

“‘Juntos pero no revueltos’:
aproximación a las disciplinas festivas en el cine musical folclórico español”

María del Carmen Moreno Díaz
Córdoba, Spain
Licenciada en Filología Hispánica, Universidad de Córdoba, 2009

A Dissertation presented to the Graduate Faculty
of the University of Virginia in Candidacy for the degree of
Doctor of Philosophy

Department of Spanish, Italian and Portuguese

University of Virginia
March 2017.

© Copyright by

María del Carmen Moreno Díaz

All rights reserved

March 2017

Abstract

This dissertation deals with the representation of festivals and private parties (both types of *fiesta*) in Spanish folkloric musicals. In analyzing this representation, I argue that an official ideal of pleasant coexistence and equality is in tension with deep-seated class anxieties. I study the subaltern discourse that emerges from this struggle with a focus on different strategies of imposing discipline on the lower classes, containing their expression and, finally, curtailing the people's means of subverting these controlling or disciplining mechanisms. For instance, the first chapter explores dancing academies as a vehicle of imposing physical discipline on the *folclórica*—the central character who is a singer and dancer. Through failure and embarrassment, the female protagonist learns to discipline her body, choreographing her movements in order to be successful in her career by satisfying the male gaze. In the second chapter, I explore the discipline applied to the heroic archetype and which works as a means of determining the *folclórica*'s destiny: singing her shame about being a public woman, traveling where the performance is held, and suffering the consequences of lacking a shelter or safe space. Whereas many of these qualities are extremely appealing to the dominant, upper-class audience, a deeper analysis of the figure of the *folclórica* demonstrates how these films frame her as a popular commodity, hovering on the edge between prostitution and spectacle, erotization and fascination. The third chapter argues that the way in which folkloric musicals showcase festivities and party gatherings invariably as natural and homogeneous is an illusion, one that reveals not only the official anxiety plaguing post-Civil War Spain, but also the homogeneous identity imposed from above by the Francoist regime. The final chapter offers a brief overview of the reinterpretation of the folkloric musical film genre during the twenty-first century, with a focus on recent movies that use

popular culture as an instrument to disrupt order and to demand social justice. This is the case, for instance, in Pablo Berger's *Blancanieves* (2012); a film whose main character is a female bullfighter-flamenco-dancer. Her queer identity not only challenges the rigid gender assumptions and expectations promoted by these folkloric musical films, but it also reinterprets the marginalization and subaltern discourses present in this longstanding tradition.

Table of Contents

Lista de imágenes empleadas.....	vi
Agradecimientos.....	vii
Introducción.....	1
Capítulo I. Domando el cuerpo de la folclórica: de la academia al martirio.....	12
Capítulo II. Castigos musicales: comercialización, penitencia y piratería.....	41
Capítulo III. Ante los andamios y tramoya de la fiesta andaluza.....	77
Capítulo IV. Tendiendo puentes hacia las folclóricas del siglo XXI: de la nueva Carmen- <i>Blancanieves</i> al <i>flash-mob</i> flamenco.....	118
Conclusión.....	159
Bibliografía.....	165

Lista de imágenes empleadas

Capítulo I

Figura 1, 2: Vestidos durante las actuaciones de Lola (<i>La Lola se va a los puertos</i> , 1947).....	35
----------------------------------------------------------------------------------------------------------------	----

Capítulo II

Figura 1: Pago en escena de Filigrana (<i>Filigrana</i> , 1949).....	55
Figura 2: Actuación de “María de la O” (<i>María de la O</i> , 1958).....	63
Figura 3: Idem.....	64

Capítulo III

Figuras 1, 2: Construcción del otro Villar del Río (<i>Bienvenido Mr. Marshall</i> , 1952).....	87
Figura 3: Cuadro de Sorolla “Sevilla, el baile (La cruz de mayo)” (1914-1915).....	91
Figura 4: Cruz de mayo de la película <i>Malvaloca</i> (1942).....	92
Figura 5: Cruz de mayo de la película <i>Gloria Mairena</i> (1952).....	93
Figuras 6, 7: Trini y Regalito a las afueras de la Cruz de mayo (<i>Morena Clara</i> , 1936).....	100
Figuras 8, 9: Entrada en la fiesta.....	102
Figura 10: Desconcierto de Trini.....	107
Figura 11: Del documental <i>En el abril sevillano</i> (1952).....	111

Capítulo IV

Figura 1, 2: Andrea Cara-Cortada (<i>Kika</i> , 1992)	119
Figuras 3,4,5,6: Ejemplos de primeros planos de agujas en <i>Blancanieves</i> (2012).....	125
Figuras 7, 8: Espectáculo “Trapos sucios” del colectivo Flo6x8.....	135
Figuras 9, 10, 11, 12: “Escándalo” de <i>Por qué se frotan las patitas</i> (2006).....	146

Agradecimientos

Al visitar al profesor Anderson con unos de los múltiples esquemas que variaría tropecientos mil veces, yo le dije, en palabras más formales, que no sabía por dónde meterle mano a la tesis. “Es una experiencia que tienes que vivir”, me dijo él, “ya verás que al final se ve el camino y empiezas a escribir”. Yo empecé a escribir tarde y a trompicones, sin rumbo, en montañas rusas que un día se comían el teclado y otros en donde la crisis de la tesis me comía viva. Hela aquí, superviviente de tachones y desencantos, como un Frankenstein imperfecto, que a caballo entre Virginia y Minnesota, Córdoba y Madrid se ha forjado para ser, si no la niña de mis ojos, una tesis que mi constancia engendró y la parió mi portátil, y va creciendo en los brazos de Libra (si dios quiere). Lo cierto es que si no hubiera tenido un director de tesis tan paciente que me respondiera a cada correo; si mi director de tesis no se hubiera leído con atención cada capítulo y comentado en ellos concienzudamente; si mi director de tesis no me hubiera apoyado en cada decisión con innumerables y siempre puntuales documentos, seguramente, quién sabe, me habría cansado antes de tiempo y no estaríamos hoy aquí. Toda la gratitud del mundo va para él.

Agradezco también a mi comité de tesis, al profesor Gerli, al profesor Gies y a la profesora Douglass, por poner las cosas fáciles al coordinar la defensa, por que hayan querido estar hoy aquí conmigo y por su tiempo en leer este trabajo.

Gracias al profesor Pope, quien fue un verdadero apoyo en circunstancias bastante estresantes que solo las personas que han pasado por la burocracia de los visados entienden. Por su calidad humana y por recibirme siempre de buen grado, por empatizar conmigo, gracias.

Gracias a Espe pude mantener ese sentido del vecino español en donde te presentas en su casa casi sin avisar, le llevas *tuppers* cuando cocinas para un

regimiento o te quedas de *after party* hasta las tantas porque, total, tu casa está al lado. Mi borre, siempre es fácil andar a tu vera en esas múltiples rutas de senderismo, o estar contigo arreglando el mundo a la española en una terracita, tomando el sol como los caracoles.

Gracias, Gordis, por sacarte conmigo la cátedra de cervezas (a saber dónde estarán ahora nuestros cuadernos) y envolverme en mantas cuando tenía fiebre; por nuestros jueves de *steak*, palomitas y *Scandal*; por tantas llamadas de teléfono haciéndote pasar por mí, por garabatear esquemas a deshoras en Wilson. Mi acicate desde el primer año y *lo más chico*, gracias y más gracias.

Gracias a Quique y a Almu, por ser mis dos ángeles del skype, guardianes y terapeutas. Amigos prehistóricos, casi de la edad del pavo, con los que una se siente como con ropa de estar por casa, sois un siempre hermoso.

Gracias a mi familia y en especial a mis padres, por educarme humilde y libre, con los valores del esfuerzo y del trabajo. Nunca me comprasteis los zapatos rosas de la Xuxa, pero no cambio ni una coma de mi infancia: tú, llevándome al cole en bici y tú enseñándome canciones mientras cosías en el cuarto de jugar. Gracias por querer entenderme de mayor aun sin entenderme, por ser padres sobre todas las cosas. Hoy soy quien soy por vosotros, orgullosa de llamarme hija vuestra.

Gracias, amor, por aguantarme en mis nervios y migrañas, por convivir conmigo y quererme aun cuando, taciturna, yo no era la mejor de las compañías. Court, tú me das estos años de plenitud y felicidad marcados por recitales de ópera en la ducha, rituales tontos antes de irse a la cama, paseos de la mano. Gracias por ser bastión y risa, mi cotidianeidad serena.

Gracias a la Vida y al Destino, por llevarme entre algodones.

Introducción

La conmemoración y no el presente; el simulacro y no la realidad; la apariencia y no la sustancia; el acontecimiento espectacular de unos días y no el empeño duradero en mejorar lo cotidiano; la fiesta como identidad y casi como forma de vida y no la secuencia de los días laborables, del tiempo en el que el trabajo se compensa con el ocio privado; la fiesta como obligación unánime, como prolongada interrupción de la normalidad, como expresión de lo verdadero y lo irrenunciable, lo masivamente compartido; [...] la fiesta legitimada por los siglos o envejecida a los pocos años de su invención: la fiesta como cultura recuperada, salvada después de una supuesta persecución que añade la categoría de víctimas heroicas a los que la celebran. (Antonio Muñoz Molina, *Todo lo que era sólido*, 56-57)

Este párrafo de la última obra de Muñoz Molina recoge a modo de anotaciones rápidas un aspecto que ha permeado progresivamente en la sociedad española, la fiesta, asimilándose como inherente a su identidad. Ser español, allá por donde se vaya, es hablar muy alto y ser escandaloso, hacer alarde de la ineptitud para los idiomas pero, sobre todo, llevar por bandera el saber vivir y el celebrar sin excusa entre amigos.¹ Esta preconcepción, así como las consecuencias sufridas por el alargamiento de los festejos y la instauración urbanística de este mito a través de nuevos espacios para el asueto, son algunos de los excesos que Muñoz Molina, retrospectivamente, explora en esta obra de 2014.² Paralela a esta aportación reciente y personalísima del autor jienense, en la vida real, muchos ayuntamientos locales de izquierda (Barcelona, Cádiz, Santiago de Compostela, Madrid) reaccionan ante el derroche presupuestario en festejos y los re-ajustan amenazando con suprimir

¹ Este estereotipo ha resultado bastante fructífero (y rentable) en comedias actuales como *Ocho apellidos vascos* (2014) y la reciente *Ahora o nunca* (2015) en donde el hilo narrativo así como la comicidad reside precisamente en cómo actúa un español fuera de su entorno familiar. Un ejemplo anterior a ellos, *La niña de tus ojos* (1998), también parodiaba el comportamiento de los españoles en la Alemania nazi subrayando la añoranza por la buena comida y el escándalo que provocaban durante su estancia en el hotel.

² “¡A portarse mejor! El *Pleasantville* español de Antonio Muñoz Molina”, de Sebastiaan Faber aporta una excelente revisión de la obra en donde se elogia, por una parte, el carácter confesional e íntimo del escritor, pero a su vez se plantean algunos aspectos que faltan en esta reflexión sobre la crisis española: el movimiento 15-M, la mención de nombres de políticos concretos en las tramas que se mencionan, o alusión a formas alternativas de organización económica.

tradiciones tan arraigadas como la Semana Santa o las corridas de toros.³ No obstante, los contrarios a estas medidas argumentan que siempre han existido, que se trata de un patrimonio inherente a la cultura española, que su supresión es un completo despropósito.

Esta suspicacia que traigo a colación a modo de comienzo ilustra, en primer lugar, la controversia que la fiesta acarrea en todos sus ámbitos en la vida cotidiana española, llena de contradicciones y asunciones: participar en la Semana Santa no exige necesariamente un fervor religioso; fiestas como las verbenas, surgidas al amparo de la vida rural, lejos de extinguirse en la ciudad, se reproducen y alargan; el público que asiste a los toros es considerado políticamente conservador.⁴ Desde el espectáculo flamenco “Azabache” celebrado en el contexto de la Expo del 92 en Sevilla, pasando por la oferta turística de fiesta y baile, hasta la reciente “Marca España” propuesta por el gobierno como *marketing* para vender el país en el extranjero, existe un deseo institucional que refuerza la identidad festiva que se nos impone a los españoles que, creyentes en esta visión romántica, nos hemos alimentado de estos cuentos y reproducimos incesantemente la comercialidad de este aspecto. La variedad de ángulos que su estudio convoca (tanto sincrónico como diacrónico) transcurre desde las ansiedades o identidades sociales y locales, la disolución de la identidad en la participación de la fiesta, su empleo para reforzar aspectos ideológicos,

³ Para ser más concretos se puede aducir la suspensión de corridas en Santiago de Compostela o la reciente retirada de la subvención a la escuela taurina de Madrid por parte del Ayuntamiento.

⁴ Junto a este aspecto, también cabe llamar la atención sobre el concepto de “retradición selectiva” acuñado por Raymond Williams (2003) así como los estudios llevados a cabo por Honorio Velasco, quienes estudian la desaparición de festividades tradicionales y la reinvención de nuevas bases en las que perviven.

su valor sociológico e importancia dentro de la *communitas* o su fuerza estética a la hora de hacer participar a todo un pueblo, entre otros.⁵

El protagonismo de la fiesta en el cine musical folclórico español, tanto de preguerra como de posguerra, es remarcable y configura una imagen que aún hoy perdura y trata de recrearse en eventos tradicionales y populares, principalmente en el sur. La Feria de Sevilla, la romería del Rocío, la fiesta de la cruz, la fiesta de los patios están hermanados por el preciosismo con que se retratan bailes típicos en espacios adornados con flores y farolillos, el atavío de las rejas, la vestimenta “de sevillanas” y el traje de corto, la música de la guitarra. Una de las grandes influencias en que bebe el musical folclórico español es la *espagnolade*, un género surgido en el siglo XIX. En él juega un papel fundamental la visión extranjera del país con autores y pintores como David Roberts, Manet, Mérimée, Gautier, Bizet o Washington Irving, así como la implantación de la moda *a la española* en la corte de Eugenia de Montijo. Invariablemente se reproducía un panorama de gitanos, bandoleros y toreros en un contexto rural e idealizado que surgía como respuesta a la industrialización europea de comienzos de siglo. La obra sin duda que compendia este sabor español con todos sus tópicos es *Carmen* (1845), cuya adaptación posterior a la ópera demuestra cómo esta búsqueda de lo “auténtico” español no cesaría.

Dentro del panorama cinematográfico español, es preciso resaltar el intento por distanciarse de esta aproximación extranjera y extranjerizante. El ya clásico testimonio del cineasta Florián Rey a la hora de definir “españolada” muestra tanto la incipiente interiorización de la imagen extranjera por parte de los españoles como su

⁵ En el estudio de la fiesta en el ámbito hispánico deben mencionarse sin duda los esfuerzos pioneros de Caro Baroja, quien a partir de su obra *El carnaval* (1965) trata de legitimar los festejos como campo de estudio digno de la antropología. Gracias a ello, dejan de ser acaparados exclusivamente por folcloristas desde un punto de vista romántico.

rechazo a alimentar esta tradición con sus obras, una doble tendencia a la hora de recuperar el folclore en el cine que constatan los periódicos de 1934⁶:

Rechazo la palabra españolada aplicada al costumbrismo y al folclore españoles. Mi *Nobleza baturra*, mi *Morena Clara*, mi *Carmen la de Triana*, mi *Aldea Maldita*, mi *Orosia*, no son españoladas [...] Españolada es la España que un extranjero recoge y presenta sin conocerla, sin haberla vivido, sin amarla como la conocemos, la vivimos y la amamos nosotros. Estimo que la apreciación contraria es una injusticia que trae aparejado un gravísimo daño: el de hacernos aparecer avergonzados de lo que racialmente debe enorgullecernos para llevarnos a imitar lo que por raciales sentimientos harán, las más de las veces, los extraños mejor de lo que pudiéramos hacer nosotros.⁷

Asimismo, Luis Gómez Mesa denuncia ya en 1940 los lugares comunes en que el cine español está cayendo: el abuso de lo torero, mitificación del cancionero y desgaste de lo andaluz son el título de los epígrafes en que desglosa este hartazgo.⁸ En su lugar, el crítico de cine propone optar por otras regiones de España, por otros folclores igualmente valiosos. A pesar de la clara disquisición que presenta Rey y el reconocimiento del desgaste de tópicos señalado por Gómez Mesa, el musical folclórico español hereda e interioriza la imagen de los viajeros europeos: no solo produce varias versiones de Carmen sino que, como afirma Hardcastle, reconstruye la identidad nacional para audiencias españolas e internacionales, tomando precisamente esta imagen costumbrista como denominador común.

A pesar de que el siglo XIX fuera testigo en la institucionalización de la *españolada*, el gusto por lo español o la reproducción de su folclore se ha producido tanto antes como después de la inauguración del término.⁹ La zarzuela, un campo de estudio fascinante que no ha captado mucha atención crítica, representa danzas

⁶ Vid. Gubern, 1977.

⁷ Sánchez Vidal, 1991, p. 362.

⁸ *Radiocinema. Revista Cinematográfica Española*, 30 mayo 1940.

⁹ Navarrete, por ejemplo, defiende que la españolada se remonta al Romancero popular.

populares (jota aragonesa, chotis madrileño, sevillanas), regionalismos lingüísticos, vestimentas típicas españolas. *La verbena de la Paloma* (1894), *La revoltosa* (1897) o *La Dolorosa* (1930) son algunos ejemplos que, curiosamente adaptados a la pequeña pantalla en los años 40, recogen esta vena regionalista. Del mismo modo, debe mencionarse el teatro de los hermanos Álvarez Quintero así como el de Arniches a la hora de llevar a cabo una propuesta estética que tuviera en el costumbrismo andaluz y madrileño respectivamente su mayor reclamo. Y al mencionar este costumbrismo literario, es preciso remontarse a autores anteriores como Estébanez Calderón (“Un baile en Triana”) o Mesonero Romanos (*Escenas matritenses*).

Hoy en día el término “españolada”, aplicado al cine y empleado de manera coloquial, es altamente peyorativo y alude a una obra que exagera el carácter español (cualquiera que éste sea). Es un término anacrónico, poco riguroso, y que no tiene en cuenta ni la evolución del género ni las circunstancias externas que configuran la variabilidad de lo que se entiende por español. Las obras de Imperio Argentina, Pajares y Esteso, Alfredo Landa, o más recientemente Dani Rovira, serían todas ellas consideradas “españoladas” a pesar de que las primeras cuentan con el elemento musical como fuente de folclore, las segundas usan el turismo como tema para el extrañamiento, y las más recientes explotan el tema de la emigración española en clave de humor. Asimismo, mientras que en el musical folclórico de posguerra lo español es sinónimo de andaluz, en los años sesenta y setenta lo español pasa a ser sinónimo de atraso sin tener una vinculación geográfica específica, con Pajares y Esteso como personajes que reaccionan ante la visita de las extranjeras. Así pues, un solo término acapara una realidad proteica fruto de la evolución del concepto de “español” (y de la visión ofrecida de España) así como de la configuración de la interpretación personal de sus directores. Seguir llamando a estas películas

españoladas implica un grado de subjetividad que impide una reflexión crítica y objetiva sobre el tema que ayude a romper su concepción como baja cultura popular. Es por ello que prefiero utilizar el término *cine musical folclórico español*, una categoría empleada más en el ámbito angloparlante que en el hispanohablante, y resulta más específica por varios motivos. Primero, alude de forma clara al aspecto musical que este tipo de producciones contiene como parte esencial, con lo que se separa de otras producciones en donde el elemento musical no es de tanta importancia o está ausente, o sencillamente no forma parte de esta muestra tradicional. Segundo, se nombra “folclore” sin valorarlo positiva o negativamente, aludiendo directamente a que se trata de representaciones populares. Tercero, cuenta con la presencia de la folclórica, el personaje femenino protagonista cuyo gracejo se trasluce no solo en su interacción cotidiana sino en sus dotes para el cante y baile. Por último, acota la producción a películas que tienen lugar en España pero sin entrar en disquisiciones de si están realizadas por un director español o extranjero, por lo que se presta más atención al producto final que a las intenciones del director a la hora de representarlas.¹⁰

La fiesta y su representación en el musical folclórico español de posguerra son precisamente los ejes que vertebran este estudio. ¿Cómo es posible que se den cita bajo el mismo techo ricos y pobres, payos y gitanos? ¿De qué manera se difuminan las diferencias entre estos y se logra conseguir una coexistencia pacífica? Bien podría decirse que, puesto que es una fiesta, se lleva a cabo una superficial presencia de

¹⁰ A pesar del esfuerzo por acotar este término por Utrera, éste lleva a cabo una distinción un tanto subjetiva al decir que “[I]o que el cine, nacional y extranjero, haya podido hacer con los textos de Mérimée / Meilhac / Halévy / Bizet, se resuelve en universal filmografía en donde la españolada resulta digna en ocasiones, como en los títulos dirigidos por Florián Rey, Christian Jacques, Otto Preminger, Carlos Saura, aunque las más de las veces es obligado inscribirla en el negro listado de las indignas, como las realizadas por Ernest Lubitsch, Charles Vidor, Tulio Demichelli, entre otros” (1997: 235).

ambas esferas sociales y que, puesto que no llegan a interactuar, todo es distensión y alegría. Muy al contrario, al observar con más cuidado estos contextos, pueden percibirse momentos velados que dinamitan fuertemente esta apacibilidad para restaurarla acto seguido; momentos en donde se pone manifiesto las ansiedades de clase y género por parte del señorito y, en última instancia, de las clases dominantes. Estos guiños en donde se altera y recupera el orden festivo permiten reflexionar sobre cómo se materializa la marginalidad del pueblo llano (y, más en concreto, de la folclórica) y cómo se reconduce cualquier aspiración encaminada a abandonar tal categoría social.

Este estudio ha tomado como punto de partida, principalmente, las prolijas investigaciones de Jo Labanyi sobre el musical español y, más concretamente, sus disquisiciones de género en la caracterización de la folclórica como encarnadora de las clases populares, así como su significación dentro del ideario popular. Si bien bebe de tal influencia, este trabajo ofrece la particularidad de centrarse exclusivamente en contextos festivos y, en segundo lugar, de explorar el concepto de disciplina, poder y castigo a la hora de reconducir y restaurar el orden dentro del musical. Mientras que las investigaciones de Labanyi toman la teoría postcolonial de Hommi Bhabha o los preceptos de Gramsci, entre otros, en mi caso empleo conceptos de Foucault a la hora de discutir la reconducción de la folclórica al sistema, de Marx y Benjamin a la hora de abordar cómo la figura de ésta puede ser interpretada como *commodity* dentro del sistema del estrellato.

El corpus de trabajo comprende obras que van desde 1936 a 1957, fecha de estreno de *El último cuplé* que, a pesar de no formar parte de este estudio, fija el inicio de una nueva sentimentalidad caracterizada por el melodrama. Priorizando en tal elección la aparición y el tratamiento de las fiestas como eje de cohesión, se abordan

obras como *Morena clara* (de la II República) o *Mariquilla Terremoto* (durante la Guerra Civil en los estudios alemanes de la UFA). A pesar de la lectura ideológica que propongo, aun sin caer en la tentación de hablar de propaganda ni perder de vista el aspecto lúdico y popularidad del musical folclórico, bien podría argumentarse que la inclusión de estos dos filmes, por no estar realizadas bajo la dictadura franquista, contradice esencialmente el eje argumental del estudio. Más bien, lo que hace, es problematizar la asunción de que el musical folclórico de preguerra y posguerra son radicalmente diferentes en el tratamiento de temas como la raza o la desigualdad social.¹¹ Bien es cierto que, por ejemplo, las obras de este género anteriores a 1940 se afanan en dar cabida a un folclore que proviene de otras regiones (Aragón, Madrid) mientras que la dictadura hace equivaler a lo andaluz como español en un intento de unión ante la división regionalista de la II República. También, como Labanyi señala, el musical republicano emplea la cultura popular como forma de expresión de las clases bajas (popular) mientras que el realizado bajo la dictadura lo emplea para hacer comulgar a las clases bajas con un modelo social jerarquizado (populista). No solo actores y actrices, el material empleado, era el mismo a pesar de la brecha de la guerra, cabe percatarse también que muchos directores, como Florián Rey y Benito Perojo, directores de las películas mencionadas más arriba, continuarían su labor como directores exitosos de cine durante la dictadura. A pesar de la guerra, no existe un cambio generacional fuerte, el público seguía siendo el mismo. Estas películas, curiosamente, eran una de las pocas cosas que seguían siendo iguales después de la guerra.

Para desarrollar estas ideas en mayor profundidad, **el primer capítulo** revisita personajes artistas que, inmersos en el mundo del espectáculo, re-interpretan su

¹¹ De hecho, el estudio de Eva Woods sobre la etnia gitana se centra en el musical folclórico de preguerra y la obra de Raquel Meller, entre otras.

comercialidad y artístazgo, encarnando diversas estrategias de contención (o control) a su arte. Tras reflexionar sobre la disquisición entre el arte innato (el que nace) y el arte adquirido (el que se hace), discutiré las obras *Mariquilla Terremoto* (1938) y *La Cigarra* (1948) como textos que presentan una pretendida naturalidad en las artistas con las que se obvia la presencia de todo un modelo de representación y disciplina del cuerpo requeridos para el triunfo. Frente a estas películas que representan a la folclórica como una novata cuyo cuerpo se amolda a las preceptivas de baile, estudiaré como contraposición el caso de *La Lola se va a los puertos* (1947) en donde el arte se obtiene de forma divina, por lo que la protagonista cobra un matiz trágico al asumir el destino que le marca la continuación de su camino. La configuración mítica que se realiza del personaje le dicta una serie de sacrificios que impactan fuertemente la forma en que ella vive, configurando en último término un círculo vicioso que la condena a “rodar” y cantar.

Una vez vistas la academia y el mito como agentes externos que dominan al personaje protagonista, **el segundo capítulo** reflexiona sobre el carácter especular y espectacular del drama personal que la artista versa con sus coplas, configurando a través de su confesionalidad y autobiografismo un espectáculo-penitencia que publicita su inmoralidad. Canciones como “María de la O” (perteneciente al mismo título de la película, 1948), “Arrieritos somos” (*Filigrana* 1942), o la “copla” de la Dolores (idem, 1947) actúan como catalizadores de una vivencia particular, desoída y de-semantizada al ser “vendida” como espectáculo. En el marco de estas películas, argumento que el uso de estas coplas representa la regulación de comportamientos censurables por parte de la artista, de manera que el escenario se transforma en *plaza pública* en donde se castiga públicamente los atrevimientos de ésta. La folclórica así, se redime a partir de la copla (como en el caso de María de la O) y actúa como

exemplum. Como exacerbación a este uso de la copla como forma de castigo, en último lugar, traigo a colación las coplas de difamación creadas a partir del pueblo y apropiadas como producto cultural que, a expensas de la mala fama de la mujer, exacerbaban su comercialidad al tomar y despersonalizar esta experiencia de su protagonista y reproducirla. Para ello, voy a discutir en más detalle la obra de Benito Perojo titulada *La copla de la Dolores* (1947) en donde la copla creada por el pueblo se expande y actúa como un preludio que prefigura el destino de la protagonista femenina, a quien se le niega la salvación final.

El **tercer capítulo**, por su parte, se enfoca en la configuración espacial de las fiestas públicas y privadas que toman de la juerga flamenca su inspiración (la Feria de Sevilla y Cruces de Mayo, respectivamente). Partiendo de la homogeneidad de estos espacios, altamente problemática y tópica, discuto cómo en ellos converge la creación de una ilusión de igualdad y la condena de la inclusión de las clases bajas; la existencia de una fiesta aparentemente popular y el patrocinio privado del señorito; la coexistencia pacífica de *payos* y gitanos, y la relegación a bufón de estos últimos. Los ejemplos de la fiesta de la cruz en *Morena clara* (1936) y la feria de Sevilla en *Macarena* (1944) son útiles a la hora de ilustrar algunos mecanismos que materializan la manera en que ambas esferas de la sociedad coexisten: desde el travestismo del señorito a la figura del mirón que, tras la reja, participa de la fiesta de una manera vicaria.

Finalmente en el **último capítulo**, que funciona a modo de epílogo, propongo reflexionar sobre la reinterpretación que el nuevo musical folclórico contemporáneo realiza de la representación de la marginalidad y la disciplina en las protagonistas principales. La transición de la copla al flamenco otorga una mayor importancia al cuerpo como agente disruptivo que protesta contra un sistema opresor. La obra *¿Por*

qué se frotan las patitas? (2004) de Álvaro Begines así lo interpreta cuando retrata a la folclórica aliada con la comunidad okupa. Sus números musicales, lejos de surgir como petición del señorito o entretenimiento para las clases altas, contestan la autoridad representada por la familia y la convención social. En el lado opuesto a esta vena combativa, el esteticismo de Pablo Berger en su obra *Blancanieves* (2012) invita al estudio de una nueva marginalidad encarnada por su protagonista que, a mitad de camino entre torero y bailaora, recupera muchos de los aspectos que habían caracterizado a la folclórica tradicional de posguerra: la errancia y el desamparo, el artistazgo y su comercialización.

CAPÍTULO I

Domando el cuerpo de la folclórica: de la academia al martirio

En *La patria chica* (1943), hacia su comienzo, existe una curiosa competencia entre dos academias de baile situadas justo la una enfrente de la otra. En sus rótulos reza: “Academia ‘Ansúrez’ / Se enseña a bailá y a cantá mejó que ahí / En frente” y, justo al momento que el espectador ha leído esto, en pantalla aparece “Baile y cante ‘Medina’ / No lo crea, donde se en-/Seña a cantá y a bailá / Es AQUÍ”. La explicitud de esta competencia cobra sentido cuando la figura del contratista aparece para llevarse un cuadro flamenco al extranjero y se debate entre estas dos posibles ofertas. Pastora, interpretada por Estrellita Castro (que, obviamente, asiste a las clases impartidas) es la seleccionada para la gira *a posteriori*, una vez que ya en el tren, decide cantar y es fortuitamente escuchada por el contratista. Asimismo, Florián Rey también empleará la academia de baile para pulir el talento de Gloria en *Cruz de mayo* (1955). El jefe decide pagarle las clases: “Mañana vamos a celebrar tu progreso en una fiesta en mi cortijo”, le dice después de una semana en donde ha adelantado bastante. Este rol del jefe como protector de la joven no es muy bien aceptado por parte del novio, quien a lo largo de la película encarnará la figura del novio-celoso y que pretende devolver a la mujer a la “buena vida” antes de que empezara a cantar. En esta obra, la academia solo aparece una vez, curiosamente interpretando zarzuela (*Las bodas de Luis Alonso*) más que copla o flamenco, pero recupera su protagonismo al hacer participar a las muchachas en la fiesta de la Cruz de mayo como cuerpo de baile.¹²

¹² En la película *Gloria Mairena* (1952) la instrucción musical de los seises, niños internos en la catedral de Sevilla, es también otro ejemplo de “escuela” de aprendizaje que, si bien diferente a la academia por su aspecto religioso y por restringir sus canciones al tema sacro, muestra la disciplina e instrucción a la que se someten.

Estos casos incitan una pregunta totalmente legítima dentro del musical folclórico de posguerra: ¿la artista nace o se hace? Y, en el caso de que se haga, ¿cuáles son las formas de aprendizaje visibles en el musical? Esta oposición entre innatismo y profesionalización es un aspecto que ha permeado igualmente en el musical moderno. Tal vez el caso más llamativo sea la reinterpretación de *Carmen* por Carlos Saura (1983) y la búsqueda de la bailaora de este papel en la academia de María Magdalena. Lo mismo ocurre en *La niña de tus ojos* (1998) en donde Trueba juega con el innatismo de Macarena (encarnada por Penélope Cruz), andaluza, y que desborda salero frente a los prisioneros de guerra que, al no ser españoles, obviamente no pueden poseer esas mismas cualidades.¹³

La disyuntiva que el musical folclórico presenta a la hora de abordar el discurso del estrellato no es en absoluto novedosa o exclusiva de tal manifestación artística. Los teóricos áureos mencionaban el rapto poético a la hora de la composición de sus obras, un concepto opuesto a la *inventio* en donde la inspiración del poeta debía complementarse con la formación y la erudición propia de la época para emular a los modelos. Sin embargo, por muy atrás que esta disquisición se remonte y por muchos debates que alimentara en el período ilustrado, básicamente esta polémica contrapone al creador tocado por las musas con aquel que ejercita constante la técnica y cree, más bien, en lo que ésta le proporciona en su oficio. Respectivamente, y reduciendo mucho, el ejercicio de la poesía se traduce en ser vate de los dioses o partir de una concepción mesiánica o, por el contrario, una concepción más materialista en donde el ejercicio de la poesía es una profesión que requiere aprendizaje y dedicación.

Al musical folclórico no le pasan desapercibidas tales consideraciones, participando de la misma tensión existente entre autenticidad (genio / duende) y

¹³ Es preciso recordar, no obstante, el alto contenido paródico que esta película contiene y cómo efectivamente se sirve de los tópicos del musical folclórico para subvertirlos.

dedicación en el trabajo (academias); una dualidad que, como estudia Cruces, se remonta al Romanticismo y a la fascinación de los extranjeros por Andalucía que, en la mayoría de los casos, radicaba en el entendimiento del flamenco “como una práctica pre-civilizada, y por eso *auténtica*, que lo convierte en un objeto de consumo burgués precisamente por su alteridad”.¹⁴ El musical folclórico, al mostrar en la pantalla esta ruptura con la concepción innata de la artista, no hace más que reforzar la idea de que estas películas no deben valorarse tan a la ligera como ruralistas, o como si todas fueran iguales, ya que al mirar de cerca, algunas incluyen someramente aspectos de la modernidad.

Those who have condemned these films as Fascist preindustrial comedies fail to recognize narrative elements that contradict Fascism, National Catholicism, and the notion of a precapitalist Spain. For these films celebrate the world of the stage, referencing a cosmopolitan lifestyle instead of the nuclear family; and showcase female roles that were anathema to Francoist womanhood. They favor secular romance, not religious matrimony, and laud capitalist ambition and social mobility in place of class hierarchy.¹⁵

Este tronco de innatismo *versus* aprendizaje abre muchas ramas de discusión. Al fijarnos en las academias como síntoma que está detrás de la presencia de un modelo fijo de baile, es viable argumentar la existencia de un velo que homogeniza las actuaciones de las folclóricas, tras el cual existe un largo proceso de aprendizaje y composición; una normativa que, lejos de que se acerque o no a la experiencia real de las actrices que encarnaron estos papeles, reta el imaginario asumido (y casi romántico) de que en verdad las artistas no necesitan formarse porque el arte les sale del alma, y más siendo andaluzas. La presencia de academias que enseñan este oficio a las futuras estrellas normativizan por tanto este saber, partiendo así de una concepción homogénea y comercial que satisfaga el gusto de los contratantes. Tal

¹⁴ Cruces, 2003, p. 13.

¹⁵ Woods, 2012, p. 223.

profesionalismo se distancia de aproximaciones idealistas, según las cuales el flamenco en concreto es patrimonio de los gitanos, reside en su sangre, y se baila en las cuevas. Con la formación pertinente, la artista se acerca así a las expectativas del auditorio, tanto del café cantante como del teatro.

Para apoyar estos pensamientos es preciso remontarse en el tiempo, primero, con tal de rastrear la progresiva canonización de las formas del flamenco y del folclore, para ver en segundo lugar hasta qué punto el musical folclórico se hace eco de este modelo fijo de baile. Como estudia Cruces, el flamenco comenzó a sistematizarse en la llamada Edad de Oro del flamenco (1850-1920), dando lugar a lo que se conoce hoy en día como baile de mujer y baile de hombre. Asimismo, se consagra el uso de determinados instrumentos al tiempo que se relegan otros que también habían sido populares (el pandero). De esta manera, el baile de la mujer, que antes no divergía del hombre, se comienza a construir de acuerdo a la mirada masculina y a las demandas de los cafés cantantes. Como resultado, la mujer bailadora, que pasa a ser ahora objeto de deseo, ejecuta unos movimientos sensuales de arabesco con sus manos, bailando así “de cintura para arriba”, como afirma Cruces, en oposición al baile del hombre, que es mucho más vertical y basado en la acrobacia. Ambas maneras de bailar son mutuamente excluyentes e intransferibles, de manera que “[l]o permitido’ y lo ‘prohibido’ para mujeres y hombres se escribe a través del cuerpo y de los movimientos, que actúan así no sólo como acciones kinésicas, como *textos* a través de los que leer construcciones sociales”.¹⁶

De la misma manera que Cruces lleva a cabo una detallada distinción entre las formas de baile basada en el género, desglosa igualmente toda una serie de accesorios

¹⁶ Ibid, p. 6.

puestos al servicio de ensalzar la importancia del cuerpo femenino ya que, en su opinión, funcionan como

extensiones del propio cuerpo de las mujeres, e incluso metamorfosean sus movimientos ... La bata de cola ... no es sino un alargamiento de la figura que se consigue con un esmerado trabajo de las piernas, como el mantón lo es para los brazos, que lo conducen, abren o enrollan otorgándole así un sentido inseparable – salvo por lo estético – del propio cuerpo, no objetable por sí mismo.¹⁷

Así pues, a pesar de que no exista una preceptiva escrita ni una “escuela oficial” que dicta lo que puede hacerse y lo que no, la etapa dorada del flamenco que se desgrana en los cafés cantantes sienta cátedra al canonizar una concepción del cuerpo femenino que, remarcado con los accesorios, se dedica a la seducción a partir de un baile de cintura para arriba. El musical folclórico, a pesar de que se desplace del flamenco y opte por la tonadilla escénica, tomará sin duda esta misma imagen a la hora de presentar a sus artistas (tanto las novatas como las estrellas), reflexionando algunas veces sobre la homogeneidad de este modelo y, en otros casos, perpetuándolo.

Una forma en que esta sistematización del espectáculo de baile se hace más explícita es cuando se muestra en escena el intento fallido por parte de la folclórica de tratar de triunfar sin esta formación académica ni experiencia, evadiendo el normativismo ofrecido en la escuela. No solo será un elemento cómico y ridículo, sino que parodia este modelo de representación a partir de una teatralidad no “domesticada” que excede en suma las expectativas del auditorio. En esta misma línea, la presencia de un modelo fijo que debe ser aprendido e imitado acentúa la velada artificialidad que se esconde tras estos números musicales, cuyo logro es precisamente hacer pasar desapercibido todo el aparato que se halla detrás. En palabras de Mariquilla Terremoto, “en el fregadero cantamos todas muy bien, pero

¹⁷ Ibid. p.25.

luego allí con el foco” o bien se achara (como le pasa a ella) o solo la artista avezada logra conquistar al público. El musical folclórico, por tanto, se muestra perfectamente consciente de los diferentes contextos de actuación y la actitud requerida para cada uno de ellos. En *María de la O* (1958) protagonizada por Lola Flores, el padre de la protagonista alaba ese cante de alborada para la boda gitana ya que representa la tradición de “cuando el cante era cante, el único, el verdadero. Y no ése por lo adulterado con micrófonos que se usa ahora”.¹⁸ Esta tensión entre dos fuerzas completamente opuestas contrapone lo tradicional del cante relacionado con los quehaceres cotidianos con la presencia de una vocación profesional que opta por un objeto cultural fetichizado o rentable, que se vende en las tablas.

A la luz de lo dicho anteriormente, este capítulo explora los mecanismos de homogeneización que ayudan a la artista a encauzar su arte hacia el gusto del público y, por otra parte, el innatismo en sumo grado que se traduce en la divinización de la artista. Ambas caras de la moneda (profesionalización e innatismo, respectivamente) revelan el empleo de mecanismos que contienen a la artista: en primer lugar, amoldando su cuerpo a los estándares de representación; en el segundo caso, restringiendo su cuerpo (y casi suprimiéndolo) e imponiendo las consecuencias de elegir ese destino. En la primera parte del capítulo, reflexionaré sobre la película *Mariquilla Terremoto* (1938), cuya interpretación de “Mi jaca” se desmarca del resto de los números musicales por lo histriónico y ridículo.¹⁹ Tal momento evidencia la

¹⁸ A modo de anécdota, debe mencionarse que Concha Piquer era igualmente consciente de la necesidad de imponer una disciplina férrea en su compañía de baile. Como ella misma afirma en el programa *Cantares* televisado en 1978, ponía mucho esfuerzo en estar “pendiente de que salieran limpios, de que no se rieran, de que estuviesen pendientes del trabajo”.

¹⁹ A modo de curiosidad, debe decirse que la popularidad de este pasodoble es aprovechado posteriormente en la película *¡Ay, Carmela!* (1990) de Carlos Saura (basada en la obra teatral de José Sanchís Sinisterra) en donde se sustituye significativamente la jaca por “Mi España” (algunos versos significativos como “Mi España está loca de alegría porque ya se acerca el día de ponernos cara al sol”). Si recordamos, la compañía de variedades se ve obligada a adaptar su espectáculo para las audiencias fascistas para las que actúan.

existencia de un modelo de interpretación cuyo ideario, si bien no es mostrado sistemáticamente, sirve para domar el cuerpo de la artista de forma que se adecue a las expectativas del auditorio. Por tanto, no solo el ridículo hecho ante el público enseña al personaje que existe una gran diferencia entre el cantar en el lavadero y cantar frente a los focos, sino que la invita a amoldar los gestos de su cuerpo para que, la próxima vez que se suba a las tablas, su arte se enmarque dentro del de las otras artistas. Siguiendo con esta idea, el espectáculo normativo de la folclórica, a pesar de que se maquilla de naturalidad, encierra en verdad todo un esfuerzo compositivo: comenzando por la artista y su marketing, y terminando por la forma en que esta debe presentarse ante el público. Dicha existencia de dos ámbitos totalmente opuestos (el cante por ocio y cante como profesión) será más obvia en la película *La Cigarra* (1948) de Florián Rey, en donde el miedo escénico de la protagonista, acostumbrada a cantar solo en contextos naturales, revela toda la maquinaria que existe detrás de su promoción y de su lanzamiento como estrella nacional.

