beni Deus (Serafín Rodríguez) José Villasante (novio) Guillermo Cereceda Aníbal Vela (empresario) Dante Tulián (músico) Hebe Dolián María López Morante Manuel de Juan (dueño del hotel) Miguel de los Reyes

JALISCO CANTA EN SEVILLA

Año de producción	1948
Nacionalidad	España-México
Producción	Producciones Dyana S. A.
Productor asociado	Miguel Mezquíriz
Dirección	Fernando de Fuentes
Argumento	Adolfo Torrado y Paulino Masip
Fotografía	Víctor Herrera
Música	Manuel L. Quiroga. Canciones: «Jalisco canta en Sevilla» y «Lagartijera» (Quintero, León y Quiroga); «Serenata» (Gustavo A. Bécquer y Manuel Esperón); «El arreo» (Ernesto Cortázar y Lorenzo Barcelata); «Agua del pozo» (Jesús Palacios); «Plegaria guadalupana» (Cuates Castilla)
Escenografía	Sigfrido Burman
Asistente de dirección	Fortunato Bernal
Vestuario	Monic y Cornejo
Montaje	Juan Serra
Sonido	RCA
Lugar de rodaje	Estudios Chamartín S. A.
Laboratorios	Madrid Film
Estreno	31 de enero de 1949

Duración 113 minutos

Intérpretes Jorge Negrete
Carmen Sevilla
A. Soto Lamarina, «el Chicote»
Jesús Tordesillas
Leonor María
Ena Sedeño
Ángel de Andrés
Manuel Arbó
Arturo Marín
Gabriel Algara
Custodia España
Mercedes Muñoz Sampedro
Francisco Bernal
Antonio Almorós
Casimiro Hurtado
Rufino Inglés
Trío Calaveras

LIMOSNA DE AMORES/TÚ Y LAS NUBES

Año de producción	1955
Nacionalidad	España-México
Producción	Diana Films S. A. (Fernando de Fuentes)/Suevia Films (Cesáreo González).
Productor asociado	Fernando de Fuentes, Jr.
Productor ejecutivo	Vicente Fayos
Dirección	Miguel Morayta
Argumento	María Luisa Algarra y Vicente Fayos
Gerente de producción	Gonzalo Elvira, Jr. y Carlos Noriega
Fotografía	Víctor Herrera
Música	Luis Hernández Bretón; arreglos de las canciones mexicanas: Mariano Rivera Conde. Canciones: «Limosna de amores» y «Coplillas» (Quintero, León y Quiroga); «El cordón de mi corpiño» (C. Castellano y S. Guerrero R.); «Sevillanas» y «Fandangos» (García Matos Palma y Aguilera); «Soleares» (Francisco Aguilera); «Espinita» (Nico Jiménez); «Tú y las nubes» y «Un mundo raro» (José Alfredo Jiménez); «El aguacero» (Tomás Méndez); «Cielito lindo» (Elpidio Ramírez); «La verdolaga» (Rubén Fuentes).
Escenografía	Javier Torres Torija
Asistente de dirección	Manuel Muñoz
Jefe de producción	Vicente J. Fayos
Operador de sonido	Jesús González Gancy y Javier Mateos.

Corte	José W. Bustos
Montaje	José W. Bustos
Sonido	RCA
Lugar de rodaje	Estudios Tepeyac
Fecha de inicio rodaje	2 de agosto de 1955
Laboratorios	Tepeyac S. A.
Estreno	1 de diciembre de 1955 en el cine Mariscal
Duración	88 minutos
Intérpretes	Lola Flores (Dolores Romero) Miguel Aceves Mejía (Miguel Castillo) Raúl Ramírez (Salvador, «el Norteño») Fernando Soto, «Mantequilla» (Gervasio) Carmen Flores (Rosita) Carlos Orellana (tío Frasco) Elmo Michel («Figurillas») Florencio Castelló (Pantoja) Carlos Bravo y Fernández, «Carl-Hillos» Enrique García Álvarez (don Enrique) José Chávez Trowe (peón) «Picoro» (gritón del palenque) Intervenciones musicales: Ballet Sevillano, Mariachi Vargas de Tecalitlán.

