

**Detrás de la imagen: cine, canción y
baile en España (1931-1959)**
Inmaculada Matía Polo
y Elena Torres Clemente (eds.)



serie
investigación

 EDICIONES
COMPLUTENSE

Detrás de la imagen: cine, canción y baile en España (1931-1959)

**Detrás de la imagen: cine, canción y
baile en España (1931-1959)**

Inmaculada Matía Polo

y Elena Torres Clemente (eds.)



EDICIONES
COMPLUTENSE

PRIMERA EDICIÓN: JULIO 2021

© 2021, De los textos: sus autores
© 2021, Ediciones Complutense
Pabellón de Gobierno
Isaac Peral s/n
28015 Madrid
913 941127
info.ediciones@ucm.es
<http://www.ucm.es/ediciones-complutense>

ISBN (PDF): 978-84-669-3697-2
<https://dx.doi.org/10.5209/inv.046>

Diseño de cubiertas de la colección
Ken

Ediciones Complutense garantiza un riguroso proceso de selección y evaluación de los trabajos que publica.

Reservados todos los derechos. Queda prohibida la reproducción total o parcial de esta publicación, por cualquier medio o procedimiento, sin contar para ello con la autorización previa, expresa y por escrito del editor.

Printed in Spain

Índice

9-13 Prólogo

PARTE 1: SIGNIFICACIONES DE LA ESCENA COMO ESPEJO DE LA SOCIEDAD

17-36 Teatro, humor y música (de la copla al swing) o el paradigma del cine español republicano

CELSA ALONSO

37-47 Kropotkin visita Hollywood: una nota cinematográfica a pie de página en *Nosotros somos así*

LUIS ROBLEDO ESTAIRE

49-61 La música del cine documental franquista en la guerra civil española

LIDIA LÓPEZ GÓMEZ

PARTE 2: DEFINICIONES. EN BUSCA DE UN ESTATUS. MUJER Y *STAR-SYSTEM*

65-82 Cupletistas en el paso del cine mudo al sonoro

MARUXA BALIÑAS

83-100 “Ingenua” en el cine y empresaria en el teatro. Josita Hernán y su compañía teatral en la posguerra española

ALBA GÓMEZ GARCÍA

PARTE 3: DANZA, GUERRA CIVIL Y PRIMER FRANQUISMO

- 103-126 La danza en Sevilla durante la guerra civil española. Recorrido a través de la prensa: ámbito cinematográfico

PILAR PÉREZ CALVETE Y ÁFRICA CALVO LLUCH

- 127-142 Bailar por decreto: Vicente Escudero y su participación en la película *Goyescas*

INMACULADA MATÍA POLO

PARTE 4: FUENTES Y ARCHIVOS. DETRÁS DE LA IMAGEN

- 143-160 Renovarse o morir: la revista *Ritmo* tras el giro editorial de 1947. Escribiendo sobre *Cine y música*

ALBERTO CAPARRÓS

- 161-180 Los estudios de escena: nuevas perspectivas desde los archivos personales

PAZ FERNÁNDEZ FERNÁNDEZ-CUESTA

PARTE 5: ESTEREOTIPOS: REDEFINIENDO CONCEPTOS

- 183-194 De los escenarios de la ópera flamenca al *glamour* de la gran pantalla: estética y relevancia de lo(s) flamenco(s) en las películas de *Angelillo*, Carmen Amaya e Imperio Argentina en la República (1934-1936)

MARÍA ISABEL DÍEZ TORRES

- 195-209 Representación del (pseudo)folclore, estereotipos sociales y convenciones de género en *Alma canaria* (1945) de José Fernández Hernández

NIDIA GONZÁLEZ VARGAS Y POMPEYO PÉREZ DÍAZ

- 211-231 Robert Gerhard: música cinematográfica y espejo en el exilio

CATALINA VESGA NARANJO

- 233-248 “Artística” copla versus “ínfimo” cuplé: una batalla cinematográfica

ENRIQUE ENCABO

Prólogo¹

El tránsito de artistas venidas de la escena a las industrias de la radio, la televisión y el cine es una constante durante el siglo XX, permitiendo que las prácticas culturales se vean representadas a través de diferentes vías de difusión. A dichas artistas, se les asignaban personajes que apenas diferían de su actividad en los teatros, convirtiéndolas en un reclamo importante para rentabilizar los costes del rodaje, además de utilizar su figura para atraer a un nuevo público distinto al estrictamente cinematográfico y familiarizado con su imagen no solo a través de la escena, sino también de la información facilitada en las revistas. Nombres como los de Encarnación López Júlvez, *la Argentinita*, que participó en títulos como *Flor de otoño* (1916) o *Rosario la Cortijera* (1923); la conocidísima Raquel Meller en *Violetas imperiales* (1923) y *Carmen* (1926), que llegó a rodar con Charlie Chaplin la cinta *City Lights* (1931); Pastora Imperio, que si bien nunca mostró interés en la industria cinematográfica intervino en las películas *La danza fatal* (1914), *La reina de una raza* (1917), *Gitana cañí* (1917) y posteriormente *María de la O* (1936) y la *Marquesona* (1939); o la estrella indiscutible en el cine de la década de 1930, Imperio Argentina, que rodó cintas icónicas como *La Hermana San Sulpicio* (1927), *Nobleza baturra* (1935), *Morena Clara* (1936) o *Goyescas* (1942). También en algunos casos, la vida de estas mujeres era retratada a través del propio argumento de las películas, como fue el caso

¹ Este libro ha sido realizado gracias al apoyo de la Beca Leonardo a Investigadores y Creadores Culturales 2017, de la Fundación BBVA. Asimismo, ha contado con la colaboración del Proyecto “Música en los márgenes. Diálogos y transferencias entre España y las Américas (siglos XIX y XX)”, (HAR2015-64285-C2-2-P).

de *La sin ventura* (1923), en realidad la biografía de Consuelo Vello, *la Fornarina*.