Vistos estos ejemplos, en el último apartado del capítulo discutiré el artistazgo fruto, más que del esfuerzo, de una herencia obtenida de forma divina. Al igual que en los ejemplos anteriores se visibilizaba la reconducción física de la artista hacia los modelos de baile, ahora la protagonista, en el culmen de su carrera, es divinizada sumamente de forma que su cuerpo, disociado de su voz, se restringe en elaborados vestidos. Asimismo, la protagonista cobra un matiz trágico al asumir el destino que le marca la continuación de su camino. En este punto, en la profesión misma y en las actuaciones, se juega con la exteriorización de la propia experiencia vital como fuente de ingresos o como forma de agrandar al público. La relación que la folclórica establece con su profesión da lugar a una serie de sacrificios que impactan fuertemente la forma en que ella vive, configurando así un círculo vicioso del que no

puede salir fácilmente ya que la faceta artística se impone a la personal. En este momento suele existir una tentación que configura una encrucijada resuelta finalmente con la continuación de su destino para el que fue creada, reafirmando así en la circularidad de su sino: cantar y rodar por los caminos. Para ello, voy a enfocarme en *La Lola se va a los puertos* (1947) de Juan de Orduña para explicar esta dualidad de la protagonista a la hora de afrontar su sino.²⁰ La relevancia de esta obra en el panorama del musical folclórico se infiere ya que fue declarada por el Gobierno como Película de Interés Nacional, por lo que actúa de modelo a seguir con las producciones posteriores. Además, esta obra propone un fructífero diálogo con la pieza teatral predecesora, proponiendo conceptos totalmente ausentes en la obra de los Machado.²¹

Folclóricas haciendo de folclóricas: la torpeza natural de Mariquilla Terremoto

En la trama de *Mariquilla Terremoto* (1938), dirigida por Benito Perojo, la reflexión sobre el innatismo cruza completamente toda su trama. A través de la protagonista, Mariquilla, el espectador asiste a su “domesticación” de manera que la niña impulsiva e irreflexiva que debuta en su pueblo natal, se convierte en toda una estrella. Tal transformación pasa por la disciplina a que es sometida de manera que, al final, compone su figura y actúa de acuerdo a las expectativas del público.

Para contextualizar un poco esta obra antes de entrar en materia, debe decirse que se trata de una adaptación de la obra teatral de Serafín y Joaquín Álvarez Quintero que contó con Catalina Bárcena en el papel de Mariquilla Terremoto. Esta película formó junto con *Carmen la de Triana* (1939), *Suspiros de España* (1939), *La canción*

²⁰ Para un panorama más amplio en la producción de este director, vid. Talens y Zunzunegui, 1998.

²¹ A la hora de hablar de las adaptaciones, es oportuno pensar con Pérez Bowie (2004) que no existe una jerarquía en la relación entre original y adaptación sino que, más bien, son diferentes discursos que se actualizan dependiendo de las necesidades y el contexto del momento.

de Aixa (1939) y *El barbero de Sevilla* (1938), una serie de películas hecha bajo el patrocinio alemán en los estudios de la UFA.²² Su trama, que según Gubern está basada en hechos reales, más concretamente en la biografía de la tonadillera sevillana Amalia Molina, narra el triunfo de una chica de Las Canteras, un pueblo de Sevilla, que consigue llegar a ser diva de la canción.²³ Mariquilla aparece desde el comienzo de la película vinculada con las clases populares, tal y como afirma Woods:

Her immediate identification with labor sets Mariquilla apart from the upper class, aligning her with working class sectors of society. At the level of spectatorship, the scene interpellates audience members of the lower classes, calling upon them to identify with the young protagonist who will inevitably attain success at the end of the film.²⁴

Acto seguido, tras el debut desastroso en su pueblo y el desliz cometido con el señorito Quique, su tío decide expulsarla de la casa al haber sido deshonrada. Vaga por las calles y Rosario la acoge en su casa. Un día cantando en la ventana, Mariquilla conoce a un pintor con el que viaja a París para iniciar una exitosa carrera. Transcurrido este tiempo en el extranjero, la muchacha, convertida ahora en “La estrella de Sevilla”, vuelve para actuar nuevamente en Las Canteras en un espectáculo benéfico. De esta manera se cierra efectivamente la obra mostrando el triunfo de la artista, la venganza sobre el señorito con quien salda su pérdida de honor llevándosele a América en calidad de acompañante.

La escena en que quiero centrarme es en el debut artístico de Mariquilla en el pueblo de Las Canteras. Éste viene propiciado por el padrino, quien se encarga de

²² Para más información sobre el cine español hecho bajo patrocinio alemán véase Meseguer, 2004.

²³ Gubern, 1994, p. 309.

²⁴ Woods, 2003, p. 298.

hablar con el empresario teatral para obtener una oportunidad en el teatro local.²⁵ Este acto, con el que busca enriquecerse él mismo “y tirarse un año entero comiendo langosta”, se anuncia con un cartel en donde reza: “la revolución del arte / rayo del sol andaluz / que reina en la multitud / por su gracia y juventud”. La expectación por su actuación es ciertamente amplia y ha dado cita a todas las clases sociales de Las Canteras. La presencia del público y su exigencia se hacen sentir con el pataleo primero que pide que empiece la función de una vez y, efectivamente, sus deseos se complacen al descorrer inmediatamente el telón. El escenario deja ver perfectamente con un plano general los decorados de fachadas a lo lejos, presumiblemente de la Alhambra vista desde el mirador de San Nicolás; para comenzar, acto seguido, con los acordes de “Mi jaca”.²⁶

En el siguiente plano, Mariquilla está visiblemente nerviosa entre el empresario teatral y el padrino, los cuales tratan de darle consejos breves desde su experiencia de espectadores: el padrino, que no grite; el empresario que mantenga “esa cara, alegre”. La imagen de Mariquilla, vista desde fuera, se aproxima satisfactoriamente a lo esperado dentro de la categoría de “tonadillera” ya que cuenta con todos los atributos precisos: el vestido de lunares, un mantón, la peineta, unos zarcillos de gitana.²⁷ A pesar de la apariencia y de su buena intención, el número ofrecido está plagado de entradas musicales a destiempo y desafinadas, una carencia de apostura que se traduce en movimientos histriónicos y descompasados, gestos

²⁵ El padrino es en la obra teatral un torero frustrado. Se le relaciona con una figura quijotesca. En la película esta referencia aparece sólo veladamente con algunos instrumentos taurinos en su taller.

²⁶ Esta copla, compuesta por Mostazo y Perelló, fue estrenada por Estrellita Castro en 1933 en Sevilla, teniendo un éxito rotundo. En esta escena de *Mariquilla Terremoto* puede argumentarse que la artista lleva a cabo una parodia de su propia representación.

²⁷ En el capítulo IV se menciona con mayor profundidad la reinterpretación artificiosa y artificial que directores como Almodóvar realizan de la folclórica en el cine contemporáneo (pp.119-120).

extraños con el delantal. Como afirma Woods al respecto, “the exterior film audience is prompted to laugh at the slapstick comedy of the scene”.²⁸ Efectivamente, tanto el público diegético como el extradiegético no puede hacer más que reírse ante tal disparate que continúa hasta que alguien tira el primer objeto a Mariquilla, desencadenando así esta reacción generalizada ante la audiencia.²⁹ El empresario teatral le reprocha a Mariquilla su estafa, una acusación que parece traducirse en cómo Mariquilla puede atreverse a pensar que es lo mismo cantar en el lavadero que encima de las tablas. Sin embargo el público, que ha mostrado su desaprobación con los tomates, más que materializar su enfado en bronca estrepitosa, se ríe ante este disparate.

Tanto esta intervención de Mariquilla como la reacción del público demuestran que ambos conocen perfectamente el modelo que se está tratando de imitar y reproducir, la apostura que requiere. La inadecuación del número viene dado porque lo histriónico de la folclórica, lejos de ser maquillado haciéndolo pasar por natural, es mostrado en todo su apogeo, en bruto. Este momento de la cinta parodia el número musical de “La Jaca”, altamente popular así como su intérprete en la vida real, evocando así otros números musicales a partir de esta actuación que, a diferencia de ésta, son perfectamente ejecutados. Como decimos, el fracaso artístico inicial de Mariquilla se debe a su inhabilidad en las destrezas propias de la folclórica “de

²⁸ Vid. Woods, 2012, p.299.

²⁹ La interpretación al principio de Paloma Reyes (protagonizada por Carmen Sevilla) en la película *Requiebro* (1955), establece también puntos de contacto con lo ocurrido aquí. Al igual que a Mariquilla, tienen que empujarla al escenario para que cante. Previamente se ha disculpado porque canta fatal pero lo que el público cree falsa modestia se confirma cuando comienza la actuación. Mira constantemente al director de escena porque no sabe cuándo tiene que entrar la voz. Para rematar, se le olvida la segunda parte de la canción pero, curiosamente, el público no le tira nada. Tras el desastre, su manager anuncia que ha tenido 12 funciones y 12 fracasos, a lo que ella se defiende diciendo que “cuando me contrató, sabía que yo cantaba como un gato”. Como ocurre con Mariquilla, la película *Requiebro* trata de reconducir o domar a la artista para que sus esfuerzos sean productivos (“A usted va a haber que domarla como un potro”).

carrera”. Su falta de profesionalización radica, principalmente, en no encauzar de manera “natural” la exageración de las artistas profesionales. Efectivamente, Mariquilla interpreta en escena su propio entendimiento de lo que constituye el “espectáculo folclórico”, haciéndose eco de una tradición presente pero sin haber pasado por el tamiz de la recepción del público, sin haber sido expuesta anteriormente al gusto que en parte configura el producto que se demanda. Por tanto, aunque la escena resulta en su totalidad ridícula, también se puede afirmar que se trata de un espectáculo valioso en cuanto a que no ha sido creado a expensas del gusto de quien paga para presenciarlo y que se preocupa más en expresar que en gustar al público.³⁰

Curiosamente, como estudia Salaün, el episodio que Perojo retrata en su obra era bastante común en la vida real, sobre todo en los inicios de las artistas: “the poor working conditions for these women and the bad treatment they received on stage ... was proof of the rowdy, and many times downright dangerous public. The performers had to shout to be heard over the roar of the male crowd, and shake their hips in order not to receive any more tomatoes”.³¹ Mariquilla, que sale relativamente bien parada de este debut, va a continuación a una taberna para “ahogar las penas” a manos del señorito Quique. El hecho de que ambos números musicales transcurran de manera tan sucesiva invita a pensar en los diferentes productos que de ellos se obtienen. Seguramente el público esperaba precisamente algo parecido a lo que la película muestra inmediatamente después, cuando la misma artista, que parece otra, demuestra que sabe cantar con unas sevillanas en el colmado a donde Quique la lleva. Ahora canta, relajada, con gusto, y su voz está adecuada con las guitarras y las castañuelas que allí encuentra. Efectivamente Mariquilla no sufre de miedo escénico porque ahora

³⁰ Como se estudia en *Flamenco on the Global Stage* (2015) curiosamente esta tendencia está muy presente en concepciones contemporáneas del flamenco en donde cada espectáculo es diferente y, más que la formación, se valora la improvisación y expresión de los artistas.

³¹ Salaün, 1990, p. 28.

la presión del público ha desaparecido por completo. En su lugar, ameniza la velada de personas que están casualmente en la taberna, mezclados artista y “público” en un mismo espacio. Asimismo, no existe una expectativa concreta y por tanto no es necesario representar o re-crear para ellos un modelo que, a ojos no-domados de Mariquilla, se traduce en movimientos totalmente sobre-actuados. Ahora se trata de un espectáculo improvisado y coral en donde, respectivamente, se hace gala de lo informal y arbitrario de las canciones y se difumina el protagonismo de Mariquilla.

Su segunda y última interpretación en Las Canteras, ya siendo la “Estrella de Sevilla” y no Mariquilla Terremoto, es la más clara muestra que revela el éxito adquirido después de su experiencia como artista con fama mundial.³² El público, como la otra vez, está expectante por el regreso de la artista a su tierra natal. Los decorados contribuyen a una ambientación más concreta y particular que recuerda el patio andaluz con las flores y las rejas. Además, la presencia en escena de varias personas más –un guitarrista y una mujer que se abanica– refuerza esta concreción del espacio íntimo que ya no es una vista panorámica y que acoge mejor el espectáculo. Obviamente, su entrada en escena no es en absoluto tan accidentada ni insegura como siete años atrás: reconoce al público sentado en sus butacas, pero reacciona como si no estuviera, bailando para ellos pero desatendiendo su presencia completamente. Cabe recordar que en su debut, ella sale y se queda mirando fijamente por un momento a los espectadores, para regresar posteriormente a las bambalinas, horrorizada. Ahora la folclórica afronta la presencia del público con naturalidad, acompasando la música con sus movimientos progresivos y majestuosos. La actuación conjuga hábilmente el

³² Debe notarse que la película presenta una estructura bastante simétrica en la disposición de los números musicales: la primera representación de Mariquilla va seguida de las sevillanas “Que no te quiero, olé, que no te quiero”. Por el contrario, hacia el final de la película, se invierten los términos y primero, ella se encuentra con Quique en la misma taberna a donde lo guía el Tito, y posteriormente, se reproduce el número en el teatro.

decir con el bailar, los momentos del cante con la instrumentación. Este equilibrio deja maravillado al público que, al final de la escena, no dudará en ponerse en pie y tirar esta vez no tomates sino su sombrero al cielo. Felizmente, “Estrella de Sevilla” ha demostrado ahora sí, que ha sabido interiorizar las estrategias de la representación folclórica, amoldándola a lo esperado.

Como el empresario teatral le recomendaba, “Estrella de Sevilla” guarda el empaque y la compostura sonriendo todo el rato a la audiencia, una sonrisa que es además favorecida por las propias técnicas cinematográficas que Perojo incluye ya que, si nos fijamos, en la escena se privilegian los primeros y medios planos contrapicados que ensalzan ahora a Mariquilla y nos la dejan ver como una auténtica folclórica en escena. Por el contrario, en su debut, la lejanía con que presenciábamos el espectáculo, solo subrayaba los movimientos desacompañados de su cuerpo y la exageración del contoneo de sus caderas.

Mientras que en sus inicios la inadecuación con lo esperado por el público se materializa en una interpretación excesivamente histriónica tanto en la voz como en los gestos, el espectáculo final, presenta una combinación y medida perfecta. En esta evolución, Perojo propone una clara “domesticación” de Mariquilla, un concepto que para observarse de manera más completa, deberá volverse al comienzo de la película cuando el personaje es presentado. Mariquilla entra en el taller del padrino corriendo e inclinando la cabeza como si fuera un toro listo para investir. Curiosamente, esta imagen se subraya cuando, al entrar en la habitación, cae metiendo su cabeza en la estructura de caña que recrea una cabeza de toro, uno de los juguetes que su padrino construye para los niños. Si este momento “salvaje” no fuera poco, al ponerse a bailar tras la alegría que el anuncio de su debut le produce, pisa a su tío sin querer. Un tercer ejemplo de su naturaleza “sin domesticar” es cuando corriendo nuevamente, tira los

piñonates del Tito, disculpándose con que “ha sido el viento”. Estos tres momentos bárbaros de Mariquilla, que aparecen casi consecutivamente al inicio de la película, constituyen su rápida caracterización como piedra en bruto, impulsiva y descuidada. El apodo de “Terremoto” en la obra de teatro de los Quintero fue el nombre puesto por el abuelo de Mariquilla porque, como ella misma dice, “decía que era un terremoto porque no me estaba nunca quieta. ¡Mi sino!”³³ Además, en una de sus conversaciones con Quique, afirma que tiene que espabilar porque ahora ellos viven en su época, la época del Terremoto, entendido obviamente como momento en donde la nobleza de sangre ya no es tan relevante como la movilidad social lograda con el trabajo. Por el contrario, ya en la película dirigida por Perojo, el apodo de Mariquilla se desplaza hacia el mismo contexto de in-domesticación al que estoy aludiendo: tras la entrada en el taller de su tío, este le dice que “ya está aquí el Terremoto: todo lo rompe, todo lo tira”.³⁴

Al poner la domesticación de Mariquilla en contexto con la desastrosa actuación que he comentado más arriba, puede decirse que el espectáculo constituye un punto de inflexión en donde toda su brutalidad, traducida en falta de disciplina artística, obtiene como recompensa el disgusto del público.³⁵ A partir de este momento, que en toda propiedad puede llamarse iniciático, su carrera se orienta a no interpretar o improvisar el arte a su manera sino a dar al público lo que él demanda. Mariquilla, hacia el final de la película, no solo deja de ir corriendo a todos lados y atropellando a la gente, sino que su presencia es más glamurosa y su apostura en el

³³ Álvarez Quintero, Serafín y Joaquín, 1930, p. 45.

³⁴ Resulta curioso que la fraseología del inglés haya recogido la expresión relevante a este respecto: “like a bull in a china shop”.

³⁵ Tal vez es una consideración vana, pero este momento de la película sirve para Mariquilla tanto como el primer coscorrón que el ciego da a Lázaro a modo de lección. (“Parecióme que en aquel instante desperté de la simpleza en que, como niño, dormido estaba”).

escenario revela la asimilación de las formas de actuación aceptadas y rentables. La película propone una domesticación de su personaje tanto en el nivel personal como en el profesional, reflexionando sobre el rol de la folclórica con respecto al público y el diálogo que entre ellos se establece en torno a las leyes de la oferta y la demanda y, más en concreto, en la necesidad de participar de un modelo común de representación conocido por éste. Perojo construye su obra sobre este motivo de la disciplina y la reconducción de la artista, reforzado además por la imagen del toro al comienzo, lo cual ofrece una nueva imagen de Mariquilla que estaba totalmente desaparecida en la obra de los hermanos Quintero. Así pues, esta obra aboga por la profesionalización de la artista a la vez que muestra los peligros de no participar en el modelo de representación que el público demanda, que es ofrecido por el resto de folclóricas. Ambas actuaciones (la de novata y la de estrella) proponen en efecto una transición en donde, en lugar de interpretar el arte a su manera, se proyecta a la audiencia lo que ellos desean escuchar y ver. Mariquilla maneja de una manera más efectiva lo que Gil Calvo llama “ficción expresiva”, consistente en “la fingida representación, aparente y figurada, de la naturalidad espontánea. El artista debe ocultar la secreta instrumentalidad ... para que sólo brille el simulacro de su espontánea naturalidad, el efecto de su sorprendente inmediatez y la apariencia de su improvisada ocurrencia”.³⁶ Efectivamente, para triunfar en su profesión se requiere exageración en su justo medio, formación y constancia para asimilarla; reconocer la presencia del público pero fingir que existe la cuarta pared. El triunfo pasa por saber guardar el decoro ante el público, de forma que el estereotipo sea recreado pareciendo natural y creíble, ocultando todo el artificio que para ello se requiere, sin destapar que en verdad detrás de esa aparente naturalidad existe todo un esfuerzo compositivo.

³⁶ Vid. Gil Calvo, 1991, p. 46.

Entre los miedos escénicos de Soledad “La cigarra”

El caso presentado en la película *La Cigarra* (1948) de Florián Rey vuelve a ofrecer una fructífera reflexión sobre la oposición entre naturaleza y artificio, improvisación y aprendizaje a partir de una joven lugareña del sur apodada “La cigarra”. Ésta, que comienza a hacer carrera como tonadillera en contra de su voluntad, se resiste a llevar su arte natural al escenario. Los productores buscaban una nueva estrella que promocionar, pero el *casting* inicial que conduce el personaje de Manuel Ligeró no resulta demasiado fructífero. Tras emprender un viaje al sur para encontrar un verdadero talento, dan con “La cigarra” quien, aunque sabe cantar, canta para sí misma y no es que salga mucho de su casa: “Por eso la llaman ‘cigarra’ porque es un poco arisca”, comenta la hermana. A pesar de los ruegos por parte de los empresarios, la huraña protagonista se resiste a formar parte de la compañía y todo lo que ello acarrea: acudir al teatro, cantar y, en definitiva, abandonar lo que para ella supone los contextos familiares del cante.³⁷ Tras varios altercados en donde su arte no acaba de cuajar en las tablas, ya en Buenos Aires, descubre que hay una mujer que ha suplantado su identidad y que canta en *playback* sus canciones. Finalmente, tras la urdimbre tramada por la artista, en el número final, la verdadera cigarra sale a escena para protagonizar el número “Castillitos en el aire”.

Esta película de Florián Rey establece un diálogo relevante a la hora de denunciar o, al menos, apuntar la artificialidad que construye el aparato del estrellato así como la presencia de tópicos dentro del género que comenzaban ya a estar gastados. El productor que está buscando a la estrella da muestra del hartazgo de los tópicos en el *casting* inicial al avisar que no quiere “[n]i aceitunas verdes, ni jaca, ni

³⁷ Lo más que consiguen el productor y el ayudante de ella es cantar en el teatro pero sin público: Soledad interpreta la canción “Si tú fueras un sultán moro” pero con la condición de que el teatro se quede completamente vacío. Igualmente, tiene la tentación de cantar una nana al bebé que está en el teatro (“Caballito verde...”) pero también cuando nadie la ve.

luna lunera”, una serie de lugares comunes en que incurre la aspirante que entrevistará a continuación. “La cigarra” constituye la contrapartida “natural” al tropel de chiquillas aspirantes a folclóricas que, como la afirmación del productor revela, están de vuelta de todos los tópicos que han asimilado tan rápidamente que lo único que consiguen es exagerarlos y convertirlos en ridículos. La tarea del productor no es otra que la de encontrar lo “auténtico”, lo natural y no corrompido por los excesos. “La cigarra”, por su parte, representa la ingenuidad ante los trucos del teatro y el artificio ya que no duda en creer y emocionarse ante todo lo que se muestra en escena a pesar de que más tarde le previenen de que “aquí en el teatro todo es mentira”.³⁸

Al igual que ocurría en *Mariquilla Terremoto*, los números musicales que “La cigarra” protagoniza no se adecuan a las expectativas del auditorio y establecen una crítica a la “ficción expresiva” de la que habla anteriormente, esa falsa naturalidad imprescindible para convertirse en una artista. En el primero de ellos, las nuevas tecnologías juegan una mala pasada y la artista canta con voz de hombre. Estas innovaciones, que parecen jugar en contra del arte y que solo sirven para subrayar ese artificio, hacen que salga corriendo del teatro. Este no es el único caso en que “La cigarra” fracasa ya que, en una de sus primeras actuaciones en Buenos Aires, tienen que darle un empujón para salir a escena y finalmente se desmaya. Al igual que *Mariquilla*, ante la implantación de un sistema homogéneo de actuación y de comodificación de la artista de acuerdo a unas expectativas comerciales, “La cigarra” no logra participar de estas reglas y no adecua su arte a las exigencias que se requieren a la hora de hacer carrera. La copla, que para ella se efectúa en la intimidad, sin público, como forma de expresión, es empleada ahora para publicitar y comercializar con los sentimientos. La representatividad de estas escenas, si bien escasa, sirve para

³⁸ El manager se muestra consciente del marketing que envuelve a la artista al decir “la belleza, la aventura y el divorcio está muy gastado [sic]”.

presentar el otro lado de la moneda ya que, en lugar de mostrar artistas con dones extraordinarios y casi tocados por los dioses (como se verá a continuación) se reta dicho discurso complaciente y se muestra una artista que sufre a la hora de percatarse del gusto tan diverso que abarca el cante, convertido en espectáculo.

Este empeño por buscar la cantante “auténtica” o pura que la película *La Cigarra* plantea se hace eco de la misma concepción que inspirara a los visitantes extranjeros que venían a España. Estos, maravillados por la “autenticidad” de sus tierras, atrasadas por varios siglos, alaban igualmente a sus mujeres locales ya que, en su opinión, eran “naturales” y no estaban tan domesticadas como las francesas. El testimonio de Gautier resulta bastante relevante al afirmar que:

aunque no tienen lo acabado, la corrección precisa y la elevación de las francesas, son muy superiores a ellas en gracia y encanto; y como trabajan poco y no se someten a esos ejercicios de ligereza y agilidad que convierten una lección de baile en un tormento, no ofrecen esa delgadez del caballo entrenado, que da a muchos bailes algo de macabro y anatómico en demasía; conservan los contornos y redondeces de su sexo: tienen aspecto de mujeres que bailan, no de bailarinas³⁹

La obra de Florián Rey (al igual que la de Perojo) elabora este tronco de la autenticidad no desde la autocomplacencia característica que muestra la mayoría del musical folclórico sino a partir de subrayar la necesidad de instrucción artística o educación que se esconde detrás de todo el entramado de la aparente naturalidad que se trata de vender. En *La cigarra*, esta autenticidad se presenta como ridícula ya que no es compatible con su respectiva explotación en las tablas. Por extensión, se muestra cómo el arte de las tablas es fruto no de lo congénito de la artista sino del maquillaje empleado a la hora de adornar el producto que vende la artista. En definitiva, la violencia de desplazar a “La cigarra” del cante familiar y su resistencia a cantar en el

³⁹ Rossi, 1966, pp. 67-8.

teatro muestra que, a pesar de que gracias a la “ficción expresiva” el producto sea equivalente, en verdad requiere destrezas totalmente opuestas.

Los ejemplos de Mariquilla y “La cigarra” se hacen eco de una disquisición que delimita y reta la concepción romantizada de la profesión de artista en donde, como veremos a continuación, se asume como un don sublime, obviando en consonancia su formación y, más importante, retratando un espectáculo sobre las tablas que contiene la naturalidad propia de un contexto familiar o cotidiano de cante. Las películas vistas hasta el momento conciben el cantar como un acto tan mundano como cualquier otro, que se aprende y se pone en práctica para obtener provecho económico. En el transcurso de sus respectivas carreras, la artista se acostumbra y amolda su actuación a lo que el público requiere, de forma que su éxito aumenta. Se muestra en escena la adquisición de esta naturalidad como producto último que invita al público a caer en esa ilusión de verdad y autenticidad que, llevada a los últimos extremos, invita a la identificación completa entre la actriz y el personaje que interpreta. Frente a esta concepción totalmente materialista que resume la ley de la oferta y la demanda, veremos a continuación qué ocurre cuando su vocación y sus dones se convierten en una forma de sujeción y determinismo que, si bien pintada con matices románticos e idealizados (la artista diva, la artista heroína) participan efectivamente de estrategias que niegan completamente el libre albedrío del personaje.

‘Mythopoesis’ y errancia: *La Lola se va a los puertos*

Si bien es cierto que tanto la presencia de las academias como los fracasos en escena de las muchachas dialogan directamente con una concepción no idealizada de artistazgo que concibe el espectáculo sobre las tablas como un conjunto artificioso, puede decirse que, si bien curiosos, su representatividad en las cintas del musical

folclórico andaluz es escasa. A pesar de que, a veces, los dones sean heredados (*Gloria Mairena*), o transmitidos cuidadosamente por la familia (*María de la O*), generalmente en el discurso del estrellato, la joven extrapola su arte natural directamente al escenario sin que se requiera un período de formación académica: por arte de magia, sabe complacer al público cantando *como los ángeles*. Estas jóvenes, cuyo correlato en la vida real se llevará a sus últimas consecuencias con los niños prodigio durante los años sesenta y setenta, poseen una gracia “natural” y un don que, consecuentemente, otorga un halo de divinidad a sus protagonistas. La cantante en estas cintas, lejos de encarnar los tropiezos hacia el estrellato, será una entidad humana teñida de divinidad, una semi-diosa cuyos atributos no se sabe muy bien de dónde vienen.⁴⁰ Sin querer identificar automáticamente a las folclóricas con héroes y semidioses grecolatinos, defiendo que dialogan con estos arquetipos incluyendo en sus caracterizaciones aspectos culturales autóctonos (como el cante o el baile). Sería peregrino analizar y tratar igual a Sísifo que a Carmen la Cigarrera, a Tántalo que a Lola; no obstante, no es descabellado pensar en la folclórica a este respecto como protagonista que se alimenta de los modelos antiguos para tomar el mismo paradigma, si bien actualizado, que encierra el héroe clásico en el contexto de la España franquista. Como afirma Feenstra, la presencia de mitos y arquetipos (empleando la terminología de Jung) se actualiza según las nuevas circunstancias y contextos. En lugar de partir del mito como una narrativa inmovilista, él lo define como “systems of beliefs that help us structure our vision of the world. We constantly create new myths

⁴⁰ En el caso de Juanita Reina, protagonista de la obra que analizo, este halo de divinidad le acompañará incluso en su vida real y ganará el sobrenombre de “carita de Macarena”, motivado por haber nacido en ese popular barrio de Sevilla y por haber realizado una película con ese nombre que ensalzaba a esa virgen. En un programa de televisión reciente dedicado a homenajear a artistas como ella (“El legado de...” Canal Sur) se escucha el testimonio de muchas personas y familiares aludiendo precisamente a este halo místico (“una verdadera diosa”, “yo miro a la Macarena y hablo con mi hermana”).

about new phenomena. The place and time in which they are constructed have a crucial impact on their final outcome.”⁴¹ La representación divinizada de la artista y la construcción de un mito en torno a ella persiguen su contención y reconducción. En el epígrafe anterior estudiaba las estrategias encaminadas a dictar cómo físicamente la folclórica debía actuar encima de las tablas (reconducción a un modelo homogéneo de baile de cintura para arriba). Ahora, debe señalarse que el endiosamiento de la protagonista desarrolla todo un discurso de resignación idealizada (sacrificio) en donde, perpetuando su propio determinismo de artista, se niega su libre albedrío y, en consecuencia, la posibilidad de abandonar su carrera de artista ya que ello implicaría rechazar los dones que la divinidad le ha atribuido.

El personaje protagonista de *La Lola se va a los puertos* (1947) es tal vez el ejemplo que más claramente encarna una concepción mítica y, por tanto, el que más nos puede ayudar a reflexionar de manera más detallada, en primer lugar, cómo se construye su imagen de semi-diosa y, en segundo lugar, qué implicaciones tiene esta imagen dentro de la obra. Ya desde la apertura de la película, cuando aún se están mostrando los créditos, puede escucharse la voz de Lola mientras que en pantalla vemos las olas del mar. Este síntoma que salta a la vista nada más comenzar no será el único momento en que cuerpo y voz se disocian de una manera tan obvia: en la preparación de la fiesta del cortijo, vuelve a escucharse la voz de Lola aunque, de nuevo, en pantalla solo puede verse el balcón de su dormitorio en donde se está arreglando. Una vez que José Luis entra en su habitación, nuevamente, se escucha la voz de Lola, escondida detrás del biombo. Finalmente, al término de la película, asistimos a la misma imagen del principio: la voz de Lola por un lado, y el mar sobre el que se desliza su barco, rumbo a las Américas, por otro. Todas estas escenas

⁴¹ Feenstra, 2011, p. 20.

subrayan una clara división entre la mujer y la cantaora, el cuerpo y la voz, relacionada con la dualidad del carácter humano y divino, respectivamente.⁴²

La categoría de la voz como don divino se explica en la obra no solo porque la artista, innatamente, domine perfectamente todos los palos; más bien, la capacidad de Lola es retratada por sus vecinos con asombro atribuyéndola automáticamente como regalo de los dioses de manera explícita. En la disociación entre el cuerpo y la voz que mencionaba anteriormente, juega un papel importante el encorsetamiento que de éste realiza la producción de Orduña, que apenas permite moverse a Lola en todos los números musicales en que es protagonista (Figura 1 y 2). Tanto en los de interior (salones palaciegos) como de exterior (patios, barco) su rigidez y su inmovilismo convierten sus coplas en un “decir” o en un “declamar” que, por el contrario, no cuenta con ningún elemento de baile, subrayando así aún más la supremacía de la voz sobre el cuerpo. Es importante señalar que el género del musical folclórico desplaza el flamenco (muchísimo más físico, con el peligro añadido de la sensualidad) y opta por la tonadilla (más basado en el decir que en el hacer). Tanto en un caso como en el otro, el atavío de la artista es de por sí reductor de sus habilidades físicas y persigue esa contención, el insinuar pero sin enseñar y, sobre todo, la apariencia de una libertad que en verdad no se traduce como tal.

⁴² Los ejemplos que esta película de Juan de Orduña ofrece son bastante numerosos a este respecto: la misma Lola afirma que “[s]i nace la mujer, muere la cantaora”; Heredia, su guitarrista, insta a Don Diego que “[d]eje a la hembra y escuche a la cantaora”. Cuando se contrastan con la manera en que la obra de teatro explota el mismo tema se observa que el doble origen de Lola es más explícito: por un lado, se menciona la presencia de los padres y cómo cuando era pequeña e iba a la academia y ahí conoció a Heredia (pp. 16-17). Páginas más adelante, Heredia explica cómo Lola fue creada a partir de la sal (pp. 62-63).



Figura 1



Figura 2

Junto a la supremacía de la voz sobre el cuerpo, la falta de progenitores debe ponerse también en relación con este carácter divino que discuto. Bien es cierto que la orfandad de las protagonistas contribuye a un discurso melodramático que empatiza con una población diezmada por la guerra, con un alto número de huérfanos. Sin embargo, es de resaltar que en la adaptación que Juan de Orduña realiza de esta obra teatral de los hermanos Machado, borra cuidadosamente cualquier referencia a lazos familiares, niñez, amoldándose así a la norma del género: Lola, al igual que la mayoría de los personajes del musical folclórico, aparece desamparada y sin familia.⁴³ Frente a esta carencia de raíces ordinarias, se dibuja un pasado extraordinario que la vincula con elementos sobrenaturales: hija de la sal, el alma de Andalucía, el agua o el viento.

Fruto de este origen extraordinario y sobrenatural, su arte se conecta rápidamente con lo sublime y, más que esto, es empleado como forma de trascender su propia persona y las debilidades de la carne. La voz, a diferencia del cuerpo, vuela libre y sin depender de la cantante visualmente, conquistando a todo el mundo,

⁴³ Véase Cap. II, pp.42 y ss.

demostrando su dominio espectacular. Lola, desposeída de su cuerpo, se hace eco del arquetipo del héroe clásico ya que no solo nace con unos dones magníficos sino que asume el destino que estos le marcan, estando predestinada a una vida que, aunque saborea los goces de la fama y el triunfo, requiere el sacrificio de la itinerancia y la publicidad de su sufrimiento, con todas las connotaciones negativas que ello acarrea.⁴⁴ Efectivamente, la asunción consciente de ser diva del espectáculo tiene como efectos “colaterales” el ser una mujer deseada, parte del juego de seducción que se pone sobre las tablas. Como bien le dice Heredia a Lola, “[e]s tu sino levantar pasiones” allá donde vaya; un hecho que en muchos casos es halagador y, en otros, se confunde con la prostitución.⁴⁵

Junto a la “comercialización” de la artista que veremos en el capítulo siguiente, es preciso resaltar el destino errante al que se somete, fruto de la elección de un tipo de vida que impide el establecimiento de la artista en cualquier lugar, totalmente sujeta a las contrataciones que la requieran.⁴⁶ En la película de Juan de Orduña aparece un itinerario concreto marcado por fiestas en varios pueblos del sur de Andalucía (Sanlúcar, Rota, Chipiona) así como la mención última de marcharse a las Américas para “llevar la gala de España”.⁴⁷ Efectivamente el nudo de la película se presenta cuando Lola se enamora de José Luis y se debate entre el amor por éste o por

⁴⁴ Las consecuencias del autobiografismo serán estudiadas con más detalle en el Cap.II, pp. 59 y ss. a partir del ejemplo concreto de María de la O.

⁴⁵ El personaje de Lola encarna la tentación de los hombres, como se afirma explícitamente. Heredia necesita marcar las distancias con los “pretendientes”, quienes conciben a la Lola como “hembra que se vende”. La señorita Rosario, prometida de José Luis, también se suma a estas acusaciones y le pregunta a la tonadillera si “no te cansas de rodar”.

⁴⁶ En la obra de teatro de Antonio y Manuel Machado se refleja también esta asunción de su destino: de ahí los versos, “o porque ha querido Dios / que sea mi amante el cante” (p. 70) o, más adelante, “Yo acepto / lo que Dios quiso que fuera” (p. 118). Esta prefiguración de su vida también es clara cuando Lola, ante la duda de quedarse o irse, (la voz de la tierra y la voz del mar respectivamente en la obra de teatro) se resigna y dice que “Mi persona tiene ya / su destino... bueno o malo...” (p. 126).

⁴⁷ En la obra de teatro aparece de forma clara el itinerario de la artista: “De Linares para Córdoba, / Sevilla y Cádiz; después / donde Dios quiera” (p. 30).

seguir con su profesión, un clímax que se prefigura en la película con la presencia de la novela *La dama de las camelias* (1848) y la ópera *La Traviata* (1852). Gracias a todos estos augurios que anuncian el final de Lola, la obra se cierra proponiendo el sacrificio de la artista como única manera de perpetuar el orden social.

La aparición de esta encrucijada y el sacrificio último de la folclórica es un momento clave en que es preciso detenerse un poco más. Debe ponerse en relación con la dualidad humana-divina en que se mueve durante toda la obra: precisamente a partir de su decisión, refuerza y perpetúa su destino heroico, asumido con todas sus consecuencias, y con el que dibuja un itinerario cíclico y cerrado. En este rechazo de abrazar la vida ordinaria, existe también un subtexto en donde se materializa la interiorización de la diferencia social por parte de la folclórica.⁴⁸ En sus propias palabras, ella misma afirma que “no nací para Pepe Luis”, ya que, como encarnación del cante que es, su única salida será aliarse con Heredia, quien representa al toque en la guitarra. Así lo ha afirmado Utrera al discutir que ambos personajes son “símbolos del utópico matrimonio entre el ‘Cante’ y el ‘Toque’, contextualizados entre dos clases antagónicas, los ricos latifundistas y los asalariados campesinos”.⁴⁹

Del mismo modo que subraya contundentemente su carácter heroico a partir de su decisión, en el sacrificio de Lola interviene el discurso religioso propiciado por la Semana Santa que, nuevamente, ofrece un contrapunto a su lado más humano. Cuando, al ver pasar por su balcón al Cristo, ofrece su amor a cambio de la salvación de José Luis diciendo “Sálvame a quien yo más quiero y renuncio a su querer”. De esta manera, Lola consigue trascender las lastras que encierra su personaje, querido y

⁴⁸ Recuérdese que en la película José Luis se traviste de torero para ganar el amor de Lola. Frente a este acto de *slumming* que el señorito protagoniza, exótico, como capricho para igualarse a la artista, se contraponen la naturaleza *verdadera* y esencial de Lola que, aunque quiera cambiar, está determinada por destino a seguir con su oficio.

⁴⁹ Utrera, 2001, p. 154.

admirado, pero estigmatizado al mismo tiempo socialmente por ser una mujer pública y extraordinaria. Su sacrificio la convierte en una mártir que la redime a sí misma y libra a la sociedad de un amor entre desiguales. Con tal acto ennoblecedor, se reconcilia su faceta de mujer “libre” con su devenir artístico. La contención final del personaje lo dibuja como una María Magdalena que alberga a la vez el pecado y la salvación. Este acto último conglera el melodrama, el sacrificio, el discurso católico y el martirio trabadamente, una variedad en donde de manera compleja el *status quo* es restablecido gracias al auto-sacrificio de Lola, humanizada por su amor hacia José Luis, deificada por su elección de continuar con el cante, cercana y lejana al mismo tiempo. Su aparente libertad como mujer artista, capaz de moverse en círculos vedados para la mujer ordinaria de los años cuarenta, es solo una ilusión de libre albedrío en que, a pesar de que se muestra como capaz de tener agencia a la hora de decidir, la coherencia discursiva de la obra al emplear esta mitificación del personaje impone un camino que ya está escrito para ella: ser consecuente con su carácter de heroína, ser reconducida a partir del sacrificio al final.