MARICRUZ/SUEÑOS DE ORO

Año de producción	1956
Nacionalidad	España-México
Producción	Producciones Zacarías (Miguel Zacarías)/Suevia Films (Cesáreo González)
Productor ejecutivo	Mario A. Zacarías
Dirección	Miguel Zacarías
Argumento	Miguel Zacarías
Gerente de producción	José Llamas Ultreras y Anuar Badín
Fotografía	Gabriel Figueroa
Música	Manuel Esperón y Gustavo César Carrión. Canciones: «Veracruz» (Agustín Lara); «Algo de España» (Antonio García Cano); «La novia del puerto» (Matus y Aguilera); «Cielito lindo», «Jesusita en Chihuahua» (Quirino Mendoza); «Jalisco» (Esperón y Cortázar); «Mi tierra mexicana» (Esparza Oteo y F. Bermejo)
Escenografía	Javier Torres Torija
Asistente de dirección	Jesús Marín
Jefe de producción	Fidel Pizarro
Operador de sonido	José B. Carles y Manuel Esperón
Vestuario	Carmen Vila/Angelita/Julio Ch ávez
Corte	José W. Bustos
Montaje	José W. Bustos
Sonido	RCA

Lugar de rodaje	Estudios Churubusco-Azteca, S. A.
Fecha de inicio rodaje	Junio de 1956
Estreno	19 de febrero de 1958 en el cine Real Cinema.
Duración	86 minutos/90 minutos
Intérpretes	Lola Flores (Maricruz) Eulalio González, «Piporro» (Fermín) Félix González (Ricardo) Julio Aldama (Felipe Noriega) Florencio Castelló (Vicente) Carmen Flores (Consuelo) Emma Roldán (sirvienta) Antonio Raxel (médico) Humberto Rodríguez (empleado de correos) Jesús Gómez Chel López Daniel Arroyo Intervenciones musicales del Orfeo Catalá y de grupos artísticos del Centro Asturiano y del Centro Gallego

TERCIO DE QUITES

Año de producción	1951
Nacionalidad	España-México
Producción	CLASA Films Mundiales/CIFESA
Dirección	Emilio Gómez Muriel
Argumento	Alberto Quintero y Pascual Guillén
Fotografía	Jorge Stahl Jr.
Música	Manuel Quiroga. Canciones: «¿Dónde estará ese platero», «Tercio de quites», «¡Olé mi torero!» y «Paca la bomba» (Juan Quintero, Manuel Quiroga y Antonio de León); «Las mañanitas» (popular mexicana).
Escenografía	Antonio Simont Guillén
Asistente de dirección	Sebastián Almeida
Jefe de producción	Alberto A. Cienfuegos
Operador de sonido	Miguel López Cabrera
Vestuario	Humberto Cornejo, Pepita López y Pertegaz
Montaje	Antonio Jimeno
Sonido	RCA

Lugar de rodaje	Estudios Chamartín
Laboratorios	Madrid Film
Estreno	3 de diciembre de 1951
Duración	80 minutos
Intérpretes	Mario Cabré (Rafael Miranda) Antonio Badú (Salvador Ponce, «el Tapatío») Lina Rosales (Manuela) Marisa de Leza (Reyes) Chula Prieta (Elena) Antoñita Colomé (Paca, «la Brava») Fernando Soto, «Mantequilla» (ídem) Joaquín Cordero (Luis Ponce) Casimiro Hurtado (Pepe Canillas) Ángel de Andrés (Angelito) Aníbal Vela (don Arturo) Teófilo Palou (médico) Santiago Rivero (gerente) Rubén Molo (Tacho) Matías Prats (locutor español) Paco Malgesto (locutor mexicano) Ángel Álvarez Ballet de Monra

Obras citadas

Obras citadas

Aguilar, José y Losada, Miguel: *Carmen Sevilla*, T & B Ediciones, Madrid, 2008.

Amorós, Andrés y Díez Borque, José María (coords.): *Historia de los espectáculos en España*, Castalia, Madrid, 1999.

Aviña, Rafael: *Una mirada insólita. Temas y géneros del cine mexicano*, Océano, México, 2004.

Bhabha, Homi: *The Location of Culture*, Routledge, Londres, 1994.

Camporesi, Valeria: «En busca de una política cinematográfica. La “españolidad” del cine español en el contexto europeo (1940-1946)», <http://www.cervantesvirtual.com/servlet/SirveObras/mcp/12479510983447284365679/p00000001.htm> (15/08/2009), pp. 1-9.

Caparrós Lera, José María:

—*El cine republicano español (1931-1939)*, Barcelona, Dopesa, 1977.

—*Arte y política en el cine de la República (1931-1939)*, Editorial 7 ½ y Ediciones Universidad de Barcelona, Barcelona, 1981.

Castro de Paz, José Luis: *Un cinema herido. Los turbios años cuarenta en el cine español (1939-1950)*, Paidós, Barcelona, 2002.

Castro de Paz, José Luis y Cerdán, Josetxo: «Cesáreo González: hasta que llegó su hora», en Castro de Paz, José Luis y Cerdán Josetxo (coords.): *Suevia Films-Cesáreo González: treinta años de cine español*, Xunta de Galicia et alii, A Coruña, 2005, pp. 15-153.