Con el advenimiento del cine sonoro a las pantallas españolas –aspecto progresivo que comienza en la década de los años treinta– se crea una nueva forma expresiva que trata de reconciliar la imagen bidimensional que el espectador visualiza en la sala con la grabación que se superpone a las imágenes. Los guiones, en gran medida, tomaron personajes propios de los ambientes cotidianos, que ya habían aparecido en diferentes espacios y vehículos culturales. Para su interpretación, se contrataron artistas del teatro, cuya presencia atraía a un espectador eminentemente popular, que encuentra en el cine el mismo entretenimiento que antes encontraba en la escena. Este aspecto fue significativo en la traslación de la expresividad vinculada a la representación directa, creando un nuevo lenguaje adaptado al nuevo medio de difusión, influenciado por elementos tomados de la interpretación en espacios teatrales.

Con elencos y repertorios eclécticos, la industria fílmica experimentó una brillante evolución incorporando a los rodajes figuras y corrientes culturales que no solo reflejaban un contexto social, sino que funcionaban como avanzadilla al incluir aportaciones renovadoras, configurando un imaginario de lo español que logra un impacto en el extranjero. Directores como Florián Rey, Benito Perojo, Francisco Elías Riquelme, José Togores, o posteriormente José Luis Sáenz de Heredia, Rafael Gil o Juan de Orduña formaron parte de una industria con vocación de trascender.

El papel protagónico de la música, de la escena, en el caso de películas populistas ambientadas en Andalucía, se relaciona con los personajes ya incluidos en las referencias románticas del siglo XIX: el bailaor, el cantaor, junto al torero sirven para personificar la esencia de lo andaluz, siendo la propia cinta la que recoge temas musicales y danzados que previamente se habían popularizado en los teatros. Tal fue el éxito de algunas de las canciones, que en algunos de los casos estas melodías se convirtieron en germen del argumento de la película, como fue el caso de *María de la O* (Elías Riquelme, 1936) o *La bien pagada* (Alberto Gout, 1947). En todas ellas, la mujer cobra un lugar protagonista, especialmente representando roles femeninos que se alejan de su consideración de musas y la acercan a papeles que representan su actividad como intérprete en teatros, o en diferentes espacios de representación, vinculada a estereotipos. A través del cine, como medio de comunicación de masas, se permite amplificar su influencia, y dotar a las actuaciones de un mayor eco y de una capacidad de transformación en diferentes niveles: estético y social.

Una vez ganada la guerra, uno de los primeros objetivos que persiguió el nuevo régimen fue la consolidación de su gobierno en las diferentes esferas: ejecutiva, judicial, legislativa, militar, pero sobre todo social. Para ello se sirvió de aquellas herramientas de las que disponía, instrumentalizándolas y poniéndolas a su disposición para promover las bases que sentarán el nuevo orden. El fin era transmitir tanto en el ámbito nacional como en el internacional una apariencia de consenso, y para ello, la censura se convirtió en un elemento clave que en el espacio de la cultura controlará los contenidos.

Este aspecto no es anecdótico en el caso español. La propaganda de ideologías a través del cine, ha sido usada por todas las sociedades para representarse históricamente, creando una idea de nación imaginada, coherente con su propio anhelo. En este sentido, la gran pantalla se convierte en un vehículo creador de símbolos como antes lo fueron las alegorías plásticas y literarias. La construcción metafórica se realiza a través de los personajes, que adquieren valores acordes con los principios que representa el nuevo orden político.

Bajo el paraguas de una nueva ideología que configura prácticas y reflexiones, se va reconfigurando el imaginario cultural español, a veces con un repertorio parecido al existente en años anteriores, pero con una connotación divergente. La música, la danza, la escena, mantendrán a partir de entonces un constante diálogo con la industria cinematográfica, que consolida su rol protagonista en la difusión de contenidos y sirve al nuevo régimen para difundir una determinada manera de pensar sobre el presente, pero también sobre el pasado.

Dentro de la tipología de películas que comienzan a rodarse, destacan aquellas que tratan de enfatizar el espíritu histórico de la raza española –a través de gestas o con el recuerdo de personajes que identifican a la nación– así como, enmarcadas en retratos íntimos, otras tantas que palian la miseria colectiva y refuerzan la visión de unidad a través de finales felices. Películas como *La marquesona* (1939), *Raza* (1941), *Rojo y negro* (1942) o *A mí la legión* (1942), incitan a la reconciliación nacional –que pasa por la asunción de la derrota– y reivindican la supremacía de la nación española, a través de un argumento que refuerza el discurso oficial del franquismo.

