

Emilio J. Gallardo Saborido:

**PARA PROBLEMATIZAR LAS BATAS DE COLA:
IDEOLOGÍA E IDENTIDAD EN EL MUSICAL FOLCLÓRICO
ANDALUZ**

Comunicación presentada en el marco de la I Convocatoria *¿Quién está detrás de la cultura?* Jornadas en Sevilla de REU08. *Prácticas artísticas-políticas-poéticas, hacia la experiencia de lo común*. Estas jornadas forman parte del proyecto **REU08** incluido dentro del programa de **UNIA arteypensamiento**

Para problematizar las batatas de cola:
ideología e identidad en el musical folclórico andaluz¹

Emilio J. Gallardo Saborido

Department of Sociology

University of Birmingham

El objeto principal de esta ponencia es presentar, si quiera someramente, el devenir del subgénero cinematográfico conocido como musical folclórico andaluz desde las producciones de la II República hasta su expansión internacional acaecida prioritariamente durante las décadas de 1950 y 1960. Entre nuestros intereses fundamentales se encontrarán puntualizar qué imagen de Andalucía se ofreció en estas películas, qué conexiones guardaban con los diversos poderes hegemónicos de distinto signo que regían la España de los periodos estudiados y, por último, dilucidar si, a pesar de la vampirización de la identidad andaluza que supusieron estas producciones, se pueden hallar elementos positivos en ellas.

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

¹ Esta comunicación forma parte de una investigación más extensa publicada por el Centro de Estudios Andaluces bajo el título de *Gitana tentas que ser: las Andalucías imaginadas por las coproducciones filmicas España-Latinoamérica*. Asimismo, ha resultado esencial para el buen desarrollo de este trabajo 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”.

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).

Aunque el género de la “españolada” (*espagnolade*) cuenta con una tradición secular (Navarrete Cardero, 2003, 2004, 2005), que se reflejó tempranamente en la visión cinematográfica de España (pienso en filmes como la *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 en seguida. 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 ofrecida de Andalucía. No obstante, esto no quiere decir que durante la II República española (1931-1936) 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* (Florian Rey, 1939) o *La copla de la Dolores* (Benito Perojo, 1947).

Estos musicales 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).

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 acusaba 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 gorigoris 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 en menor medida 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 seguiriyas 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, 1947) 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 folklore 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 “andaluzada”. 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, permitió 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 insumisión 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, 2005: 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 cuales 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” (Heredero, 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” (Heredero, 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” (Heredero, 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 clasista 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 Lucia, 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 las 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 dulcoradamente 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 al final de la cinta (*Suspiros de España, Filigrana, Patria chica* [podríamos añadir *La guitarra de Gardel y Requebro*]) 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, altivos, 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 Ligero) 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 traspiés 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 recelos 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 significó 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.

Conclusiones: marañas identitarias y escapatorias plurales

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 reprobable, pero no lo es menos la reducción genérica y de estilos a través de la que esta representación se llevó a cabo. Quiero 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 nuestra nacionalidad. 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.

Bibliografía citada

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

Díaz López, Marina: “Lola Flores, la estrella de bata de cola”, en Castro de Paz, José Luis y Cerdán Jostexo (coords.): *Suevia Films-Cesáreo González: treinta años de cine español*, Xunta de Galicia *et alii*, A Coruña, 2005, pp. 197-221.

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

Gubern, Román: *El cine sonoro en la II República (1929-1936)*, Lumen, Barcelona, 1977.

Herederó, 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*, nº 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.

Navarrete Cardero, José Luis:

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

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

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.

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.