La asunción del destino de Lola, reflejada en su decisión de partir a las Américas, se espectaculariza a partir de la copla “Una cantaora”, en donde se compendia la asunción de su sino con la despedida al lugar en donde estuvo.⁵⁰ La circularidad a este punto de la obra es obvia: no solo se subraya formalmente al empezar y acabar en el mismo lugar y de la misma manera (romance recitado, mismos planos, Lola cantando en el barco), sino al evocar con esta despedida los sufrimientos a que Lola está predestinada a sufrir vaya por donde vaya, precisamente por ser una cantaora “y ser solo canción” (como ella declama), por suponer una amenaza a la sociedad “normativa” al no representar las características estándares. Ciertamente, a

⁵⁰ Compuesta por el famoso trío León, Quintero y Quiroga, la copla fue un rotundo éxito discográfico.

pesar de que la obra de Orduña muestre solo un fragmento de la vida de la artista, tanto la atemporalidad con que está narrada la obra como la intención de la artista de seguir con sus coplas demuestran este rodaje constante al que se somete. Además de ello, el sufrimiento causado a lo largo de todas estas experiencias será traspuesto a las canciones, de forma que su circularidad se refuerza al recordar (y publicar) en cada canción el destino errante que le caracteriza.⁵¹

Estas características configuran un personaje ampliamente conocido y querido por todos, popular, cuya historia es difundida de boca en boca, casi convertido en canción de la que el pueblo se hace partícipe. Siguiendo la terminología que emplea Mitchell, *La Lola se va a los puertos* narra una “mythopoesis” de Lola como heroína, de su historia como mito.⁵² Ya al comienzo de la obra, uno de los lugareños recita: “Al paso de los años se hace mito y lo trae el viento, la Lola se va a los puertos, la isla se queda sola”. Cabe apuntar a este respecto que la versión de Orduña incisivamente se afana en contar esta historia como si se tratara de un mito, jugando con la atemporalidad de la historia, con la recitación del romance inicial y final que recuerda su historia y su devenir, con la asociación entre la heroína y la tierra en que se mueve.⁵³ Esta leyenda, transmitida de padres a hijos, constituye en efecto una mitología local (aparición de los gallegos que no saben quién es la Lola) que, como tal, guarda el equilibrio entre lo inalcanzable de la divinización de Lola (la voz) y lo campechano (salero).⁵⁴

⁵¹ Vid. Cap. II, pp. 66 y ss. en donde se explica a partir del caso de *La copla de la Dolores* la circularidad y errancia de la artista.

⁵² Vid. Mitchell, 1988, pp. 61 y ss.

⁵³ Las otras dos versiones de *La Lola se va a los puertos* no se afanan en construir un personaje mítico sino que, más bien, se enfocan en aspectos materiales de su oficio o, en la producción de 1992 de Josefina Molina, en el ocaso de la artista.

⁵⁴ La consideración de Lola como folclórica nacional no cabe en este capítulo porque se aleja del tema pero ésta combate frontalmente el gusto francés introducido por el tito Willy, un personaje presentado como un petimetre que, igualmente español, está fascinado con las

Relacionar el personaje de la folclórica con este discurso heroico que propongo, presente en muchos argumentos de estas películas, contextualiza su figura con los protagonistas masculinos del cine bélico (Alfredo Mayo, por excelencia) y el cine taurino, los otros dos puntales del cine nacional de la época franquista.⁵⁵ Tanto en un ejemplo como en otro, se retoma esta vena innata del valor y el arte, atribuidos al héroe por la gracia de Dios, o bien por la suerte de ser español, encomendados a una tarea que solo ellos pueden desempeñar. Al vivir de acuerdo con estos dones que le han sido concedidos (valor, artistazgo) los protagonistas encaran muchos momentos en donde su vida peligra, pero aun así se resignan a asumir este destino que le viene dado *de arriba*. En el caso militar, se introducen a este respecto conceptos como el buen morir o el morir por la patria, que debe ser el fin de todo soldado.⁵⁶ Al contrario, el heroísmo de la folclórica, más cercana a la concepción del héroe clásico que a la del superhéroe de los tebeos, es menos espectacular ya que no salva a la patria, muy al contrario, restituye el *status quo* en la película. Al optar por un discurso heroico que hermana toreros, militares y folclóricas, se fortalece, por último, la conexión entre realidad y la ficción, la persona y el personaje. Al fin y al cabo, tanto el sistema del estrellato como el discurso heroico, promueve el cultivo de una doble faceta en los artistas: lo humano y divino, lo alcanzable o cercano y lo místico.

costumbres galas. Al tratar de competir en una fiesta de salón, su cancán es superado por la copla que empieza “No me lo niegues, entrañas, / la gracia que hay en España / nadie la tiene en el mundo y olé”.

⁵⁵ Recuérdense películas de este calado declaradas también de interés nacional como *Currito de la Cruz* o *El Santuario no se rinde*, ambas en 1949.

⁵⁶ “La patria nos pidió al más valiente. La virgen se lo llevó. La faena exigía al más bravo y hubo que darle a Pedro” (*Raza* 1941); “el deber es tanto más hermoso cuanto más sacrificios entraña” / “No hay sacrificio estéril” (ibid).

CAPÍTULO II

Castigos musicales: comercialización, penitencia y piratería

Una vez vistos la homogeneización del baile y su actuación en el escenario, así como el matiz mítico y místico que impone la suma importancia en la voz de la artista como cualidad divina, no puede olvidarse que, vocacional o no, su cante y su baile responden a la necesidad de subsistir. La presentación de la folclórica como persona del pueblo, sacada de las clases bajas, es otro de los rasgos comunes que caracteriza el personaje. Sin embargo, como afirma Woods, su móvil rango social a partir del discurso del estrellato, favorece que siga siendo a la vez popular y diva:

[t]he *folklórica* figure's embodiment of emergent classes, for instance, is highly ambiguous and ultimately complicit with the Project of capitalist modernity. Although the *folklórica* is initially situated within the working class, she is subsumed into the petite bourgeoisie through her career, even aspiring to be aristocratic, because the ideology of stardom ambivalently constructs the star as simultaneously ordinary and unique. Such mobility has the potential for radical change.⁵⁷

El fin crematístico de su profesión (contrataciones o cifras que se pagan en los cafés cantantes) es un aspecto puntual, omitido en la mayoría de los casos en el musical folclórico. Algunos momentos en donde el dinero evidencia la relación comercial entre artista y público son, por ejemplo, los extraordinarios cortometrajes protagonizados por Miguel de Molina. En *Chufillas* (1944), película dirigida por Claudio de la Torre, la gitana que canta y baila en el tablado local se marcha una vez terminado su turno de trabajo en el café para hacer el mismo espectáculo esta vez para los ingleses. A continuación, afirma la recompensa económica que estos clientes privados le proporcionarán. En *Luna de sangre* por su parte, del mismo año y dirigida por José López Rubio, entra en escena el factor de exotización y transacción al

⁵⁷ Vid. Woods, 2003, p. 293.

lanzarle el *payo* una moneda a José (Miguel de Molina) para que cante y baile. Por último, Gracia de Triana en *Los pregones del Albaicín* (1941) también relaciona su arte con fines crematísticos ya que sus coplas funcionan como reclamo publicitario para vender sus cestas.⁵⁸

Estas películas dibujan a un personaje bastante particular (y casi controvertido) durante la época franquista: una mujer independiente económicamente, que propicia entretenimiento público, soltera, y con el que el público participa de su mundo de riqueza y lujos conseguidos con su esfuerzo. No obstante, a pesar de que el discurso del estrellato presenta una figura emancipada, independiente y triunfadora, espectaculariza sumamente un sufrimiento que, además de servirse del viejo tópico del *vita theatrum*, configura un espectáculo que el público recibe con sordina. Existe una tensión a la hora de presentar dichos personajes entre la emancipación que requiere su oficio, y la “penitencia” que deben pagar como forma de contención, de regresar a lo “normativo”.

Su profesión en la película se basa en la sencilla regla de oferta y demanda que rige las leyes del mercado y que se transpone directamente al propio sistema de estrellato. Como afirma Comas, “[l]a dinámica interna del *star-system* es exactamente la misma que la del gran capitalismo industrial, mercantil y financiero. Sus técnicas de *marketing* en cuanto a creación, promoción y consumo son [...] casi idénticas a los de cualquier otro artículo de venta masiva”.⁵⁹ Precisamente por ello, las glorias de la profesión se combinan con la necesidad de publicidad, de ser un personaje

⁵⁸ Entre los musicales posteriores a la dictadura (vid. Cap. IV para más detalle), es tal vez la obra de Josefina Molina la que más incide tanto en la comercialidad de la folclórica como en su temporalidad (es una mujer mayor y tiene que ganar mucho dinero para cuando se retire). De esta manera, tanto importa su talento como el atractivo de ser una mujer joven y relativamente “libre”, sin compromiso. Esto constituye sin duda un círculo vicioso ya que enardecer aún más los deseos masculinos.

⁵⁹ Vid. Comas, 2004, p.16.

“condenado” a vivir completamente expuesto, de cara al público, sin espacio para encauzar sus sentimientos de otra manera que no sean las tablas del teatro ni intimidad. Su faceta humana, con todas las cualidades que son explotadas en la trama de la película, pasa a un segundo plano, de forma que la artista aparece cubierta con un halo de inalcanzabilidad. En la medida en que es un personaje público y se difunde solo en esta faceta, la folclórica se convierte en un objeto de comercio homogéneo y bello para mostrar en diferentes espacios prototípicos como paquete completo que satisface el gusto masculino, el gusto popular y, en último instante, el gusto de la censura.

Las implicaciones de esta commodificación resultan trágicas cuanto menos en el camino que emprende la protagonista que, si bien triunfa en su hazaña, lo hace pagando prenda. En primer lugar, su triunfo artístico y los medios emprendidos para su consecución dan lugar a un rechazo de su faceta humana o, como decía anteriormente, la destinan a la incompreensión gracias a la espectacularización en las tablas de su sufrimiento que, por otra parte, es fuente de ingresos y de perpetuación en el ranking. Asimismo, las implicaciones del artistazgo y el tratamiento que de este hace el musical folclórico alternan entre la fetichización y el castigo. Traer a colación a Laura Mulvey a este respecto es preciso ya que su estudio, pionero a la hora de considerar la mirada masculina en las estrellas hollywoodienses, considera que “this masculine anguish incites two types of behaviour: fetishism (observing a woman as an spectacle, like a star, a singer or a dancer) or submission (punishing a woman by imposing rigorous acts upon her, which lead to her death).”⁶⁰ Pocas muertes existen en el musical folclórico, y menos aún dentro del papel protagonista, sin embargo sí que puede argumentarse que la interpretación de su sufrimiento espectacularizado

⁶⁰ Feenstra, 2011, p.66.

funciona en la narrativa de estas obras como mecanismo de contención y casi ritual de penitencia en donde se publica esta identidad. Muchas de las divas cuentan con una canción bandera dramática, que se convierte en himno, que actúa como carta de presentación. Ésta resume su historia revelando los motivos por los cuales son conocidas. Las dos facetas de mujer que la película presenta en su argumento se problematizan profundamente: por un lado, la imagen de mujer prototípica, famosa, exitosa; por otro lado, las consecuencias de su emancipación: confusión con la prostitución, infidelidad, sufrimiento.

Introducidas estas consideraciones, debe apuntarse rápidamente que tratar de reducir todos los personajes femeninos del musical folclórico andaluz a un solo arquetipo sería un atrevimiento inútil y desencaminado, un esfuerzo que rompería sin duda con la variedad y riqueza propuesta por directores y protagonistas, tramas y planteamientos: ni todo el musical folclórico es discurso del estrellato, ni todas sus protagonistas son tratadas idénticamente; muy al contrario, algunos de sus personajes recuperan el arquetipo del artistazgo visitando puntos de contacto que son precisos examinar. Pensar en troncos que crecen en estos textos, entretejiendo preocupaciones y discursos comunes, es un ejercicio fructífero a la hora de comprender cómo el musical folclórico no es un género ingenuo sino que, en verdad, establece una serie de reflexiones vigentes en la época sobre el discurso del estrellato y la manera en que se concibe el arte.

La comodificación de la folclórica y sus coplas supone la exacerbación de la relación comercial existente entre artista-público. Cual rito de iniciación, su inclusión en el mercado del entretenimiento pasa por atribuirle un sobre-nombre artístico que conjugue lo andaluz y el salero. Carmen la de Triana, Carmen de España, Lola, por ejemplo, son etiquetas que delimitan y confunden la faceta pública y la privada de las

artistas, otorgando a su vez exclusividad y distinción.⁶¹ La intervención del mánager constituye otro de los eslabones dentro del eje comercial de la folclórica ya que, a partir de esta figura, participará y competirá a gran escala con el resto de ofertas posibles a partir de contrataciones sobre las que ella, obviamente, tiene poco poder de decisión. El mánager es una figura que reduce la agencia de la artista y da muestra de su tiranía o pillaje al aprovechar su analfabetismo para su propio enriquecimiento. La artista, que firma documentos que no le convienen, hipoteca así su arte y perpetúa su condición de producto a pesar de que no cante bien o de que quiera dejar ese mundillo.⁶²

Es precisamente el momento en que la artista se sube al escenario cuando, empoderada por su arte, es libre para expresarse, sin interrupción. Dicha expresión, alabada y premiada por el resto del auditorio, supone un gran contraste en el musical folclórico con respecto a los chascarrillos salerosos de los diálogos rápidos. Muy al contrario, constituyen un monólogo en donde, sin tapujos, se retratan las circunstancias personales que envuelven al personaje, dotándolo así de mayor profundidad psicológica. Berlanga, sabedor de la contención del personaje femenino en el musical folclórico así como de los clichés que lo envuelven, llevó a los extremos la carencia de expresión con Lolita Sevilla en su *Bienvenido Mr. Marshall* quien en sus intervenciones solo se comunica mediante el “ozú” y “digo” tan característicos del

⁶¹ La producción argentina *Requiebro* (1955) ilustra este aspecto al mostrar cómo Paloma Reyes se convierte en “Carmen de España” con la ayuda de otra antigua tonadillera. Mariquilla Terremoto se convertía en la Estrella de Sevilla (Cap. II, p.19 y ss.).

⁶² Entre managers abusivos puede señalarse también *Requiebro*, en donde éste embarca a la muchacha en proyectos sabiendo incluso que cantaba fatal, *Suspiros de España* (1939) o el abuelo de *Bambú* (1945). El papel de Pons en *Blancanieves* (vid. cap. IV, pp.129-130) es sin duda una clara alusión a esta tradición de hombres que se aprovechan del analfabetismo e ingenuidad de las jóvenes artistas. En la vida real, Sara Montiel cuenta los entresijos de estas contrataciones y el tipo de ofertas al narrar su experiencia con Harry Conn (Columbia Pictures) quien le ofreció un contrato estrictísimo en donde “no podías casarte, tenías que pedir permiso para viajar” (Vid. Montiel 2000, p. 228).

sur. Es solamente en el escenario cuando, a pesar de que nadie la escucha, dice más de dos palabras seguidas y puede expresarse libremente.

Gracias al autobiografismo de muchos de estos números, el personaje cobra profundidad y sus circunstancias personales se iluminan artísticamente. No obstante, este breve momento de gloria y “libertad” está supeditado nuevamente a las exigencias del público que condicionan su perduración en escena, su fugacidad, la repetición de los números más populares o más personales. Debido precisamente a este contexto comercial y espectacular que no puede perderse de vista, la existencia de una comunicación literal y lineal al uso entre el público diegético y la folclórica no existe: muy al contrario, aquél recibe y consume estos números musicales exclusivamente en tanto cuanto son un entretenimiento contratado. Mientras, el espectador contemporáneo de estas películas, más familiarizado con el trasfondo que existe en estas coplas y la narrativa en que se insertan, no solo puede identificarse perfectamente con esta falta de comunicación en escena sino que, nuevamente, se compadece de la protagonista. Efectivamente, estos momentos juegan con esta doble recepción que igualmente subraya el discurso melodramático que envuelve a la artista: bien mediante la incomprensión (público extradiegético) bien mediante su concepción como mero producto (público diegético). Efectivamente éste, a pesar de la dramática exposición de sus circunstancias, del llanto y desgarró en escena, la teatralidad de la situación, en conjunción con el histrionismo del personaje, impiden que estos testimonios no dejen de ser productos que, en lugar de ser creídos o escuchados con empatía por parte del auditorio diegético, sean más bien comprados.⁶³

⁶³ En *Ay pena penita pena* (1953), con Lola Flores de protagonista, se vuelve a mostrar la conciencia de la artista que debe gustar al público, a la vez que se participa del autobiografismo al cantar el dolor que le suscita el estar lejos de España.

Esta curiosa combinación de la vida pública y privada de la artista en el escenario a partir de las coplas autobiográficas percibidas como producto genera un nuevo giro en su concepción comercial que comentábamos anteriormente. La folclórica en efecto se distancia de su propia vida y experiencias pesadas, fabricando en su lugar una versión teatralizada de las mismas, comercial y del gusto del público. Ello da lugar a una segregación entre la vida de la protagonista como materia prima y su faceta artística que cuenta con las coplas como producto. Así pues, a pesar de ofrecer su propio sufrimiento, éste aparece como ajeno de sí mismo, alienado, reproducido en cadena (recordemos que muchas de las coplas se repiten constantemente).

Estos productos espectaculares, que refuerzan la faceta artística de la protagonista y participan de la narrativa del estrellato, cobrarían mayor profundidad si, en lugar de considerarse como una parte entretenida de la película tal y como hace el auditorio de la obra, fueran puestas en relación con la función que cumplen dentro de la obra y, más importante, en relación a la perspectiva comercial de la artista que expongo. De esta manera, tiene sentido pensar que las coplas son empleadas como forma de expresión, de identidad y subsistencia. Asimismo, se puede argüir que el trasfondo comercial de estos productos musicales contiene o restringe las ambiciones y deseos de la artista, como veremos en los ejemplos posteriores. Mediante alusiones directas al dinero o a la copla como transacción económica, la artista es devuelta por el señorito a su oficio de tonadillera y aplastado así cualquier tipo de aspiración de medrar. Esta propuesta interpretativa, que se nutre en la teoría de los actos de habla de John Langshaw Austin, parte de la idea de que la folclórica no solo canta y transmite un mensaje de entretenimiento, sino que, más allá de participar de esta visión parcial, ofrece veladamente un reflejo de su identidad a partir de la commodificación de las

canciones, presentando así un sufrimiento fetichizado de su propia experiencia.⁶⁴ Una aproximación pragmática en la interpretación de las coplas ya ha sido realizada por Sieburth quien estudia las de posguerra y su popularidad entre el público como actos empleados para superar el trauma a partir de estos universos de ficción que propician el *role play* entre los oyentes. Como ella misma indica, esto es posible porque las coplas son material de doble lectura,

[e]ven the tragic *coplas* sung by Piquer, the ones about people on the wrong side of both the legal system and the Church, were beloved by both sides. The marginalized protagonists of these songs were often gypsies or at least from Andalucía. ... The winners could identify with these characters as allegories of a Spain that was poor, hungry, ostracized, and misunderstood by the Western democracies, but that was defending its values and its dignity despite its poverty and marginalization. The losers, for their part, could read in the sufferings and the forbidden desires of León's marginalized gypsies and flamenco singers symbolic representations of their own predicament as pariahs who received no understanding or compassions from surrounding society. They could identify with the characters' rebellion against the surrounding moral values and legal rules, and, above all, with their deep suffering, with their status as victims of a societal injustice that had no possible solution.⁶⁵

El estudio de Sieburth considera, por tanto, la cultura popular como asidero e intelectualiza el funcionamiento de la supervivencia a la hora de interpretar las coplas como actos performativos. Con el cantar de cada persona se lleva a cabo no solo un momento de evasión sino que se consigue canalizar el propio sufrimiento y reclamar el suyo propio a partir de los casos o personajes prototípicos que se versan en ellas, igualmente marginales.

⁶⁴ La teoría de Austin a la que me refiero, que sentó las bases de la Pragmática moderna, se recoge en su obra *Como hacer cosas con palabras* de 1962. Otros continuadores de este trabajo son John Searle (*Teoría de los actos de habla*) o Sperber y Wilson y su teoría de la relevancia.

⁶⁵ Véase Sieburth, 2014, p. 56

A la luz de lo expuesto y siguiéndolo como punto de partida para considerar la función de las coplas dentro del musical folclórico, veremos en los ejemplos posteriores cómo la artista comunica una historia (verbalización de esta etapa), repite un “pecado” cometido, convirtiendo la canción en penitencia para librarse de la culpa, o bien la copla actúa como un *exorcismo de la memoria* al llevar a cabo una versión fetichizada y espectacularizada de sus propios demonios.⁶⁶ Al considerar el significado que estas coplas cobran en la narrativa de la película y, más importante, cómo y para qué las emplea el personaje que las vive, se abre un mundo de posibilidades entre las que nosotros solo contemplaremos la vena comercial, ya que entronca directamente con la forma en que se manifiesta la interiorización de la disciplina (culpabilidad) o la forma en que el señorito censura la actitud de la protagonista.

Efectivamente, el aspecto puramente material en que esta lectura se enfoca es empleado, cuando aparece, como forma de castigo y humillación pública, un nuevo mecanismo de disciplina que reconduce la conducta “libertina” de la artista, rompe la ilusión de igualdad entre las clases sociales y subraya su comercialidad al lanzar equívocos que la conectan obviamente con la prostitución. Ello cobra sentido si volvemos a pensar en que su profesión requiere de un grado de exposición pública que se traduce en el empleo de la propia vida (desengaños amorosos y pesares, vida novelesca) como materia prima para inspirar sus canciones, un hecho que, en el caso del cine, se reforzaba aún más al extender paralelismos entre la actriz y el personaje que encarnaba.⁶⁷ Al coquetear con estos equívocos entre la vida privada y pública,

⁶⁶ Término acuñado por Alberto Medina, 2001, en la obra del mismo título.

⁶⁷ Debe recordarse que estas películas se hacían prácticamente a la medida de la estrella que fuera a participar, de manera que, más que importar el argumento, se valoraba qué folclórica iba a ser la afortunada. Precisamente por ello, era posible jugar a confundir estos límites entre

tanto en la obra como en la vida real, el rol exclusivo de “cantante” corre el peligro de jugar con implicaciones carnales en donde, la disponibilidad de la mujer en el escenario se extrapola a la disponibilidad de la mujer en la vida privada, otro aspecto que el musical no deja pasar desapercibido. Para tratar de iluminar este punto, en este capítulo recurro a tres producciones relativamente cercanas entre ellas, que inciden en la faceta comercial de la folclórica (contratación, pago de servicios, explotación de sus canciones), como momentos incómodos en donde la figura de poder re-instaura su estatus social y sanciona los atrevimientos de la artista. La humillación llevada a cabo en estas producciones, caracterizadas por la explotación del melodrama y el discurso del martirio, conecta a las protagonistas femeninas que, salvando a La Dolores del último ejemplo, triunfan finalmente en finales felices. En *Filigrana* (1949), por ejemplo, la interrupción de la artista y el pago por sus servicios en escena es un gesto que sirve para marcar delante del auditorio los roles de “señorito” y “profesional del entretenimiento” que anteriormente se había difuminado con su relación amorosa. Por su parte, *María de la O* (1959) emplea la canción que da título a la película como forma de autoinculpación y penitencia (interiorización de la disciplina), cuya repetición y publicidad condena el atrevimiento nuevamente de aspirar a un amor de una clase social más alta. Por último, *La copla de la Dolores* (1947), si bien se distancia de los casos anteriores en que su protagonista no es una artista, ofrece una reflexión sobre el concepto de alienación y reproducción de la obra de arte mostrando dramáticamente cómo la historia de Dolores es versada y tirada por las calles en coplas. La canción pasa a formar parte del patrimonio del pueblo, robándole la agencia a la protagonista a la hora de presentarse a sí misma.

la artista y el personaje que encarnaba. En el ejemplo de más adelante, Lola Flores en el papel de María de la O cuenta con su esposo en la vida real como pretendiente en la película.

Coplas arrojadizas: *Filigrana* y el pago por los servicios en escena

La película *Filigrana* (1949) de Luis Marquina ilustra con mayor concreción lo expresado hasta el momento al conceptualizar la canción como *commodity* y como experiencia espectacularizada de la artista. Al comienzo, se ofrece una narración retrospectiva de Filigrana quien, en 1927, ante la propuesta de matrimonio de Harrison en Argentina, afirma que tiene “derecho a jugar con los hombres”. Esta reacción se justifica porque, en sus años mozos, fue burlada por el Conde de Montepalma, quien, a pesar de conquistarla, tenía novia formal (obviamente de su mismo estatus). A petición de Harrison, Filigrana rememora los encuentros amorosos con el Conde a partir del *flash back* que ofrece la película ahora. Por azares del destino, años más tarde el hijo de la artista y la hija del Conde se enamoran, ocasión que aprovechará aquélla, ya consagrada estrella en Buenos Aires, para vengarse de su burlador, cuya situación económica ahora no es demasiado holgada.

El momento en que Filigrana acude a la fiesta ofrecida por el Conde en su casa constituye el punto de inflexión que subraya la diferencia de clase entre ambos, una delimitación que ya había sido prefigurada cuando se conocieron a partir de la cancela como barrera.⁶⁸ El Conde se encapricha de ella y empiezan a salir juntos, visitando lugares como la Feria de Sevilla o los parques de la ciudad.⁶⁹ Esta relación, condenada desde el comienzo por la desigualdad social, llega a su final precisamente en esta

⁶⁸ El protagonista de *Manolo Reyes* también franquea la reja y se cuela en una fiesta privada de bodas. En el Cap. III (pp.90 y ss.) se estudiará con más detalle la importancia de la reja como barrera delimitadora de las dos clases a partir del ejemplo de *Morena Clara*.

⁶⁹ En la Feria de Sevilla se producirá el primer momento en donde la canción se alimenta de lo vivido: la popular “Ojos verdes” recuerda las escenas elusivas narradas en la película donde a la vera del río se intuye que ambos han tenido relaciones extra-matrimoniales. La copla actúa como marco para su propia aparición en la feria de abril posteriormente en donde se halla cantando esta copla ante todos. Esta popular celebración será estudiada con más detalle a partir de la película *Macarena* en el siguiente capítulo (pp.107 y ss.)

fiesta, a la que Filigrana acude, engañada, vestida de flamenca tal y como le indicó su “novio”. Como recuerda al contárselo a Harrison,

cuando entré en la casa me sentí fuera de mi sitio: ninguna iba vestida de flamenca a pesar de lo que él me había dicho y nadie me hacía caso. Recordé entonces palabras que antes no había querido oír: ‘no hagas caso del Conde, tiene novia formal’... En la galería mucha gente me cerraba el paso, me ahogaba y me impedía llegar hasta él. Aún recuerdo el martirio de aquella desazón. Hasta que un frío me entró en las venas, estaba allí pero no me veía. Y junto a él...

No solo la distinción en las vestimentas o en la manera de hablar de los invitados constituye una clara marca social sino que también lo es el estar en calidad de cantante (trabajo) en lugar de audiencia (ocio), algo de lo que Filigrana se percató inmediatamente. Una vez que Filigrana se sube a escena, atropelladamente e interrumpiendo el turno de la otra artista, enuncia una copla en donde reprocha el engaño en que el Conde la ha tenido y le da la enhorabuena en su relación con la señorita que lo acompaña. La experiencia personal hecha espectáculo ahora en su canción impide por parte del público diegético cualquier credibilidad o empatía (no es ese su lugar): más bien, todos escuchan arrobados el testimonio de Filigrana que, como otra más en el tablado, desmenuza profesionalmente una experiencia. Para el espectador de la película, no obstante, esta copla supone una poderosa venganza al engaño en que ha sucumbido la artista ya que, de manera muy clara, hace alusión a la experiencia de la que anteriormente hemos sido testigos. Mezclando así la maldición “gitana” y el despecho por la traición que siente por su marca social, la copla “Arrieritos somos” dice así:

Yo te doy la enhorabuena
por el gusto que has tenido.
¡Vivan los hombres rumbosos
que presumen de apellido!

Es el doble más bonita

de lo que yo imaginara.
Además, es señorita:
lo lleva escrito en la cara.

¡Qué diferente mi sino,
gitanita canastera,
piedra de todos los caminos!

Maldito sean mis labios
por los besos que te di.
Maldita sea la hora
en que yo te conocí.

Permita Dios que te vea
ir de cancela en zaguán,
y que nadie te socorra
con un cachito de pan.

Descuida serrano,
de esta cuentecita
en paz quedaremos:
Arriero somos
y, tarde o temprano,
en el caminito
nos encontraremos.

Te vas a quedar reinando
en mis *clisos* de gitana
y te irás enamorando
de la noche a la mañana.

Tengo que verte pidiendo
caridad por mis lumbrales
y yo decirte riendo:
anda ve y que Dios te ampare

El día en que tú te mueras
voy a poner por Sevilla
luminarias y banderas.

Esta doble recepción de la canción (la indiferencia del espectador en la casa del Conde y la participación en la venganza de Filigrana a partir de la copla por los espectadores

de la película) converge en el momento de tensión producido por el anfitrión, quien se dirige al escenario para pagar por la copla antes de que termine ya que, según él, “a mi novia no le gusta el cante”. Obviamente aludido, su gesto no solo avergüenza al padre de Filigrana, que mesa su sombrero con la cabeza gacha, sino que descoloca a todo el mundo en la audiencia así como a la propia artista. La prometida en seguida salta en defensa de la muchacha, justificándose y diciéndole que le da igual que si, en lugar de bailar, ella canta. Filigrana entonces le devuelve el dinero para que haga una donación a los pobres y la novia, totalmente ajena al mensaje que está lanzando la artista al Conde, vuelve complacida a su asiento tras resolver aparentemente el agravio.⁷⁰ Esta susceptibilidad y rechazo a la hora de aceptar el dinero por parte de Filigrana revela, en primer lugar, la ofensa que la artista siente cuando su experiencia personal es convertida automáticamente en producto al que se le puede poner precio. Por otro lado, este gesto humilla más si cabe a este personaje ya que presupone un saldo de cuentas por todo lo vivido juntos anteriormente (Figura 1).

⁷⁰ Similar a lo que ocurre en *Malvaloca* cuando la mujer (pecadora y mucho) ofrece a la Virgen que está en el asilo de ancianos sus joyas como limosna.



Figura 1

De esta manera, la copla “Arrieritos somos” resulta particular porque, en primer lugar, constituye un momento íntimo de comunicación entre el conde y Filigrana en donde la copla, convertida en reproche, obtiene como resultado el insulto del señorito y su intento de detenerla.⁷¹ Por otro lado, combina las dos recepciones de la copla antagónicas de las que hablábamos antes: la pasividad del auditorio, que no entiende nada de lo que está sucediendo al escuchar la copla como tal, y la frustración de los espectadores de la película que, de parte de la artista, entienden el número musical como testimonio personal, sufriendo con ella en su humillación pública y, en definitiva, participando de su mismo estatus marginal.⁷² Asimismo, la copla representa un momento único de poder por parte de la artista que es capaz de decir en frente de

⁷¹ Cabe contrastar el canto “gratis” de Filigrana en la Feria de Sevilla, días antes cuando salía con el Conde en calidad de “novia”, y esta actuación planeada en un espacio privado, en donde, como esta aparición del pago demuestra, la demanda viene determinada por el comprador que, ofendido, quiere detener el espectáculo.

⁷² Recuérdese de nuevo que la vena melodramática, estudiada por Woods ampliamente, es uno de los canales de los que se nutre el musical folclórico.

todos (aunque cifradamente, de nuevo, debido a la espectacularización de su pesar) quién es, cómo sufre, y lo que le ha pasado. Su actuación supone un consuelo momentáneo, una falsa ilusión de conquista de poder roto por el señorito que, no solo subraya el estatus al que pertenece, sino la exclusiva relación comercial entre ambos.

Esta escena encarna pues un castigo público que rompe de raíz la ilusión y las aspiraciones de la artista. El recuerdo del lugar al que pertenece como “gitana canastera” se hace posible gracias a la clara alusión de la materialidad que su profesión alberga. El pago en público por sus servicios responde no solo a un deseo de censurar lo que se dice en la fiesta (detener la copla) sino un modo de control de un testimonio alternativo y subalterno que no revela la historia oficial o, por mejor decir, que no se adecúa a la faceta pública más conocida del conde. Recordemos que su prometida, ingenua, ha mencionado al comienzo de la fiesta que está preocupada porque se habla mucho de él por Sevilla, a lo que Rafael responde que se trata de envidias y rumores. No es de extrañar por tanto que ante la copla, que supone la encarnación de estas habladurías, sobreactúe y manifieste de manera tan obvia esa ansiedad de clase y de control sobre su faceta pública. Hecho a costa del momento que la folclórica tiene para hablar “libremente”, este gesto resulta aún más poderoso al marcar la razón de ser de la artista. Como consecuencia de esta humillación, Filigrana abandonará el país y se olvidará de este suceso que, no obstante, será *vox populi* en toda Sevilla. Este momento es el único en toda la película con el que ella recuerda sus inicios y el único también que marca esta diferencia social ya que, posteriormente, con su triunfo conseguido en el extranjero, los papeles se invierten y ella es ahora quien humilla (aunque no públicamente) al hombre, echándolo de la casa que le perteneciera.

Con el ejemplo expuesto de *Filigrana*, asistimos a la presencia de un marco distendido propiciado por la fiesta (en esta ocasión privada), que explota lo local estética y musicalmente, y en donde se le recuerda al espectador que la aparente placidez e igualdad que envuelve el musical folclórico constituye una ilusión que se dinamita precisamente en estos momentos de asueto, en donde la folclórica, principal encarnación de las clases populares, es reconducida en su atrevimiento por romper este orden. Precisamente por lo distendido del ambiente, la alusión al orden y jerarquías sociales a través de la intervención del señorito es aún más chocante dado el contraste que ofrece. Constituyen así momentos altamente incómodos y descontextualizados que, a pesar de no ser los únicos en las obras, refuerzan la vena melodramática con que se retrata a la protagonista a la vez que asegura la continuidad de los valores conservadores de la época.

Así pues, la presencia del dinero y el pago de la artista en *Filigrana* transforman completamente un acto de entretenimiento en mercancía, de testimonio íntimo en producto que se recibe exactamente igual que un baile por sevillanas. Esta conceptualización de la copla como *commodity*, además, cuenta con una nueva vuelta de tuerca en la película al ser convertido este momento en una letra de sevillanas interpretada por el pueblo. En este nuevo número musical, la cantidad de intérpretes se va incrementando poco a poco: lo que empieza por un sencillo cantar de ciego (motivo que se repite en *La copla de la Dolores*), continúa hasta llegar a cuerpos de baile complejíssimos. Esta imagen, que de manera efectiva refleja cómo toda Sevilla conoce qué le pasó a *Filigrana*, condensa perfectamente la difusión y popularización de su historia. Las sevillanas, al puro estilo del romancero popular, muestra una cronología exhaustiva (y sencilla) de los sucesos, recrea una atemporalidad del evento a partir del uso del imperfecto, se enfoca en los dos protagonistas principales, inserta los diálogos

de manera directa, por no mencionar las repeticiones y los paralelismos formales. La letra es bastante extensa y no la reproduzco en su totalidad, solo algunos fragmentos que dan una muestra de la progresión de los hechos y del estilo al que me refiero.

De Filigrana, olé, de Filigrana.
De Filigrana escuche usted la historia.
Olé, olé, con olé.
Escuche usted la historia,
mi alma, de Filigrana.

De Filigrana la saben de memoria,
olé, olé con olé,
la saben de memoria,
mi alma, las sevillanas.
Gitana pura por los cuatro costados,
olé gitana pura
por los cuatro costados,
mi alma, de su hermosura.

“Cuanto te quiero, cuanto te quiero,
cuanto te quiero”, un conde le decía
“Ay, ay, ay,”
un conde le decía: “cuanto te quiero”.
“Cuanto te quiero, ay Filigrana mía,
por ti me muero”.

“No me vengas serrano,
mi vida, con tanto cuento.
Con tanto cuento,
no me vengas serrano,
Olé, olé, salero,
llámame, vida mía,
llámame, vida mía,
cariño de casamiento”

[...]

De mimbre el talle,
de rosa la mejilla,
olé dolores,
a aquella rosa se le puso carita de dolorosa,
y el hombre que la quiso la echo a la calle

[...]

Con Filigrana casarme yo no quiero, con Filigrana.
Con Filigrana, yo soy un caballero y ella gitana.

Tanto estas sevillanas últimas como “Arrieritos somos” reelaboran el abandono y humillación que sufre Filigrana en el palacio del conde de Montepalma. En palabras de Woods, “the anonymous singers and dancers performing to the recorded lyrics about Filigrana constitute a kind of proto-music video that elevates her story to the status of popular-mythic icon”.⁷³ Ciertamente, al contraponer ambas, puede percibirse rápidamente cómo la versión popular dibuja una Filigrana menos inocente o confiada que, sin acceder a los deseos del conde, le dice directamente que si tanto la quiere que se case con ella (“no me vengas, serrano, con tanto cuento”). En relación con esto, nótese cómo en esta nueva interpretación popular se matizan aún más una diferencias raciales que en el número de Filigrana solo tenía una breve alusión (“gitanita canastera”). Por último, el rechazo del conde es, obviamente, no solo más dramático sino explícito en sus razones: no eres de mi clase, yo soy un caballero y ella gitana. Estas modificaciones, que responden a un gusto popular más sensacionalista, configuran una versión arromanzada en donde, siguiendo a Woods, Filigrana se convierte, más que en una víctima, en una heroína traída a la memoria cuya historia ya no es posesión exclusiva de su persona sino de todo el pueblo, a modo de mito (otra vez, como en el caso de *La Lola se va a los puertos*). Este episodio, que actúa como transición a su exilio argentino, representa el punto más álgido de la espectacularización de este acontecimiento en la vida de Filigrana. La popularización de su deshonra pública a partir de las sevillanas conlleva a la distorsión de los

⁷³ Vid. Woods, 2003, p. 312.

personajes y su reducción a las categorías heroína y villano, al mismo tiempo que el pueblo empatiza con su situación de desamparo.

Coplas de penitencia: *María de la O* y la interiorización de la disciplina

La copla “María de la O” que se reproduce en la película que estudiamos a continuación, dirigida por Ramón Torrado y estrenada en 1959, data en verdad de muchísimo antes. Compuesta por Salvador Valverde y Rafael de León, fue primero un espectáculo musical (en los que se mezclaban danza, interpretación y cante) y luego se convirtió en película hasta tres veces. Como estudia Manuel Reina al rastrear sus orígenes,

la estrenó María Gamito en un bar de variedades muy frecuentado por artistas en la calle Atocha de Madrid en 1933. En Barcelona, se tiene constancia de que la estrenó un travesti llamado Milco, especialista en imitar cantantes y actrices, en agosto de ese mismo año, en el mítico Molino... Finalmente, quien la convertiría en un éxito internacional sería Estrellita Castro, que haría de ella la gran copla reconocida que es hoy. Su éxito fue tan grande, que con el argumento de la canción se escribiría una comedia estrenada en Barcelona el 19 de diciembre de 1935 en el teatro Poliorama, y más adelante, el 11 de abril de 1936, en el teatro Alcázar de Madrid, protagonizada por la mítica actriz María Fernanda Ladrón de Guevara.⁷⁴

En el argumento de la película *María de la O*, con Lola Flores en el papel protagonista, se cuenta la historia de una gitana que abandona a su novio de toda la vida, Miguel (primera película con su futuro esposo Antonio González en la vida real), para alimentar las promesas de un señorito que se ha encaprichado de ella. Gracias a éste, viaja internacionalmente y se codea con personas con las que, en su vida anterior, no habría tenido ocasión de conocer. Sin embargo, un día, el señorito se marcha a un viaje de negocios y el mayordomo de la casa en donde la gitana se

⁷⁴ Vid. Reina, 2009, p. 114.

hospeda, es encargado de decirle a María que se tiene que marchar, que el señorito no va a volver y que tiene una novia formal que, obviamente, es de su misma condición. Fruto de ello y completamente avergonzada por haber hecho caso omiso a los consejos del patriarca, María vaga por los caminos hasta que llega a un café cantante en donde musica su propia historia. Miguel, su novio de siempre, da con ella y se reconcilian, restaurándose el orden roto por el atrevimiento de la gitana y terminando así la película en final feliz.

Es precisamente el momento en que ella canta “María de la O” en el colmado el que nos interesa resaltar en este apartado. Como ocurría en *Filigrana*, su número musical no solo ofrece entretenimiento al auditorio sino que espectaculariza nuevamente su sufrimiento (autobiografismo). Siguiendo los pensamientos de Sieburth, la protagonista construye un *role play* gracias al desdoblamiento artístico de su persona (yo - tú) a partir del cual pretende “understand their own experience and to make sense of the world around them.”⁷⁵ A pesar de que, como veremos más adelante, esta técnica a la hora de recordar sea problemática, la copla actúa como penitencia efectiva que, en la narrativa de la película, propicia el perdón de Miguel y su reconciliación en el final feliz.

Antes de adentrarnos en estos pensamientos de manera más detenida, será preciso describir la escena en donde María de la O interpreta la copla que lleva su nombre. Momentos antes, asistimos al lecho de muerte en los caminos del señorito Luis en donde, a pesar de que le ofrece a María de la O sus pertenencias, esta afirma que “Dios ha querido castigarme por todo lo malo que he hecho”. Fruto de ello, decide vagar sola por los caminos en donde fortuitamente se encuentra una caravana de gitanos pero, resuelta en su destino, llega a Écija y da a parar a la “Casa del tuerto”, un

⁷⁵ Vid. Sieburth, 2014, p. 182.

colmado angosto y más bien humilde. Víctima de sus pesares, cae en el alcohol y canta en esta taberna (no sabemos por cuánto tiempo), en donde “hay cada *gachí* que quita el sentido”, según los trabajadores de Miguel que llegarán más tarde. Cuando estos entran, transcurre un espectáculo de baile que precede la siguiente actuación de María de la O en donde el escenario cuenta exclusivamente con un decorado de la Plaza de España en Sevilla (Figura 2). La interpretación de casi toda la primera parte de la copla transcurre en un plano medio enfocado en la folclórica. Su interpretación no escatima en gestualidad y aflicción, un dramatismo que llegará a su culmen al final cuando sale del escenario sin esperar el reconocimiento ni el aplauso del público.⁷⁶ Hacia la mitad de la intervención se introducen constantes contraplanos del auditorio en donde podemos ver a Miguel, aludido, mesando el cabello incómodo por el transcurso de la copla. Tal incomodidad se deja ver cuando decide levantarse del asiento e irse a enganchar los carros a pesar de que justo acababan de llegar (Figura 3).