Debido a la ausencia de referencias en la escena popular española en el siglo XX y a la necesidad de construir discursos que nos permitan completar narrativas en torno a la República y el exilio (externo e interno) que se vivió tras al inicio de la contienda, aún no podemos establecer certezas en

torno a las construcciones de identidades en la escena, en sus diferentes perspectivas. En este sentido, tanto la Edad de Plata como la guerra y la posguerra española, ofrecen todo un mosaico de representaciones pendientes de investigación, en las que conviven trayectorias de los protagonistas de la escena prebélica –como fue el caso de Pastora Imperio, la Niña de los Peines, Vicente Escudero, Concha Piquer o Imperio Argentina, que continuaron con su actividad en España posteriormente a la Guerra Civil–, con la irrupción de nuevas estrellas como Estrellita Castro, Celia Gámez o Juanita Reina, que debuta en el cine con la cinta *Paloma blanca* (1941). A estas figuras se suman, a partir del consentimiento internacional de la dictadura, artistas como Pilar López Júlvez o posteriormente Antonio Ruiz Soler, quienes vuelven a España, formando parte de ese imaginario poliédrico en el que se construye una nueva identidad.

Si bien la literatura musicológica sobre escena se ha visto incrementada en los últimos años con diferentes títulos², consideramos necesaria la publicación de referencias que sitúen la canción, el baile y la cultura popular en un justo lugar dentro de los estudios historiográficos sobre la cultura. En este sentido, el volumen *Detrás de la imagen. La escena popular en la industria fílmica* que ahora presentamos³, viene a sumar nuevas preguntas, análisis y reflexiones sobre el papel de la escena en la primera mitad del siglo XX y pone de manifiesto las relaciones y los trasvases culturales en los espacios del teatro y en el contexto de la industria cinematográfica. Su carácter transversal e innovador, nos permite afirmar la importancia del trabajo, en cuyo contenido se incorporan investigaciones que, desde una pluralidad de

² Véanse, en particular, Serge Salaün: *El cuplé (1900-1936)*, Madrid, Espasa, 1990; Javier Barreiro: *Raquel Meller y su tiempo*, Zaragoza, Prames, 1992; Javier Barreiro: “Las artistas de varietés y su mundo”, *Mujeres de la escena. 1900-1940*, Madrid, Sociedad General de Autores y Editores, 1996, pp. 43-52; José Blas Vega: *La canción española (De La Caramba a Isabel Pantoja)*, Madrid, El Búcaro, 1996; Manuel Román: *Memoria de la copla. La canción española*, Madrid, Alianza, 1993; Manuel Román: *La copla*, Madrid, Acento, 2000; Enrique Encabo Fernández: “Consuelo Vello, ‘La Fomarina’ (1884-1915). La divina erótica, la refinada sicalíptica”, *Culturas de la seducción*, Salamanca, Universidad de Salamanca, 2014, pp. 251-258; Stephanie Sieburth: *Coplas para sobrevivir*, Madrid, Cátedra, 2016; y los trabajos de Pedro Ordóñez, Bohumira Smidakova, Cristina Cruces y Christian Franco incluidos en *Dance, Ideology and Power in Francoist Spain (1938-1968)*, Beatriz Martínez del Fresno y Belén Vega Pichaco (eds.), Turnhout, Brepols, 2017.

³ Este libro ha tenido su origen en el Congreso Internacional “La escena en la industria cinematográfica: Segunda República y primer franquismo”, organizado por la Comisión de trabajo de la Sociedad Española de Musicología “Música y artes escénicas” y celebrado en la Universidad Complutense de Madrid durante los días 22 y 23 de febrero de 2018.

perspectivas, negocian y dialogan sobre procesos de creación y definición de identidades en la escena popular.

Inmaculada Matía Polo
Universidad Complutense de Madrid
Abril de 2019

PARTE 1:

SIGNIFICACIONES DE LA ESCENA COMO ESPEJO
DE LA SOCIEDAD

Teatro, humor y música (de la copla al swing) o el paradigma del cine español republicano¹

CELSA ALONSO

UNIVERSIDAD DE OVIEDO

Resumen

El capítulo aborda el protagonismo del humor, las adaptaciones teatrales (drama, comedia o zarzuela), junto a la abundancia de música y elementos procedentes de la cultura popular como signos distintivos del cine republicano. Para ello, presenta una mirada retrospectiva al cine nacional de los años veinte, donde la influencia del cine de atracciones y los espectáculos de variedades estaban muy presentes, junto a una preferencia manifiesta por las adaptaciones teatrales. Partiendo de una poderosa influencia de la tradición, folclorismo y costumbrismo en los films del cine mudo, se repasan las estrategias de las productoras más importantes del cine sonoro (Cifesa y Filmófono) y algunos films de relieve por la calidad y naturaleza de sus músicas. La influencia americana y francesa, la hibridación de géneros cinematográficos, la constante del humor, la riqueza y variedad de las músicas (de la copla y el flamenco al swing), o la presencia de lo sainetesco en el cine de los años treinta configuran un paradigma que sigue aún presente en el cine español.

Uno de los rasgos más significativos del cine desde su aparición fue la “asimilación de formas melodramáticas”, la influencia de los espectáculos de variedades y de la opereta². Así, si bien el cine se convierte en icono de modernidad en los inicios

¹ Este trabajo se ha realizado con el apoyo del Ministerio de Economía y Competitividad de España, con cargo al Proyecto *Músicas en conflicto en España y Latinoamérica: entre la hegemonía y la transgresión (siglos XX y XXI)* (HAR2015-64285-C2-1-P).

² Ángel Luis Hueso: “El referente teatral en la evolución histórica del cine”, *Anales de la Literatura Española Contemporánea (Teatro y Cine)*, 26/1, 2001, pp. 45-61, 47.

del siglo XX, era también el resultado de una transformación natural del teatro, del tránsito del espectáculo popular al espectáculo de masas³. Díez Puertas señala que no hubo un enfrentamiento dramático entre dos tipos de entretenimiento sino un “cambio gradual, acumulativo y desde dentro”⁴. En el caso de España, es preciso insistir en la estrecha relación entre cine, teatro hablado y lírico (del melodrama al teatro frívolo) desde los inicios del cinematógrafo, fundamental para comprender la estructura narrativa-musical de lo que entendemos por “cine clásico” español, que comienza a construirse durante Segunda República. Por esta razón, es aconsejable repasar someramente algunos pormenores del cine de los años veinte.