Castro de Paz, José Luis y Pena Pérez, Jaime: *Ramón Torrado. Cine de consumo no franquismo*, Xunta de Galicia, A Coruña, 1993.

Comas, Ángel: *El star system del cine español (1939-1945)*, T & B Editores, Madrid, 2004.

De la Vega Alfaro, Eduardo: «Cesáreo González y el mercado filmico mexicano», en Castro de Paz, José Luis y Cerdán Josetxo (coords.): *Suevia Films-Cesáreo González: treinta años de cine español*, Xunta de Galicia et alii, A Coruña, 2005, pp. 223-253.

Delgado Gómez-Escalonilla, Lorenzo: *Imperio de papel. Acción cultural y política exterior durante el primer franquismo*, CSIC, Madrid, 1992.

Díaz López, Marina:

—«*Allá en el Rancho Grande*: el género nacional en el cine mexicano», *Secuencias*, n° 5, octubre, 1996, febrero, 1994, pp. 9-29.

—«Las vías de la Hispanidad en una coproducción hispanomexicana de 1948: *Jalisco canta en Sevilla*», en Asociación Española de Historiadores del Cine: *Los límites de la frontera: la coproducción en el cine español*, Academia de las Artes y Ciencias Cinematográficas de España, Madrid, 1999, pp. 141-165.

—«Cierta música lejana de la lengua. Latinoamericanos en el cine español (1926-1975)», *Secuencias*, n° 22, 2005, pp. 76-106.

—«Lola Flores, la estrella de bata de cola», en Castro de Paz, José Luis y Cerdán Josetxo (coords.): *Suevia Films-Cesáreo González: treinta años de cine español*, Xunta de Galicia et alii, A Coruña, 2005b, pp. 197-221.

Díez Puertas, Emeterio: *El montaje del franquismo. La política cinematográfica de las fuerzas sublevadas*, Laertes y Filmoteca de Andalucía, Barcelona, 2002.

Downing, John y Husband, Charles: *Representing 'race'. Racisms, ethnicities and media*, Londres, 2005.

Evans, Peter W.: «Marisol: the Spanish Cinderella», en Reboll, Antonio Lázaro y Willis, Andrew: *Spanish Popular Cinema*, Manchester University Press, Manchester, 2004, pp. 129-141.

Fanes, Félix: *Cifesa, la antorcha de los éxitos*, Institución Alfonso el Magnánimo, Valencia, 1982.

García Fernández, Emilio C.: *El cine español entre 1896 y 1939*, Ariel, Barcelona, 2002.

García Maroto, Eduardo: *Aventuras y desventuras del cine español*, Plaza & Janés, Barcelona, 1988.

García Riera, Emilio:

—*Historia documental del cine mexicano*, vol. 7 (1953-1954), Universidad de Guadalajara, Guadalajara, 1993.

—*Historia documental del cine mexicano*, vol. 8 (1955-1956), Universidad de Guadalajara, Guadalajara, 1993.

Gubern, Román:

- El cine sonoro en la II República (1929-1936)*, Lumen, Barcelona, 1977.
- Benito Perojo. Pionerismo y supervivencia*, Instituto de la Cinematografía y de las Artes Audiovisuales, Ministerio de Cultura, Madrid, 1994a.
- «La herencia del *Star System*», *Archivos de la Filmoteca*, n° 18, octubre, 1994b, pp. 13-23.

Gubern, Román *et alii*: *Historia del cine español*, Cátedra, Madrid, 2005.

Heredero, Carlos F.: *Las huellas del tiempo. Cine español (1951-1961)*, Filmoteca de la Generalitat Valenciana *et alii*, Valencia, 1993.

Labanyi, Jo:

- «Raza, género y denegación en el cine español del primer franquismo: el cine de misioneros y las películas folclóricas», *Archivos de la Filmoteca*, n° 32, junio, 1999, pp. 23-42.
- «Música, populismo y hegemonía en el cine folklórico del primer franquismo», en Fernández Colorado, Luis y Couto Cantero, Pilar: *La herida de las sombras. El cine español en los años 40*, Academia de las Artes y las Ciencias Cinematográficas de España, Madrid, 2001, pp. 83-97.
- Lo andaluz en el cine del franquismo: los estereotipos como estrategia para manejar la contradicción*, Centro de Estudios Andaluces, Sevilla, 2003.

Ladmiral, Jean-René y Lipiansky, Edmond-Marc: *La Communication Inter-Culturelle*, Armand Colin Éditeur, Paris, 1989.