En vano resulta apuntar que la letra de la canción se corresponde perfectamente con los acontecimientos de la intérprete que han sido narrados a lo largo de la obra. Sin embargo, es preciso señalar que el autobiografismo que Torrado explota al poner la copla en boca de su protagonista es un elemento que no estaba presente en la versión de 1939 en donde esta canción, como arma arrojadiza, era interpretada por otros para herir a María. La variación propuesta por Torrado participa así de la vena melodramática y la progresiva espectacularización de sufrimiento que se impone en el musical folclórico desarrollado durante la dictadura. Las implicaciones de la espectacularización de la historia de María de la O son en parte similares a las de

⁷⁶ La transición entre esta escena y la siguiente (Miguel en coche de caballos huyendo de Écija) es bastante rápida: no existe el aplauso del público al terminar la función y solo vemos que María sale cabizbaja del escenario sin más.

Filigrana: la artista, incomprendida, no puede comunicarse con el auditorio ya que el número es percibido como entretenimiento. Asimismo, el espectáculo constituye su forma de subsistencia, un aspecto claro en María de la O dada su situación de completo desamparo. El posterior triunfo de la protagonista (bien sea como revancha, en el caso de Filigrana, o a partir de la redención de su amante, en el caso de María de la O) es más efectivo al contar con estos números musicales que inciden poderosamente en su caída y en su castigo público.



Figura 2



Figura 3

Volviendo al autobiografismo y a la copla como *role play*, es preciso decir que en la letra de la canción existe una alternancia entre lo que digo / siento yo (narración de la historia en el pasado en primera persona) y lo que de mí dice la gente (estribillo, presente, segunda persona). Sin embargo, en la película asistimos en el último momento a una alteración de la letra del estribillo con la que se lleva a cabo una completa identificación entre ambas personas. El primer verso de la copla que apunta a esta confusión está al comienzo, “que fue *tu* querer”, el cual se convierte en “que fue *mi* querer”. Al final de su intervención, lo que pudiera ser un desliz en la letra, cobra sentido al cambiar sistemáticamente:

Te quieres reír
y hasta los ojitos los tienes morados
de tanto sufrir.
¡Maldito *parné*
que por su culpita dejaste al gitano
que fue tu querer!

Me quiero reír
y hasta los ojitos los tengo morados
de tanto sufrir.
¡Maldito *parné*
que por su culpita dejé yo al gitano
que fue mi querer!

Este vaivén que se acerca y se distancia de su propia persona al jugar con la alternancia entre la enunciación de sus sentimientos y el personaje construido por las gentes en torno a ella es un síntoma que invita a pensar en cómo gestiona la folclórica su propia identidad fracturada. Efectivamente, la construcción del personaje público descrito en el estribillo le ayuda a utilizarlo momentáneamente como si se tratara de otra persona, permitiéndole distanciarse para participar de lo que dicen las gentes. Sin embargo, al cambiar completamente el estribillo en el último instante, María de la O no solo demuestra que este *role play* le resulta infructífero al lidiar con su experiencia dolorosa sino que confunde su faceta pública (el personaje de María) y su faceta privada (María).

La reducción de la protagonista a la copla “María de la O”, hecho que se lleva a cabo al sucumbir a esta identificación entre ambas esferas, condensa los pesares y errores que se han narrado a lo largo de la película, marcando su identidad con un momento puntual que la constriñe y abortando así la posibilidad de existir bajo otra categoría que no sea la de “pecadora”. La copla se convierte en un estigma con el que la artista es conocida, que sirve para recordar al público y recordarse a sí misma sus faltas y por qué está en el escenario.⁷⁷ En la manera en que ella misma publica esta mala fama, la propia copla encarna el carácter de penitencia con la cual vierte juicios de valor sobre su persona, le hace sufrir al recordar tales eventos y, en última instancia, perpetúa su condición de “pecadora”. Esta “crucecita” que lleva a cuentas no es tanto su mala fama como esta materialización de la misma que se ve obligada a repetir como forma de subsistencia.

⁷⁷ Obviamente esta reflexión se enriquece al pensar que el personaje de María está estigmatizado desde el comienzo de la obra ya que el espectador conoce perfectamente cuál va a ser su sino gracias a la copla que, como apuntábamos antes, había sido popularizada en los años treinta.

Gracias a este autobiografismo, María de la O se expone a sí misma como *exemplum* de mala conducta: no solo ha caído en la tentación de un amor entre clases desiguales (como Filigrana) sino que ha renegado de su etnia por ello. La copla revela la aceptación de la culpa y la internalización de una disciplina social que castiga dichos atrevimientos. A esta luz, la copla trata de redimir estos pecados haciéndolos visibles al público y haciéndola recordar su historia.⁷⁸ Su penitencia pasará por el recuerdo constante de este episodio y por la espectacularización del mismo como producto de subsistencia. Esta interpretación en clave religiosa, propiciada principalmente por alusiones directas (crucecita, castigo de Dios), así como por el autobiografismo y la interiorización de la culpa, se refuerza aún más cuando se considera la función que cumple esta copla en la trama total de la película. Este número musical ocurre en los quince últimos minutos y es el claro detonante de un final feliz precipitado. Miguel, que ha abandonado el colmado en mitad de la interpretación de María, vuelve conmovido a buscarla. Su arrepentimiento público le ha hecho recapacitar y, a pesar de que antes de que María saliera a escena trata de convencerlo de que está arrepentida, es solo en escena y a partir de la copla cómo la artista redime su culpa y es nuevamente aceptada en el orden social que ella rompió en un principio.

Pirateando las coplas de la folclórica

Una vez considerada la espectacularización producida en las coplas que la folclórica “vende” en el colmado, cabe mencionar ahora otras que, lejos de ser

⁷⁸ Otros contextos en donde es común esta penitencia por parte de la artista suele ser la Semana Santa (*Malvaloca, La Lola se va a los puertos*). En este caso, a pesar de que la única referencia religiosa que existe es la “crucecita que llevas a cuevas” o el “castigo de Dios”, la narrativa en que se inserta la copla (redención, perdón) permite perfectamente situarla en el mismo contexto que otras pecadoras redimidas del musical folclórico.

empleadas por la propia artista como medio de subsistencia, son creadas por el pueblo a expensas de su mala fama. Altamente elusivas y alusivas, dan a entender una conducta moralmente reprobatoria que la dibuja como elemento disruptivo y externo a la comunidad y que, en última instancia, es forzado a su expulsión.⁷⁹ Como en el caso de las sevillanas de Filigrana, su popularidad corre como la pólvora y, tomando recursos del romancero antiguo, novelan una historia a modo de entretenimiento. En *Nobleza baturra* (1935) de Florián Rey, por ejemplo, una tabernera crea una jota para que los mozos del pueblo la difundan y, así, dañar la fama de la protagonista, María del Pilar:

A eso de la media noche,
dicen que han visto saltar
a un hombre por la ventana
de María del Pilar.

Efectivamente uno de sus pretendientes urde la treta de escalar al dormitorio de la chica por la noche durante las fiestas del pueblo con el fin de que sea visto por el mayor número de personas posible. A pesar de que sea un montaje, a ojos del pueblo, Marcial mantiene relaciones extra-matrimoniales con María del Pilar, haciéndola así perder toda la honra. El pueblo, lejos de contrastar los hechos, obviamente se hace eco de esta jota hasta que finalmente el entuerto queda resuelto por la intervención de la Virgen del Pilar y el arrepentimiento del causante de la confusión. Del mismo modo, en 1939, *María de la O* emplea la conocida canción como arma arrojadiza que sirve para difamar a la artista. El largometraje reconstruye la invención de esta copla, mostrando cuáles fueron los avatares que acontecieron a la “verdadera” María de la

⁷⁹ Existen ejemplos de estos casos en donde la mujer es “repudiada” de comunidades más bien tradicionales, como por ejemplo, *La zapatera prodigiosa* de García Lorca. Como ocurría en *Nobleza baturra*, a la zapatera le tienden una encerrona que dará lugar a la difusión de la copla.

O.⁸⁰ Sin querer, ésta ha recitado al principio los versos de la copla que su novio empleará, despechado, para difamarla en la taberna: “el hombre que a mí me quiera tiene que darme la luna que yo le pida: para mis manos, tumbagas de precio; ajorcas de plata labradas para mis brazos; y, para que los luzca mi cuerpo, vestidos de seda, mantones bordados”. Estas mismas palabras son las que, borracho, recordará y musicará Juan Miguel a petición de un parroquiano en la bodega. Lejos de quedarse ahí, la copla rueda y es empleada en una fiesta privada en donde, a mala intención, uno de los pretendientes trata de herir a María de la O. Como afirma la intérprete contratada para la ocasión, esta copla “está en todos los colmados y hasta la van a poner en disco”, llegando a traspasar así las fronteras de lo local a lo nacional.

Estos breves ejemplos de canciones de escarnio presentan algunos puntos de contacto con las protagonistas estudiadas anteriormente: narran un suceso escandaloso que se identifica con una vida extraordinaria, cobran popularidad rápidamente y, lo que es más importante, se enfocan en la faceta “escandalosa” o pública de la mujer que, lejos de ser considerada o juzgada con el resto de sus circunstancias (o como una más del pueblo), solo es relevante para la comunidad en la medida que propone un *exemplum* de mala conducta que desemboca en su expulsión. Así pues, por un lado la fama alcanzada tras poner en marcha todos los mecanismos del estrellato, tiene como contrapartida la intervención de momentos de disciplina que garantizan que no haya un exceso en esta liberalidad.

⁸⁰ Existe una bulería titulada “María de la O”, creada por Manuel Vallejo y grabada en 1935 que, a pesar de que tiene algunos de los versos de la versión más popular a modo de estribillo, cambia completamente la perspectiva de la historia. En este caso, es el hombre quien lamenta la pérdida de María porque, como afirma, “ahora que ves / que no tengo dinero / te alejas tú de mí”. Al final, el yo de esta versión masculina acaba perdonando a María e incluye una moraleja a su caso: “La vida de experiencia / te debe de servir; /porque ya habrás visto que sólo el dinero no hace feliz”.

La principal originalidad con respecto a los casos anteriores que aportan las “coplas de escarnio”, creadas por el pueblo a expensas de la fama de la artista, es la exacerbación de la faceta artística o escandalosa de la mujer, rompiendo frontalmente el autobiografismo que las caracterizaba. Trayendo ahora a colación la comodificación de la folclórica y cómo esta asume un destino marcado por esta ley de la oferta y demanda, las coplas se convierten en entes desposeídos por quien fuera su materia prima a partir de la apropiación indebida del pueblo. A diferencia de *Filigrana* o de *María de la O*, estas coplas ya no están subordinadas a la intervención de la mujer para prodigarse o difundirse: muy al contrario, son ideadas por el pueblo a partir de su fama, totalmente autónomas como objeto popular no restringido a un contexto concreto o que reporte provecho para la artista. Con la composición de estas coplas populares partiendo de sucesos que atañen a la protagonista no solo el pueblo la encorseta como fuera del sistema sino que es despojada de toda la agencia para manejar su identidad pública. Víctima de una reputación masivamente popularizada y atrapada en esta faceta, la canción pasa a ser una entidad alienada de su materia prima, en un objeto de consumo reproducido hasta la saciedad como “falsa” propiedad del pueblo que, una vez en la calle, es difundido sin importarle que lo contado sea veraz. La comodificación de la artista que antes veíamos pasaba por su consentimiento a la hora de participar en el mercado del ocio con todas sus ventajas y desventajas. Ahora cobra matices nuevos al ser desposeída de su historia, existir en la medida de la copla y estar difamada en ella y, posteriormente convertirse en una proscrita. De la mujer libre que asciende hasta llegar a ser una estrella, solo quedará en este caso la posibilidad de la errancia para huir del castigo que, de tan popular, se hace omnipresente.

Coplas como estigma: La Dolores de la copla

La copla de la Dolores de Benito Perojo ilustra la exacerbada cosificación de la mujer a partir de la copla construida por el pueblo en torno a su fama. Estrenada en 1947 en Argentina y en 1949 en España, goza de una tradición literaria primero y fílmica después que se remonta al siglo XIX. Aparentemente, el escritor barcelonés Josep Feliu i Codina (1845-1907) durante un viaje a Barcelona, oyó la popular copla en la estación de Calatayud y de ella derivó su drama en tres actos *La Dolores* (1892). Efectivamente, como afirma Gubern, “[d]e esta versión inicial derivaron reelaboraciones teatrales y cinematográficas. En el teatro hay que recordar *La hija de la Dolores* (1927), de Luis Fernández Ardavín, y *Lo que fue de la Dolores* (1933), de José M. Acevedo, que fue la pieza que inspiró directamente a Perojo”.⁸¹

Los intentos por rastrear si hubo o no una Dolores de carne y hueso detrás de esta leyenda aragonesa han llegado a nuestros días, encabezados en su mayoría por los estudios de Sánchez Portero, quien afirma que su verdadero nombre fue María de los Dolores Peinador Narvión, nacida en Calatayud el 13 de mayo de 1819.⁸² Sin embargo, independientemente de dicha existencia, la interpretación que Perojo realiza resulta original ya que nunca antes se había ofrecido una versión tan radical de la leyenda. El final aborta cualquier tipo de esperanza para la protagonista y, expulsada otra vez de un nuevo pueblo, vaga por los caminos sin ningún tipo de consuelo. Se desvía así de obras afines como *Nobleza baturra*, de la que es “contrafigura ideológica y moral” según Gubern, y en donde existía un final feliz propiciado por la intervención divina.

⁸¹ Gubern, 1994, p. 407.

⁸² ABC, 11 nov. 2014. En la obra de Gubern se dice que la protagonista se llamó Petra María de los Dolores, nacida en el mismo año que afirma Sánchez Portero, pero sin tener apellidos.

La película de Perojo abre con la famosa copla que prefigurará el destino de Dolores.⁸³ Como ocurría en *María de la O*, ésta había sido popularizada previamente y, por tanto, el espectador conoce de antemano que la película llevará a cabo una reconstrucción lo más cercana posible a la copla en que se inspira.⁸⁴

Si vas a Calatayud,
pregunta por la Dolores
que es una chica muy guapa
y amiga de hacer favores.

La primera aparición de Dolores en escena, desamparada en una noche lluviosa, es sin duda la imagen perfecta de la desprotección que sufre y sufrirá a lo largo de la película. Ella ha venido del pueblo vecino, huyendo, para empezar de nuevo y será Mariano quien le dé cobijo bajo el techo de su posada. Dolores pronto se involucra en las tareas del negocio y ayuda a Mariano y a su hija Damiana, quien no la ve con buenos ojos, a sacar adelante el mesón ya que en el otro pueblo era el oficio que desempeñaba. Dolores, que ha cambiado su nombre y vive tranquila la ilusión de pasar desapercibida porque nadie sabe su historia, se adapta a la vida en el pueblo hasta que un día en la plaza las cartelas de un ciego itinerante muestran la historia de “El crimen de Calatayud”. Este elemento perturba a Dolores enormemente y hace que confiese a Mariano su pasado: “Yo soy ésa Dolores”. En este momento la película se retrotrae al último día de la siega años antes cuando Dolores, que trabajaba entonces

⁸³ Es preciso decir que existe un pasodoble que data de 1944 en donde es la hija de la Dolores la que busca venganza en contra de esa copla que, en sus propios versos, “vas dando muerte”. El énfasis en la importancia de esta copla como agente de destrucción de su madre no solo se hace explícita en esta estrofa recitada, sino que tiene múltiples alusiones: “porque fue alegre en su juventud, / en *coplas* se vio la Dolores”, “una *copla* la mató”. Asimismo, la presentación del personaje del pasodoble vuelve a hacerse empleando la copla como elemento definidor: “Dolores la del cantar” o “Dolores la de la copla”.

⁸⁴ Nótese cómo en esta forma de insertar la copla por primera vez existe una nueva separación entre el cuerpo y la voz. La copla interpretada por el pueblo como música de fondo mientras que transcurren los títulos marca aún más esa barrera que se hará más clara en la película entre la mujer, que todavía ni ha aparecido en escena, su historia creada, y la apropiación que de ella hace el pueblo.

en el Mesón de la Gaspara, es deshonrada por Melchor, un gañán del pueblo, que, a pesar de haberse ido con otra, idea la copla como venganza. Con él como líder, van los mozos del pueblo a cantarla al balcón de la Dolores, motivo por el cual un seminarista, Lázaro, enamorado de la muchacha, se meterá por medio y, en la lucha, acabará matando a Melchor. Lázaro debe pasar tiempo en la cárcel y, a pesar de que al salir regresará por Dolores, ella asume que ya ha arruinado su vida bastante como para marcharse con él.

Si nos centramos ahora en cuáles son los aconteceres que envuelven la creación de la copla, es fácil darse cuenta pronto de que ésta no busca ni veracidad ni entretenimiento, más bien revancha: “Tenga razón o no, la copla ya está en la calle”, dice Melchor en la taberna una vez que la ha creado. A partir de aquí, la película muestra la progresiva difusión de la misma por todo el pueblo: de los integrantes de la taberna pasa a la ronda de mozos para llegar, finalmente, a los habitantes de Calatayud por completo. Esta copla marca la errancia de Dolores ya que, una vez descubierta, quiere marcharse a otro sitio para abandonar el estigma con que ha sido marcada. Víctima de su propia ficcionalización, la película traza así una trayectoria circular (e itinerante) imposible de escapar para Dolores. Efectivamente, como afirma Gubern, el final de la película es

tan negro, e incluso sorprendente desde el punto de vista comercial, que hasta ofrece ribetes buñuelescos, con el seminarista convertido en homicida por amor... y su azaroso encuentro-desencuentro en la última escena en la iglesia, que devuelve a la protagonista al páramo de su soledad en un paraje amenazador, escenificado con estética expresionista.⁸⁵

Recordemos que, formalmente, la película empieza con la copla cantada por el pueblo en una noche lluviosa y termina de la misma manera, con Dolores vagando por los

⁸⁵ Vid. Gubern, 1994, p. 412.

caminos sin posibilidad de redención u oportunidad de empezar de nuevo. Dolores ha interiorizado perfectamente esta nueva identidad vertida en ella por la copla y sabe que es como un ente “contaminado” que debe salir de la comunidad una vez que se descubre este estigma.

El fracaso y caída de Dolores consta de diferentes perspectivas que, como un calidoscopio, contribuyen a dibujar el mismo infortunio y a trazar la cronología en la creación de su leyenda. Antes de asistir a la creación de la copla por Melchor en la taberna, es el cantar de ciego el que no solo funciona como resorte que provoca la confesión de Dolores sino que explicita a partir del *flash back* la relación entre “El crimen de Calatayud” narrado por el ciego y las vivencias de Dolores. A efectos prácticos, este cantar de ciego daba plasticidad a la historia a la vez que familiarizaba a las audiencias argentinas con una leyenda ajena para ellos.⁸⁶ Sin embargo, este recurso empleado por Perojo no solo subraya la oralidad de cualquier leyenda sino la “fossilización” o asentamiento de ésta que, olvidada de la correspondencia con respecto a la protagonista que la película trata de establecer, se ha convertido en entretenimiento y tradición atesorada por una comunidad.⁸⁷ Puestas en relación, la historia y la copla de Dolores no es muy diferente a las “Sevillanas de Filigrana”, con la excepción de que la copla de la Dolores es empleada por Perojo en su obra para acentuar si cabe el clima asfixiante de un pueblo, el destino de la protagonista y, en consecuencia, su incapacidad de escapar de él.

Todos estos productos populares y autónomos de la persona que los inspiró provocan una escisión entre Dolores y la leyenda, de manera que, como muestra la película, la protagonista no es conocida físicamente por los nuevos lugareños sino que

⁸⁶ Vid. *Ibid*, p. 410.

⁸⁷ Para un contexto más amplio de la tradición de los cantares de ciego, véase Caro Baroja, 1995.

tiene que confesar quién es, la mujer que da vida a la leyenda, para que su ser cobre sentido en la comunidad. Si hablamos en términos saussureanos, Dolores es conocida por el significado que supone a la comunidad (la mujer perdida) pero no por su significante. Más que ello, Dolores goza de un significado ajeno que es hecho como propio a fuerza de errar. La copla, por tanto, le otorga una nueva identidad irrenegociable, la connota negativamente, aborta la posibilidad de ser otra persona o existir fuera de los límites creados en torno a ésta. Esta exacerbación que reduce su entidad a una murmuración puede relacionarse con la cosificación de la artista (y la mujer) que veíamos en los ejemplos anteriores: Filigrana, que pasa a ser la joven burlada por el conde de Moltepalma; María de la O, que se atrevió a enamorarse de un *payo*. *La copla de la Dolores* eleva a grado sumo la visibilidad y espectacularización de los sufrimientos y pecados de la artista, empleados en su contra por parte del pueblo. Dialogando con la tradición que comercializa las coplas de la artista, la obra de Perojo propone una vuelta de tuerca al contemplar no el ascenso de la artista espectacularizando sus propios pesares sino el aprovechamiento de sus propios pesares por el pueblo para construir un producto encaminado a su aniquilación. Este giro, que marca a la protagonista con un estigma del que no podrá resarcirse, arrebató la agencia de Dolores a la hora de definirse dentro de la comunidad. Marcada como forajida, se produce ahora la paradoja de que, lejos de ser ella quien espectaculariza su sufrimiento en escena para sacar un beneficio económico, la copla se convierte en arma arrojada cuyo objetivo es herir su sensibilidad, recordar su pasado, e impedir que pueda abandonar esa mala fama. La incompreensión y el drama personal, fruto de la incomunicación entre la folclórica y el auditorio, se sustituye ahora por el empleo de la copla (y la película en extensión) como resolución al acertijo de quién es la Dolores y qué pasó.

Cuando Mariano el posadero muere, su hija Damiana echa a Dolores de la casa, un final que ella ya había presagiado al no haber tenido buena relación con ella y al ser consciente de que, al fin y al cabo, no existían lazos de sangre. La escena del final vuelve a retomar y a hacer hincapié en la idea de martirio, inscribiéndola así en un contexto de películas que emplean la misma retórica tales como *La Lola se va a los puertos* o *María de la O*. Dolores huye hacia la iglesia ya que el consuelo de Dios es el único que le puede quedar una vez que ha sido expulsada. A continuación, asistimos a un plano superpuesto de Dolores en la cruz, como si de un Cristo se tratara.⁸⁸ El posterior fundido visual que se lleva a cabo resulta efectivo al corroborar la visión de una mártir que, crucificada con coplas, parece poder redimirse a partir del sacrificio que está dispuesta a realizar. No obstante, lejos de dejarla ahí, la película retorna la famosa copla mientras ella se marcha por el mundo sola, dejando abierta la cuestión de si alguien volverá a acogerla o no. En este final participan, como en el resto de la película, elementos naturales que prefiguran el destino trágico de la Dolores, una técnica de que la ya se había servido Perojo con anterioridad. Así pues, estos elementos naturales sirven “para construir las singulares homologías y simetrías del film: el desolador arranque y el desenlace del film en inhóspitos parajes naturales; la noche de tormenta cuando Dolores llega al pueblo y cuando Lázaro decide abandonarlo; el proyecto de fuga nocturna de la hijastra con su novio”.⁸⁹ El final no solo niega la posibilidad de trascender del personaje sino que da un cierre perfecto a una historia que resulta así circular.

La película *La copla de la Dolores* propone por tanto una reflexión sobre la formación de una leyenda local a expensas de la fama de una mujer. Fruto de ella,

⁸⁸ Junto a todas estas alusiones religiosas que se conglomeran hacia el final de la película, junto al sacrificio y “crucifixión” de Dolores, puede pensarse también en los siete dolores de la Virgen María, uno de los cuales es el descenso de Jesús de la cruz.

⁸⁹ Gubern, 1994, p. 412.

surgen unos productos culturales que se ciernen sobre la protagonista que, marcada con dicho estigma, debe abandonar la comunidad. Todo ello debe ponerse en contexto con la comodificación de la mujer-artista que hemos discutido hasta ahora en donde la percepción que de ella se tiene es reducida a la parte espectacular y escandalosa. De esta manera, pasa a ser un chivo expiatorio oportuno sobre el que la comunidad no solo vierte todas sus ansiedades y reafirma su postura “normativa” de personas de bien sino que limpia la crisis sacrificial en que el pueblo se sume una vez que es difamada su honra.⁹⁰ De esta manera, la película también muestra efectivamente la autonomía de la copla como resultado de una radical escisión entre su propia historia (apropiada por el pueblo) y su persona. Muy al contrario, de la misma manera que la copla no necesita de Dolores para estar en la calle y ser difundida, Dolores necesita y depende de ésta, paradójicamente, para completar su destino errante al que está advocada por su implicación en la muerte de Lázaro, el cura. El acecho constante que sufre gracias al clima asfixiante que dibuja su experiencia musicada, parece ponerse fin cuando, arrepentida, recurre a la iglesia para mostrar su contrición. No obstante, como venimos diciendo, la versión de Perojo exagera aún más si cabe la condena de la mujer a la itinerancia y a una identidad impuesta, por lo que resulta imposible que se olvide por completo quién es. El sacrificio ofrecido por Dolores, que podría haber apaciguado la crisis sacrificial de la comunidad que se muestra, se aborta por completo con la circularidad que Perojo impone a su personaje, de manera que Dolores, aunque esté dispuesta a ello, no puede encontrar consuelo divino.

⁹⁰ Piénsese en la teoría del chivo expiatorio que Girard desarrolla en su obra *Violence and the Sacred* (1972). La obra de Perojo, no obstante, aborta completamente el sacrificio de Dolores como hemos visto al negársele su redención a partir de Dios. De esta manera, más que superar la crisis sacrificial, esta se perpetúa por allá donde vaya Dolores.

CAPÍTULO III

Ante los andamios y tramoya de la fiesta andaluza

La celebración de fiestas populares dentro del musical folclórico español constituye un tópico dentro del género cuyo protagonismo acontece a partir de diferentes números musicales y espacios prototípicos. Desde la Feria de Sevilla, pasando por romerías populares hasta llegar al café cantante, estos lugares variados acogen la recreación de un tipismo andaluz, amalgamado en el patio andaluz, que los hermana en una homogeneidad recurrente que representa a las fiestas siempre en un punto álgido, sin que los preparativos o la organización previa tengan ninguna importancia. A diferencia de los contextos estudiados hasta ahora, debe diferenciarse cuidadosamente ahora entre fiesta y espectáculo, tarea ardua al pensar en que la representación de estas fiestas populares está altamente espectacularizada en la mayoría de los casos. Sin embargo, mientras que al comienzo nos ocupábamos de la contratación de la folclórica como entretenimiento principal, aquí se prestará más atención a la configuración de la fiesta como explosión popular, la improvisada participación de la folclórica en ellas y, sobre todo, cómo se gestiona y representa la intervención conjunta de las clases populares y aristocráticas en un mismo evento.

Estas escenas “protagonistas” dentro de los musicales, extensas, totalmente exentas de cualquier interferencia con la trama durante su transcurso, tratan de reflejar un carácter coral y variado a partir del baile y el cante. De esta manera, el espectador del auditorio siente la ilusión de estar participando en un espectáculo en directo, representado exclusivamente para él. La fiesta se celebra bajo un halo de espontaneidad que guía los diferentes números musicales, es decir, no se trata de un programa cerrado sino que surgen como *impromptu*, a petición de uno de los asistentes, contagiado por el ambiente festivo. Es en definitiva un momento ameno y

distendido, que pausa la trama general y con el que, a efectos prácticos, se inserta una copla que, generalmente, era conocida con anterioridad por la audiencia.⁹¹

La complejidad en el estudio de las fiestas y conmemoraciones durante la dictadura franquista reside precisamente en la completa intervención del Estado sobre este ámbito y, en consecuencia, en su interrelación ideológica y estética, en donde el poder es ejercido sobre la comunidad.⁹² El interés de Franco, antes incluso de ser nombrado Caudillo, por instaurar un calendario festivo se materializa finalmente en 1940 cuando, de forma sistemática, aparece en el Boletín Oficial del Estado (B.O.E) la orden que, “disponiendo el Calendario de Fiestas Oficiales”, aglutina todas las fechas que habían aparecido esporádicamente en este mismo cauce desde 1937.⁹³ Este documento último resulta fundamental no tanto por dicha sistematización o por la división que establece entre fiestas religiosas y fiestas nacionales, sino por la explicitud de su programa ideológico basado en la reconstrucción.⁹⁴ Las iniciativas realizadas para legitimar estas últimas aúnan los esfuerzos de todos los ámbitos del

⁹¹ Por ejemplo, “La jaca”, aunque aparece en *Mariquilla Terremoto* (1939), fue estrenada por Estrellita Castro en 1933 en el teatro Coliseum de Madrid. Lo mismo ocurre con “Échale guindas al pavo” en *Morena clara* (1936); “Ojos verdes” en *Filigrana* (1942); y “Francisco Alegre” en *La Lola se va a los puertos* (1947). Para más detalle, véase la obra de Reina.

⁹² Algunas obras dentro de este enmarque que vincula la festividad y el poder son la de Hernández y Martí (1996) sobre las fallas, y la de Hurtado Sánchez (2000) sobre la Semana Santa andaluza.

⁹³ La orden del BOE puede verse a través de la página web del organismo, pero también de manera más completa con otras órdenes adicionales en el *Anuario del espectáculo* 1944-1945. De especial interés resultan las órdenes con respecto al descanso obligatorio dominical, una orden con marcado carácter religioso y cuyo incumplimiento se consideraría grave. Denominación del “1^{er} año triunfal” (1937, BOE núm. 269), Celebración del 1^o de octubre como proclamación del Caudillo (1937, BOE núm. 343), celebración del 19 de abril como fecha de unificación (1938, BOE núm. 543), 25 de julio como día de Fiesta Nacional en conmemoración del Apóstol Santiago (1937, BOE núm. 275). Cenarro (2003) y Triana-Toribio (2000), por su parte, se han ocupado de discutir más este asunto.

⁹⁴ En el capítulo dedicado a la posguerra, Viejo-Rose (2011) hace un especial hincapié en la re-construcción del país centrándose en la arquitectura. Mostrando la puerta de Alcalá durante 1936 con la foto de Lenin y posteriormente en 1939 como marco de una misa católica con símbolos fascistas. Así pues, el autor dice que “[b]y constructing spaces in which people lived and through which they moved, the reconstruction project provided a stage setting for the performances with new meaning” (93).

Régimen. Junto a la adhesión del pueblo retransmitida en la cobertura del desfile de la Victoria por el No-Do, en 1942 la Delegación Nacional de Propaganda convocaba un concurso en donde sus participantes debían versar y explicar las fiestas. Su ganador, Moret Messerli, con la obra *Conmemoraciones y fechas de la España Nacionalsindicalista*, explicaba en qué consistía esta fecha y cómo era apropiado vivirla y celebrarla.⁹⁵ Con respecto a la fiesta de la Victoria, por ejemplo, dice que hay que “celebrarla con sobria alegría, con entusiasta devoción, con voluntad constructiva, con plena conciencia de la solemnidad de la hora”.

Gracias a este trazado festivo, a la re-semantización de los días y a la invasión de la vida pública a partir de imposición de ceremonias, la cotidianeidad está marcada por un tiempo cíclico, es decir, por una sucesión inalterable de eventos año tras año: a la fiesta de la Victoria el 1º de abril le sucede la de Unificación el 19 de abril; al 18 de julio y al Glorioso Alzamiento le sigue el día del Caudillo el 1º de octubre; y después, el día de la Raza (12 de octubre); y después, el día de los Caídos (29 de octubre) y, por último, antes de comenzar de nuevo todo al año siguiente, el 20 de noviembre se decretaba luto nacional por la muerte de José Antonio Primo de Rivera.⁹⁶ Como afirma Sánchez Biosca, “los años se suceden siguiendo hitos prefijados que emergen de ese pasado y convierten el presente en una ceremonia lexicalizada, inerte, de aquél”.⁹⁷ El ciudadano vive en efecto un calendario invadido en donde, independientemente de su mayor o menor adhesión a la causa, se tradicionaliza el descanso y el ocio al amparo de las fiestas nacionales, a la vez que se institucionaliza

⁹⁵ El *ABC político de la Nueva España*, del mismo autor, fue publicado dos años antes en 1940.

⁹⁶ A nivel más local, los programas de fiestas también se caracterizan por la repetición y estancamiento de los gustos. Buen ejemplo es la *Revista Celedón*, originada en el País Vasco, cuyo programa de fiestas en celebración de la Virgen Blanca resulta inalterable al paso de los años.

⁹⁷ Tranche y Sánchez-Biosca, 2000, p. 277.

y se honra el pasado al imponer un recuerdo redirigido por el propio sistema.⁹⁸ Estas conmemoraciones castrenses jugaron un papel fundamental en la conformación ideológica del individuo, en la construcción de una colectividad y, más importante, en cumplir el propósito de reconstrucción del país de acuerdo a los valores del Régimen.

Si bien es cierto que los desfiles y las demostraciones populares castrenses fueron cayendo a medida que en la II Guerra Mundial el fascismo era derrotado, con respecto a las de carácter popular, el Estado se apropiaba de ellas sutilmente para verterles un mensaje político, como cuentan los testimonios recogidos en la fiesta del Pilar o en la misa de Santiago de Compostela.⁹⁹ Tanto en la visibilización y difusión de estos eventos como en su apropiación a partir del discurso oficial tiene especial relevancia el No-Do, que actúa como agente que permite una espectacularización y publicitación de eventos de interés.¹⁰⁰ En este contexto de opresión y de celebraciones pautadas, “las gentes, tras las calamidades pasadas y las sensación de incertidumbre presente, adquirirían una nueva estima de la vida, unas ansias frenéticas de pasarlo lo mejor posible”.¹⁰¹ Lo mismo revela el testimonio de Martín Gaité quien afirma que “[l]as heridas vendadas seguían latiendo aunque no se oyeran los gemidos ni estallaran la pólvora; era un silencio artificial, un hueco a llenar urgentemente de lo que fuera”.¹⁰²

⁹⁸ A este respecto, puede pensarse en el concepto de “Biopolítica” propuesto por Foucault durante el curso 1978-1979 en la Collège de France. La dictadura, además de encarnar un poder tanatopolítico basado en la represión y muerte, también incluye entre sus tecnologías de poder aquellas que suponen una dominación productiva.

⁹⁹ Cenarro explica el contraste entre la ofrenda al Apóstol Santiago realizada en 1936 y la de tres años después. En esta, “el lugar de la población estaba en los márgenes de esa liturgia, civil y religiosa a la vez, que invadía el espacio público” (118).

¹⁰⁰ La página web de la Filmoteca Española recoge una amplia variedad de archivos a este respecto. Véase el estudio de Sánchez Biosca y Rafael Rodríguez Tranche sobre material documental paralelo al No-Do (la serie *Imágenes*).

¹⁰¹ Abella, 1996, p. 89.

¹⁰² Martín Gaité, 1973, pp. 129-139.

La importancia de la cultura popular como asidero y evasión a la vez que como forma de reunión, juega un papel fundamental dentro del panorama de la posguerra española. La experiencia y la relación con la cultura popular de escritores que vivieron en sus carnes el Franquismo es sin duda una contribución valiosa que no solo ha reactivado el interés en el estudio de este campo sino que ha contribuido a fijar de primera mano sus vivencias.¹⁰³

Junto al No-Do como prueba audiovisual del carácter cíclico de la época de posguerra, también debe apuntarse que fue un canal encargado de configurar una visión espectacularizada de celebraciones locales que anteriormente no habían tenido ningún tipo de repercusión en el resto del país. En esta misma línea, el musical folclórico español se hizo eco de esta misma estética andaluza a la hora de celebrar los festejos locales. Al pensar en la convivencia de estos canales ligados al régimen con lo ocurrido en los pueblos de España como material que narrar en ellos, debe plantearse la dicotomía de la que habla Debord: lo real y la representación de lo vivido, conformada por una serie de imágenes destinadas exclusivamente a la contemplación que constituye el espectáculo.¹⁰⁴ El autor afirma, por tanto, que el espectáculo, “como inversión concreta de la vida, es el movimiento autónomo de lo no-viviente”. Ello quiere decir que el espectáculo constituye un todo independiente que, a diferencia de las imágenes parciales de la vida real, es un producto completo para ser contemplado. Sin entrar en matizaciones sobre qué tipo de espectáculo aborda (teatro, musical, cine), el pensador francés llega a decir que éste constituye una negación visible de la vida en la medida que presenta la existencia de algo ya caduco, una vida humana espectacularizada que es pura apariencia. Sin embargo, no puede llevarse a cabo una

¹⁰³ Entre ellos debe señalarse a Carmen Martín Gaité (*El cuarto de atrás*), Manuel Vázquez Montalbán (*Crónica sentimental de España, Cancionero general del franquismo*) o Terenci Moix (*Suspiros de España*).

¹⁰⁴ Véase Debord, 2000, p. 8 y ss.

dicotomía exacta entre lo que supone el espectáculo y la actividad social “real” ya que, como afirma, “la realidad surge en el espectáculo, y el espectáculo es real. Esta alienación recíproca es la esencia y el sostén de la sociedad existente”. Se debe ser consciente, no obstante, de los matices que entran en juego a la hora de abordar la representación y puesta en escena del espectáculo, tales como la autenticidad o verosimilitud de lo representado.

La reflexión del filósofo francés resulta fructífera al pensar en la progresiva conversión de tradiciones antiguas que en España se hacen espectáculo, de forma que trascienden de los lugareños a la conformación de un público nacional e internacional que expresamente desea no tanto participar en ellas sino participar de ellas. Como ejemplo, las fiestas gitanas organizadas en las cuevas del Sacromonte, tanto en la actualidad como en la representación cinematográfica de *María de la O* (1936), reflejan claramente el paso de la realidad vivida a un espectáculo que comercializa precisamente con la re-creación al gusto del consumidor de esta realidad antigua. Efectivamente, se trata de un simulacro íntimo, en un escenario que explota un tipismo (cuevas encaladas, fotografías antiguas, instrumentos de latón meramente decorativos), que congratula a los espectadores; una celebración que antaño fuera espontánea, familiar y para los propios miembros de la comunidad convoca con su comercialización un momento plenamente descontextualizado en el siglo veintiuno, en donde la comunidad gitana se disfraza con su propio pasado. Este ejemplo contemporáneo responde a la misma comercialización del espectáculo gitano del que habla Charnon-Deutsch durante el siglo XIX: el extranjero, entusiasmado por su percepción del más puro tipismo español, de lo que él creía auténtico y único, asistía en verdad a una recreación premeditada y altamente estudiada de la comunidad gitana que visualizaba aspectos comerciales de su arte, auto-construyendo su forma de ser

como producto más que como costumbre.¹⁰⁵ El espectáculo, por tanto, funciona como un cadáver de la vida que se representa y con el cual se configura una demostración espectacular descontextualizada y atemporal, siguiendo el argumento de Debord.¹⁰⁶ Lo mismo se puede decir de la Romería del Rocío o de las humildes ferias de ganado andaluzas que hoy en día se convierten en reclamo turístico y, más contemporáneamente, en imagen de “La marca España”.¹⁰⁷ La descontextualización de tradiciones que se visibilizan como producto comercial de una cultura repite elementos estereotípicos que ofrecen una perspectiva reducida de una vida vendida como auténtica.¹⁰⁸

Así pues, como decía anteriormente, tanto en el No-Do como el musical folclórico español se encargan de visibilizar estas imágenes de una constante fiesta española. A pesar de ser discursos paralelos, el primero cuenta con toda la parafernalia oficial y el pretendido prurito de veracidad propio de un informativo. El segundo, por su parte, permite “novelar” estos espacios en sus obras como marco en donde la protagonista se luce, de nuevo, improvisadamente. No obstante, a pesar de que sean distintas las supuestas intenciones que los inspiran (informar vs. entretener), en ambos se propone una problemática homogeneidad que reside en la disposición e imaginaria, espacios empleados, modo de celebración, etc. Ya sea en un patio, una juerga flamenca o la Feria de Sevilla, sucintamente pueden retratarse a partir de farolillos, baile por sevillanas, vino de Jerez, y alegría. Su inmovilismo y su reiteración

¹⁰⁵ Charnon-Deustch, 2002, pp. 22-40. Piénsese que en verdad muchos de los documentales franquistas y el No-Do por excelencia se alimentan del costumbrismo decimonónico.

¹⁰⁶ Recordar que el concepto de “aura” de Walter Benjamin puede ser pertinente a este respecto ya que la fiesta, como reproducción mecánica de un aspecto cultural, es también una “manifestación irrepetible de una lejanía” en donde su acercamiento a los medios cinematográficos modifica igualmente una percepción más cercana por parte del público (24).