Paradigmas del cine “mudo” nacional

En los años veinte, asistimos a un proceso de modernización (ligado al autoritarismo de la dictadura de Primo de Rivera) que activa tensiones entre nacionalismo, fascismo y vanguardia, la diversificación y re-estructuración de un ocio de masas, y la construcción de una nueva moralidad pública⁵. El proceso de modernización generaba ciertos recelos y ansiedades ante los cambios: de ahí que en los productos destinados al ocio popular fuera necesario reforzar elementos autóctonos, construir mitos nacionales o reforzar los ya existentes. Tengamos en cuenta que lo nacional se crea, confirma, contesta, reproduce, critica o reafirma en la vida cotidiana⁶. Los españoles debían metabolizar lo nuevo, la diferencia y lo desconocido sin perder sus referencias etnosimbólicas: teatro y cine se muestran como espejos de estos procesos, que reflejan, refractan y articulan discursos culturales. En el teatro lírico, lo castizo convivía con los bailes extranjeros y las músicas de jazz, con connotaciones transgresoras y atractivas al mismo tiempo⁷. Y el cine

³ Véase Emeterio Díez Puertas: *Historia social del cine en España*, Madrid, Fundamentos, 2003, p. 333.

⁴ Emeterio Díez Puertas: “Del teatro al cine mudo”, *De Dalí a Hitchcock. Los caminos en el cine. Actas del V Congreso de la AEHC*, Xunta de Galicia/La Coruña, 1995, pp. 261-270, 262.

⁵ Eduardo González Calleja: *La España de Primo de Rivera. La modernización autoritaria (1923-1930)*, Madrid, Alianza, 2005, p. 98.

⁶ Tim Edensor: *National Identity, Popular Culture and Everyday Life*, Oxford and New York, Berg, 2002, pp. 40-41.

⁷ Véase Celsa Alonso: “Mujeres de fuego: ‘ritmos negros’, transgresión y modernidad en el teatro lírico de la Edad de Plata”, *Cuadernos de Música Iberomaericana*, 18, 2009, pp. 135-166.

transita por las mismas sendas: cohabitación del casticismo con elementos cosmopolitas, creando un híbrido eficaz para satisfacer al público.

Considerando que teatro, cine y espectáculos de variedades compartían locales y público, se entiende la frecuente presencia del cuplé, canciones, bailes y números musicales metateatrales en los largometrajes⁸. Si en una etapa temprana las proyecciones de cine formaban parte de los espectáculos de variedades, en los años veinte se invierte la tendencia, de forma que canciones y números de variedades complementaban el espectáculo cinematográfico⁹, añadiendo función de cafetería en un intento de captar a las mujeres como espectadoras¹⁰. De forma paralela, se desarrolla la incipiente industria cinematográfica, junto a un debate en torno a lo que era o debía ser el cine nacional, ante el empuje del cine americano, alemán y francés. La producción española respondió con las herramientas del folclorismo y la tradición para atraer al público¹¹. Puesto que España era un país con una riquísima y potente tradición teatral, era natural que el cine acudiese a obras, asuntos y estructuras del teatro nacional: zarzuelas, dramas y comedias. Otro filón era la novela. Se adaptaron obras de Arniches (nada menos que 14 títulos entre 1921 y 1930), Jacinto Benavente, los Álvarez Quintero, Muñoz Seca, Pérez Galdós, novelas de Palacio Valdés, Baroja, Juan Valera o Blasco Ibáñez, y numerosas zarzuelas. Bien es verdad que la vinculación estrecha del cine con la literatura y los espectáculos escénicos no es algo exclusivo

⁸ Eva Woods: "The Heyday of the Musical Film", *A Companion to Spanish Cinema*, Jo Labanyi and Tatjana Pavlovic (eds.), Sussex, Wiley Blackwell, 2016, pp. 209-216, 210.

⁹ Luciano Berriatúa: "Zarzas. El género chico en el cine mudo", *Cuadernos de la Academia*, 11-12, 2002, pp. 211-220, 212. Este historiador del cine analiza las adaptaciones de zarzuela y comenta los pormenores de la película *Curro Vargas*, de 1923, dirigida por José Buchs para Films Española.

¹⁰ Ignacio Martín Jiménez: "El cine de los años 20 y su relación con el espectáculo popular", *De Dalí a Hitchcock. Los caminos en el cine. Actas del V Congreso de la AEHC*, La Coruña, Xunta de Galicia, 1995, pp. 375-384. En la misma publicación, véase Emeterio Díez Puertas: "Del teatro al cine mudo", pp. 261-260.

¹¹ Joaquín Cánovas Belchí: "Cultura popular e identidad nacional en el cine español mudo de los años veinte", *Cine, nación y nacionalidades en España*, Jean-Claude Seguin y Nancy Berthier (eds.), Madrid, Casa Velázquez, 2007, pp. 25-36. De 230 largometrajes de ficción, 130 fueron adaptaciones (es decir un 56,5%): 70 eran obras teatrales (34 de ellas teatro lírico) y 50 de narrativa. Véase también Cánovas Belchí: "Las adaptaciones de zarzuelas en la producción cinematográfica madrileña de los años veinte", *El paso del mudo al sonoro en el Cine Español*, vol. II., Emilio García Fernández, y Julio Pérez Perucha (coords.), Madrid, Asociación Española de Historiadores del Cine (A.E.H.C), 1994, pp. 15-26. Y Juan Ignacio Lahoz Rodrigo: *La construcción de un cine nacional: fracaso industrial y éxito popular entre 1921 y 1930*, Madrid, Liceus, 2005.

del cine español, sino que se detecta “en otras cinematografías de nuestro entorno”¹².