Maqua, Javier: «La estrella: un discurso a pedazos», *Archivos de la Filmoteca*, n°18, octubre, 1994, pp. 25-33.

Méndez Leite, Fernando: *Historia del cine español*, vols. I y II, Rialp, Madrid, 1965.

Montiel, Sara: *Memorias. Vivir es un placer*, Plaza y Janés, Barcelona, 2000.

Navarrete Cardero, José Luis:

- La española y Sevilla*, Padilla Libros, Sevilla, 2003.
- Historia de un género cinematográfico: la española*, Sevilla, 2004. Tesis doctoral.
- «La española en el cine», en Poyato, Pedro (comp.): *Historia(s), motivos y formas del cine español*, Plurabelle, Córdoba, 2005, pp. 23-31.

Nye, Joseph: *Bound to lead: the changing nature of American power*, Basic Books, Nueva York, 1990.

Paladino, Diana: «Libertad Lamarque, la reina de la lágrima», *Archivos de la Filmoteca*, n° 31, febrero, 1999, pp. 60-75.

Paranaguá, Paulo Antonio: «María Félix: imagen, mito y enigma», *Archivos de la Filmoteca*, n° 31, febrero, 1999, pp. 76-87.

Pérez Perucha, Julio: *El cinema de Edgar Neville*, 28 Semana Internacional de Cine de Valladolid, Valladolid, 1982.

Rojek, Chris: *Celebrity*, Reaktion Books, Londres, 2001.

Ruiz Muñoz, María Jesús y Sánchez Alarcón, Inmaculada: *La imagen de la mujer andaluza en el cine español*, Centro de Estudios Andaluces, Sevilla, 2008.

Sánchez Alarcón, Inmaculada *et alii*: *Personajes, acciones y escenarios andaluces en el cine español (1934-2006)*, Centro de Estudios Andaluces, Sevilla, 2008.

Sánchez Vidal, Agustín: *El cine de Florián Rey*, Caja de Ahorros de la Inmaculada, Zaragoza, 1991.

Santaolalla, Isabel: *Los «otros». Etnicidad y «raza» en el cine español*, Prensas Universitarias de Zaragoza y Ocho y Medio, Libros de Cine, Zaragoza/Madrid, 2005.

Taibo I, Paco Ignacio: *Un cine para un imperio*, Anaya, Madrid, 2002.

Tuñón, Julia: «Cine e hispanismo. Un debate de ida y vuelta entre España y México en 1948», en Berthier, Nancy y Seguién, Jean-Claude: *Cine, nación y nacionalidades en España*, Casa Velázquez, Madrid, 2007, pp. 165-183.

Utrera Macías, Rafael: «Españoladas y españolados: Dignidad e indignidad en la filmografía de un género», en Gubern, Román (coord.): *Un siglo de cine español*, Academia de las Artes y las Ciencias Cinematográficas de España, Madrid, 1998, pp. 233-247.

Woods, Eva: «From rags to riches: the ideology of stardom in folkloric musical comedy of the late 1930s and 1940s», en Reboll, Antonio Lázaro y Willis, Andrew: *Spanish Popular Cinema*, Manchester University Press, Manchester, 2004, pp. 40-59.

Zunzunegui, Santos: «Duende y misterio de Cesáreo González», en Castro de Paz, José Luis y Cerdán Josetxo (coords.): *Suevia Films-Cesáreo González: treinta años de cine español*, Xunta de Galicia *et alii*, A Coruña, 2005, pp. 155-195.

GITANA TENÍAS QUE SER

Esta obra reflexiona sobre la imagen de Andalucía que se proyectó a través de las coproducciones cinematográficas realizadas entre España y países latinoamericanos como México y Argentina desde finales de la década de 1940 hasta mediados de los años 60. Para ello se revisa el subgénero filmico denominado musical folclórico andaluz. De este modo, se parte de las producciones rodadas durante la II República y se avanza cronológicamente detallando las evoluciones que sufrieron este tipo de películas hasta el punto de llevarlas a servir de base para el intercambio cinematográfico con Latinoamérica. En este sentido, la obra ofrece un análisis detallado de las principales coproducciones, deteniéndonos en la consideración de la noción de estrella cinematográfica y su significación a la hora de evaluar la representación que se llevó a cabo de Andalucía, realizando una profunda revisión de figuras como Lola Flores, Carmen Sevilla o Sara Montiel. Por último, se reflexiona sobre la reinención del subgénero en conjunción con la explotación de la exitosa fórmula del cine protagonizado por niños.

imagen

ISBN 978-84-937855-2-9



9 788493 785529

www.centrodeestudiosandaluces.es



Centro de Estudios Andaluces
CONSEJERÍA DE LA PRESIDENCIA