¹⁰⁷ Para más detalle sobre el concepto “Marca España”, véase la obra de Martínez Expósito, 2015.

¹⁰⁸ Para más detalle sobre la visión romántica de Andalucía, vid. introducción pp.3-4.

constituyen un símbolo tan recurrente como los espacios prototípicos y emblemáticos de la ciudad como la Catedral de Sevilla o el puente de Triana, un desgaste que deja en evidencia la obra de Luis Lucía y, antes que él, Berlanga en *Bienvenido Mr. Marshall*. Partiendo de la parodia al tópico por parte del primero y del énfasis en la composición del segundo, podremos sentar las bases para abordar posteriormente dos ejemplos de fiesta altamente explotados y homogeneizados en el musical folclórico: la cruz de mayo y la Feria de Sevilla. Reflexionando cómo la fiesta se convierte en un evento que actúa como espejo de costumbres para los ciudadanos, trato de explorar la presencia de una disciplina festiva que impele a los participantes a buscar una correspondencia entre lo visto y lo hecho, lo proyectado como aceptado socialmente y lo que se esconde tras el escaparate del Estado.¹⁰⁹ Esta disciplina festiva se evidencia en el musical folclórico a partir de la forma en que sus participantes se integran en la fiesta: la sincronía de los movimientos, su buen hacer, la contribución a la armonía del conjunto. A este respecto, parece casi obligado recordar las demostraciones sindicales,

en donde el movimiento, perfectamente organizado, daba lugar a un bello espectáculo de formas cuya vista privilegiada debía ser desde las alturas, el palco en donde se sentaba Franco para poder ver. Esta fiesta, desarrollada a partir de 1958, se celebraba cada año en el Santiago Bernabéu y ofrecía un espectáculo de movimientos coordinados.¹¹⁰

Estas imágenes que se repetían cada año en el No-Do conglomeraban tanto a gimnastas como a bailarines que, haciendo formas geométricas y movimientos coordinados y espectaculares, representaban la virtud del orden en la disposición del espacio, el ideal de un cuerpo orgánico. Como bien dice la cita, y como ocurrirá en el musical folclórico, el predominio de planos cenitales de estas escenas concede una

¹⁰⁹ Como se ha estudiado en la primera sección del capítulo primero, la disciplina del flamenco se interpretaba en esta misma línea como una reconducción de las patosas, a las que se les negaba el acceso al triunfo hasta que no educaran sus maneras al modo que el público quería.

¹¹⁰ Tranche y Sánchez-Biosca, 2000, p. 208.

perspectiva privilegiada a partir de la cual se aprecia esta disposición calculada cuidadosamente. Junto a esta sincronía, la aceptación de normas sociales y la casi previsibilidad de lo que ocurrirá en estos espacios son otras muestras que se trasladarán a los patios, las cruces o a la Feria de Sevilla. Los festejos constituyen mínimos microcosmos en donde, a pesar de la aparente placidez de sus integrantes, conviven normas de comportamiento reguladas por la presencia del señorito, propietario de la fiesta, que se encarga de espantar a los “aguafiestas” y salvaguardar esta disciplina festiva con un sencillo “señores, aquí no ha pasado nada”.

“El pueblo debe arder en fiestas”: Reconstruyendo los imaginarios del sur

La obra de Luis García Berlanga, *Bienvenido Mr. Marshall* (1952), es un buen ejemplo a la hora de reflexionar sobre la homogeneidad de la fiesta en el musical folclórico español, así como de la composición ejercida a la hora de recrear la expectativa extranjera. En esta cinta, en lugar de presentar la fiesta y la ciudad como resultado espontáneo preciosista, se enfatiza la concienzuda construcción de la bienvenida a los americanos con la involucración de todos los vecinos de Villar del Río, mostrando así sus circunstancias personales y el esfuerzo colaborativo en que todos se vuelcan. Al subrayar la composición del evento que traman principalmente Manolo y el alcalde, se muestra tanto el premeditado ocultamiento del Villar del Río cotidiano así como el maquillaje andalucista con que se quiere cubrir para agradar a los visitantes extranjeros y corresponder sus expectativas “españolas”.¹¹¹ Como se afirma desde el balcón del ayuntamiento, ha sido Andalucía la imagen que ha copado el gusto extranjero, de forma que todos deben esforzarse en acercarse a ese ideal de

¹¹¹ Debe decirse que existe el pueblo de Villar del Río pero, lejos de lo que pudiera parecer en la película de Berlanga, ni siquiera se sitúa en la Comunidad Autónoma de Andalucía sino, más al norte, en la de Castilla y León (se trata de un pueblo de Soria).

toreros y bailaoras, tanto en el diseño del pueblo como en la vestimenta de sus habitantes.¹¹² Así pues, no solo se levantan calles enteras (figuras 1 y 2), se disfrazan a los lugareños con trajes de corto y sevillanas, sino que se invade el espacio público de toda la parafernalia típica: banderas, farolillos, luces.¹¹³ *Bienvenido Mr. Marshall*, que cuenta con el personaje de una folclórica entre sus filas, invierte así una representación tópica y muestra su andamiaje al señalar cómo la fiesta y las nuevas calles de Villar del Río no son más que una construcción temporal que actúa como máscara para tapar las deficiencias o la mera realidad de los pueblos de España.¹¹⁴ De esta manera, el diálogo que establece esta cinta con el musical folclórico (del que participa aunque paródicamente) y la representación que de la festividad aporta, es fructífero al aproximarse a éste subrayando el desajuste entre lo vivido y lo representado, entre la miseria del pueblo y la plácida, espontánea y natural representación de la fiesta en el musical folclórico nacional. Así pues, mientras que los musicales convencionales difuminan fuertemente el hueco que existe entre lo mostrado y su construcción, el ejemplo de Berlanga ejemplifica perfectamente cómo este hueco es dramáticamente obvio en la realidad española de posguerra, y cómo el adorno festivo de la realidad no hace más que evidenciar la miseria.¹¹⁵

¹¹² De hecho, en la película se muestra cómo uno de los preparativos para recibir a los americanos es impartir unas breves clases tanto de tauromaquia como de sevillanas, llevadas a cabo por la estrella de la copla andaluza, Carmen Vargas.

¹¹³ El vocabulario constante que aparece en la obra en lo referente a este esfuerzo compositivo es abundante: “ensayar”, “disfraz”, “esta piñata”, “tramoya de feria”...

¹¹⁴ *El Mundo*, 17 de diciembre, 2013. Alemany hace alusión a cómo Berlanga robó el papel de “folclórica” a la actriz Lolita Sevilla. En esta misma línea, ya se ha visto en el capítulo I (p.45) la represión de la voz de la folclórica, que solo tiene sus números musicales como forma de expresión. La película de Berlanga refleja esto a la perfección ya que Carmen Vargas solo emplea “jozú” y “digo” a la hora de intervenir en cualquier diálogo.

¹¹⁵ Benet menciona que la obra de Berlanga es un “pastiche de referencia” en donde “los lugareños recurren a la imagen más tópica por la que es conocida España, transformándola en un referente de la Andalucía romántica y pasional”.



Figura 1

Figura 2

Junto al conocido ejemplo de Berlanga, existen otros casos en donde se incide igualmente en el esfuerzo compositivo que hay detrás de las fiestas flamencas mostradas en las pantallas. Se trata, por norma general, de producciones que, al contrario que la de Berlanga, están más interesadas en mostrar el desgaste y la previsibilidad en que había caído el musical folclórico. El director Luis Lucía, más conocido por sus películas de Marisol en los años sesenta, es quien mejor ilustra esta tendencia. Para ello, comenta irónicamente a través de sus personajes la organización de una fiesta en el patio. En *La hermana San Sulpicio* (1952), por ejemplo, uno de los asistentes halaga a Gloria, la anfitriona, diciéndole que la fiesta “parece de película folclórica”, un cumplido que a ella no parece caerle demasiado bien.¹¹⁶ Ciertamente el patio está engalanado con plantas, tiene una fuente en medio y arcos de herradura, y el número musical recoge las sevillanas, bailes corales y el baile individual de la estrella como fin de fiesta, una estructura revisitada por varias obras de este género. Lo mismo ocurre en *Morena clara* (1954), en donde la alusión al patio andaluz viene ahora de

¹¹⁶ Traigo a colación este ejemplo porque está relacionado con el objeto de estudio en este capítulo. No obstante, *La hermana San Sulpicio* está plagada de alusiones al folclore. Por ejemplo, la madre superiora descubre a las monjas bailando en sus dormitorios y afirma que se trata del “folclore que asalta los conventos”. La protagonista Gloria, representada por Carmen Sevilla, es castigada al ser quien inició este momento. Al rezar en su celda, se oye un canto en off y dice “menos mal que canto con el pensamiento”, una crítica obvia a la irrealidad de que se alimenta este género que, como en la ópera, hace cantar a sus protagonistas en los momentos más inesperados sin causar sorpresa en el resto de personajes.

parte de un compañero del protagonista, quien sugiere a la madre que organice una fiesta andaluza.¹¹⁷ Para ello, ante el desconcierto de la anfitriona que no sabe muy bien cómo llevarlo a cabo, le aconseja que “no tiene más que sacar una entrada para el cine y verse cualquier película española”. Más adelante, ya en el evento, la madre afirma que se ha inspirado en “una película solo, pero había cuatro fiestecitas como estas, todas iguales”.

Ciertamente, estos dos ejemplos de Luis Lucía no toman el motivo de la composición como eje sobre el que articular la obra, como era el caso de Berlanga, y sus reflexiones sobre este aspecto no cuajan en un planteamiento completamente radical a la tradición sobre la que reflexiona. No obstante, sí que debe apuntarse a favor del director valenciano que ambas cintas resultan originales en otros campos. Por ejemplo, parodian el modelo del musical folclórico utilizando un marco ficcional con el que jugar con las expectativas del público, acostumbrado a los clichés del género. En este marco, existen unos personajes ajenos a la trama que manejan los hilos del destino de los protagonistas: anuncian eventos que ocurrirán en el futuro, advierten al auditorio de peligros que vendrán o juegan arbitrariamente con los caminos que los personajes pueden tomar. Esta intervención demiúrgica, que rompe fuertemente con la narrativa lineal del musical folclórico, se presenta en un prólogo inicial que contextualiza tanto los hechos futuros, como el origen de los protagonistas. Así pues, en el prólogo de *La hermana San Sulpicio* (1952), un Cupido apela directamente al espectador y prefigura la historia de amor entre Ceferino y Gloria a

¹¹⁷ Pérez Perucha, en el apartado dedicado a esta película, señala cómo es altamente paródica, apuntando claramente al ocaso del género. Asimismo señala que el travestismo de Lola Flores al vestirse como un guardia de tráfico hizo que la película fuera calificada con una 1B en lugar de A.

pesar de que todavía no han aparecido en pantalla.¹¹⁸ El hecho de que desde el prólogo sepamos cómo va a terminar la historia no parece ser inconveniente para la popularidad de la película, más preocupada ahora por jugar con la linealidad a partir de recursos originales e inusitados. Este angelote, quien guía explícitamente al auditorio anunciando cuándo se acerca el final, es quien cierra la película uniendo a los amantes en unas circunstancias un tanto accidentadas (se han escapado los toros y están subidos en un poste), un *deus ex machina* no menos artificial que el consabido de los finales al uso, a partir de los que se restablece el orden. En *Morena clara*, por su parte, un prólogo extensísimo vuelve a situar a los dos antepasados de los protagonistas principales como demiurgos que guiarán la acción posterior. Ellos, testigos y agentes de lo que sucede, aparecen en los lugares más inesperados (incluso encima de un armario) para manipular la historia a su antojo.

Ciertamente, la parodia de un género revela un desgaste y saturación de los tópicos, siendo efectivo solo en la medida que el público captura y disfruta de los guiños propuestos por el director. Los breves ejemplos de Lucía reaccionan ante un modelo consabido de fiesta, a su composición y el embellecimiento principalmente, como claves fundamentales que constituyen el denominador común en su representación cinematográfica. Al partir de lo parodiado como ejemplo concreto que demuestra hasta qué punto la homogeneidad de la fiesta era consabida por directores y público, debemos acercarnos más detenidamente a esta “homogeneidad bella” que compone un espacio andaluz y reconocible por la audiencia. La fiesta supone un contexto peculiar en donde sus integrantes, despreocupados y relajados, se mezclan sin aparente conflicto con gente de diversa índole: el cuadro flamenco contratado, la

¹¹⁸ El argumento de esta película contaba con una larga tradición antes de que Lucía realizara su obra: primero la novela de Palacios Valdés publicada en 1889; posteriormente, Florián Rey realizaría una versión muda con Imperio Argentina en 1927, a la que seguiría una sonora en 1934.

protagonista femenina, los niños, el público, los vecinos mirones, los señoritos. Se produce una aparente igualdad entre los asistentes de manera que el maquillaje decorativo de la fiesta se extiende de lo meramente aparente a lo profundamente social con la convicción ideal de esta ruptura de clases. Dado que la tarea de recapitular todas las fiestas del musical folclórico español es inabarcable precisamente por su prolijidad, resulta más manejable proponer dos ejemplos representativos que ayuden a explorar cómo se representa la implantación sutil de una disciplina festiva en ellos y el surgimiento de tensiones sociales que ponen de manifiesto cómo la ilusión de igualdad desarrollado durante la fiesta es solamente un disfraz que tapa las insuficiencias del momento.

Jugando al escondite con *Morena clara* en la fiesta de la Cruz: la elipsis restitutoria del orden

Cuando Francisco de Sorolla entregó a la Hispanic Society de Nueva York el cuadro “Sevilla, el baile (La cruz de mayo)”, pintado entre 1914-1915, su visión de esta celebración ya plasmaba algunos de los elementos tópicos que el musical folclórico posterior, tanto de preguerra como de posguerra, repetiría sin descanso: el desarrollo del evento en un patio porticado privado, los farolillos de colores, la cruz de fondo y el baile conjunto por sevillanas (Figura 3).



Figura 3

A pesar de que en el musical folclórico la inserción de la cruz de mayo varía según la trama, su representación plástica convoca invariablemente los mismos elementos del cuadro de Sorolla. Así por ejemplo en *Malvaloca* (1942), obra teatral de los hermanos Quintero llevada al cine por Luis Marquina, la escena festiva abre mostrando la cruz en primer plano, sin que quepa duda de que se trata de un espacio cerrado (patio porticado), privado (cancela) y festivo (farolillos, participación de todos). A la contribución económica en la bandeja que el principal protagonista realiza, le sigue el baile por sevillanas, rodado en planos medios y dejando ver la coordinación de las participantes (Figura 4).

Del mismo modo, en *Gloria Mairena* (1952) de Luis Lucía, el padre de la protagonista esboza brevemente la razón de ser de las cruces de mayo: “La primavera, la cruz de mayo, una fiesta a beneficio de los fieles de la parroquia de San Lorenzo.”¹¹⁹ A pesar de que en este caso la fiesta de la cruz funciona como marco para promoción de la artista, vuelve a contar con idéntica decoración, tanto que puestas una al lado de la otra, no cabe diferencia alguna entre ambas estampas (Figura 5).¹²⁰



Figura 4

¹¹⁹ Para la historiografía de la celebración, puede consultarse el capítulo IX de Caro Baroja, 1979, en donde el pensador discute en más profundidad cómo esta festividad se vincula a los rituales paganos de celebración de la primavera.

¹²⁰ La reinterpretación de la Cruz de Mayo que Pedro Almodóvar realiza en *La ley del deseo* (1987) debe mencionarse brevemente como contrapunto contemporáneo al empleo festivo y realizado por el musical folclórico de posguerra. El tratamiento que él realiza no solo desnaturaliza la celebración (a pesar de que es una cruz de mayo, no se festeja como manda la tradición) sino que también descontextualiza su razón de ser al situarla en el mes de junio en lugar de mayo (entrado ya el verano en lugar de celebrar la primavera). El altar, además, se encuentra adornado con motivos pintorescos (dinosaurios o una figura de porcelana de Marilyn Monroe) y funciona en la película como un *deus ex machina* que concede los deseos de Hada, reforzando así su fe.



Figura 5

Como veremos a continuación con más detenimiento, *Morena clara* (1936) de Florián Rey, adaptación de la obra *Comedia en tres actos y un juicio oral* (1935) escrita por Antonio Quintero y Pascual Guillén, es un nuevo ejemplo que debe aducirse a la hora de hablar de la representación de la cruz de mayo. Críticos como Sánchez Vidal han alabado efusivamente el buen trabajo realizado por Florián Rey en esta escena, llegando incluso a decir que es uno de los pocos momentos de interés conseguidos:

Su mejor cine resulta cuando se despega por completo del texto y monta de nuevo y de arriba abajo todo el tinglado para la cámara. Es el caso de la muy espectacular secuencia de la Cruz de Mayo, una de las joyas del cine musical español y lo más parecido que podía exhibirse por estos pagos al trabajo e innovaciones de Busby Berkeley. La magnífica orquestación de Rafael Martínez da paso a la cruz reflejada en el agua y al cuerpo de baile, que es seguido por la cámara a través de un complejo decorado de arquerías, cancelas y celosías al ritmo del Vito, cuyas modulaciones sigue con no poca fortuna, armonizando las tomas con la evolución de la danza.¹²¹

¹²¹ Sánchez Vidal, 1991, p. 223.

Esta escena de *Morena clara* es de relevancia en la trayectoria profesional de Florián Rey ya que constituirá un modelo al que volverá posteriormente. Así lo señala de nuevo Sánchez Vidal, quien menciona que *Cruz de mayo* (1954) “viene a ser una actualización de la gemela de *Morena clara* con su patio, sus arcadas, cancelas y rejas, palmeras y *travellings* entre columnas”.¹²² Efectivamente, en este caso, no solo hay una uniformidad plástica en cuanto a decorados sino en cuanto a los planos de los que se sirve el aragonés para retratar dicha fiesta. Organizada a beneficio de La Junta del Santo Hospital de la Caridad, tal vez la novedad que inserta es el refuerzo temático de la celebración a partir de la copla interpretada por Gracia Triana, titulada “Cruz de Mayo sevillana”.¹²³

Volviendo a su *Morena clara*, debe decirse que es una película de encrucijada que se mostró con gran aclamación tanto en las salas de cine de la II República como posteriormente durante la dictadura de Franco.¹²⁴ Una de las más vistas efectivamente, su ejemplo es aducido constantemente por la crítica a la hora de ilustrar el

¹²² Ibid. p. 336.

¹²³ El mocito parose tras la cancela,
contemplando la hermosa fiesta gitana,
preguntole a mi madre: ¿Qué es eso, abuela?
La mejor cruz de Mayo que hay en Triana.
Derramó en la batea cuanto tenía,
en el patio metiose muy decidido,
y, aunque toditos los ojos le sonreían,
se fijaron sus ojos solo en los míos.
Lucerito de la noche,
me dijo al verme bailar,
tú eres de luz un derroche,
quién te pudiera robar,
lucerito de la noche.
Cruz de Mayo sevillana,
Cruz de Mayo
que en mi patio levanté,
te echaré muchas más flores,
si consigo su querer,
Cruz de Mayo sevillana.

¹²⁴ Sánchez Vidal (op.cit) apunta cómo Antonio Quintero y Pascual Guillén se especializaron en comedias calés como *La Marquesona* o *Los Caballeros*. *Morena clara* se encuentra dentro de este ciclo.

continuismo entre las películas de este género realizadas antes y después de la Guerra Civil. A este respecto, resulta importante detenerse brevemente en la división que establece Labanyi entre cine popular y cine populista, respectivamente, al hablar del período de la II República y la dictadura franquista. De esta manera,

[t]he Spanish Republic of 1931-6 had promoted a national-popular cinema on Gramscian lines, using popular cultural forms such as melodrama and folklore (often combined) to give self-expression to marginalized sectors of the population. Early Francoism exploited the same cultural forms, with the popular again figured by the cinematic heroine, as part of a populist Project for securing the lower classes' allegiance to a hierarchical model of society, conceived as a rejection of modernity.¹²⁵

Efectivamente, el motivo por el que esta película dejó de mostrarse en la zona republicana no tuvo nada que ver con su mensaje ni con que no gustara, sino más bien con el hecho de que se supiera que Florián Rey e Imperio Argentina, protagonista de la película y esposa del director, habían viajado a la Alemania nazi para el rodaje de *Carmen, la de Triana* (1939).¹²⁶

La trama de *Morena clara* relata los avatares de Trinidad Márquez, una gitana que debe enfrentarse a la justicia por *sustraer* unos jamones junto con su hermano Regalito. El fiscal don Enrique, que tiene especial inquina a los de su etnia, pronuncia en su alegación final durante el juicio que él habría acogido en su casa a cualquier gitano que, arrepentido, hubiera pedido refugio para evitar la delincuencia. Transcurrido el tiempo, durante la fiesta de la Cruz de Mayo, la gitana aparece fortuitamente en la casa del fiscal cantando la canción “Échale guindas al pavo”, ya que ha decidido trasladarse a la ciudad con su hermano para buscar un trabajo y ganarse la vida dignamente. Trinidad, que le ha caído en gracia a la madre, se queda

¹²⁵ Labanyi, “Feminizing the nation...”, 2000, p.163.

¹²⁶ Para un mayor contexto sobre las producciones hispano-alemanas, consúltese Meseguer, 2004.

finalmente en la casa de los señores al recurrir hábilmente a la promesa realizada por el fiscal durante su juicio: “acógeme y dame cobijo, que no quiero delinquir”. Finalmente, la gitana no solo se ganará el cariño de la madre y de toda la familia, sino también el del fiscal quien, tras una serie de malentendidos que contribuyen al clímax de la cinta, decide sucumbir a su amor y quedarse con ella.

La caracterización que Florián Rey lleva a cabo de su protagonista se realiza rápidamente desde el comienzo a partir de rasgos sumamente efectivos: los hermanos se presentan en un camino rumbo hacia Sevilla (errancia), la gitana pregunta *salerosamente* sobre qué dice en uno de los mojones del camino (analfabetismo), y ambos discuten su plan para robar los jamones de la Venta de los Platillos (delito). Una vez llegados allí, Trinidad hace creer al dueño que está esperando a unos ingleses para enseñarles “la fuente del cante por dos mil pesetas”, en otras palabras, para interpretar ella misma los palos del flamenco puesto que, al ser gitana, se sobreentiende que alberga innatamente el don del cante y el baile. Este pequeño detalle, que a simple vista parece baladí, es significativo puesto que la mentira de Trinidad se corresponde perfectamente con el imaginario social, con las expectativas del dueño de la posada que no cuestiona tal afirmación. Más aún, es ella misma quien se aprovecha de estas expectativas raciales para invalidarlas con su representación consciente ante los *payos* y propiciar así el éxito de su empresa. Este primer momento configura a una protagonista no solo desamparada, graciosa o ingeniosa, sino totalmente consciente de la imagen estereotípica asociada con su etnia, cuya representación consciente muestra la superficialidad de tal asunción.¹²⁷

¹²⁷ Otro nuevo ejemplo del exotismo de la raza gitana y admiración previo pago aparece esta vez en boca del padre de Enrique, el fiscal, al afirmar una vez que Trinidad Márquez se va a quedar en su casa, que “al menos nos vendrán a visitar los turistas”.

Junto al cuidado tratamiento visual, debe señalarse la extensión concedida a este espectáculo dentro de la obra así como la variedad que encierra este espectáculo: la canción popular (El vito), el baile por sevillanas alrededor de la fuente y, por último, de forma más coral con la participación del público, “Échale guindas al pavo” a modo de fin de fiesta. Gracias a este marco se conglomeran el tipismo andaluz (según la madre estas fiestas son “cosas sevillanas”), de forma que es un espacio que permite perpetuar la tradición presente, así como garantizar la festividad y alegría para los invitados.

Analizando de forma más cercana la fiesta, debe mencionarse en primer lugar que el patio constituye un espacio íntimo y privado que confiere la exclusividad propia de quien restringe el derecho de admisión a conocidos y familiares. Juega con la liminalidad propia de un lugar perteneciente a una casa, pero que puede ser percibido desde el exterior a partir de la reja. Asimismo, comparte las características de la taberna al contar con un espectáculo (en este caso una compañía de baile), pero también las de una selectiva micro-ciudad cuyos ciudadanos gozan de atracciones de su gusto a la vez que refuerzan su identidad social al cultivar una amistad entre iguales. En la película, la ropa actúa como el gran revelador social que salta a la vista ya que rápidamente uno se percata que la madre de Enrique, el fiscal, se codea con la alta sociedad sevillana. Este tipo de reuniones, que no dista mucho de las tertulias burguesas del siglo pasado, originalmente hace converger en el patio lo romano con la disposición porticada del patio heredado de las casas patricias, lo árabe a partir de los arcos de herradura y perfiles polilobulados y, por último, lo cristiano con la presencia de la cruz en el altar.¹²⁸

¹²⁸ La hibridez racial y su asimilación en las protagonistas del musical folclórico de pre y posguerra ha sido ampliamente estudiada por Woods quien, tomando el ejemplo de morenas claras, discute las ansiedades de raza demostradas en este tipo de manifestación estética. De la misma manera, la teoría colonial ha servido para explicar la exotización tanto de Andalucía

A pesar de que la folclórica y el señorito andaluz sean las figuras más visibles que representan a partir de sus interrelaciones los dos polos de la sociedad, al centrar el foco de atención en el contexto de la fiesta de la cruz en *Morena clara*, un marco más laxo en donde la representatividad de la burguesía es más amplia, resulta un contexto en donde se combina un movimiento idealista de igualación de las clases con momentos sutiles que devuelven rápidamente el orden a esta irreconciliación velada. Como afirma Labanyi, “[t]he moments of racial, class and gender reversal in these folkloric musicals should not blind one to their conservative plots. But their self-conscious staginess at least makes the viewer aware that the fantasies of miscegenation being enacted on screen are just that: fantasies.”¹²⁹ Es decir, a pesar de que tengamos en escena a lo más sembrado de la sociedad sevillana, entretenida por una gitana, el hecho de que ella entre en el salón como si fuera una igual, no deja de ser una ilusión que se desvanece prontamente, que es utilizada como forma de identificación y de empoderar a las clases populares pero que, pronto, se devolverá a su sitio. Una aproximación más detenida a la escena de “Échale guindas al pavo” permitirá ver cómo estos pequeños momentos de extrañamiento o de supresión ofrecen un guiño al espectador a la vez que recolocan rápidamente la aparente mezcla de clases propiciada gracias a la fiesta, re-ordenando la aparente igualdad. El discurso elíptico del que se sirve Florián Rey para esta escena pasa por alto dos momentos inconcebibles en la convivencia armónica entre dos clases sociales diferenciadas: la entrada y salida de Trini de la fiesta en la que participa. De esta manera, se refuerza lo

con respecto al resto de España. Como afirma Mitchell, “Spain, or more precisely Andalusia, was a place where one could see the Middle East without leaving the West. Protestant tourists from Great Britain apparently were eager to ascribe all of Andalusia’s peasant features to the Arabs and all of its defects to the papist” (112-3).

¹²⁹ Véase Labanyi, 2000, pp. 56-71.

“fantástico” de este momento espontáneo, breve y totalmente aislado de una secuencia narrativa lógica.

En el número musical que precede a la entrada de Trinidad en el patio se alternan de manera igualitaria planos que ofrecen una visión restringida de este lugar privado a partir de la reja y los que ofrecen una perspectiva privilegiada desde un plano cenital, contando con la fuente como centro de los mismos.¹³⁰ Esta presencia de la reja subraya tanto la liminalidad como la marginalidad de los excluidos, un hecho que se hace más explícito con la aparición de los protagonistas, Regalito y Trini, tras la reja. Tal identificación entre reja y folclórica a partir de una mirada marginal se extiende aún más allá al hacer participar al espectador de esta misma visión (figuras 6 y 7). Trinidad y Regalito no son los únicos que se agolpan en la entrada, curiosos por ver qué sucede en el interior del patio, sino que una multitud de excluidos, sin atreverse a pasar, se convocan allí disfrutando vicariamente de un espectáculo del que son explícitamente apartados, mirones que se conforman con escuchar la música y vislumbrar de cuando en cuando algún retazo del *show*.¹³¹

¹³⁰ Piénsese otra vez en la coordinación de movimientos mostrados desde un plano cenital en este caso y el empleado posteriormente en las demostraciones sindicales en la fiesta del trabajo. A pesar del anacronismo, la conceptualización visual sigue participando de la fiesta construida como discurso de poder en donde la organización y disciplina aparecen como elementos articuladores de la fiesta. De esta manera, todos los participantes siguen un patrón de conducta parecido de entretenimiento.

¹³¹ En la película del mismo director que mencionábamos más arriba, *Cruz de Mayo* (1955), se vuelve a incidir en el tema de la cancela no solo como barrera arquitectónica sino para hacer más obvia la privacidad de la fiesta que se va a interrumpir a continuación. El ejemplo de *Manolo Reyes* (1944), cortometraje interpretado por Miguel de Molina, es un caso en donde se muestra al protagonista flanqueando la reja en dos ocasiones en la entrada de un patio. Tampoco es extraño el momento en que los niños se congregan para saltar la tapia para ver los toros desde la azotea de enfrente.



Figura 6



Figura 7

La reja, pues, actúa como barrera física empleada tanto para embellecer los encuadres con la forja así como para resaltar la interioridad de espectáculo y la

exclusión de los no invitados. Descubierta la fiesta por Trinidad y su hermano Regalito, el transcurso de la escena elide o veta la irrupción de la folclórica en el patio. Recordemos que el patio en verdad no establece ninguna jerarquía física que pueda salvaguardar la distinción entre espectador y artista, invitados e intrusos. Al formar parte de este espacio, se da por sabido que todos cuentan con el beneplácito del anfitrión que, de alguna manera, los conoce o les ha dado acceso. Es por ello somos testigos del atrevimiento de Trinidad y Regalito a partir de la cara de sorpresa de los congregados que, con asombro, anuncian el suceso imprevisto.¹³² Su entrada sin flanquear en escena la reja, un instante que le hubiera empoderado a la hora de traspasar una barrera delimitadora entre clases, es obviado para enfocarse en su caminar airoso con su hermano Regalito para hacerse hueco en el centro, junto a la compañía de baile, e interpretar el relato de “Échale guindas al pavo” (figura 8). Por arte de magia, la fiesta que actúa como disolvente de clases, permite la inserción natural y armónica de la folclórica en un auditorio que la acompaña tocando palmas (figura 9). Además, como afirma Woods, en este número “Trini and Regalito dance and sing for both the interior audience and the film spectator, and there is a general feeling of attending an intimate live performance.”¹³³ La convivencia entre estas dos esferas sociales, teóricamente inconcebible, se realiza de una manera efectiva y plácida.

¹³² Igual tratamiento elíptico goza la intervención de la gitana en *Ídolos*, también una película de Florián Rey. Un puñado de gente se congrega en la cancela del patio para ver y escuchar a la gitana cantar. Los niños intervienen en el espectáculo como si se tratara de un *freak show*, bailando de una manera improvisada mientras su madre les canta.

¹³³ Véase para más detalle Woods, 2012, pp. 164-ss.



Figura 8



Figura 9

Una vez terminado este improvisado número, ante el que el auditorio estalla en risa, suceden unos breves segundos en que el desconcierto de Trini revela la incomodidad de ser ahora centro de atención, una desubicación que hace que se escabulla rápidamente. Como recién despertada de un sueño, al término de su actuación, no se comporta como si fuera una estrella o una profesional (reconocimiento de los aplausos) ni como una gitana que pide limosna a cambio de sus coplas; más bien, es un momento incierto en donde su inferioridad queda al descubierto, carente ya de arte que mostrar en público o que representar, no es más que un bufón que reacciona susceptiblemente ante la risa (figura 10).¹³⁴ Su intento de huída se interrumpe al dar por cerrada simétricamente la fiesta a partir del mismo plano de la cruz que se mostraba al comienzo. La socialización de la gitana con las clases elevadas así como el transcurso de la misma con una participación que no se reduzca a la representatividad de su arte es completamente inconcebible. Es por ello que a través de este momento, se percibe cómo su aparición y tratamiento de igual a igual es posible durante el transcurso de la fiesta exclusivamente por el carácter distendido de ésta y por reducirse su personaje a ser una mera entretenedora del auditorio. Efectivamente, los momentos de igualdad en que interviene la gitana se limitan a momentos puntuales de diversión en donde representa su propia etnia de forma estereotipada, sin darle cabida a otra faceta más allá de este cliché cómico.

¹³⁴ A este respecto, debe decirse que la risa nerviosa y la reacción que Trinidad tiene ante ella actúa como reveladora de una autoconsciencia de inferioridad. Aparece en repetidas ocasiones en esta cinta: cuando Morena clara está comiendo y la criada se ríe, Trinidad responde de malísima manera y quiere atacarla. Efectivamente, debe decirse que se trata de clases iguales a este respecto. Asimismo ocurre cuando la criada le lava la ropa y la tiende en el tendedero, se vuelve a reír de ella y Morena clara vuelve a interpretar este detalle como una burla. Puede decirse por tanto que su personaje muestra un desajuste en diferentes contextos sociales, sobre todo cuando estos no se reducen a momentos divertidos o de espectáculo.

Conectado con esto, será oportuno observar el momento en que ellos llevan a cabo la representación de “Échale guindas al pavo”, la cual establece un contrapunto con respecto al cuadro de baile y la canción de “El Vito”.¹³⁵ Woods apunta la naturaleza subversiva de la letra y lo polisémico de “guindar”: término coloquial para robar y también usado para referirse a las cerezas.¹³⁶ Se trata de un momento en donde el auditorio deja de participar pasivamente observando a las bailarinas para dar la bienvenida, jalear y formar parte de una juerga en donde Trini y su hermano son los protagonistas. Los gitanos recrean el tema del robo de dos maneras diferentes: una espectacular a partir de la narración de un robo figurado de unos pavos (letra de la canción) y otra representativa a partir de su propia puesta en escena en donde, con disimulo, Regalito roba un pañuelo y un reloj. En ningún caso se muestra consecuencia ante el robo, al menos durante el transcurso de la fiesta, un hecho que cambia completamente cuando Regalito, al salir a la calle a buscar a su hermana, es acusado y perseguido por el robo del reloj. Esta situación contradictoria refuerza la relajación de la fiesta mencionada anteriormente al mismo tiempo que invita a reflexionar sobre la representación de clases espectacularizada e idealizada a partir del discurso del robo que perpetran los dos representantes de las clases subalternas: divertido y estereotípico en el momento en que se cuenta y todos participan de él como relato exótico, pero que actúa como un estigma sobre los dos protagonistas una vez que la fiesta se da por terminada. Tanto en la letra de la copla “Échale guindas al pavo” como en el transcurso de la fiesta en la que Regalito y Trini se cuelan, la heterogeneidad se difumina en el primer caso por el guardia civil que se auto-invita

¹³⁵ Música compuesta por Juan Mostazo en 1934, cuando se trasladó a Madrid y montó su estudio de la calle Chinchilla. Los letristas fueron Cantabrana y Perelló. La banda sonora de esta película fue bastante popular y vendió bastantes discos. Véase para más detalle Reina, 2009.

¹³⁶ Woods, 2012, pp. 164-5.

espontáneamente a sentarse en la misma mesa que los gitanos y, en el segundo, por los burgueses que, congregados en la fiesta, participan de la juerga flamenca como si de gitanos se tratase, a partir de comportamientos en consonancia al contexto en que se hallan. Esta versatilidad de los últimos refleja el placer que reporta la movilidad social, favorecida por la juerga. Como afirma Mitchell, “[w]hat makes slumming such a thrilling pleasure for the highborn is their ability to climb back up the social ladder after a night of debauchery.”¹³⁷ Obviamente, este mecanismo de diversión empleado por las clases altas, no funciona del mismo modo para los gitanos y, de hecho, el musical folclórico registra pocos casos (o ninguno) en donde se lleva a cabo una efectiva inmersión en el mundo “de los ricos” sin salir escaldado ante tal atrevimiento.

Junto a esta reflexión que propongo a la hora de abordar la subalternidad de Trinidad visible en contextos festivos, debe considerarse también, además de su etnia, el momento en que ésta es convertida en instrumento de redención para las clases altas, es decir, el instante en que Trinidad sirve como objeto para hacer el bien paliando su necesidad. Recordemos que la madre, tras mucho rechistar del hijo, decide ofrecerle cobijo a Trini de forma que no sucumba a la tentación del robo. Mitchell ha reflexionado con acierto sobre este tema, apuntando que

in dealing with patronage system one is dealing not just with economic activity but, more importantly, with social behaviour, concentrating on the latter induces the investigator to ask pointed questions regarding relations between the ‘protectors’ and the ‘protected.’ The most important types of continuity between religious and secular forms of philanthropy, in my view, were their historical commitment to the ritual management of emotions and the predisposition of the highest classes to remake the lowest ones in their own image, to turn them into symbolic carriers of certain values and qualities.¹³⁸

¹³⁷ Mitchell, 1994, p. 110. Junto a estos ejemplos de “slumming”, también son frecuentes los casos de travestismo en donde el señorito finge pertenecer a la clase inferior solo por una noche disfrazándose como si se tratara de un gitano.

¹³⁸ Vid. *ibid.* pp. 106-7.

A partir del estudio propuesto en la fiesta de la cruz de *Morena clara*, se cuestiona la “feliz” pertenencia de la folclórica a determinados contextos en donde su presencia no tendría cabida si no hubiera una fiesta de por medio. Como se ha visto en la escena anterior, estos contextos cómicos o espectaculares favorecen la presencia de la gitana en sociedad, en convivencia con la burguesía a grandes rasgos, siempre y cuando su existencia mutua tenga el cante y baile como objeto. Muy al contrario, tanto su entrada como salida se eliden por completo, así como la socialización posterior al baile con los allí reunidos. La homogeneidad presente en la fiesta con todos los invitados por la madre del fiscal, brevemente desestabilizada por la entrada de la gitana (sin ser mostrada en pantalla el momento en que abre la cancela), cuenta por tanto con el espectáculo como excusa para representar a estas minorías que se aceptan siempre y cuando se mantenga su diferencia visible a partir de la representación de su propio estereotipo. Así pues, como afirma Labanyi,

al hacer que los personajes subalternos recurran a unas formas híbridas de la canción popular como estrategia para seducir a las clases dominantes, haciendo coincidir la complicidad y la subversión, la folclórica está de acuerdo con Gramsci al suponer que todas las formas de la canción popular – las compuestas por el pueblo y las compuestas para él – son adoptadas por las clases populares ‘porque están conformes con su manera de pensar y sentir’.¹³⁹

Todo el poder otorgado a la folclórica en esta escena, al irrumpir sin permiso y rompiendo el decoro de la celebración, no es más que un espejismo que queda roto rápidamente con su discurso elusivo que vuelve a recolocarla en el lugar del espectáculo en vez de socializarla con otras clases en mayor medida, haciéndose explícita la inviabilidad de tal atrevimiento.

¹³⁹ Labanyi, 2001, pp. 83-97.



Figura 10

Paseando el Real sevillano (con el No-Do y *Macarena*): mecenasgos y propiedades privadas festivas

La Feria de Abril de Sevilla es otro de los grandes marcos visibles que dan amparo a la fiesta andaluza. De manera sistematizada, tanto el musical folclórico como el No-Do y la colección de documentales afiliados a éste (*Imágenes*) se enfocan en elementos para narrar esta fiesta que, a base de repetición, se convierten en tópicos.¹⁴⁰ Si antes era la cruz, el patio de una casa solariega, las flores y el baile por sevillanas, serán ahora los caballistas, los fuegos artificiales y los buñuelos de madrugada los que sirvan para ilustrar el desarrollo de la Feria de Abril.

¹⁴⁰ Solo en la serie *Imágenes* pueden contarse *En el abril sevillano*, 1952; *Abril en Sevilla*, 1967; *Fiestas de España*, 1968. El primero de ellos, sin restar la valía de ninguno de ellos, presenta la originalidad de incluir la perspectiva de un extranjero que visita la ciudad sevillana y queda maravillado con todos sus encantos. La narración, en primera persona, juega con la sorpresa que se encuentra y cómo todo le resulta extravagante. La asimilación última del visitante se consigue al intercambiar su sombrero con un lugareño y prometer que “volveré al año próximo”.

A la homogeneidad estética de estos panoramas, se une un discurso en donde Andalucía es dibujada como un parque de atracciones que no solo cuenta con el espacio propicio para la fiesta sino con unos habitantes dotados inherentemente con el arte de la tierra. La conjunción de estos elementos, que garantizan que el ritmo no decaiga, es evidente, por ejemplo, en el documental *Abril en Sevilla*: “El temperamento sevillano revierte siempre a la cháchara chispeante y se hace escenario, seriedad y mirada al marcarse los pasos de baile”, dice el locutor mientras muestra jacas enjaezadas, hombres vestidos de corto y mujeres en traje de sevillanas.¹⁴¹ En otro documental titulado *En el abril sevillano* se afirma que “nadie puede estar triste en medio de esta explosión” creada gracias a unos participantes que “nacen bailando” y que “saben beber”. La narración de estas fiestas, a pesar del paso de los años, presenta una sucesión de eventos invariables: de noche a noche, los fuegos artificiales inauguran el evento para sucederse posteriormente la visita al Real a caballo. Por la tarde, el vino y la fiesta, y, por último, recogerse de madrugada después de “desayunar” buñuelos. Esta cronología fosilizada como forma de narración permite explorar todos los atractivos que presenta esta mini ciudad de lona, tan postiza como la que plantó Berlanga en mitad de Castilla.