De este modo, en los años veinte se hizo un cine popular y costumbrista, considerado por los historiadores del medio como un producto de corte conservador, oscilando entre el cosmopolitismo de Benito Perojo y el populismo “de autor” de Florián Rey sublimado en *La aldea maldita* de 1930¹³. Por eso los géneros cinematográficos más cultivados fueron el melodrama folclórico o populista (en ocasiones, adaptaciones de zarzuelas y sainetes), cine histórico y drama romántico (con frecuencia adaptaciones de obras literarias nacionales). En general, en los años 20 domina el drama (histórico, rural, melodrama, melodrama taurino, melodrama costumbrista...), frente a la comedia en la década siguiente.

Los intercambios entre cine y teatro han sido analizados por historiadores del cine, literatura y teatro, entre otros M^a Teresa García Abad¹⁴, M^a Asunción Gómez¹⁵, Emeterio Díez Puertas¹⁶, Juan Antonio Ríos Carratalá¹⁷, José María Claver Esteban¹⁸, Juan de Mata Moncho Aguirre¹⁹, o José Antonio Pérez Bowie²⁰. En una etapa inicial, se puede hablar de teatro filmado, cuando aún no había cambios de plano o movimientos de cámara, de tal forma que el cine

¹² Joaquín Cánovas Belchí: “Identidad nacional y cine español: el género chico en el cine mudo español. A propósito de la adaptación cinematográfica de *La verbena de la Paloma*”, *Quintana*, 10, 2011, pp. 65-87, 66.

¹³ Julio Pérez Perucha: “Narración de un aciago destino (1896-1930)”, *Historia del cine español*, Madrid, Cátedra, 2017, pp. 19-121, 109 y ss.

¹⁴ María Teresa García-Abad: “Cine y teatro: dependencias y autonomías en un debate periodístico (1925-1930)”, *Anales de la Literatura Española Contemporánea*, 22/3, 1997, pp. 493-509.

¹⁵ M^a Asunción Gómez: *Del escenario a la pantalla. La adaptación cinematográfica del teatro español*, Valencia, Chapel Hill, 2000.

¹⁶ Emeterio Díez Puertas: “Relaciones teatro y cine: el estado de la cuestión”, *Acotaciones. Revista de Investigación Teatral*, 5, 2000, pp. 73-90.

¹⁷ Véase Juan Antonio Ríos Carratalá. “Las mil y una relaciones entre el cine y el teatro”, Alicante, Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2008, en http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/las-mil-y-una-relaciones-entre-el-cine-y-el-teatro-0/html/01c67b6a-82b2-11df-acc7-002185ce6064_2.html. [consulta 13 de enero de 2019].

¹⁸ José M^a Claver Esteban: *Luces y rejas. Estereotipos andaluces en el cine costumbrista español (1896-1939)*, Sevilla, Centro de Estudios Andaluces, 2012.

¹⁹ Juan de Mata Moncho Aguirre: *Teatro capturado por la cámara. Obras teatrales españolas en el cine (1898-2009)*, Alicante, Instituto Alicantino de Cultura Juan Gil-Albert, 2011. El autor analiza 761 adaptaciones de obras teatrales, de 300 dramaturgos, entre 1898 y 2009, y clasifica elaborando una tipología de adaptaciones.

²⁰ José Antonio Pérez Bowie: *Cine, literatura y poder: la adaptación cinematográfica durante el primer franquismo (1939-1950)*, Salamanca, Librería Cervantes, 2004.

era una “remediación” visible del teatro, particularmente en las adaptaciones de zarzuela, no existiendo aún unos códigos cinematográficos²¹. Pero en los años veinte no cabe hablar ya de teatro filmado, pues los códigos narrativos filmicos eran nuevos: fragmentaban el *continuum* espacio-temporal de la realidad, creando un *continuum* narrativo-filmico con una mayor libertad en el tratamiento de la temporalidad. De esta forma, la reducción de la realidad y la mimesis teatral es diferente a la fragmentación de la realidad y la diégesis filmica²².

Julio Arce recuerda la relevancia de la música en el cine “mudo” y señala que las alianzas entre el cine y zarzuela fueron complejas y estratégicas, quedan aspectos por investigar y es preciso considerar su relación simbiótica²³, antes que hablar de enfrentamiento y competencia y de responsabilizar al cine de la tan cuestionada crisis teatral de los años veinte. Arce añade que el teatro lírico tenía un público consolidado, y que el cine necesitaba construir un público: dado que los espectadores conocían el contenido de las tramas, no necesitaban leer los intertítulos para seguir el hilo argumental, lo que ofrecía ventajas considerables para captar al público no ilustrado²⁴. Además del éxito comercial predecible, Schulze añade otras razones por las que la zarzuela era atractiva: la acción escénica era un punto de partida adecuado para las imágenes en movimiento, en particular los números de baile, no se necesitaban grandes inversiones en elementos de producción (pues se podían reaprovechar los materiales de las compañías teatrales) y, como Arce, insiste en las sinergias entre ambos medios y en la cohabitación en los mismos espacios de ocio urbano²⁵.

²¹ Peter W. Schulze: “Transposiciones zarzuelísticas: *La verbena de la Paloma* y las interconexiones entre el teatro y el cine españoles”, *La zarzuela y sus caminos. Del siglo XVII a la actualidad*, Tobias Brandenberger y Antje Dreyer (eds.), Berlin, Lit Verlag, 2016, pp. 259-280, 260.

²² José Antonio Pérez Bowie: “El teatro en el cine mudo. Análisis de dos ejemplos de la producción española”, *Anales de la Literatura Española Contemporánea*, 30 (1-2), 2005, pp. 395-432. Bowie comenta que los intertítulos del cine mudo potenciaban la diégesis, la narración frente a la mostración y analiza la adaptación de *La Revoltosa* (Florián Rey, 1925) y *Es mi hombre* (Carlos Fernández Cuenca, 1926) basada en la tragedia grotesca de Arniches.

²³ Julio Arce: “The sound of silent film in Spain: heterogeneity and homeopatía escénica”, *Music, Sound and Moving Image*, 4:2, 2010, pp. 139-160.

²⁴ Julio Arce: “Aproximación a las relaciones entre el teatro lírico y el cine mudo”, *La Zarzuela en España e Hispanoamérica. Centro y periferia, 1800-1950, Cuadernos de Música Iberoamericana*, 2-3, 1996-97, pp. 273- 280.

²⁵ P. W. Schulze: “Transposiciones zarzuelísticas...”, p. 262.

En 1921 se produce un punto de inflexión, tras la adaptación de *La verbena de la Paloma* por José Buchs, cuyo éxito reactiva la industria cinematográfica madrileña. Desde entonces las adaptaciones continuaron y, con la llegada del cine sonoro, se hicieron *remakes* de películas mudas basadas en zarzuelas. Entre 1921 y 1929 tiene lugar la eclosión de la zarzuela en el cine, con un máximo entre 1923 y 1925²⁶. Fueron escasos los títulos contemporáneos que llegaron a la pantalla, la mayoría de las zarzuelas se localizan entre 1891 y 1909 –es decir, los años de auge del sainete lírico– y el drama rural fue el asunto más transitado²⁷. Excepciones memorables fueron: *Don Quintín el amargao* (1925) de Manuel Noriega, adaptación del sainete de Arniches y Estremera con música de Guerrero de 1924²⁸; *La Bejarana* (1926) de Eusebio Fernández Ardavín, basada en la zarzuela homónima de Luis Fernández Ardavín, con música de Francisco Alonso y Emilio Serrano de 1924; o *La del Soto del Parral* (1928) de León Artola, adaptación de la zarzuela de Anselmo C. Carreño y Luis Fernández de Sevilla, música de Reveriano Soutullo y Juan Vert, estrenada en 1927.

Era frecuente que la película incluyera un prólogo inexistente en la zarzuela, a veces de gran extensión, pues a menudo el film se iniciaba contando algo que había sucedido con anterioridad a la acción de la zarzuela²⁹. Las películas se sonorizaban en directo con coros y orquesta, orquestina o arreglos para sexteto, los espectadores podían participar cantando algunas piezas populares, y a menudo se proyectaban las letras en pantalla. En cuanto a la música, se adaptaban temas de la zarzuela mediante arreglos y variaciones que se ubicaban en función de la narrativa del film. Las películas conservadas confirman el conocimiento del cine internacional, en cuanto a técnicas de construcción narrativa, montaje de continuidad y puesta en escena, uso del *slapstick* y la iluminación expresionista³⁰. Se ha destacado la cuidadosa fotografía, los encadenados, la belleza de las panorámicas, la

²⁶ Entre los hitos más relevantes cabe destacar *Carceleras* (1922) de José Buchs (que ya había sido adaptada en 1910 por Segundo de Chomón) y *La Revoltosa* (1924) de Florián Rey.

²⁷ J. M. Claver Esteban: *Luces y rejas...*, p. 138.

²⁸ Durante varias temporadas, en Madrid y en provincias, el sainete estaba en los teatros y la película en los cines al mismo tiempo. Véase Joan Zabala: “Relaciones textuales, paratextuales e intertextuales de un afamado sainete otrora intitulado *Don Quintín el amargao*”, *Fotocinema. Revista Científica de Cine y Fotografía*, 14, 2007, pp. 133-157, 146. El artículo estudia las relaciones entre sainete y film.

²⁹ L. Berriatúa: “Zarzas...”, p. 216.

³⁰ Vicente J. Benet: *El cine español. Una historia cultural*, Barcelona, Paidós, 2012, pp. 65-66.

abundancia de exteriores en algunas de ellas, y el buen uso de aperturas o cierres de iris para resaltar la imagen de los protagonistas³¹.

A partir de 1926 se observa un receso en las adaptaciones de zarzuelas, en beneficio de novelas, dramas (con frecuencia convertidos en melodramas folletinescos) y comedias. En el género cómico cabe destacar adaptaciones de sainetes y farsas de Arniches, sainetes costumbristas de los Álvarez Quintero, comedias de Benavente, juguetes cómicos, y obras astracanescas de Muñoz Seca. Pensemos que estos dramaturgos dominaban las carteleras madrileñas. Puede parecer paradójico que obras de teatro bufo caracterizadas por diálogos ingeniosos y juegos de palabras fueran consideradas especialmente aptas para hacer un cine sin diálogos hablados³²: este hecho abunda en la poderosa influencia del teatro en el cine. Ríos Carratalá recuerda que el sainete fue un pilar del cine español, y que la presencia de lo sainetesco se ha mantenido en el cine de Neville, García Berlanga o Fernán Gómez llegando hasta Almodóvar³³: y la importancia semiótica de la música en nuestro cine es, precisamente, consecuencia directa de este hecho.