Este modelo de representación incide, al igual que ocurría con la fiesta de la Cruz de mayo y los patios, en una instantánea preciosista en donde se maquilla lo artificial como natural, se subraya el innatismo de sus protagonistas, la improvisación de la juerga y, por último, se elide la aparente gratuidad de su montaje. Al igual que en *Morena clara* la fiesta actuaba como un marco ideal de igualdad entre las clases, la Feria de Sevilla representa la creación temporal de un andamiaje que, tratado como

¹⁴¹ Recuérdese la disquisición mencionada entre innatismo vs. ciencia a comienzo del cap. I (pp.12 y ss.)

ciudad, proporciona a sus habitantes la ilusión de seguridad en donde se garantiza el divertimento y la evasión.

Mientras que los documentales de la serie *Imágenes* tratan la Feria de Sevilla con un afán informativo, en una sucesión de imágenes vagamente enunciadas por su locutor, el musical folclórico emplea estos momentos para el lucimiento de la artista principal e, igualmente, para insertar chascarrillos o eventos más particularizados que historian su transcurso. En el caso de *Macarena* (1944) además, se combina la homogeneidad plástica con que No-do retrata dicha fiesta y el “libre hacer” que relea muchas de las asunciones sobre la cultura andaluza. Con respecto al primer punto, esta obra, que consagró a Juanita Reina, parte de un orden cronológico lineal y tópico de la fiesta, que coincide con el presentado en *Imágenes*. Macarena y su pretendiente van a la Feria por primera vez a caballo, dejándose ver sobre una riada de personas que se apuran por entrar en la caseta de feria. Más adelante, se muestra el interior de ésta con cante y baile, vino y pescado frito para todos. Finalmente, los protagonistas vuelven a sus casas después de desayunar buñuelos. Por otro lado, la obra reta muchas de las asunciones vertidas precisamente por el No-do al mostrar los entresijos que la organización de la feria requiere. La caseta de la feria se concibe como extensión del patio de vecinos, lo cual entronca con la concepción de feria-ciudad. Además, al contar con Salvador como mecenas, aborta la espontaneidad de la fiesta como producto del pueblo y muestra, muy al contrario, los esfuerzos y la cooperación de todos por juntar la caseta de feria.

Antes de entrar en materia, la trama de *Macarena*, dirigida por Luis Ligeró y Antonio Guzmán Merino, recrea un triángulo amoroso entre la protagonista de mismo nombre y Manolo, su novio, cuya relación trata de interrumpir Salvador, el cobrador

del alquiler interpretado por Manuel Ligeró.¹⁴² A pesar de que Macarena (peluquera a cargo de dos hermanos, huérfana) accede a dar celos a su novio con éste, que no cesa en su intento de conquistar a la moza, al final actúa de buena fe y se restablece el orden mediante el sacrificio de Salvador que reconoce que “hay que saber cuándo quitarse de en medio”. La moza, que en verdad estaba con él por cariño más que por amor, sufre los desplantes de un novio celoso que, en el marco de la Feria de Abril, canta sus vergüenzas delante de todo el mundo.

Como afirma Torres, *Macarena* es “una bien rodada excusa, llena de *travellings*, para contar una historia mínima y enhebrar una docena de números musicales, tanto canciones de Juanita Reina y Ricardo Acero, como bailes de Mercedes Borrull”.¹⁴³ Efectivamente esta obra se recrea profusamente en planos contextuales de la Feria de Sevilla para ofrecer una muda y extensa sucesión de eventos tradicionales. La mayoría de estos planos no distan formalmente en absoluto de los presentados por el No-Do, salvo por la sustitución del locutor por las guitarras, al ofrecer una variedad de perspectivas del mismo evento (a caballo, a carruaje, a pie) a partir de *travellings* continuados. De hecho, la figura 11, perteneciente al documental *En el abril sevillano*, bien podría ser una escena extraída de la obra de Antonio Guzmán al representar desde un plano elevado el Real con sus riadas de gentes.

¹⁴² Para un mayor contexto sobre las obras realizadas por Antonio Guzmán Merino, véase Torres, 2004, pp.173 y ss.

¹⁴³ Véase Torres, 2004, pp. 175-176.



Figura 11

A pesar de que no existe constancia de que las tomas de exterior de *Macarena* de la Feria de Sevilla sean de acarreo, no es una opción ni descabellada ni inusual para el musical folclórico español.¹⁴⁴ Esta práctica, más común en las producciones berlinesas de Rey o Perojo, consistía en tomar secuencias de exterior para insertarlas durante el proceso de montaje en el extranjero.¹⁴⁵ Por ejemplo, en *Carmen la de Triana* se emplearon planos tomados de la ciudad de Sevilla y del interior de la Maestranza que, obviamente, no pudieron obtenerse en la capital alemana. Igual ocurre con sendas escenas de exterior en *Mariquilla Terremoto* y *Suspiros de España*. No solo los directores se aseguraban así el acceso a imágenes reales de estos espacios tan particulares, sino que otorgaban verosimilitud a sus producciones, convirtiendo en “realmente españoles” todos los planos de interior oscuros que le sucedían.¹⁴⁶ El

¹⁴⁴ Exactamente lo mismo puede argumentarse en la película *La blanca paloma* (1941), en donde la reproducción de las escenas de exterior en la ceremonia de la virgen del Rocío no dista mucho de la representación que No-Do recoge en junio de 1943, bajo el rótulo de “Costumbres religiosas y populares”.

¹⁴⁵ Véase Sánchez Vidal, 1991 y Gubern, 1994.

¹⁴⁶ De manera similar, Sánchez Biosca estudia cómo el *Noticiero* (antecesor del No-Do) tomaba imágenes del bando republicano y, tras manipular la voz y los títulos, el material era insertado con un discurso nuevo, a favor del bando Nacional.

proceso de montaje, que por definición implica la manipulación de las escenas, inscribía así la imagen en una estética españolizante para legitimar el mensaje que se quiere lanzar, en este caso, el realismo de las estampas sureñas. La forma similar en que *Macarena* trata el espacio festivo con respecto al No-Do no solo habla de una narrativa establecida a la hora de tratar la fiesta sino también de una efectiva difuminación entre la ilusión marcada en la película y lo ocurrido en la vida real. De esta manera, la película otorga la satisfacción al espectador de reconocer espacios con los que está sumamente familiarizado, tratados formalmente de la misma manera, complementándolos con una visión novelada, mezclando así el discurso melodramático del musical con el del noticiario.¹⁴⁷

Siguiendo con este punto, no solo las imágenes de exterior de la Feria de Sevilla confunden a la hora de determinar su procedencia (parte del rodaje, son grabadas de una Feria de verdad, imágenes de archivo) sino que *Macarena* confunde también los límites entre feria y ciudad al configurar un espacio festivo que funciona y se representa como una ciudad moderna al uso.¹⁴⁸ Lejos de vertebrar la obra con este motivo como hiciera *Bienvenido Mr. Marshall*, la obra de Antonio Guzmán incide en la presentación de la feria como ciudad a partir del abarrotamiento de las gentes en las calles, en la pérdida de los protagonistas en estos ríos de gente, en el atropello de los caballos. Tras el énfasis en el caos de la multitud, no muy diferente al inicio de la

¹⁴⁷ A pesar de que no sea éste un punto explorado en este trabajo, el musical folclórico recoge una amalgama de discursos y de materiales que, casi podría decirse, constituyen un género “acumulativo”. *La niña de tus ojos* (1998) se percata perfectamente de esta tendencia al incluir el No-Do en los títulos de crédito, incluir versos de obras teatrales como *La malquerida* y *Malvaloca*, o contar con el cine germano. En el musical de posguerra, por su parte, es cierto que se trata de un género proteico en donde interviene música y verso (de las adaptaciones teatrales), pero también la intercalación del discurso heroico y de martirio con el melodramático.

¹⁴⁸ Hasta cierto punto puede decirse que el tópico barroco del *theatrum mundi* a partir de una feria en donde se extrapolan los mismos hábitos de la vida diaria, en donde es importante el aparentar en frente de todos y, más importante, en donde cada persona/personaje representa un papel.

película *Modern Times*, Macarena y Salvador llegan al remanso de paz que supone la caseta de feria en donde todo el mundo se conoce y descansan brevemente viendo el espectáculo.¹⁴⁹ La caseta funciona exactamente igual como equivalente a los patios de vecinos que, con la única diferencia de que están a cubierto, desarrollan la misma actividad vecinal que percibiéramos al comienzo. Así veíamos que la protagonista canta desde su alcoba y los vecinos que están por el patio haciendo sus menesteres la acompañan. Igual aquí en la caseta, la participación conjunta de todos de manera improvisada marca un clima vecinal apacible, en donde todos se conocen.

Precisamente al figurar la caseta como extensión del patio de vecinos, Salvador actúa también como casero de la misma, accediendo a contribuir económicamente a su levantamiento ya que “usted que es el casero de todo, no le importará una caseta más”, como afirma uno de los vecinos. Efectivamente, la caseta que la comunidad de vecinos del barrio de la Macarena ha montado en el Real, le ha costado a Salvador mil quinientas pesetas. A este dinero, se le suma el aportado a la hora de abastecer la caseta con comida, gasto que corre también a cuenta del mismo, como puede verse cuando le dice a uno de los vecinos, que no para de comer: “sal ahí, que vas a acabar con la cuenta corriente”. Con estos pequeños detalles, la obra de Antonio Guzmán incide en aspectos inusitados, meramente mecánicos y materiales de la feria, tales como su montaje y patrocinio, que problematiza uno de los principales ejes vertebrales en la presentación que No-do realizaba de la fiesta: la concepción de ésta como espontánea y gratuita.¹⁵⁰ El patrocinio completamente privado de la caseta contrasta frontalmente con una imagen idílica en donde, abiertas las puertas, todo el

¹⁴⁹ Paradójicamente, en lugar de mostrar la ciudad moderna a partir de barrio macareno y su ajetreo, este solo aparece a partir de la canción interpretada por Juanita Reina desde su alcoba, dejando así los atributos de la ciudad moderna exclusivamente a la Feria.

¹⁵⁰ Recordemos que Berlanga también se enfoca en la inversión tan fuerte hecha por el Ayuntamiento a la hora de maquillar el pueblo de Villar del Río. Los habitantes, que son los que pagan, no tienen dinero pero pagan en especias.

mundo entra y sale con agrado, participando del buen ambiente. En lugar de que el mecenazgo recaiga directamente en el pueblo como agente encargado del montaje, la caseta de *Macarena* es otra de las posesiones más con las que cuenta el señorito.

No solo la caseta es parte de una ciudad postiza y, como hemos visto, extensión del patio de vecinos sino que Salvador, puesto que se dibuja como propietario de este espacio festivo creado para la ocasión, rige y controla este microcosmos a la hora de implantar un determinado espíritu festivo, de discernir lo que debe y no debe hacerse. A pesar de que su personaje se caracterice por su buen talante, el patrocinio de éste se traduce en un poder ejercido a la hora de asegurar que el comportamiento dentro de su espacio se adecue, cual espejo de costumbres, a las normas del decoro. Y de hecho, es relevante mencionar que todas sus intervenciones a la hora de poner orden transcurren dentro de la caseta. El tiempo que pasan los personajes en la caseta de feria subraya la imposición de la alegría en su interior como un espacio en donde, aun a pesar después de una pelea propiciada por la tensión del triángulo amoroso, se instaura un “aquí no ha pasado nada” que devuelve a la escena el orden inicial, la música y el baile. A partir de la figura de Salvador, la película *Macarena* ejerce una delimitación perfecta de los espacios y su pertenencia, las actitudes que se imponen en ellas y, más importante, la reconducción de estas cuando se vulneran en espacios aparentemente públicos.¹⁵¹

La figura de Salvador evoca muy poderosamente el personaje del señorito, que en absoluto resulta ajeno a la cultura andaluza del siglo pasado o al musical folclórico,

¹⁵¹ Existe un contraste más que aparente entre el orden instaurado en el interior y las riadas de gentes en el exterior. Más aún, es preciso llamar la atención en la escena en que Macarena interpreta su número musical y, sin dudar, todos escuchan sentados. Esta imagen ideal contrasta frontalmente con la de Carmen Vargas en *Bienvenido Mr. Marshall*, probablemente más cercana a la realidad como afirma Woods, en donde al ruido de la sala se le suma que el auditorio en absoluto escucha ni fielmente ni en silencio.

ofreciendo una interesante re-lectura del mismo.¹⁵² Éste, heredero del sistema caciquil y omnipresente en las situaciones de poder, representa en estas películas generalmente la decadencia del sistema al mostrar su propia ruina. Algunos ejemplos son el hijo díscolo que malgasta la herencia de los padres (*Mariquilla Terremoto*), el niño caprichoso que vuelve del extranjero (*La Lola se va a los puertos*) o el déspota que engaña y deshonra a las mocitas (*Filigrana*), entre otros. La obra de Ligeró, por su parte, inserta una curiosa faceta del señorito que, en esta ocasión, está entrado en años y tiene un oficio que le reporta ganancia; es prudente y no se arruina porque es comedido con lo que gasta y, sobre todo, se sacrifica al final de la obra por el bien común. Salvador, en su interacción cotidiana con el pueblo bajo, pasa como uno de ellos sin necesidad de travestirse y colaborando de buena fe a la hora de organizar los preparativos para la Feria de Abril.¹⁵³ A pesar de su buen talante, en la obra todo el mundo trata de evitarlo al comienzo porque es encargado de recaudar el pago del alquiler puntualmente.¹⁵⁴

Como hemos visto a lo largo de este capítulo, existe una homogeneidad a la hora de representar la fiesta en el musical folclórico, un modelo continuado como subvertido, reproducido como problematizado. El tratamiento de estos espacios (patios, cruces o ferias) entiende a veces la fiesta como espontánea y natural mientras que, en otras ocasiones, hace énfasis en su composición y artificialidad. Respectivamente, la primera parte de una idea de ciudad festiva perenne cuya esencia constituye el natural divertimento de los ciudadanos. La segunda, por su parte,

¹⁵² Téngase en cuenta que la palabra “señorito” todavía se sigue usando hoy en día, aunque aplicado a contextos urbanos.

¹⁵³ Como ocurre en *La Lola se va a los puertos*, Don Diego se disfraza de “andaluz” con su traje de corto para no despintar en la fiesta que ha organizado en su cortijo.

¹⁵⁴ El hecho de que el hijo del actor Miguel Ligeró sea el guionista tal vez explique por qué este personaje masculino está tan desarrollado en contraste con sus homólogos en el resto de musical folclórico.

considera la composición de la fiesta como una ciudad artificial y portátil “de lona y madera”, que actúa como disfrute momentáneo de escaparate del ver y dejarse ver, para lo que se requiere un engalaneo especial.¹⁵⁵ Ambas concepciones, que en modo alguno pueden considerarse antagónicas sino más bien coexistentes, aparecen en el musical folclórico, el cual asimila la homogeneidad de estos espacios festivos e inserta en estas fiestas discursos de poder y raza que hacen más compleja esta mera dualidad. Mientras que Berlanga enarbola la parodia como eje constructivo de su *Bienvenido Mr. Marshall* a la hora de re-crear un pueblo andaluz y emplea constantemente palabras como “maquillaje”, “composición”, “aprender”, Lucía reflexiona irónicamente sobre la rigidez de esquemas que se presenta en la denominada “fiesta” andaluza. Finalmente, Ligeró, quien continuístamente participa de imágenes de la fiesta que parecen sacadas del No-Do, desliga la espontaneidad como motor de la fiesta al situar a la burguesía y la clase pudiente como los encargados de perpetuar y mantener económicamente unas casetas, de las que pasan a ser “dueños”.

Asimismo, estos espacios embellecidos propician al mismo tiempo la convivencia momentánea de clases socio-económicas opuestas que, artificialmente, comulgan bajo la misma alegría: gitanos y señoritos, pueblo llano y burgueses. En estos contextos, de manera más o menos explícita, se dejan ver demostraciones de poder que re-instauran un orden festivo cuando éste se altera (pelea, altercado, interrupción, rivalidad). La imposición de un consabido saber-estar viene dado a partir de un garante de normalidad que es en *Morena clara* el artificio de elidir escenas que rompen el decoro (Trinidad relegada a un papel de “payaso”) y en *Macarena* la figura de Salvador como propietario del espacio y regulador de los comportamientos que en él se dan (un divertimento con mesura y comedido, sin excesos dionisiacos). La

¹⁵⁵ Piénsese de nuevo en Berlanga y en el momento del ensayo general cuando todos los habitantes del pueblo, convertidos ahora en actores, se disfrazan con el traje de corto.

consideración de estas estrategias de control sutiles, que suponen una mera anécdota en la obra cuando se consideran en su totalidad, cobra sentido al relacionar la idea fiesta como espejo de costumbres y pequeña ciudad, microcosmos en donde se impone una imagen idealizada de igualdad pero, posteriormente, se refuerza el derecho de admisión y el saber estar. La reconducción de estas actitudes visible en pantalla destruye por completo ese breve momento apacible en que, de manera aparentemente natural, existía una convivencia pacífica entre los diversos círculos sociales.¹⁵⁶

¹⁵⁶ [*nota estrambótica para recordar los datos*] Gracias a una colega descubro tarde el documental *Rocío* (1980-1981) de Fernando Ruiz Vergara que, tras sufrir la censura de acuerdo al Real Decreto de 1977, a día de hoy continúa estando censurada. En el documental se aborda precisamente la romería que le da título incidiendo en la brecha socio-económica existente en Almonte y, de forma más particular, en la formación y regulaciones de las hermandades y cofradías que, durante el franquismo, perpetúan el poder y valores del estado. Como he discutido en este capítulo, el documental enfatiza precisamente los aspectos materiales que conforman la fiesta (patrocinio y estructuras de poder) así como el empleo de éstas para controlar a los ciudadanos y perpetuar los esquemas de dominación.

CAPÍTULO IV

Tendiendo puentes hacia las folclóricas del siglo XXI: de la nueva Carmen-*Blancanieves* al *flash-mob* flamenco.

Tras el desgaste y la decadencia del musical folclórico andaluz de posguerra, y el triunfo de una nueva sensibilidad del melodrama iniciada por *El último cuplé* (1957), el panorama cinematográfico español ha recuperado en los últimos años este género para reinterpretar y reciclar su imaginería (la estética de la folclórica), sus temas (marginalidad, etnicidad) y sus fiestas populares (toreo, flamenco).¹⁵⁷ A pesar de que la aproximación a este material viene determinada por las intenciones y el enfoque que el director otorga a su obra, son muchos los ejemplos que se pueden aducir al respecto. Almodóvar, como representante de la contracultura durante la Transición española, emplea el personaje de la folclórica como un símbolo vacío de significado que irreverentemente evoca su etapa de apogeo, ridiculizándola y haciendo hincapié en el desuso en que se halla.¹⁵⁸ El ejemplo de Andrea Cara-Cortada, personaje de la película *Kika* (1992), ha sido relacionado con los nuevos medios de comunicación al interpretar su disfraz de una cámara pegada a la cabeza como una visión automatizada.¹⁵⁹ No obstante, su personaje conecta igualmente con el papel de la folclórica, en primer lugar, a partir de su atuendo (traje largo con bata de cola) y el

¹⁵⁷ Kinder señala cómo el empleo del melodrama en esta película se distancia fuertemente del anterior musical andaluz. La popularidad de esta obra residió en “the novelty of using the *cuplé* (music hall songs) rather than the clichéd Andalusian number usually featured in *españoladas*, particularly because the lyrics were full of *risqué double entendres*” (68). Además, directores como Luis Lucía ya habían mostrado en sus obras el desgaste de la narrativa del musical al ridiculizar sus tópicos y poner al descubierto la previsibilidad del desenlace.

¹⁵⁸ El empleo de la cultura popular de forma paródica ya aparecía en su opera prima *Pepi, Luci y Boom y otras chicas del montón* (1980), en donde se recreaba el famoso dúo de la zarzuela *La verbena de la Paloma* (1894) en una escena en donde unos matones le dan una paliza a uno de los protagonistas.

¹⁵⁹ Consúltese el artículo de Beilin para observar otros ejemplos en donde se tratan los medios audiovisuales en películas de la Transición.

peinado característico de caracolillo, peineta y zarcillos vistosos (figura 1). En segundo lugar, tanto su nombre artístico como la profesión que desempeña (presentadora del programa “Lo peor de cada día”) alude a un espectáculo privado en donde se retoma el contar cantando característico de la copla. La vinculación entre ambas profesiones se realiza a partir de la narración de unas noticias trágicas, sucesos escabrosos, que pretenden garantizar la evasión del público, satisfacer e informar a la audiencia. La anunciación de estas noticias, lejos de venir acompañadas por la impasibilidad de un presentador de televisión, se adorna con movimientos de manos flamencos y la sonrisa. Asimismo, el enfoque de la cámara permite mostrar un escenario austero con cajas y televisores, casi minimalista y totalmente alejado del decorado realista que recrea o bien un ambiente rural o enclaves turísticos de ciudades del sur (figura 2). Al terminar el “telediario”, los asientos que debieran albergar los aplausos que se oyen en el sonido extra-diegético, están vacíos en clara referencia a que se trata de un gusto caduco y carente de público. La transgresión del personaje en manos de Almodóvar a partir de la parodia reside en marcar la artificialidad estética de su caracterización. Para ello, emplea elementos postizos de reciclaje con los que se re-construye la imagen de un personaje ampliamente reconocido pero que es tratado como disfraz más que como atributos esenciales a su persona.

**Figura 1****Figura 2**

La particularidad que ofrece Almodóvar en la reinterpretación de ciertos motivos del género contrasta sin duda con la tendencia más conservadora de recuperación nostálgica que readaptó clásicos del musical folclórico durante los años noventa, empleando para ello a las dos tonadilleras del momento: Rocío Jurado e Isabel Pantoja. La primera de ellas protagonizó *Lola la piconera* (1991) y *La Lola se va a los puertos* (1992), y a pesar de que se inscriben en una tendencia conservadora, debe decirse que en ésta última la directora Josefina Molina hace un magnífico trabajo en acercar su obra a la versión de los Machado y alejarse de la propuesta del director Juan de Orduña (1947) gracias a la reclamación independentista andaluza (asociación de la folclórica con Blas Infante), al énfasis en la mercantilización de Lola (contratación desde un primer momento) y, más importante, a su visión feminista que impregna toda la cinta (la mujer es la encargada de descubrir el cuerpo masculino y no al revés).¹⁶⁰ Por su parte, Isabel Pantoja rueda al lado de José Coronado *Yo soy ésa* (1990) en donde recrean un matrimonio famoso de artistas que acuden de nuevo a la proyección de uno de sus musicales en los años cuarenta, no obstante esta narración no plantea ningún tipo de novedad con respecto al musical anterior.

A pesar de que Navarrete proponga el término “neo-españolada” para categorizar estas últimas interpretaciones del musical, puede aducirse más cautamente que, lejos de inaugurar una nueva tendencia, han reinterpretado de manera contemporánea una tradición cinematográfica que caló fuertemente al público de los años cuarenta y cincuenta, enriqueciéndola con unas aproximaciones que se hacen eco

¹⁶⁰ El trabajo de Bonaddio es sin duda el que más repara en el aspecto de la corporeidad y feminismo de Lola. Asimismo, recoge igualmente la consideración del flamenco como clave para superar la división de clase, en donde la juerga flamenca se emparenta con la misa. Para un estudio sobre los personajes históricos que aparecen en la versión de Josefina Molina, véase el artículo de Utrera, quien trata la recuperación del regionalismo.

de las inquietudes populares y de un contexto sociocultural nuevo.¹⁶¹ Precisamente al amparo de este contexto, me propongo en este último capítulo de la tesis reflexionar de manera más profunda sobre la continuidad y reinterpretación que del musical folclórico andaluz se ha realizado en este siglo XXI. Para ello discutiré el esteticismo de Pablo Berger al recuperar el cine mudo de los años veinte en su obra *Blancanieves* (2012) y la reivindicación social propuesta por Álvaro Begines en la comedia musical *¿Por qué se frotan las patitas?* (2004). Entre purismo y disidencia, intelectualización y contestación respectivamente, ambas obras parten de una propuesta estética aparentemente disparatada y, efectivamente, sin un contexto propicio de recepción ni etiqueta que las categorice entre la crítica. Sin embargo, sus directores, jóvenes y relativamente noveles, parten de una concepción del flamenco, de la cultura popular y de las comunidades marginales que enriquece sumamente la visión y vigencia del musical folclórico andaluz al reinterpretar las mismas claves temáticas con personajes contextualizados en nuestra época, que ya no son gitanos ni toreros sino, más bien, okupas y enanos.

Una torero flamenca andaluza: Carmencita-Blancanieves ante el destino

La obra *Blancanieves* (2012) de Pablo Berger recupera el cuento tradicional de los hermanos Grimm y, re-interpretándolo con acentos del cine mudo de comienzos de siglo XX, confunde y entrelaza el cuento original, el tópico de Carmen y el musical folclórico, problematizándolos todos ellos a partir del personaje de Carmen-

¹⁶¹ Navarrete distingue a este respecto entre la españolada de tipo artístico (Carlos Saura), la españolada nacionalista (Luis Sanz y Pedro Olea), la vanguardista (Pedro Almodóvar), y finalmente, la españolada reflexiva (Fernando Trueba). En todo este complejo ejercicio taxonómico, se presentan problemas derivados de la rigidez que entraña: ¿es *Volver* (2006) tan “vanguardista” como *Kika* (1992), ambas de Pedro Almodóvar?, ¿no es *Carmen* de Saura una obra reflexiva más que de “tipo artístico”?... De manera general, el término “españolada” no solo retoma una tradición peyorativa que además no refleja el carácter musical, sino que esta clasificación ignora por completo claves interpretativas como la parodia o el pastiche, totalmente presentes en obras hijas de su tiempo, postmodernas y bastante más complejas.

Blancanieves. En la primera página del guion presentado en 2005 figuraba que era una película de gran presupuesto, muda y en blanco y negro. Ante tal disparate, la reacción de los productores no se hizo esperar: “¿Dónde va ese loco?”, se decían los productores a los que se animó a presentar el guion. ‘Nunca se va a hacer esta película. El cine mudo murió hace 80 años y tienes que desistir de esta Aventura’, le recomendaban”.¹⁶² En efecto, desde el 2005 al 2012 que se estrenó la película, sin ningún tipo de subvención española, Berger tuvo tiempo para cuajar un proyecto que vería recompensa con los premios de varios festivales (San Sebastián, Cartagena, Dublín...) y el triunfo de diez Goyas entre los dieciséis a los que estaba nominada.¹⁶³

La participación de diferentes textos que actúan como inspiración a Berger (varios cuentos, la figura de Carmen, la españolada) dialoga entre sí a partir del pastiche como clave compositiva, una forma de aludir y eludirlos para crear un nuevo lugar sugerente a la tradición española con aspectos reconocibles.¹⁶⁴ Como ejemplo, puede mencionarse la aparición de varios cuentos, ya sea mediante el argumento o meras menciones de los personajes, con los que Berger se acerca a la tradición para, al mismo tiempo, construir con este material de acarreo un mensaje totalmente diferente.¹⁶⁵ Cenicienta se evoca al mostrar las condiciones durísimas en que

¹⁶² *El País*. 23 Sept. 2012. Web. Es curioso que por esta misma fecha apareciera la película, también muda y en blanco y negro, *The Artist*, dirigida por Michel Hazanavicius.

¹⁶³ El director afirma en efecto que, afortunadamente, “la Berlinale, el ICAA francés y un productor francés creyeron y confiaron en el proyecto. En España encontramos todo tipo de dificultades y por eso parecía un sueño imposible. Estuvo a punto de no llegar a puerto”. *El País*. 23 Sept. 2012. Web.

¹⁶⁴ Sigo el concepto de pastiche que Jameson propone en “Postmodernism and Consumer Society”, según el cual “[p]astiche is, like parody, the imitation of a peculiar or unique style, the wearing of a stylistic mask, speech in a dead language: but it is a neutral practice of such mimicry, without parody’s ulterior motive, without the satirical impulse, without the laughter, without that still latent feeling that there exists something *normal* compared to which what is being imitated is rather comic” (1848).

¹⁶⁵ Como afirma Bracco, Pablo Berger ha declarado en varias entrevistas que la estética de la película se arraigaba, entre otras influencias, en “los clichés en blanco y negro de la *España oculta*, serie de fotografías realizadas por Cristina García Rodero” (31).

Blancanieves vive, durmiendo en la cuadra y encargándose de todas las tareas de la casa. Concha, la madrastra de la protagonista, llama “Pulgarcito” a uno de los banderilleros de la cuadrilla, en clara alusión a su estatura. El padre de Blancanieves le cuenta el cuento de Caperucita roja durante su convalecencia. Por último, la participación de la aguja en toda la trama de la película (en el tocadiscos, en la jeringuilla, en la costura) recuerda fuertemente el caso de La Bella Durmiente cuyo final será precisamente el mismo que el de la Blancanieves de Berger: estar sumida en un profundo sueño del que solo despertará gracias al príncipe azul.

La crueldad que encierra el cuento de los hermanos Grimm es también recuperada por Berger, salvo que situada en lugares dentro de la película que, por el extrañamiento que provocan, resultan más efectivos. Así por ejemplo, en el cuento original, la madrastra guisa y se come supuestamente los pulmones y el hígado de Blancanieves que el leñador le ha traído como muestra de que efectivamente la ha asesinado. En el desplazamiento que Berger propone, y que alude directamente a este pasaje, la madrastra da una lección a Blancanieves y la hace comer su propia mascota, el gallo Pepe, un episodio que provocará que la protagonista sea vegetariana ya de por vida. La muerte del cruel personaje encarnado magistralmente por Maribel Verdú, es un acto de justicia poética ya que es empitonado por el mismo toro que indultó Blancanieves. Esto recuerda la muerte cruel de la versión de los hermanos Grimm en donde, tras calzarse unas zapatillas de hierro candente, “hubo de bailar con ellas hasta que cayó muerta”.

El musical folclórico andaluz es otro material que participa fuertemente en la creación de Berger. Los guiños son obvios: una artista de la copla y del baile flamenco que se llama Carmen de Triana, casada con el torero Antonio Villalta, de cuyo matrimonio nace Carmencita, la futura Blancanieves. Como ocurría en el musical

folclórico de posguerra, el arquetipo de la Carmen de Mérimée, empleado antes para caracterizar a la protagonista femenina como mujer fatal, se alude en la cinta pero ofreciendo la particularidad ahora de presentar “an image of Carmen immobilized physically to suggest an image of Spain immobilized culturally. It uses the exaggerated life and death of a *torero flamenca andaluza*, along with the many bizarre characters who bring her down, to highlight the dangers of Spain’s clichéd identity marker.”¹⁶⁶ El propósito didáctico que encierra esta interpretación, totalmente conectada con la cuentística, interpreta certeramente la obra de Berger como una reflexión sobre la identidad nacional española y su supervivencia a base de estereotipos. En este apartado, pretendo realizar un análisis más profundo del personaje de Blancanieves como eco de Carmen, explorando la nueva marginalidad surgida no de su raza sino de la mixtura entre el toreo y el baile que no solo desemboca en una identidad ambigua sino que conjuga los tópicos asociados a cada una de las profesiones: del torero, el destino trágico y su configuración como héroe; de la folclórica, el desamparo y cosificación. En primer lugar, me fijaré en su vinculación con el mundo taurino y, más en concreto, la caracterización heroica que Berger emplea para este caso. Esa mezcla de tradiciones entrelazadas y la nueva marginalidad que de ella surge, hace participar a Blancanieves en un *freak show* que resalta su monstruosidad como algo extraordinario y, a la vez, digno de ser espectacularizado.

En la configuración heroica de Blancanieves, la participación de elementos de augurio que prefiguran el destino de los protagonistas resulta fundamental. No es arbitrario que el toro que va a dejar inválido a Villalta se llame “Lucifer” y el de su hija, antes de caer envenenada, “Satanás”. En el brindis que Antonio Villalta realiza

¹⁶⁶ Washabaug, 2015, pp. 271-279.

de su último toro a su esposa Carmen, su montera cae al suelo, un signo interpretado por los entendidos de la tauromaquia como de mal fario. La urna de cristal en que Blancanieves yace al final de la película, expuesta en el circo, aparece ya a pequeña escala cuando es un bebé recién nacido y la llevan a su padre para que la vea por primera vez. Sin embargo, son la aguja y el círculo los símbolos más recurrentes y efectivos a la hora de anteceder la catástrofe. Observemos brevemente sus contextos. La aguja aparece por primera vez en el material quirúrgico, más tarde en el acerico de la abuela cuando cose el vestido de Primera Comunión de Blancanieves (figura 3), en el gramófono que está en el dormitorio de Antonio Villalta (figura 4), en la estilográfica que emplea la torera al firmar el contrato (figura 5) y, por último, en la jeringuilla con que la madrastra inserta el veneno en la manzana (figura 6). Respectivamente, estas apariciones se corresponden con momentos álgidos de la película: la muerte de la madre, la muerte de la abuela, la aparición de la madrastra, y la “muerte” de Blancanieves.



Figura 3



Figura 4



Figura 5



Figura 6

El caso de la abuela (interpretada por Ángela Molina) es tal vez el que mejor ejemplifica el empleo de la aguja en la obra como elemento de augurio y prefigurador de muerte. Se ha celebrado una fiesta familiar con motivo de la Primera Comuni3n de Carmencita y, airada porque su padre no ha venido, la abuela va a buscarla debajo de la mesa y la anima a bailar con ella. Se retorna a lo a3ejo tanto en la aproximaci3n del baile y la forma en que est3 rodada (planos contrapicados centrados exclusivamente en las dos protagonistas) y en la m3sica de gram3fono que no presenta un sonido n3tido sino que m3s bien reproduce todas las “imperfecciones” de la grabaci3n. D3as antes, la abuela se hab3a pinchado con la aguja al arreglar el vestido y ahora, ese momento que pasa inadvertido, cobra sentido al mostrar en un primer3simo plano la alternancia entre el c3rculo y la aguja del gram3fono, que vuelve a traer a la memoria del espectador el pinchazo que sufre la abuela. Minutos m3s tarde, cae fulminada al suelo ante la estupefacci3n de todos.

Con respecto al c3rculo, este no solo aparece en el vinilo, sino que est3 presente tambi3n en primer3simos planos en las ruedas del carro, platos, en el praxinoscopio de Blancanieves con el que jugaba de peque3a viendo figuras a la luz que torea. La visualidad del c3rculo, no obstante, es un apoyo pl3stico que le sirve a Berger para introducir conceptos m3s elevados, tales como el v3nculo que existe entre el flamenco y el toreo o la propia narraci3n circular de la pel3cula en donde se inscribe el destino definido por el h3roe a la hora de completar su vida. Como afirma Bracco, estos motivos tienen una fuerte repercusi3n en la configuraci3n visual de la pel3cula y, m3s concretamente, en el empleo del c3rculo en las rotaciones de la c3mara y en las transiciones entre escenas:

Esta concomitancia entre flamenco y tauromaquia es reflejada en parte por el tratamiento f3lmico reservado a dichas artes, ambas contempladas por el cineasta como coreograf3as mort3feras. La perfecci3n del gesto que las caracteriza a las dos es sugerida por una

geometría de la circularidad en la que se inscriben las formas redondas del coso, el ojo del toro psicopompo, el altavoz del gramófono y el disco giratorio [...] a las que se agrega la rueda (símbolo funesto, asociado con la invalidez del padre y el fallecimiento de la madre, también es una imagen de desplazamiento y movilidad –las ruedas de la caravana de los enanos– y remite a la idea de destino) [...] De manera más general, la isotopía circular abarca motivos que representan a la vez el movimiento continuo y el enclaustramiento y cuyos efectos de sentido son redoblados por los movimientos de cámara (las panorámicas vertiginosas en los episodios de cogida y baile, [...]) y los procedimientos de transición entre las secuencias (apertura y cierre en iris; sobrepresiones de imágenes de redondez, propicias a asociaciones visuales como, por ejemplo, la luna llena-hostia.¹⁶⁷

Además de los elementos de augurio y la presencia del círculo, el destino trágico de Blancanieves viene marcado tanto por el nombre que prefigura su final como por su profesión de torera. Tradicionalmente este oficio ha sido cargado fuertemente con connotaciones míticas en donde la simbología y el empleo del toro en sacrificios se remontan a la civilización de Micenas. No obstante, Blancanieves no es corneada como su padre en el ruedo sino aniquilada de una forma más sutil e invisible, llevando a cabo una “muerte” inquietante que es más bien un estado de espera. Remontándonos al comienzo de su historia, heredera del arte de su padre, es una torera que, sin saber que es hija de Antonio Villalta, salta al ruedo por primera vez para salvar la vida de uno de los enanitos que entretienen al vulgo en la plaza del pueblo. Carmencita, que ha tenido de maestro a su padre, jugaba desde pequeña al toro con las sábanas y los alfileres de la ropa cuando realizaba las tareas domésticas. Debido al episodio en que el cazador la ataca y yace medio muerta en el lago, no recuerda ahora quién es: son los enanos que la encuentran en el bosque los que la bautizan con el nombre de Blancanieves “como la del cuento”, dicen ellos. A partir de aquí, a pesar de su desmemoria, no se olvida de torear y pronto pasa a ser una estrella,

¹⁶⁷ Braco, 2015, pp. 26-49.

eclipsando el espectáculo de los enanitos por los diversos pueblos. La ironía trágica a este respecto reside en que todo el mundo sabe que ella es la hija de Antonio Villalta, todos menos ella misma. Fruto de ello, cuando antes de su debut en La Colosal reza en la capilla a la virgen, no puede identificar los rostros de las fotografías que percata a pesar de que sean sus padres. La evocación al mito de Edipo Rey no es peregrina a este punto ya que Blancanieves comparte con el personaje de Sófocles el mismo deseo de autoconocimiento y, a su vez, el mismo desconcierto ante lo que le rodea. En la misma línea de la tragedia griega, el episodio en que, en mitad de la faena, ella recuerda perfectamente las lecciones de su padre resuena en el relato a modo de anagnórisis clásica: Blancanieves, que había sido bombardeada con pistas que revelaban su identidad y, tras pasar la típica confusión del héroe, descubre quién es y contextualiza todas las señales anteriores.

Este momento climático de la protagonista, no obstante, no puede en absoluto conducir a un final feliz ya que, a pesar de que haya triunfado allá en donde su padre resultó herido, tanto los elementos de augurio, su nombre, la intención de la madrastra de matarla, y siguiendo por la profesión que está destinada a ejercer, su círculo se completa al caer fulminada en los medios de la plaza tras morder la manzana que uno de los enanos le ha ofrecido tras recogerla de manos de Concha.

Esta muerte pública se subraya aún más cuando su cuerpo es enarbolado por la multitud que lamenta y llora su pérdida y, a modo de paso de Semana Santa, el cuerpo de Blancanieves pasea por las calles. La referencia a la Semana Santa se matiza aún más al escuchar la siguiente saeta, interpretada por la cantaora Silvia Pérez Cruz, que refuerza el destino de muerte que he estado discutiendo.

Blanca, de piel blanca,
Ay, blanca como la nieve.
Ay, blanca, vestida de muerte.

Junto a esta herencia taurina que Blancanieves porta *en la sangre*, debe subrayarse su orfandad, su comercialidad y desamparo, elementos ahora más bien que deben hacernos pensar en la tradición de cantantes como su madre, Carmen de Triana.¹⁶⁸ Una vez que Blancanieves comparte el rumbo de los enanos, asistimos a un gran plano general en la película que muestra un paisaje totalmente yermo, irreconocible. Esta técnica, que había aparecido a la hora de filmar la plaza de toros, acentúa el desamparo, la falta de refugio en que estos personajes se hallan.¹⁶⁹ El eco con la figura calé recuerda a la letra de la canción de Rosita Ferrer, que no es la única que recoge esta imagen de la intemperie a la hora de retratar a los parias.

Gitanos por la carretera,
 qué fatiga tienen, qué pena me dan,
 errantes, sin saber siquiera,
 ni de dónde vienen, ni para dónde van.
 Gitanos en caravana,
 gitanos muertos de sed,
 ni piedad samaritana,
 ni pozo donde beber.
 Cantando por el mundo entero,
 con la voz morena del rey faraón,
 lunares, bronces y panderos,
 y un rosal de pena en el corazón.

El analfabetismo entre las folclóricas y entre los toreros es un lugar común que se reproduce tanto en las películas como en la vida real. En el caso de Berger, las consecuencias del analfabetismo de Blancanieves acarrearán consecuencias dramáticas y criticará fuertemente la explotación emprendida entre el empresario y la artista. La torera, que explícitamente afirma que no sabe leer cuando el empresario le tiende su tarjeta, firma un contrato a perpetuidad con éste. No obstante, los

¹⁶⁸ Vid. capítulo II (pp.41 y ss.) para una caracterización de la folclórica de posguerra.