El cine republicano: comedia, música y estrategias

Con la proclamación de la Segunda República, la modernidad se institucionalizó en España, los diálogos entre cosmopolitismo y tradición continuaron, y de nuevo el cine y el teatro contribuyeron a construir esta realidad. Los intercambios entre cine y teatro se fortalecieron y no es casualidad que la mayoría de los fundadores de la CEA fueran dramaturgos (Marquina, Benavente, Arniches, Linares Rivas, Muñoz Seca, los Álvarez Quintero), o que el teatro de Arniches fuera una referencia fundamental para la productora Filmófono. Mientras algunos dramaturgos entendían que el cine era un medio para hacer teatro, algunos realizadores acusaban a los autores teatrales de intrusismo, desatándose enfrentamientos a veces virulentos, pues cineastas y cinéfilos temían que la implementación de la palabra y los diálogos al celuloide aumentara la influencia de los autores teatrales en el cine nacional.

³¹ Josefina Martínez: *Los primeros veinticinco años de cine en Madrid, 1896-1920*, Madrid, Filmoteca Nacional, 1992, p. 166.

³² Véase M^a A. Gómez: *Del escenario a la pantalla...*, p. 33.

³³ Véase Juan Antonio Ríos Carratalá: *Lo sainetesco en el cine español*, Alicante, Universidad de Alicante, 1993.

Las productoras españolas continuaron la línea de adaptaciones para atraer al público al cine sonorizado. En términos de géneros cinematográficos, la comedia fue el más popular en un variado espectro de subgéneros (de enredo, románticas, costumbristas, dramáticas, farsas, y comedias musicales)³⁴, algo natural considerando los estándares internacionales (donde domina el cine musical y la comedia)³⁵. Por otro lado, estaban las películas de lo que se entendía como cine “de raza”: adaptaciones de zarzuelas, musicales folclóricos y melodramas sentimentales o costumbristas, con abundantes canciones, protagonizadas por cantantes como Imperio Argentina, Estrellita Castro, Pastora Imperio o Angelillo. Las zarzuelas seguían atrayendo al público al cine sonoro, lo que explica el *remake* de algunos títulos y nuevas adaptaciones, entre las que destaca *La Dolorosa* (drama lírico basado en la zarzuela de José Serrano de 1930 dirigida por Jean Grémillon con arreglos musicales de Daniel Montorio), por sus valores cinematográficos (densidad en la concepción visual), y por la “autonomía de la canción con respecto a la aparición del cuerpo del cantante”³⁶. Benet habla de secuencias “delirantes”, conseguidas a través de imágenes que se disuelven unas sobre otras, y considera este film un ejemplo de las posibilidades de experimentar en un género enraizado en la tradición. Montorio modificó la música de Serrano, introduciendo saxofones en la paleta orquestal y haciendo que la jota funcionara como nexo de unión entre algunas secuencias³⁷.

Si algo comparte el cine “de raza” con la comedia es la abundancia de música, de tal forma que folclore, humor y música pueden considerarse los pilares del cine republicano. Muchas comedias republicanas responden a una mezcla de la *screwball comedy*, el cine de los hermanos Marx y las tradiciones del carnaval, circo y *commedia dell'Arte*³⁸. Como ya he señalado

³⁴ En cifras, la comedia supuso casi el 50% de las películas que se rodaron entre 1932 y 1936. De un total de 109 films, 47 fueron comedias, 21 pueden considerarse musicales y 17 melodramas. Véase Román Gubern: “El cine sonoro (1930-1939)”, *Historia del cine español*, Madrid, Cátedra, 2017, pp. 123-179, 156. Gubern estima que de toda la producción española anterior a la Guerra Civil se conserva poco más de un 10%.

³⁵ Pensemos en *l'humour noir*, las comedias de René Clair, la opereta filmada en Alemania, la *screw ball comedy* americana, el cine de los hermanos Marx, y la comedia musical hollywoodiense (desde el musical “de estrellas” al *backstage musical* de Busby Berkeley, la opereta o el llamado musical “integrado”).

³⁶ Véase V. Benet: *El cine español...*, p. 107.

³⁷ Manuel Rotellar: *Aragón en el cine IV*, Zaragoza, Ayuntamiento de Zaragoza, 1973, pp. 47-48.

³⁸ Steve Marsh: *Popular Spanish film under Franco. Comedy and the weakening of the State*, New York, Palgrave MacMillan, 2006, p. 10.

en otra publicación, yo añadiría la deuda con el teatro cómico español, sobre todo la farsa y la revista vodevilesca, donde libretistas y compositores se enfrentaban a los mismos dilemas que los realizadores en aquellos años: la búsqueda de un equilibrio entre el cosmopolitismo y el casticismo, siendo la música (desde la copla al jazz) una de las herramientas más eficaces para lograrlo, con frecuencia al servicio de la parodia³⁹.