¹⁶⁹ Efectivamente, los pocos momentos en que la película rueda escenas de interior son en la casa de Antonio Villalta, el resto está enfocado o bien en la plaza de toros o en los caminos y las plazas públicas. En la conferencia de Baker se hace hincapié precisamente en el uso de planos para subrayar esta sensación de escasez, intemperie y falta de pertenencia a ningún sitio.

acontecimientos de su “muerte”, o la incorruptibilidad de su cuerpo por mejor decir, llevan al empresario a montar un circo en donde Blancanieves es el espectáculo estrella. En él, el público pagará por besar sus labios y ver si se despierta o no. El tratamiento de la muerte de Blancanieves planteada en la obra representa la exacerbación del espectáculo y la vida del artista al servicio de su mánager, que se ingenia para buscar provecho de su estrella a toda costa. La artista, propiedad de esta figura, hipoteca su vida sin poder tener ningún tipo de agencia, y ofreciendo su diferencia como espectáculo.

Este hecho debe contextualizarse con el espectáculo ofrecido por los enanos en las plazas de toros, con los que Berger materializa un *freak show* en sus actuaciones. El público, más que gritar como harían con una persona “normal” en el espectáculo, se ríe cruelmente ante el sufrimiento de los toreros. Los propios enanos han asumido su diferencia al decir orgullosos que “eso es lo que el público quiere”. En este momento, por tanto, el espectáculo encargado de representar una lucha ecuánime se convierte en comedia propiciada ciertamente por la incapacidad de sus protagonistas, por una diferencia que causa satisfacción entre el público al reafirmar su propia normatividad.¹⁷⁰ Blancanieves, que todavía no sabe quién es, comprende lo incorrecto de tal aproximación y sale a defender al enano herido quitándole el toro de encima. De la misma manera que los enanos plantean un desvío cómico de la fiesta taurina empleando su diferencia como reclamo comercial, el tratamiento de la muerte de Blancanieves exagera la explotación y comercialización del arte de las folclóricas.

¹⁷⁰ Bracco en su artículo establece las mismas conexiones a la hora de tratar el exhibicionismo y espectacularización tanto de los enanitos como de Blancanieves. En su artículo puede encontrarse una breve semblanza de los orígenes de estas prácticas, surgidas, según la autora “cuando Phileas Taylor Barnum funda en 1841 su Museo americano, en pleno centro de Manhattan, y accede a la fama internacional gracias a una gira europea al principio del siglo XX. Convierte al monstruo a la vez en espectáculo y comercio, aliando la tradición de los gabinetes de curiosidades a la de los *freak shows*”. Para el tema del cuerpo y la discapacidad en el cine español, véase Marr.

Efectivamente, la película juega bastante bien con la asociación que se hacía con la folclórica de mujer pública, que rodaba, perdida en los caminos, ya que el beso comprado a Blancanieves alude directamente a la prostitución, trazando la analogía del empresario como proxeneta y la artista como el cuerpo prostituido, sin agencia alguna.¹⁷¹

Así pues, al explorar de más cerca la obra de Berger, no es solo perceptible el entramado de diferentes tradiciones (la tragedia, los cuentos, el flamenco) sino el tratamiento a la hora de abordar una marginalidad de sus personajes que, exacerbada, muestra las peores consecuencias: el espectáculo y la explotación de su identidad. A partir de su película no solo otorga visibilidad a estas comunidades, aún hoy discriminadas, sino que reactiva con ellas las mismas trabas a las que hicieron frente los gitanos. Así pues, la caracterización de Blancanieves como personaje de encrucijada, entre dos tradiciones marcadas genéricamente, rompe el encorsetamiento de la asunción torero-hombre / folclórica-mujer no solo a partir de un aspecto andrógino que Carmen-Blancanieves construye como punto intermedio entre la herencia de su padre y la de su madre, sino en los puntos de unión que Berger hace comulgar en la protagonista. Efectivamente, en la identidad de Blancanieves se aúnan ambas tradiciones tanto por la presencia del círculo como forma compositiva en ambas artes, a través de la publicidad o espectacularización de la vida que, en el caso del torero, llega a aplicarse hasta en su propia muerte. En la película asistimos al momento en que todo el mundo quiere tomarse fotos con Antonio Villalta vestido de torero, ya cadáver. Padre e hija no solamente se unen en la forma en que la muerte de los personajes se trata, sino en el final trágico que su personaje acarrea: al asistir en el beso puro de Rafita, el espectador descubre que éste no logra despertar a Blancanieves

¹⁷¹ Vid. cap. I, p.45.

de su sueño. Lejos de defender la figura tópica del príncipe azul salvador, la obra de Berger apuesta por exacerbar el destino de la artista que, sacrificada su vida al espectáculo, no le queda más alternativa que seguir en su camino, “vendiendo” su arte, explotada eternamente por el mánager.

Flamenco-militante en el *tablao* de los bancos: Flo6x8 y la insurgencia de la *performance*

A pesar de que el flamenco sigue siendo reclamo turístico en múltiples ciudades españolas, existe una nueva concepción en donde éste se emplea como arte-protesta en la organización de fiestas improvisadas y disruptivas en donde, más que promover un embellecimiento rural e ideal, los artistas manifiestan un desagrado social. Se trata de un “espectáculo” que retoma las raíces sociales de esta manifestación popular y encarna la contestación de las minorías sociales que, lejos de ser entretenimiento o espectáculo solicitado por un señorito, son empoderadas por este arte para reclamar de forma autónoma a las élites políticas su derecho de expresión en lugares inusitados. Estas representaciones se enmarcan dentro del flamenco contemporáneo que, como afirma Márquez, contesta la tradición del café cantante: “The phrase that was so common in the late 1990s, *hay que darle lo que les gusta...* is being challenged by *hago esto porque es lo que tengo que contar...* More artists are finding new ways to rescue the idea of a flamenco that is about human experiences: a space to express the realities of a contemporary world.”¹⁷² Alejándose pues de este flamenco fetichizado y hecho producto por y para los turistas, se retorna al flamenco como algo cercano al pueblo (que debe surgir de él), que representa sus luchas y que no es reducido a cuestiones de amor y desengaño. En verdad, la novedad de grupos como Flo6x8 que abordo a continuación, reside en el empleo de todo un cuerpo de

¹⁷² Meira (ed.), 2015, pp. 261-270.

baile y de los símbolos para materializar sus protestas. Sin embargo, no debe olvidarse que los orígenes del flamenco fueron precisamente la expresión ante la marginalización social y étnica de los gitanos. Así pues, como afirma Webster, “interestingly, the flash mobs are reconnecting flamenco with its origins as an art form of protest and social awareness.”¹⁷³ Esta recuperación no obstante parte de una marginalidad no basada en la raza sino en comunidades que han sido expulsadas del Estado de Bienestar y, por extensión, del sistema por razones surgidas a partir de la crisis económica.

La reinterpretación más actual de esta vena combativa del flamenco la encarna Flo6x8, un colectivo sevillano de artistas que surgió en 2008 poco después de la caída de los Lehman Brothers. Sus acciones, contextualizadas en un clima de contestación ciudadana que, junto a otras, alumbrarían posteriormente al 15M, emplean el flamenco “como forma de subversión contra el sistema financiero y el capitalismo”.¹⁷⁴ De esta manera, estas acciones “bring the members a collective sense of empowerment in a society where the lines between rights and privileges is [*sic*] constantly blurred and loopholes are efficiently used by governmental institutions to disempower its citizens.”¹⁷⁵ Explotando las posibilidades artísticas del folclore, perpetran una forma de protesta conocida como *flashmobs* en diferentes sucursales bancarias. En este nuevo *tablao*, las bailadoras molestan con su ocupación momentánea a los trabajadores quienes, asustados, piensan en un primer momento que se trata de un atraco. En su protesta, es el cuerpo el que llama la atención marcando con desplantes y descaro su intención no solo de terminar la pieza flamenca sino de reclamar el espacio público como escenario, retando así a las autoridades con arrogancia “flamenca”. El

¹⁷³ *BBC News*, 17 abril, 2013. Web.

¹⁷⁴ *Digital*, 2 octubre, 2010. Web.

¹⁷⁵ Véase Meira (ed.), 2015, pp. 261-270.

espectáculo juega con la ilusión de parecer improvisado a pesar de que las acciones están perfectamente organizadas, incluyendo personas de incógnito que vigilan, otras que graban o que permanecen fuera del establecimiento. Una vez terminado el espectáculo, breve por norma general ya que está al borde de la ley, se difunde por internet, logrando generalmente un gran número de seguidores en los canales.¹⁷⁶

Heffner Hayer afirma al respecto que, de esta manera, las acciones del grupo

re-locate flamenco outside the *tablaó* (flamenco bar), the *peña* (private flamenco club), the *juerga* (private flamenco party), or even the theatre. Their public performances in the banks and on streets attract attention, but their largest audiences for these events encounter them online, through YouTube, Facebook, and similar sites. This world-wide format gives flamenco an unprecedented scale of influence.¹⁷⁷

Estas actuaciones o *flashmobs* combinan los palos clásicos del flamenco en una sala de conciertos, la improvisación de una taberna, y la protesta y el mensaje de la manifestación; una hibridez que alterna además lo efímero de la representación en directo con la disponibilidad en internet.¹⁷⁸ La efectividad con que conviven arte y protesta en este espectáculo reside en el empleo del símbolo como arma reivindicativa a partir del cual se resemantiza el espacio del banco.¹⁷⁹ Por ejemplo,

¹⁷⁶ Este grupo de artistas difunde de forma efectiva sus piezas en su canal de youtube. Cuentan además con página de Facebook y, hasta diciembre de 2015 (fecha de redacción del capítulo), se podía acceder a su página web oficial. El colectivo sufrió la censura cuando en 2010 uno de sus vídeos de youtube fue retirado de la web, a pesar de que esta estrategia solo sirvió para desencadenar el efecto Streisand, es decir, que fuera visto por más gente. Asimismo, en enero de 2011 se estrenó el documental sobre este grupo titulado *Flo6x8: Cuerpo Contra Capital: un musical flamenco contra el sistema financiero*.

¹⁷⁷ Meira (ed.), 2015, pp. 280-291.

¹⁷⁸ Los miembros del colectivo son conscientes de que no ofrecen un flamenco “puro”, si es que tal existe, debido a que el espectáculo no reside tanto en la belleza como en mandar un mensaje al público. Además de que no cantan en las mejores condiciones, deben valorar otras cualidades como el desplante a los empleados, la chulería, la actitud y, sobre todo, el hacerse notar y no achararse. Se trata de un “flamenco de situación” más que un flamenco de actuación.

¹⁷⁹ La Solfónica de Madrid, un grupo de cantantes surgido también al amparo de las movilizaciones sociales del 15M, interpreta canciones que se re-semantizan gracias a un nuevo contexto espacial en donde se interpretan. A modo de ejemplo, debe mencionarse la

como en su propio lema consta, “el flamenco patea el capital” o patea los carteles con los nombres de las agencias de *ráting*. En otro caso, los accesorios tradicionales de la folclórica son puestos al servicio de un mensaje superior a la propia belleza o a la parodia que veíamos en el caso de Almodóvar.¹⁸⁰ En el espectáculo llamado “Trapos sucios”, en mitad de la calle, tres mujeres bailan y limpian figuradamente las paredes de la fachada de Bankia con el mantón tradicional de la folclórica, blanco, que ahora se convierte en concepto que juega con el refrán de “los trapos sucios se lavan en casa” y, además, denuncian un banco que, como otros muchos, ha sido rescatado con dinero público y ha promovido desahucios (Figuras 7 y 8). Así pues, el atavío tan inocente con el que se adornaran folclóricas de posguerra, se convierte aquí en un recurso mínimo con el que se reivindica públicamente la transparencia del banco.



Figura 7



Figura 8

La importancia del cuerpo es otra característica que debemos mencionar. Los integrantes del grupo han afirmado que:

La izquierda, durante mucho tiempo enclaustrada por los mismos preceptos corporales ilustrados que las tendencias conservadoras, se ha olvidado del cuerpo, eso que todas compartimos

canción “Somos pueblo” perteneciente al musical de *Los Miserables* con motivo del VIII Homenaje a las Víctimas de la Represión Franquista en Madrid, celebrado el 12 de marzo de 2014 en la Tapia Cementerio de La Almudena. Véase “VI La Solfónica. Somos pueblo”. *YouTube*, 12 Apr. 2014.

¹⁸⁰ Si existe alguna parodia dentro de este colectivo es a la hora de ponerse los “nombres artísticos”. Entre algunos de ellos, llaman la atención: Laura Merkel, Paca la Monea, La Mala Deuda, La Prima de Riesgo, Eleurito, Bankunin, La Embargá.

y que nos hace la misma cosa con dos patas. Gracias al movimiento feminista, entre otros, desde los '90 comienza a haber en los movimientos sociales una recuperación del cuerpo como algo que nos pertenece y que nos favorece en nuestro vínculo con el mundo.¹⁸¹

Efectivamente, la carencia casi absoluta de abalorios tradicionales que decoren sus cuerpos, tales como la peineta, el abanico o las castañuelas, centra toda la atención del espectáculo en el cuerpo, sencillamente ataviado con un bodi negro y una falda que ampliamente les permite moverse con comodidad.¹⁸² Ocultas tras grandes gafas negras, son sus cuerpos precisamente, así como la des-adequación entre el banco y el flamenco, los que configuran un acto simbólico, subversivo y disruptivo que reta a la autoridad encarnada por los banqueros y el personal que trabaja en la entidad bancaria. Interrumpiendo la cotidianeidad diaria, estos actos problematizan la obediencia y formalidad impuesta en los espacios públicos: el orden de espera, la contribución a un ambiente acústico moderado, el modo de vestirse, la forma de dirigirse a los empleados. La desobediencia y el empleo del humor sobretodo se ponen al servicio como instrumentos de lucha a la hora de reclamar la transparencia de los bancos, la compasión para los pobres, la dación en pago o, sencillamente, la denuncia de la creciente desigualdad social. El humor ha sido ampliamente interpretado como arma de protesta a partir de su poder no solo como forma subversiva que se enfrenta al miedo, sino como modo de crítica con el que se convierte a la persona poderosa en un

¹⁸¹ *Diagonal*, 3 enero, 2011. Web.

¹⁸² La reinterpretación de *La Lola se va a los puertos* por Josefina Molina ilumina perfectamente este punto al desplazar la copla y optar por el flamenco. El cuerpo de la protagonista se muestra voluptuoso y, al ritmo flamenco, se expande por toda la sala de la finca de Don Diego. La versión de Juan de Orduña con Juanita Reina en el papel protagonista, no solo la encorseta en vestidos de acuerdo a la censura (escote) sino que prácticamente no puede moverse. Asimismo, la separación de la voz del cuerpo es un elemento bastante repetido en esta obra de finales de los cuarenta, otorgando mayor importancia a la voz como vehículo de expresión que al cuerpo, relegado a ser cárcel.

ser insignificante.¹⁸³ Sierra, por ejemplo, señala la importancia del humor para combatir la dominación y, sobre todo, para evidenciar una democracia imperfecta.¹⁸⁴

De esta manera, el colectivo Flo6x8 ridiculiza la desmesura e ironía de su persecución por “incumplir” la ley en un país sumido en múltiples y gravísimas tramas de corrupción. En palabras de Paco Paraíso en la entrevista concedida al periódico

Diagonal:

La guasa es tan poderosa como el miedo. Cuanto más arraigado está el miedo –a señalarse, a quedarse sin trabajo, a no poder pagar la hipoteca, a quedarse en la calle, a la exclusión social, a la soledad, etc.–, más fecundo se hace el humor. El humor es una forma de desprenderse de la congestión del miedo y de la represión del cuerpo racionalizado por el capitalismo.¹⁸⁵

Otro de los objetivos marcados por el colectivo, junto a la denuncia de las irregularidades llevadas a cabo por los bancos, es fomentar la unión del pueblo a la hora de llevar a cabo estas demandas sociales. Tanto sus letras como la insurrección de ocupar momentáneamente el banco promueven tímidos olés o aplausos de los clientes, convertidos en público momentáneamente, al final de la intervención.¹⁸⁶ Como uno de sus integrantes afirma, “[c]uando la gente ve danzas y bailes en las sucursales, algo salvaje e insobornable, se produce una fuerte identificación, un vínculo muy estrecho que actualiza esa clave antagonista que tiene el flamenco y cuya capacidad política se ha desarrollado en las últimas décadas por la

¹⁸³ *Público*, 17 mayo, 2012. Web. Asimismo, deben traerse a colación la tradición de la sátira gráfica emprendida por revistas como *La Codorniz* y, más recientemente, *El Jueves*. Se trata de revistas satíricas que forman un discurso entre sus lectores, empleando muchas veces códigos cifrados que solo los acostumbrados entienden.

¹⁸⁴ Sierra Infante, 2012, pp. 611-635.

¹⁸⁵ *Diagonal*, 3 enero, 2011. Web.

¹⁸⁶ En las “Seguiriyas de la dación en pago” se escucha a una mujer en el vídeo afirmar despectivamente que “así nos van a solucionar la hipoteca”. Esta reacción es inusual o al menos dentro de lo que hemos podido ver en los vídeos difundidos por el colectivo. Por norma general, el personal muestra su desconcierto ante la presencia de las cámaras y, asustados, cogen el teléfono para llamar a la policía. Mientras tanto, los clientes escuchan respetuosamente, sin interrumpir en ningún momento lo que está sucediendo.

institucionalización”.¹⁸⁷ Esta identificación se explica porque las circunstancias expuestas no son en absoluto ajenas y representan un vocabulario de la crisis con el que todo el mundo está familiarizado. Así ocurre con la saeta de la “Chunami”, quien se queja de la situación de mendicidad en que se halla, incapaz de poder ayudar a la gente de su entorno que se encuentra viviendo en las mismas circunstancias.

Ay, ¡qué *duquelas* más grandes
me hacéis pasar!
Qué fatigas más grandes
me hacéis pasar.
Pido limosna, pido limosna
de puertecita en puerta.
Para mi libertad.
¡Qué fatigas más grandes
me hacéis pasar!
Familia, y amigos recurren a mí.
Como no tengo manera de socorrerlos
yo me tengo que ir.

La campechanería de sus integrantes, que en muchos casos se despiden cordialmente dando los buenos días, busca precisamente integrarse en esta medianía afectada por la crisis de forma que, a partir de esta identificación lograda con las letras, consigan una concienciación de clase. Asimismo, puede decirse también que las letras del colectivo son bastante directas, hacen alusión a temas de actualidad (jubilación millonaria del presidente de Bankia, por ejemplo) y no dudan en llamar directamente “corruptos” a los banqueros o denunciar las estrategias del Mercado, como la creación de los llamados “bancos malos”.¹⁸⁸

¹⁸⁷ *El Confidencial*, 12 oct., 2014. Web. En este artículo también se recaban otros grupos artísticos afines a la tendencia del 15M.

¹⁸⁸ El fandango que mencionan al ex-presidente de Bankia dice así:

Te jubilaste,
Di porqué, Goirigolzarri,
Di porqué te jubilaste.
Se quita en el mundo el hambre
con los dineros que gastaste
que mala vergüenza, ay qué grande.

La disolución del estrellato y la búsqueda de un impacto coral es otra característica que apunta al desinterés por la satisfacción estética del público y, en su lugar, la ilusión de dibujar un pueblo que reclame sus derechos y denuncie su precariedad. Efectivamente, en sus *flashmobs*, los integrantes se camuflan entre las personas del banco y, progresivamente, se van sumando a la actuación principal, a modo de *impromptu*. Asimismo, la completa ocupación de todo el banco, asegurándose que todo el mundo escucha, no privilegia visualmente ninguno de ellos sino que construye un centro en donde se unen personas salidas de la nada que parecen público pero que son protagonistas.¹⁸⁹

A diferencia de lo que ocurría en las fiestas y contextos estudiados en los capítulos anteriores, por último, este flamenco-protesta o flamenco-militante es imprevisible, no celebratorio ni regido por un calendario sino, más bien, un evento disruptivo a partir del cuerpo y la voz como espacios propios al servicio de las preocupaciones de la comunidad. Esta nueva interpretación del flamenco, en un contexto de desengaño político y pobreza social, propone un cruce entre sus orígenes y la celebración de juergas, con una manifestación político-artística en que se reta la autoridad a partir de la desobediencia causada por el empleo artístico del cuerpo y del folclore del pueblo como modo de expresión. De esta manera, el flamenco pasa de ser un objeto de poder vertical o producto demandado como objeto de entretenimiento por el señorito, a un modo de ocupación y apropiación del espacio público en donde las minorías, libremente y sin invitación, expresan su sufrimiento a partir de la reclamación de este arte popular. Esta tendencia, por tanto, ilumina el momento en que las minorías en riesgo de exclusión social, lejos de no existir o existir de acuerdo a

¹⁸⁹ Esta característica de jugar con la ilusión de difuminar las esferas del público y los actores hunde sus raíces en el teatro de vanguardia. Así, la obra se plantea como construcción, en donde los espectadores-actores participan en la creación de la misma. En la actualidad, el grupo de teatro “La Cubana” es conocido por emplear esta confusión en sus obras de teatro.

las imposiciones del poder, hacen uso de sus propios cuerpos para re-interpretar y protestar de una manera simbólica a partir del arte como arma.

Las implicaciones que este espectáculo reivindicativo tienen son bastante prolijas, pertinentes a este estudio no solo por ser ejemplo de cómo el pueblo emplea el flamenco como discurso al servicio de sus intereses, sino por plantear una trasposición de espacios en el espectáculo y las fiestas que van del preciosismo a la hibridez entre el *show* y la reclamación social, entre el canto tradicional y la protesta. La fiesta, que ya no es un evento programado, inofensivo y costado por las elites superiores como entretenimiento que contempla extasiado la otredad exotizada, responde más bien a una manifestación política en donde el cuerpo se rebela ante la dominación que se está tratando de imponer, precisamente a partir de un acto que puede ser interpretado como frívolo pero que cobra el significado de acto subversivo al connotar el banco como espacio que representa la opresión del sistema (desahucios, prestamos basura, hipoteca) y el cuerpo como agente desobediente que rompe la cotidianeidad.

La alianza folclórica-okupa: *¿Por qué se frotan las patitas?* y los espectáculos de protesta

El marco presentado anteriormente sobre el grupo sevillano Flo6x8 ayudará ahora a contextualizar la concepción musical y el planteamiento de los personajes mostrados por Álvaro Begines en su opera prima cinematográfica *¿Por qué se frotan las patitas?* (2006). Ésta irrumpe en un panorama totalmente vacío, un atrevimiento por parte del director (cofundador del grupo musical “No me pises que llevo chanclas”) arriesgándose a una recepción y a una recaudación en taquilla un tanto

incierto y discreta.¹⁹⁰ El argumento de la película plantea la insatisfacción personal de tres generaciones de mujeres de la misma familia que un día deciden marcharse de casa para cobrar perspectiva ante sus problemas. El personaje encarnado por Lola Herrera representa el ocaso de la folclórica “La Niña María”. A partir de éste, se denuncia el uso de su talento infantil y el abandono del país y de su familia una vez que desaparece.¹⁹¹ María, decepcionada con sus hijos que quieren ingresarla en un centro, emprende un viaje junto a otro personaje crucial en el argumento de la película, Diego “El Utrera” (interpretado por Raúl Arévalo) quien, perteneciente a la comunidad okupa, establecerá lazos de unión casi familiares con María a la que llama cariñosamente “abuela”. Rocío (Marisol Membrillo), la otra mujer cansada de su vida matrimonial y de un marido que no la comprende, decide hacer un retiro espiritual en una comunidad budista. Por último, su hija Laura (Julia García) viaja hacia Sitges siguiendo la pista de un okupa escocés, Charlie, del que está embarazada y que curiosamente es otro de los acompañantes que viaja con su abuela y “El Utrera”. Será en esta ciudad en donde se reúna toda la familia, cerrando así la película con la reconciliación y el concierto orquestado por los okupas de fondo, en donde María vuelve a cantar después de mucho tiempo.

¹⁹⁰ “Versión española, *¿Por qué se frotan las patitas?*”, *Radio Televisión Española*, 27 diciembre, 2011. Web. En este programa de televisión, dirigido por Cayetana Guillén Cuervo y dedicado a promocionar el cine español a través de entrevistas con los actores involucrados en el rodaje, Álvaro Begines atribuye al misterio el hecho de que la película, contando con muchos factores para atraer al público a los cines, tuviera una recaudación tan escasa. Efectivamente, su obra no se cualificó para los Goya y, a pesar de contar con un buen reparto de artistas, no fue bastante bien acogida en un año que en que también se estrenaban *Alatriste* y *Volver*.

¹⁹¹ La actriz Lola Herrera confesó en el programa de televisión mencionado anteriormente cómo, a pesar de que no es muy dada a hacer cine, aceptó con los ojos cerrados el papel porque el planteamiento de su personaje le resultó muy atractivo. “Me convenció sobre todo el guión en general [...] Era una historia preciosa. Me pareció estupendo que yo que no hago casi nunca cine que me ofrecieran una cosa tan bonita... y un reto que era para mí cantar, que aunque no sea yo la que canto, pues la verdad es que lo de encajarlo y bailar...”. (ibid.)

La obra de Begines resulta original por recurrir a un género inusitado, por retomar el flamenco y la rumba como discurso de las minorías. Asimismo, explora el ocaso de la folclórica María, ofreciendo una visión retrospectiva sobre las mujeres dedicadas al espectáculo. Este personaje constituye un ideario generacional en la obra ya que es ampliamente reconocido por todos sus personajes. El guardia civil de tráfico que detiene la camioneta afirma al examinar su carné de conducir que “yo la veía en la Tele cantar aquello de...”. El investigador contratado para dar con ella también afirma lo mismo: “Esto es lo más grande que ha dado la copla en este país”. Su profesión queda patente en la decoración de su casa: un abanico enmarcado, fotos de actuaciones, fotos de ella vestida de folclórica. Su éxito es reconocido por ella misma cuando dice que ganó mucho dinero cantando y que se compró una enorme mansión en Barcelona, pero su marido se bebió el triunfo. Su familia se muestra orgullosa de esta faceta, y sus hijos desean enseñar a los nietos de María algunas actuaciones durante la cena de Nochevieja. Sin embargo, ella rehúsa completamente su artistazgo, reniega de su pasado y confiesa que no ha vuelto a cantar desde hace mucho tiempo. Begines, lejos de partir del discurso del estrellato y su andadura hasta la cima como en los musicales folclóricos de posguerra, plantea más bien el ocaso de “La Niña María” como punto de partida, tratando de esta manera la vejez y el abandono una vez que su talento se apaga. En este momento, parece imposible no pensar en el caso real de Marisol y de otros niños prodigio en la época de los sesenta, explotados hasta la saciedad y, en el caso de la malagueña, llegando incluso a renegar del artistazgo y reclamar su nombre real, Pepa Flores. Esta “inutilidad” de María pasados los años de gloria, enfatiza el papel de la folclórica como objeto desechable que, una vez agotado, se olvida. El mismo personaje reconoce la infelicidad impuesta tanto por su profesión como por su vida personal, fruto de las circunstancias que había en aquella época: “Yo

la cagué con tu abuelo”, confiesa al inicio de la película, cuando afirma que no tenía otra alternativa. María viaja a Sitges para divorciarse simbólicamente de su esposo muerto, un acto totalmente liberador.

La película representa la superación de sus frustraciones precisamente a partir de la alianza que establece con Diego “El Utrera”, quien encarna la improductividad de los artistas callejeros, la errancia del movimiento okupa y la libertad de vivir al margen del sistema. Con esta hábil hermandad trazada entre dos comunidades (folclóricas y okupas) que aparentemente se han situado muy lejos la una de la otra históricamente, la película recupera y matiza la subalternidad tradicional adoptada por la protagonista femenina del musical folclórico andaluz tradicional, encarnada ahora en una faceta nueva gracias al personaje de María. Fruto de ello, María vuelve a reclamar su voz artística y personal frente a lo impuesto por la voluntad de los hijos, quienes piensan que, al ingresarla en una clínica, tendrá los mejores cuidados para su enfermedad. Ella misma reconoce que se siente vieja y que no sirve para nada, una actitud que cambia completamente al reafirmar su identidad al lado de “El Utrera” y, por extensión, del arte. Su último espectáculo en la playa es una vuelta al cante en donde más que agradar a un público, todo el mundo está contaminado de un ambiente festivo que celebra su reunión.

Con total seguridad, la escena en que “La niña María” interpreta la canción “Escándalo” es una de las más ambiciosamente rodadas y más representativas a la hora de caracterizar su personaje y el concepto de espectáculo heterodoxo que Begines defiende, en donde las claves comentadas en la introducción a partir del colectivo Flo6x8 dejan ver aquí también la importancia del cuerpo y la resistencia.¹⁹² Esta

¹⁹² Según lo revelado por la propia actriz, esta escena fue una de las primeras rodadas que la ayudó a hacerse con el personaje y a perder la vergüenza a la hora de representar o de actuar flamenco.

actuación, que tiene lugar en el descansillo de su apartamento, estalla porque los hijos de María quieren darle una sorpresa en su casa y, tras temerse lo peor al llamar a la puerta y ver que nadie abre, descubren que está con su consuegro. Ante esta sorpresa, ella decide publicar este descubrimiento a todo el mundo a partir de la siguiente canción:

*Escándalo, es un escándalo
escándalo, es un escándalo
escándalo, es un escándalo
escándalo, es un escándalo*

Siempre la misma rutina,
nos vemos por las esquinas
evitando el qué dirán.
Mi cuerpo no se acostumbra
a este amor entre penumbras
es más fuerte que un volcán.
Escondidos de la luna
no se puede continuar.
Por desgracia o por fortuna,
no te dejaré de amar.

No me importa que murmuren
y que mi nombre censuren
por *toíta* la ciudad.
Ahora no hay quien me detenga
aunque no paren las lenguas
de la alta sociedad.
Este río desbordado
no se puede controlar.
Si lo nuestro es un pecado,
no dejaré de pecar.

En esta canción, popularizada por Raphael a comienzos de los noventa, la famosa cantaora Carmen Linares presta su voz flamenca al personaje de “La niña María” para que manifieste la situación poco convencional en que se halla: ser viuda y tener una relación con un miembro de su familia política.¹⁹³ En la letra aparecen conceptos claves muy fructíferos en el mundo de la copla tales como el qué dirán, las

¹⁹³ Otros cantaores que intervienen en la película doblando las escenas musicales son, entre otros, Tomatito, Raimundo Amador o Pastora Soler.

lenguas murmuradoras o la censura de la ciudad, que se complementan además con la función de la vecina entremetida que descubre la noticia y sale escaleras abajo. Coplas como “Cinco farolas” o “A la lima y al limón” recrean, entre otras, ese ambiente opresivo del vecindario murmurador ante la pérdida de un amor o ante la soltería de la mujer, respectivamente, en los años cuarenta y cincuenta. Con esta interpretación de María, estos conceptos dialogan con el paradigma del personaje de la folclórica y, en segundo lugar, se contextualizan en un nuevo espacio en donde es ella misma quien publica su deshonra a las vecinas y no ellas quienes maledicentemente difunden su nombre, retando así el concepto de “pecado” o “mala fama”. María no solo sustituye la copla por el flamenco y de esta manera, la importancia del contar por la expresión del cuerpo en el mensaje, sino que también demuestra cómo la agencia de la artista evoluciona de ser un personaje propicio para la crítica a encarnar el escándalo y su publicación como reclamación a su derecho a ser, de no guardar silencio y, sobre todo, a desmarcar el espectáculo y la figura de la folclórica como mujer festiva e indecente.

La maledicencia y la claustrofobia que crea el expectante patio de vecinos queda perfectamente retratado nada más salir María de su casa: al mirar en todas direcciones, ve una multitud que, sin haber sido convocada, pide una explicación (figura 9). Llama la atención la heterogeneidad del público que allí se convoca. Por un lado, la tuna en la parte inferior de las escaleras, junto a la fuente (figura 10); por otro lado, los vecinos que, tras tomarse las uvas, disfrutan del día en familia (figura 12); finalmente, el grupo de los enmascarados que recrean un ambiente carnavalesco descontextualizado con la Nochevieja. La irrealidad y teatralidad conferida a la escena

aumenta cuando, finalmente, María se arranca a cantar, sin pretensiones, portando una sencilla bata de estar por casa, declarando su amor por el consuegro (figura 11).¹⁹⁴

Figura 9



Figura 10



Figura 11



Figura 12



Como ocurría en Flo6x8, el espectáculo encarnado por María surge fruto de un descontento contestado a partir del flamenco y del cuerpo a la hora de enfrentarse a su familia, en especial a su hijo mayor Luis, que representa los valores más tradicionales. Éste no duda en tratar de detenerla cuando María se dispone a bajar por la escalera para seguir cantando. Sus desplantes son tan efectivos a la hora de retar al público como la propia letra de la canción, configurando una fiesta improvisada y subversiva que actúa en contra de lo esperado y de las normas sociales, como rebelión pacífica. El humor y lo ridículo juegan un papel fundamental ya que convierten una situación privada y seria, en pública y espectacularizada. El cuerpo de baile enmascarado, totalmente inquietante que funciona como aliado en la protesta de la artista, rodea a la estrella en la parte baja del patio de vecinos y contribuye con su participación a este ambiente festivo. Las máscaras que portan sus integrantes son totalmente arbitrarias y

¹⁹⁴ Posible juego de palabras: bata de estar por casa que se convierte en una *bata de cola*. De hecho, la Niña María no duda en darle el mismo tratamiento que si lo fuera.

van desde una nariz de cerdo o un antifaz veneciano, a un corazón. La participación de los enmascarados en esta escena final difumina el estrellato de María a la hora de interpretar esta canción, una idea de conjunto y de enfrentamiento a la familia que se hace más evidente al observar la oposición de planos entre el cuerpo de baile y la artista, situados abajo cerca de la fuente, y la familia que permanece en la segunda planta mirando desde la barandilla, evidente en la alternancia de planos cenitales y nadires respectivamente.¹⁹⁵

Una vez que María termina su actuación, vuelve a su casa sin un aplauso ni ovación, dejando a todos estupefactos en el silencio normal de la escalera.¹⁹⁶ Este momento, que ha resultado entretenido para el espectador y ha ayudado a entender el personaje y el paradigma en que se adscribe, combina efectivamente la confesión espectacularizada de sus sentimientos y la rebelión ante su familia. Esta hibridez que conjuga el mensaje de su vida real y la alegría con que bailan todos al compás al final de la escena supone el comienzo de la liberación de la artista: la siguiente escena en que nos la encontramos es en una plaza pública, decidida a emprender su trayecto con “El Utrera” hacia Sitges para un concierto. Así pues, la alianza entre folclórica y okupas, reactiva de nuevo conceptos atribuidos a la etnia gitana tales como estar fuera de la ley, la libertad, la errancia, el arte callejero. Todas estas cualidades se explotan ahora al funcionar como nexo de unión entre el musical folclórico clásico y una nueva reinterpretación que juega con la marginalidad de María.

¹⁹⁵ Esta película no ha tenido mucha atención crítica que explique aspectos importantes como el uso de máscaras en los extras, completamente descontextualizadas, en un espectáculo tan raro. Puede pensarse que, en la misma línea de interpretación que propongo de baile como protesta o manifestación social, la máscara no solo contribuye al humor o a la teatralidad del evento, sino que encubre la identidad de los participantes, un anonimato que está presente a la hora de manifestarse en la vida real.

¹⁹⁶ Curiosamente, acto seguido, asistimos a una escena privada, en su propia casa, en donde se explica el hecho. La falta de transición entre una escena y otra dibuja el espectáculo de la escalera como si no hubiera pasado, como si se tratara de un sueño que la artista tiene sobre una de las posibles maneras de reaccionar ante el descubrimiento de su familia.

Junto al empleo de “Escándalo”, debe analizarse ahora la famosa canción “Aserejé”, popularizada por el grupo cordobés Las Ketchup, que abre la película. Como afirma Krauel, se popularizó rápidamente una vez que salió al mercado y competía con las listas estadounidenses:

En septiembre de 2002, el tema se encontraba a la cabeza de las listas de éxito en Argentina, Chile, Colombia, Centroamérica, y “subiendo como espuma” en el listado estadounidense de *Billboard* y en el “top ten” de México [...] donde posteriormente llegaría también al número uno. En julio, Las Ketchup ya habían conseguido un doble álbum de platino en España (“Las Ketchup” 2002), y en agosto eran objeto de más búsquedas en Lycos que los raperos Lil’ Kim y Kid Rock, y que la cantante de country Faith Hill; las búsquedas por el título *Aserejé* eran superiores a la suma de las búsquedas de los títulos *Without Me* de Eminem.¹⁹⁷

Antes de que suene esta canción, una brigada antidisturbios que ha irrumpido en la casa okupa busca a sus integrantes para detenerlos. Recurriendo a un truco para burlarlos, los okupas han cruzado a la azotea vecina empleando una viga como puente, y se esconden allí para no ser expulsados, hasta que uno de ellos decide ponerse en pie y retar a la policía cantando y bailando la coreografía del “Aserejé”. La configuración subversiva del espectáculo que Begines plantea reactiva el diálogo entre la etnia gitana de sus intérpretes originales que popularizaron la canción, y el personaje de la película, “El Utrera”, quien, junto con la comunidad okupa, re-usa este producto como espectáculo-protesta, re-asimilándola según su mensaje. Krauel ha sido uno de los pocos estudiosos en aproximarse a este producto cultural considerando que “lleva adherida una cadena prodigiosa de significados culturales en la cual se entrelazan, con implicaciones sorprendentes, cuestiones de sexualidad, raza, política social y tradiciones expresivas de diferentes artes”.¹⁹⁸ No obstante, en el nuevo contexto en

¹⁹⁷ Krauel, 2006, p. 100.

¹⁹⁸ Ibid. pp. 99-112.

que se inscribe y emplea, la canción se resemantiza y recicla las asociaciones a lo marginal aplicadas ahora a un nuevo grupo urbano como son los okupas y los antisistema. Será preciso revisar a continuación cómo la obra de Begines traspone el “Aserejé” y cómo se emplea para caracterizar al otro personaje principal, “El Utrera”, emparentado así desde el comienzo con la folclórica tradicional.

La tradición musical de Las Ketchup es una mezcla del cante flamenco, la rumba y el rock anglosajón. Se trata de un producto efectivo y comercial en donde se combina la raíz flamenca con los atributos de la juventud.¹⁹⁹ Ellas mismas encarnan lo que es ser una “gitana moderna” que junto a su inclusión en la sociedad, no se desvinculan de aspectos tradicionales del flamenco. De hecho, su nombre artístico no es arbitrario y, como queda patente en el subtítulo de su primer álbum, son “Hijas del Tomate”, un famoso guitarrista flamenco llamado Juan Muñoz.²⁰⁰ Antes de continuar con el análisis de esta pieza que popularizaron, será preciso recordar la letra del “Aserejé”:

Mira lo que se avecina
a la vuelta de la esquina
viene Diego rumbeando.
Con la luna en las pupilas
y en su traje agua marina
van restos de contrabando.
Y donde más no cabe un alma
allí se mete a darse caña
poseído por el ritmo ragatanga.
Y el dj que lo conoce
toca el himno de las doce
para Diego la canción más deseada.
¡Y la baila!
¡Y la goza!
¡Y la canta!

*Aserejé ja de jé
de jebe tu de jebere*

¹⁹⁹ Léase para completar este aspecto a Santoalla, 2002, pp. 55-71.

²⁰⁰ Krauel ve este sobrenombre artístico o apodo como una muestra más del patriarcado gitano.

seibiunouva majavi
an de bugui an de güididípi

No es cosa de brujería
 que lo encuentre *to'* los días
 por donde voy caminando.
 Diego tiene chulería
 y ese punto de alegría
 rastafari-afrogitano.

Su letra parece ser sencilla de interpretar: Diego es un personaje que sale por la noche y va a bailar a un club.²⁰¹ Lo ordinario de la canción se completa con la configuración del personaje a partir de su vinculación al contrabando, y la alusión explícita a la raza que se traduce en su apariencia física. En cuanto al primer aspecto, los versos “Con la luna en las pupilas / y en su traje agua marina / van restos de contrabando” sirven para recrear tanto el ambiente nocturno de la escena como la situación del personaje fuera de la ley, sugiriendo tanto actividades ilegales como el posible consumo.²⁰² En el término *rastafari-afrogitano*, por su parte, se combina su creencia religiosa (rastafari), su procedencia (afro), y raza (gitano).²⁰³ Este término, altamente sugestivo, también se emplea como sinónimo de persona que lleva rastas, independientemente de si pertenece o no a dicha creencia religiosa. La forma en que la marginalidad de Diego es dibujada establece puntos de contacto con respecto al arquetipo de otros personajes que históricamente se han situado voluntaria o involuntariamente afuera de la sociedad. Si pensamos por ejemplo en la copla de “Antonio Vargas Heredia” para ilustrar esta idea, se observa cómo la inmediata

²⁰¹ A pesar de la buena recepción de la canción, un famoso periódico mejicano asoció esta canción como culto al diablo que promueve el pecado. Diego era considerado el príncipe de las tinieblas y, en el estribillo, se llevaba a cabo una burla de Yavhé. Esta interpretación cae por su propio peso al obviar que no existen alusiones directas a símbolos diabólicos o al forzar sumamente lo que el estribillo dice, si es que dice algo.

²⁰² Tal vez es forzar demasiado la interpretación, pero la identificación de la pupila con la luna puede aludir a su dilatación y, por tanto, a un consumo de droga.

²⁰³ Existen ecos de algunos poemas pertenecientes al *Romanero gitano* de Garcíá Lorca, como es el caso del “Romance de la luna luna”, “Romance sonámbulo”, o “Prendimiento de Antoñito el Camborio”.

aparición de toda una cronología del bandolerismo (Sierra Morena, Benamejí, Puente Genil) sirve para marcar al personaje rápidamente con un estilo de vida fuera de la ley. De la misma manera que todas las mocitas de Sierra Morena lloran la muerte de Vargas Heredia, “el más arrogante y mejor *planta*”, Diego es descrito como un hombre atractivo y peligroso a la vez, deseado por las mujeres, en la raya entre la cotidianeidad del divertirse y una legalidad cuestionable.²⁰⁴ El destino de ambos personajes cuya descripción y marginalidad emparento, es totalmente opuesta: mientras que la muerte de Antonio Vargas Heredia se prefigura por la participación cósmica de la luna y del verde olivar, Diego celebra la vida en el club bailando el estribillo de la canción que se repite imparablemente.²⁰⁵ Sin embargo, en ambos casos, se describe al hombre solo, como extraordinario y en la flor de la vida, en un ambiente nocturno, exterior y en movimiento.

La imagen que nos hemos hecho de Diego se materializa al emparentarse con el personaje “El Utrera”, una asociación que la película realiza al alterar la letra del “Aserejé” e insertar su nombre en lugar del de Diego.²⁰⁶ Desafortunadamente, esta variación en la estructura rítmica de la canción (dos sílabas en lugar de cuatro) causa

²⁰⁴ Como afirma Krauel en su artículo “[e]l hecho de que las Ketchup aparezcan como tres mujeres jóvenes y atractivas contribuye a generar un mensaje subliminal que induzca que un amplio grupo de oyentes / espectadores las incorpore de alguna manera en la trama de la canción, donde se advierten ribetes sexistas en la exaltación del ‘macho gitano’. Hay una cierta tensión entre la imagen de modernidad del grupo y esa inclinación a la objetivación sexual desde parámetros masculinistas” (104). Debe decirse que en el videoclip de la versión española esta objetivación sexual masculina no es nada comparada con la versión realizada en inglés en donde Diego es casi un proxeneta que evalúa a todas las chicas.

²⁰⁵ Según Reina, “hay quienes dicen que su autoría es de Rafael de León, quien vendió la letra a los músicos y letristas que luego la registraron. Rafael de León, dada su discreción, nunca dijo nada al respecto de esta letra de factura bellísima” (72). Esta hipótesis de hecho tendría sentido dada la fuerte influencia lorquiana de Rafael de León, que se deja traslucir en este ejemplo de manera notable. Otros ejemplos de coplas en donde se ensalza la figura del hombre gitano ante las persecuciones son las *Coplas de Pedro Romero*, *Manolo Reyes* o las *Coplas de Luis Candelas*.

²⁰⁶ En verdad, el nombre real de “El Utrera” también es curiosamente Diego, pero esto no se sabe hasta aproximadamente pasados veinte minutos de la película cuando se presenta a “La Niña María”.

momentos de extrañamiento con respecto a la versión original no muy afortunados. Por otro lado, la canción ocurre tan pronto en la película que, aunque han aparecido imágenes, todavía no sabemos ninguno de los nombres de los protagonistas y el espectador no puede identificar donde está el problema de los versos, por lo que es cuestionable si este guiño resulta efectivo o no para la audiencia. Este cambio traza, primeramente, un diálogo entre los dos personajes por proponer un “Diego” visual que se completará con las cualidades que el “El Utrera” tiene a lo largo de la película y, en segundo lugar, recicla materiales populares para reactivar el personaje de Diego bajo una nueva significación. Como afirma Krauel, el “Aserejé” es

un interesante caso de transposición cultural derivad[o] de la internalización de los discursos culturales populares, haciendo visibles, con la aproximación celebratoria a un registro lúdico-paródico, las disfunciones, asimilaciones y, finalmente, nuevas resoluciones creativas que esa circulación global de los productos culturales está excitando continuamente.²⁰⁷

Siguiendo esta clave, el hecho de que el compositor del “Aserejé” sea el director coreográfico de esta película, y que haya obrado (y permitido) cambios en la letra de la misma, apuntan sin duda a la idea que defiende Krauel de emplear el reciclaje como forma de caracterizar a un personaje y, más que eso, como forma de verter nuevas capas de significado completadas en el discurso de la película.

Efectivamente, el personaje de “El Utrera” encarna en sí mismo una serie de estereotipos que lo marcan desde el comienzo al margen de la ley, emparentado con la raza calé fruto del calificativo que lo presentó en la canción ya antes de que supiéramos quién era, *rastafari-afrogitano*. Su aspecto físico (rastas, ropa colorida, ancha, pendientes) es un significante al que va asociado un determinado estilo de vida:

²⁰⁷ Krauel, 2006, pp. 99-112.

individuos sucios, asociados al libertinaje, que consumen drogas, anti-sistema...²⁰⁸

Pertenece a una tribu urbana perfectamente identificable, que molesta por los valores que defiende, generalmente asociados a la izquierda política y al anarquismo.²⁰⁹ En la película hay dos momentos evidentes en donde se muestra este rechazo o amenaza social: cuando “El Utrera” se sienta en unos veladores para ojear por un momento la televisión y el camarero amenaza con llamar a la policía si no se marcha; y el cambio de actitud que presenta la Guardia Civil cuando detienen el automóvil y María finge ser la abuela de “El Utrera”, como si al mostrar cierto arraigo se desvinculara automáticamente de una comunidad errante por definición. No obstante, “El Utrera” afirma rotundo al comienzo que “nosotros no nos vamos: a nosotros nos echan”, una sentencia que se completa además cuando, al final, responde a la pregunta propuesta en el título de la película: “las moscas se frotan las patitas para no quedarse pegadas a los sitios, como nosotros”. Efectivamente, la trayectoria del personaje se debate entre desarrollar vínculos con María o continuar su itinerancia como modo de existencia, una balanza que se inclinará por el último de sus términos.

A mitad de la película, justo antes de que María emprenda el viaje con los okupas, este personaje confiesa su orfandad: él, en verdad se llama Diego, pero todo el mundo le llama “El Utrera” porque nació allí con unas monjitas. Su desamparo y

²⁰⁸ El testimonio del propio actor Raúl Arévalo que encarna a “El Utrera” refleja la discriminación sufrida en la vida real por el mero hecho de llevar rastas. En su entrevista, afirma que “sufrí una cosa que, oye, no tiene que ver con el rodaje pero me dio mucha rabia. Yo visto como yo, normal y corriente, pero con rastas. Bueno, pues me pararon tres veces por la calle la policía y me cacheaban en los aeropuertos a los que iba cuando íbamos a rodar”. Más adelante en su testimonio, continúa explicando cómo su propio casero, que ya lo conocía de mucho tiempo atrás, lo miraba sospechosamente cuando entraba en el bloque de pisos al salir del trabajo en el rodaje. En Versión española, *Radio Televisión Española*, 27 diciembre, 2011.

²⁰⁹ Resulta curioso que mientras escribo esto, uno de los diputados de Podemos, Alberto Rodríguez, haya sido tan criticado por tener rastas. Sobre él, Celia Villalobos: “A mí me da igual que lleven rastas, pero que las lleven limpias para no pegarme piojos”, (*El Mundo*, 14 de enero, 2016) o Pilar Cernuda, “La progresía no está reñida con el baño”, (*El Plural*, 14 de enero, 2016) web.

desarraigo hacen que, al final de la obra, vea a María como una abuela, proponiendo un concepto de familia móvil que más que residir en vínculos de sangre se construye dependiendo del cariño que se desarrolle con determinada persona. A este respecto, se prima la importancia de la comunidad y el compañerismo entre los miembros de los okupa, un modelo de “familia” completamente opuesto a la desestructuración de la familia de María que es, en parte, fruto del argumento de la obra. El reto a valores tradicionales como el matrimonio o el concepto de la propiedad privada y el consumo se contraponen efectivamente entre ambos modelos de asociación, demostrando el fracaso que representa la esposa de Luis al decir que “tenemos de todo pero no tenemos nada”, antes de iniciar un retiro budista en Monteverde.

A pesar de hacer frente al rechazo social y su caracterización como joven huérfano, okupa y errante, la trayectoria de la película se encarga de des-marcar a los okupas en su inscripción marginal problematizando muchas de sus asunciones. La peculiaridad de este proceso reside en que, a pesar de que se les atribuyen cualidades positivas, son las mismas virtudes por las que se alaba a la etnia gitana tradicionalmente. Me refiero en concreto al respeto y al cuidado que la comunidad gitana presta a los mayores y que “El Utrera” demuestra al hacerse cargo y cuidar de María una vez que su familia decide meterla en una residencia de ancianos. Además de este aspecto, el protagonista principal confiesa “no ir a ningún lado sin las estampas de los santos”, una religiosidad que si bien puede parecer un elemento contradictorio con consignas anarquistas, aporta profundidad a la hora de des-marcar su construcción social con su identidad íntima, que muestra compasión a la hora de rezar por María una vez que se entera de que está enferma. Finalmente, la película muestra en una breve escena cómo el uso de las drogas no es patrimonio exclusivo de los okupas sino que unos muchachos en traje de chaqueta consumen cocaína para

“ponerse bien para bailar”. Independientemente de que traiga a colación de nuevo la imagen de Diego y sus “restos de contrabando” en esta escena, el director trata de desvincular la apariencia con el consumo, la pertenencia a una tribu urbana exclusivamente con malos hábitos.

El cuidado y respeto por las personas mayores, la religiosidad y la desvinculación entre el consumo de drogas y el ser okupa, son tres aspectos relevantes de la película que confieren agencia a estos personajes a la hora de desmarcarse de visiones estereotípicas. Finalmente, ahora que nos hemos aproximado a la comunidad okupa representada en la obra de Begines ya de vuelta y no a partir solo de la imagen rastafari-afrogitano, será preciso enfocarse en el baile inicial del “Aserejé” que no solo tendrá muchos puntos en común con las formas de protesta del grupo Flo6x8, sino que nos servirá como ejemplo más conclusivo para ilustrar de forma más clara cómo esta comunidad se define a sí misma gestionando su identidad y configurando una fiesta que presenta puntos en común con la de “La niña María” en la escalera de su casa: híbrida e incómoda, en donde el grupo es el protagonista de la protesta, haciendo alarde de un flamenco como instrumento para sus cuerpos.

Durante el baile en la azotea, se interpreta y baila una canción en donde el protagonista del “Aserejé”, a su vez, hace lo propio en un club. Este guiño “meta-musical” que busca una identificación entre lo dicho y el hecho, entre Diego y “El Utrera” abordada más arriba, propone una verosimilitud que, no obstante, queda desplazada al construir un nuevo espectáculo en donde el bailar, lejos de ser divertimento o forma de pasar la noche, se connota políticamente al realizarse en frente de la brigada antidisturbios. Esta demostración aún tiene aspectos de diversión ya que la forma en que se presenta parece un juego de pilla-pilla, una burla a la autoridad, desdramatizando así la persecución. El movimiento y la desobediencia a

actuar como es debido representan la importancia de, más que luchar los unos contra los otros, proponer y enarbolar la creatividad como forma de lucha. Efectivamente, la escena muestra cómo se podrían haber quedado escondidos tras la pared de la azotea y, así, hacer que la policía desistiera de su intento. Muy al contrario, el valor de la canción se estetiza como himno en contra, que materializa no solo la oposición sino que se define como bandera de resistencia precisamente por ser interpretada ante las fuerzas de poder, necesarias para definirse como modo subversivo. El contexto espacial y la separación en que se representa, contrapone la disciplina de las fuerzas del orden y la insurgencia de los cuerpos okupas que emplean la libertad de su cuerpo para manifestar su ideología. Al igual que ocurría en los otros dos espectáculos, debe señalarse el impacto del grupo, un modo de asociación más efectivo y que, si bien no intimida a los antidisturbios a la hora de desistir, representa la unidad y la ilusión de conseguir los objetivos al estilo “Fuenteovejuna, todos a una”.

Así pues, tanto la interpretación de “Escándalo” como el “Aserejé” están hermanadas por ser dispuestas en la obra de Begines como un espectáculo subversivo que molesta a las fuerzas más conservadoras, llámese familia o antidisturbios, proponiendo el humor y el arte como método de insurgencia. El humor interviene a la hora de desdramatizar el miedo sufrido ante la represión y, más importante, para subrayar y cuestionar la presencia de un modelo democrático. La conexión con las acciones que el grupo Flo6x8 lleva emprendiendo sirven para contextualizar este traslado de la fiesta tradicional a la militancia, de la diversión a las demandas sociales. Los mensajes de las canciones que Begines emplea y la acción emprendida en su representación cobran un significado totalmente novedoso al transponerse en un contexto hostil en donde el cuerpo y la libertad de sus movimientos encarnan la desobediencia ante las órdenes establecidas, aceptadas como normales. El flamenco es

entonces el instrumento oportuno con que se materializa este hecho, recuperando así sus raíces y sus canciones de sufrimiento social y protesta. No obstante, el flamenco ahora, presta su estilo musical para dar voz y cuerpo a unas nuevas marginalidades que, tomando características similares a los estereotipos asociados a la etnia gitana, engrosan una categoría social igualmente discriminada, con menos visibilidad artística y, sobre todo, con menos tradición idealizada o exotizada. La errancia, la peligrosidad, la delincuencia, lo estrafalario son cualidades transferidas ahora a la folclórica y a los okupas en una alianza inaudita pero no descabellada, al guiñar efectivamente la tradición de las folclóricas como mujeres al margen del sistema marital y subrayarlo con la representación de una nueva marginalidad. Tanto “El Utrera” como María se aferran voluntariamente a una vida alternativa, lejos de la norma. Este traslado hace visible a estos grupos o tribus urbanas, legítimos herederos de la misma discriminación calé. Sin embargo, a diferencia de lo que podíamos observar en el musical folclórico, es a partir de la festividad encarnada por ellos cuando se demuestra la agencia que estos personajes tienen a la hora de emplear un espectáculo reivindicativo que interrumpe el orden cotidiano más que encaminado a la propia exotización de su diferencia.

Esta nueva marginalidad presentada a partir de los okupas en *¿Por qué se frotan las patitas?* no es exclusiva de Begines sino que debe contextualizarse dentro de obras del presente siglo que explotan el mismo concepto, tales como *El bola* (2000) de Archaro Mañas, *Yo soy la Juani* (2006) de Bigas Luna, o *Carmina o revienta* (2012) de Paco León; obras en donde la marginalidad de sus protagonistas, lejos de residir en la raza, viene determinada por circunstancias socio-económicas. Más que gitanas, son ahora “chonis” y “canis”, nuevos grupos urbanos que si bien no disponen de modelos concretos idealizados que hagan su imagen marginalizada más

reconocible (*Carmen* de Merimée, *La gitanilla* de Cervantes, el *Romancero gitano* de Lorca), se emparentan directamente con la raza calé actualizando ahora su repercusión a partir de la crítica a la situación socioeconómica del momento. Estas tribus de personajes de clase obrera o clase baja reciclan la marginalidad anterior connotándose externamente a partir de instrumentos que marcan esta identidad, a los que se aferran como forma de identidad. Así las rastas y la ropa colorida de los okupas y “El Utrera”; los pendientes y la vestimenta de La Juani en su personaje de choni; el chándal y la jerga empleada por “El bola”. Todos estos personajes no solo carecen de un núcleo familiar estable o parten de la orfandad como momento iniciático que inaugura su desamparo; además, la forma en que emplean el arte como forma de expresión o protesta, y más en concreto el flamenco, hace que recuperen una manifestación cultural tremendamente estetizada y comercializada, recordando la discriminación racial afrontada por los gitanos, y dibujando su marginalidad en un contexto contemporáneo, en donde ésta se traduce en la gran brecha socio-económica que no distingue entre *payos* y gitanos sino, más bien, entre afectados por la crisis económica o no afectados.

Conclusiones

A lo largo de estos cuatro capítulos he estudiado y remarcado cómo la aparente placidez del musical folclórico español de posguerra encierra toda una serie de ansiedades de género y estatus social por parte de las clases dominantes, especialmente en contextos festivos. Estos marcos homogéneos, con los que se explota el tipismo regional, congregan en aparente armonía las clases altas y las bajas. Al analizar estas situaciones cuidadosamente, se percibe una problemática dinámica entre ambas. Por ejemplo, la participación del pueblo llano en estas fiestas se reduce o a la intromisión (protagonismo de la reja como marcador social), o bien a la representación estereotípica de su cultura que resalta tópicos como el robo (gitanos, *Morena clara*). Asimismo, en estas fiestas algunos señoritos aparecen travestidos, participando de la fiesta a sabiendas de que a la mañana siguiente pueden dejar de *ser* gitanos y regresar a su estatus original (*slumming*). La representación de esta incompatible convivencia entre ambos sectores de la sociedad se materializa de forma clara a través de la folclórica, quien encarna y representa por antonomasia al sector más humilde de la sociedad (tanto dentro como fuera de la película). La tensión que existe a la hora de representar su marginalidad, racial y socioeconómica, alterna entre la completa integración en las clases altas (asimilación) y momentos incómodos de castigo, al servicio de un mensaje conservador, con los que se recuerda que sus ambiciones y su movilidad social no son legítimas. Mediante estos, de especial interés al contrastar fuertemente con la placidez de la fiesta, se trata de mostrar la inviabilidad de las aspiraciones de la folclórica (amor desigual, triunfo artístico) disciplinando su conducta y, en última instancia, reconducirla hacia su propia representación estereotípica de pobre gitana (reforzar su marginalidad). Tal ocurre en *Filigrana*, cuyo atrevimiento de pensar que podía seguir saliendo con el Conde de Montepalma se

castiga al marcar en escena la relación meramente comercial que entre ellos existe: ella canta, y él paga por el espectáculo. Así pues, he estudiado cómo, a pesar del atractivo de la folclórica (mujer libre e independiente, soltera y artista), su agencia se ve completamente limitada a la hora de regular su identidad, sobre todo en contextos festivos, en donde, como le ocurre a Morena clara, está destinada a ser un bufón que representa estereotipadamente su propia diferencia.

Una de las formas de contención de la folclórica que he abordado en este estudio es su tratamiento como mercancía, como mera productora de coplas. Se trata de un aspecto recurrente en las películas cuyo hilo argumental recrea el discurso del estrellato con el que, además de jugar al equívoco entre la persona y el personaje, se ofrece al auditorio una historia de superación con la que es fácil identificarse. Por un lado, existe la ilusión de que la artista *pasa* como una integrante más de las clases altas al codearse con ellas (diva) pero, por otro lado, existe un momento en que esta ilusión se rompe, precisamente al recordarle la materialidad de su profesión (pago en escena, contratación). Estas escenas de nuevo apuntan a la ruptura y restitución de un orden alterado, sancionando las aspiraciones de la artista.

Yendo más allá, otros ejemplos han mostrado cómo esta disciplina se interioriza completamente al convertirse la artista en *exemplum* de mala conducta que, expuesta ante todos, canta sus penas a modo de penitencia. Las propias coplas se convierten en otro nuevo instrumento que disciplina a la protagonista y con las que se espectaculariza su sufrimiento. Gracias a esta penitencia, por ejemplo, María de la O consigue instaurar el característico final feliz del musical a partir del perdón de sus pecados por su novio de toda la vida. Al hilo de esto, el musical ofrece también ejemplos en donde la copla se reinterpreta como instrumento de contención al ser ésta construida por parte del pueblo como difamación de la mujer / artista. Lejos de tener

agencia para presentarse a la *communitas* como una más, su identidad está pre-fijada por la copla que encarna el escándalo. Las coplas forman parte del arraigo de la cultura popular y exponen de manera cruenta la persecución y estigma de la mujer cuyo sacrificio es necesario para que se restituya el orden. El caso de La Dolores (*La copla de la Dolores*) es un magnífico ejemplo que ilustra cómo el perdón y redención de la folclórica es negado por completo (a pesar de su intento), condenándola así a marchar de un lado a otro arrastrando la fama que le da su copla.

Vistos pues la comercialidad del personaje como forma de reconducir su actitud, existe también una disciplina enfocada en el cuerpo. A partir de un modelo homogéneo de baile, que sienta las expectativas del público, se censuran las excentricidades de las novatas que se atreven a subir al escenario sin someterse a una educación formal. Su ridículo constituye un momento iniciático con el que aprehenden la distinción entre cantar “en el lavadero” y cantar delante de los focos. En una fructífera disquisición que divide al musical folclórico entre el innatismo y el aprendizaje, los ejemplos aducidos muestran que la artista se amolda a la consabida preceptiva de la siguiente manera: baila “de cintura para arriba”, dice la copla con medida, y participa de una “ficción expresiva” con la que se aparenta naturalidad. En esta educación a que el cuerpo se somete progresivamente, se relaciona invariablemente a la artista con lo salvaje (terremoto, toro, potro) que es preciso domar para que satisfaga el gusto del auditorio. En el polo opuesto a esta domesticación requerida a la hora de aprender el arte, el musical tiñe de divinidad a las folclóricas que, por el contrario, nacen con estos dones extraordinarios. Su representación hace alarde de tal altura y emplea el cuerpo como elemento mundano que raramente se vincula a su voz (constreñimiento de los trajes, disociación de la voz y el cuerpo en diferentes planos). La folclórica en este caso, lejos de ser capaz de

emplear su poderío a placer, está condenada a errar y ser coherente con el destino heroico impuesto por su talento (“mi sino es cantar”).

La pretendida y forzada homogeneidad a la hora de bailar y comportarse, tiene su equivalente en los espacios tópicos en que se amparan las fiestas. Ésta, parodiada magistralmente por Berlanga, sirve de punto de partida a la hora de problematizar cómo el musical folclórico de posguerra opta por marcos tópicos y reconocibles, cubriendo con un velo espacios no canónicos o, sencillamente, paupérrimos. Participando de la manera en que el No-Do narra y retrata marcos festivos tópicos (la feria de abril o las cruces de mayo), el musical folclórico se hace eco de estos para proponer una fantasía de representación en donde la configuración del espacio es exactamente igual. Junto a esta homogeneidad plástica, existe una disciplina festiva, implementada por el señorito, que recompensa el buen comportamiento y censura actitudes de aguafiestas que interrumpen el agradable transcurrir de la velada. Este control, traducido en la imposición de una clara jerarquía, reflexiona sobre el patrocinio fantasma del señorito con el que las actuaciones, aparentemente provenientes del fervor popular, se convierten en encargos.

Tanto la disciplina infligida en la folclórica como el tratamiento de su marginalidad (o el concepto de su marginalidad) son dos aspectos a los que el musical contemporáneo responde y reinterpreta originalmente de acuerdo a un marco histórico totalmente alejado a la dictadura franquista. Estableciendo así un fructífero diálogo con el género del que se alimenta, el espectáculo se alberga ahora en espacios inusitados y cotidianos (el descansillo de un portal, la azotea, un tablado en la playa) en donde se congrega un público que participa igualitariamente del evento. Haciéndose eco de nuevos conceptos de flamenco en donde actúa como instrumento de sublevación, los artistas emplean de forma autónoma su arte como insurgencia (“La

niña María”, por ejemplo), para desobedecer frontalmente a la autoridad. De esta manera se pasa de la total falta de agencia de la artista, condenada a ser bufón, a una folclórica que toma las riendas para representarse no de acuerdo a un modelo que gusta (o predeterminado por estereotipos) sino a quien realmente es. Ello, que da lugar a una mayor variedad a la hora de encarnar este papel, relaciona el flamenco con las nuevas tribus urbanas que, actualizando la marginalidad sufrida por los gitanos, representan las consecuencias de la crisis económica.

En definitiva, he propuesto una lectura del musical folclórico de posguerra que, enfocándose en la protagonista y en los contextos festivos, toma como hilo conductor la disciplina y la marginalidad, el castigo y la agencia de la artista a la hora de representar su identidad. Al proponer esta lectura, he tratado de no caer en la tentación de interpretar todo el musical folclórico como un instrumento de propaganda por parte del Régimen franquista (al modo alemán), aunque sí es cierto que es hijo de un período concreto que, si bien hunde sus raíces en la II República, alaba sin reparo actitudes aceptables y veta mediante el castigo las incuestionablemente atrevidas. El musical no controla ni manipula a la población ya que es medio de disfrute y, como los críticos han apuntado, congregaba en las salas de cine a vencedores y vencidos, hombres y mujeres, ricos y pobres. Sin embargo, sí que puede argumentarse que es un producto cultural que muestra en pantalla el modo ideal en que la sociedad *debe* ser, proponiendo un status quo que, aparentemente, funciona a la perfección gracias a que sus integrantes obedecen las normas con el fin de garantizar el bien común. Al igual que en los bailes coreografiados de las demostraciones sindicales del 1 de octubre o los de la Sección Femenina, la folclórica debe saber bailar acorde al modelo o si no, hará el ridículo en escena y será expulsada. Asimismo, en lo moral, la artista debe ser consciente de su marginalidad y aceptar gustosa el sacrificio impuesto, perpetuando

así su inferioridad, o no tendrá perdón de Dios. Su escarnio público evoca al de mujeres con la cabeza rapada de la misma manera que la despótica actitud del señorito, encargado de devolverla a su sitio, recuerda el maltrato de los jornaleros del sur. El musical folclórico veladamente ofrece abusos de poder consentidos con los que se construye la ilusión de una comunidad ordenada y que convive en paz. Tal apacibilidad y rigidez social, se reta a partir de la folclórica y sus atrevimientos, con los cuales se dinamita esta placidez y armonía, dejando entrever así lo postizo de tal comunión. Lejos de evocar etiquetas como “didáctico” o “moralizante”, gracias a su papel, se materializan los peligros y castigos infringidos cuando trata de hacerse *pasar* por señora y con los que se retorna a la ilusión de igualdad. Esta tensión, que es más bien un vaivén de situaciones que revelan este desajuste social y las ansiedades de clase, se deja traslucir en escenas que chirrían (si puede decirse), que contrastan fuertemente con la alegría impuesta en las fiestas y que, por la gracia del señorito, acaba imponiéndose con un “aquí no ha pasado nada” que zanja sin derecho al pataleo cualquier rechiste y perpetua la alegría de España.

Bibliografía

- Abella, Rafael. *La vida cotidiana bajo el régimen de Franco*. Madrid: Temas de Hoy, 1996.
- Alemaný, Luis. "Muere Lolita Sevilla, la mujer a la que Berlanga 'robó' 'Mr. Marshall.'" *El Mundo* 17 Dec. 2013. Web. Accessed 14 abr. 2015.
<http://www.elmundo.es/cultura/2013/12/16/52aedf7722601de80b8b4589.html>
- Álvarez Quintero, Serafín y Joaquín. *Mariquilla Terremoto*. Madrid: Imprenta Clásica Española, 1930.
- Arrizabalga, Mónica. "La copla que echó a la Dolores de Calatayud pero la hizo inmortal". *ABC*, 11 nov. 2014. Web. Accessed 28 oct. 2015
<http://www.abc.es/archivo/20141002/abci-copla-echo-dolores-calatayud-201409261411.html>
- Artacho, Francisco. "Zapateo al capital." *Digital* 2 oct. 2010. Web. Accessed 20 Nov. 2015. <http://www.flo6x8.com/content/zapateo-al-capital>
- Ballesteros, Isolina. "Mujer y nación en el cine español de posguerra: Los años 40." *Arizona Journal of Hispanic Cultural Studies* 3 (1999): 51-70.
- Barker, Jesse. "Unsheltered: Scarcity and Raw Affect in Pablo Berger's *Blancanieves* and Jesús Carrasco's *Intemperie*." CineLit VIII Conference, Portland. 2015 (conference paper)
- Beilin, Katarzyna Olga. "Indifference and Catastrophe: Traumatic Narrative in Spanish 'Fin de Siècle.'" *Revista Hispánica Moderna* 53.2 (2000): 530-44.
- Benet, Vicente J. *El cine español: Una historia cultural*. Barcelona: Paidós, 2012.
- Benjamin, Walter. *Illuminations*. New York: Harcourt, Brace & World, 1968.
- Bonaddio, Federico. "Idealizing Lola: Two Film Adaptations of the Machado Brothers' Play, *La Lola se va a los puertos*." *Bulletin of Hispanic Studies* 80.1 (2003): 69-82.
- Bracco, D. "El hechizo de las imágenes: *Blancanieves*, el cuento espectacular de Pablo Berger (2012)." *Fotocinema. Revista Científica de Cine y Fotografía* 11 (2015): 26-49.
- Caro Baroja, J. *La estación de amor (fiestas populares de mayo a San Juan)*. Madrid: Taurus, 1979.
- . *Ensayo sobre literatura de cordel*. Madrid: ISTMO, 1990.
- Cenarro, Ángela. "Los días de la 'Nueva España': Entre la 'revolución Nacional' y el peso de la tradición." *Ayer* 51 (2003): 115-34.

- Charnon-Deutsch, Lou. "Travels of the Imaginary Spanish Gypsy." *Constructing Identity in Contemporary Spain: Theoretical Debates and Cultural Practice*. Ed. Jo Labanyi. Oxford: Oxford UP, 2002. 22-40.
- Comas, Ángel. *El Star System del cine español de posguerra, 1939-1945*. Madrid: T & B Editores, 2004.
- Crespo Arnold, Marcos. "La guasa es tan poderosa como el miedo." *Diagonal* 03 Jan. 2011. Web. Accessed 20 Nov. 2015. <https://www.diagonalperiodico.net/global/la-guasa-es-tan-poderosa-como-miedo.html>
- Cruces Roldán, Cristina. "'De cintura para arriba.' Hipercorporeidad y sexuación en el flamenco". *Entretejiendo sabers: Actas del IV Seminario de la Asociación Universitaria de Estudios de Mujeres (AUDEM)*, Sevilla 17 al 19 de octubre de 2002. Web, accessed on Oct. 2015
<http://193.147.33.53/selicup/images/stories/actassevilla/comunicaciones/CRUCES.pdf>
- Debord, Guy. *La sociedad del espectáculo*. Valencia: Pre-Textos, 2002.
- Durán, José. "La nueva canción protesta sólo se escucha en la calle." *El Confidencial* 12 Oct. 2014. Web. Accessed 20 Nov. 2015.
www.elconfidencial.com/cultura/2014-10-12/la-cancion-protesta-vuelve-a-tomar-la-calle_225161/
- Faber, Sebastiaan. "¡A portarse mejor! El Pleasantville español de Antonio Muñoz Molina". *Contratiempo* 182, 10 Feb. 2014. Web.
<http://www.contratiempohistoria.org/programas/182Contratiempo10-02-2014.mp3>
- Feenstra, Pietsie. *New Mythological Figures in Spanish Cinema (1975-1995). Dissident Bodies under Franco*. Amsterdam: Amsterdam UP, 2011.
- Flamenco on the Global Stage. Historical, Critical and Theoretical Perspectives*. Ed. K. Meira Goldberg, Ninotchka Devorah Bennahum, and Michelle Heffner Hayes. Jefferson, North Carolina: McFarland & Company, 2015.
- Márquez, Niurca. "Y para rematar. Contemplations on a Movement in Transition." 261-70.
 - Washabaugh, William. "Blancanieves, Flamenco and National Identity." 271-79.
- Foucault, Michel. *Vigilar y castigar. Nacimiento de la prisión*. Buenos Aires: Siglo XXI, 1976.
- . *Nacimiento de la biopolítica. Cursos en el Collège de France (1978-1979)*. México, D.F.: Fondo de Cultura Económica, 2004.
- Galeano, Eduardo. *Patas arriba: La escuela del mundo al revés*. Madrid: Siglo XXI, 1998.

- García, R. "Pablo Berger: 'He mirado al pasado para hacer algo nuevo.'" *El País* 23 Sept. 2012. Web. Accessed 16 Nov. 2015.
http://cultura.elpais.com/cultura/2012/09/22/actualidad/1348338484_809081.html
- Gil, Calvo Enrique. *Estado de fiesta: Feria, foro, corte y circo*. Madrid: Espasa-Calpe, 1991.
- Girard, René. *Violence and the Sacred*. Baltimore: Johns Hopkins UP, 1977.
- Gómez Mesa, Luis. "Tríptico de la españolada". *Radiocinema. Revista Cinematográfica Española*, n.64, 30 mayo 1940.
- Gubern, Román. *El cine sonoro en la II República (1929-1936)*. Barcelona: Lumen, 1977.
- . *Benito Perojo: pionerismo y supervivencia*. Madrid: Instituto de la Cinematografía y de las Artes Audiovisuales, Ministerio de Cultura, 1994.
- . *Historia del cine español*. Madrid: Cátedra, 2009.
- Hardcastle, Anne E. "Representing Spanish Identity Through *españolada* in Fernando Trueba's *The Girl of your Dreams (La niña de tus ojos)*." *Film Criticism* 31/3, 2007: 5-21.
- Hernández Martí, Gil Manuel. *Falles y franquisme a Valencia*. Catarroja, País Valencià: Afers, 1996.
- Hurtado Sánchez, José. *Cofradías y poderes: Relaciones y conflictos (Sevilla 1939-1999)*. Dos Hermanas: Castillejo, 2000.
- Jameson, F. "Postmodernism and Consumer Society." *The Norton Anthology of Theory & Criticism*. New York: Norton, 2010. 1846-1860.
- Kinder, Marsha. *Blood Cinema: The Reconstruction of National Identity in Spain*. Berkeley: U of California P, 1993.
- Klappenbach, Augusto. "El humor del 15-M." *Público* 17 Mayo 2012. Web. Accessed 20 Nov. 2015.
- Krauel, Ricardo. "Etnicidad, sexo, arte y mercado: Aserejé y el flamenco-rock como encrucijada cultural entre la tradición y la modernidad." *Hispanic Research Journal* 7.2 (2006): 99-112.
- Labanyi, Jo. "Música, populismo y hegemonía: el cine folclórico del primer franquismo." *La herida de las sombras: el cine español en los años 40*. Ed. Colorado L. Fernández and Cantero P. Couto. Madrid: Academia de las Artes y las Ciencias Cinematográficas de España, 2001. 83-97.

- . "Lo andaluz en el cine del franquismo: Los estereotipos como estrategia para manejar la contradicción." Sevilla: Centros de Estudios Andaluces, 2003. Web. Accessed April 2012.
- . "Miscegenation, Nation Formation and Cross-racial Identifications in the Early Francoist Folkloric Film Musical." *Hybridity and its Discontents. Politics, Science, Culture*. Ed. Avtar Brah and Annie E. Coombes. London: Routledge, 2000. 56-71.
- . "Feminizing the Nation: Women, Subordination and Subversion in Post-Civil War Spanish Cinema." *Heroines without Heroes: Reconstructing Female and National Identities in European Cinema, 1954-1951*. Ed. Ulrike Sieglöhr, London: Burns & Oates, 2000. 163-182.
- Machado, Antonio y Manuel. *La Lola se va a los puertos / Desdichas de la fortuna o Julianillo Varcárcel*. Buenos Aires: Austral, 1951.
- Marr, Matthew. *The Politics of Age and Disability in Contemporary Spanish Film: Plus Ultra Pluralism*. New York: Routledge, 2013.
- Martín Gaité, Carmen. *El cuarto de atrás*. Barcelona: Destino, 1978.
- Martínez Expósito, Alfredo. *Cuestión de imagen: Cine y marca España*. Vigo: Academia del Hispanismo, 2015.
- Medina Domínguez, Alberto. *Exorcismos de la memoria: Políticas y poéticas de la melancolía en la España de la Transición*. Madrid: Libertarias, 2001.
- Meseguer, Manuel N. *La intervención velada: El apoyo cinematográfico alemán al bando franquista, 1936-1939*. Murcia: U de Murcia, 2004.
- Mitchell, Timothy. *Violence and Piety in Spanish Folklore*. Pennsylvania: U of Pennsylvania P, 1988.
- . *Flamenco Deep Song*. New Haven: Yale UP, 1994.
- Moix, Terenci. *Suspiros de España: La copla y el cine de nuestro recuerdo*. Barcelona: Plaza & Janés, 1993.
- Montiel, Sara, and María Donapetry. "Entrevista: Conversación con Sara Montiel: 'Trátame de tú.'" *Arizona Journal of Hispanic Cultural Studies* 4, (2000): 225-33.
- Moret Messerli, Francisco. *Conmemoraciones y fechas de la España Nacionalsindicalista*. Madrid: Vicesecretaría de Educación Popular, 1942.
- . *Abc político de la nueva España*. Barcelona-Buenos Aires: Salvat, 1940.
- Muñoz Molina, Antonio. *Todo lo que era sólido*. Barcelona: Seix-Barral, 2013.

- Navarrete Cardero, José Luis. *Historia de un género cinematográfico. La españolada*. Madrid: Quiasmo, 2009.
- Pérez Bowie, José Antonio. *Cine, literatura y poder: La adaptación cinematográfica durante el primer franquismo (1939-1950)*. Salamanca: Librería Cervantes, 2004.
- Pérez Perucha, Julio. *Antología crítica del cine español 1906-1995: Flor en la sombra*. Madrid: Cátedra, 1997.
- Reina, Manuel F. *Un siglo de copla*. Barcelona: Ediciones B, 2009.
- Rossy, Hipólito. *Teoría del cante jondo*. Barcelona: CREDSA Ediciones y Publicaciones, 1966.
- Salaün, Serge. *El cuplé (1900-1936)*. Madrid: Espasa-Calpe, 1990.
- Sánchez Vidal, Agustín. *El cine de Florián Rey*. Zaragoza: Caja de Ahorros de la Inmaculada, Aragón, 1991.
- Santoalla, Isabel. "Ethnic and Racial Configurations in Contemporary Spanish Culture." *Constructing Identity in Contemporary Spain: Theoretical Debates and Cultural Practice*. Ed. Jo Labanyi. Oxford: Oxford UP, 2002. 55-71.
- Sieburth, Stephanie A. *Survival Songs: Conchita Piquer's Coplas and Franco's Regime of Terror*. Toronto: U of Toronto P, 2014.
- Sieglohr, Ulrike. *Heroines without Heroes: Reconstructing Female and National Identities in European Cinema, 1945-51*. London: Cassell, 2000.
- Sierra Infante, Sonia. "Humor y crítica social en la red." *Discurso & Sociedad* 6.3 (2012): 611-635. Web. Accessed 20 Nov. 2015.
[http://www.dissoc.org/ediciones/v06n03/DS6\(3\)Sierra.pdf](http://www.dissoc.org/ediciones/v06n03/DS6(3)Sierra.pdf)
- Taléns, Jenaro & Santos Zunzunegui Díez. *Modes of Representation in Spanish Cinema*. Minneapolis: U of Minnesota P, 1998.
- Toledano, Juan C. "La Lola se va a los puertos: Una ficción fundacional andaluza." *Hispania* 89.2 (2006): 248-58.
- Torres, Augusto M. *Directores españoles malditos*. Madrid: Huerga y Fierro Editores, 2004.
- Tranche, Rafael y Sanchez-Biosca, Vicente. *No-do: El tiempo y la memoria*. Madrid: Cátedra, 2000.
- Triana-Toribio, Núria. *Spanish National Cinema*. London: Routledge, 2003.

- Utrera Macías, Rafael. “‘*La Lola se va a los puertos*’: Una obra teatral con dos versiones cinematográficas.” *Anales de la Literatura Española Contemporánea* 26.1 (2001), Teatro y Cine: La Búsqueda de Nuevos Lenguajes Expresivos: 147-73.
- . “Españoladas y españolados: dignidad e indignidad en la filmografía de un género.” *Cuadernos de la Academia* 1 (1997): 255-269.
- Vázquez Montalbán, Manuel. *Cancionero general del franquismo. 1939-1975*. Barcelona: Crítica, 2000.
- . *Crónica sentimental de España*. Madrid: Espasa-Calpe, 1986.
- “Versión española: ¿Por qué se frotran las patitas?” *Radio Televisión Española* 27 Dec. 2011. Web. Accessed 30 Nov. 2015. <http://www.rtve.es/alacarta/videos/version-espanola/version-espanola-se-frotan-patitas/1282824/>
- Viejo-Rose, Dacia. *Reconstructing Spain: Cultural Heritage and Memory after Civil War*. Brighton: Sussex Academic P, 2011.
- Webster, Jason. “How Flash Mob Flamenco Took on the Banks.” *BBC News* 17 April 2013. Web. Accessed 20 Nov. 2015. <http://www.bbc.com/news/magazine-22110887>
- Williams, Raymond. *La larga revolución*. Buenos Aires: Nueva Visión, 2001.
- Woods Peiró, Eva. *White Gypsies: Race and Stardom in Spanish Musicals*. Minneapolis: U of Minnesota P, 2012.
- . “Excess, Affect, and Emergent Classes: Melodramatic Modes in *Mariquilla Terremoto* (Benito Perojo 1939) and *Filigrana*”. *Letras Peninsulares* 16.1 (2003): 291-315.