Las productoras españolas necesitaban de nuevo una estrategia para hacer frente al ímpetu del cine norteamericano. El cine español no podía ignorar los modelos extranjeros, pero tampoco renunciar a elementos autorreferenciales en el contexto de un debate en torno a la “españolada” y cómo construir un cinema nacional⁴⁰. El objetivo de Cifesa era lograr un equilibrio entre un cine “de raza” y un estilo hollywoodiense, mientras que para Filmófono la combinación de humor, melodrama, folletín y música era imprescindible para lograr el éxito popular y hacer un cine comercial digno⁴¹. Los responsables de Cifesa y Filmófono sabían que el cine español tenía a su disposición la literatura y teatro (clásico y contemporáneo) y la canción popular, que podían funcionar como elementos etnosimbólicos. Benet recuerda que ambas productoras supieron ver las ventajas de la copla: no solo tenía potencial narrativo (por sus letras melodramáticas y sentimentales), sino que además ofrecía oportunidades para establecer sinergias entre el cine y el disco, contribuyendo a la mistificación de lo popular⁴².

Los ejes fundamentales del cine republicano son consecuencia del panorama señalado: protagonismo de las adaptaciones teatrales, importancia radical de la música como herramienta narrativa y discursiva capaz de fusionar lo castizo/costumbrista/nacional (la copla, el flamenco, el baile) con lo cosmopolita (el jazz y el swing), y una inteligente combinación de humor, cultura popular y melodrama. Así, se crearon productos que, en opinión de Santos Zunzunegui e Imanol Zumalde, respondían al concepto gramsciano de lo *nacional-popular*⁴³, lo que creo que explica la relevancia

³⁹ Celsa Alonso: “Daniel Montorio y Eduardo G. Maroto: *Los cuatro robinsones* (1939), de juguete astracanesco al cine musical”, *Revista de Musicología*, XLI/1, 2018, pp. 199-233.

⁴⁰ Véase Marta García Carrión: *Por un cine patrio: cultura cinematográfica y nacionalismo español (1926-1936)*, València, Publicacions de la Universitat de València, 2013.

⁴¹ Juan Antonio Ríos Carratalá: *A la sombra de Lorca y Buñuel: Eduardo Ugarte*, Alicante, Universidad de Alicante, 1995, p. 78.

⁴² V. Benet: *El cine español...*, p. 101.

⁴³ Véase Santos Zunzunegui e Imanol Zumalde: “Surcos. El arte nacional popular en el cine de la Segunda República”, *Faros y torres vigía. El cine español durante la II República*, Julio Pérez Perucha y Agustín Rubio (eds.), Madrid, Vía Lactea, 2016, pp. 35-55.

de la música, como gancho para atraer público no ilustrado al cine sonoro. Por eso el cine de los años treinta es, en gran medida, cine musical “heredero de una tradición lírica y literaria autóctona” donde el humor –habitualmente ligado a la música– es fundamental, y el éxito comercial no se explica sin la colaboración de compositores de auténtico genio⁴⁴, muchos de ellos procedentes del teatro lírico, como Jacinto Guerrero, Francisco Alonso o Daniel Montorio.

Las adaptaciones teatrales favorecían la presencia de números musicales diegéticos, ya fueran metateatrales, narrativos, o canciones y bailes que interrumpían la narración, como ocurría en las humoradas, historietas vodeviles y revistas. Con frecuencia se rompía la lógica narrativa acudiendo a una de las fuentes del cine popular: el mundo de las atracciones y el espectáculo. Esto se explica –también en el cine europeo y americano– por la relación entre el cine primitivo de atracciones, el *music hall*, el circo y el vaudeville con el cine de los años 20, que se convierte en un legado imprescindible en el cine musical de los años 30⁴⁵. Debido a la importancia de la música, las etiquetas de la industria eran híbridas y, en la adscripción genérica de muchos films figuraba el apellido “con canciones”, como ocurre en el cine internacional⁴⁶. Spring señala que, en los años treinta, habida cuenta del poder cultural y comercial de la canción popular, los productores americanos organizaban las narrativas de las películas de forma que permitiesen la presencia de canciones, para solucionar la dicotomía entre diálogo y canto, y las transiciones entre diégesis y no-diégesis, contando con que el público estaba familiarizado con la interrupción de las narrativas lineales, al haberse formado como público en el teatro musical. Y si la

⁴⁴ Alejandro Montiel: “Encrucijada de cómicos. Algo sobre el humor en el cine español de la Segunda República, 1934-1939”, *Faros y torres vigía...*, pp. 57-77, 65.

⁴⁵ Véase Jonathan De Souza: “Film musicals as cinema of attractions”, *From Stage to Screen: musical films in Europe and United States (1927-1961)*, Massimiliano Sala (ed.), Turnhout, Brepols, 2012, pp. 71-91. Souza recuerda que la interrupción de la narración como recurso estructural, a través de las canciones, es también característico del teatro musical de Bertold Brecht, donde la música actúa como mecanismo irracional/emocional/subjetivo en ciertos momentos.

⁴⁶ Katherine Spring: *Saying it with Songs. Popular Musical & the Coming of Sound to Hollywood Cinema*, Oxford University Press, 2013, pp. 6-7 y 117. El intento de pormenorizar la diferencia entre un musical (o más exactamente el paradigma del musical del cine clásico americano) y una película no-musical pero que incluye canciones que interrumpen la narrativa (*song numbers*) es abordado por Caryl Flinn en “The Music of Screen Musicals”, *The Cambridge Companion to Film Music*, Mervin Cooke and Fiona Ford (eds.), Cambridge University Press, 2016, pp. 231-246.

historia estaba protagonizada por un cantante o bailarín –un *star persona* en definitiva– tanto más fácil: de ahí que cantantes famosos se convirtieran en actores y actrices. Se planteaba así una dicotomía en la que resultaba difícil definir al musical como género cinematográfico –como tal no es anterior a 1933–, y diferenciarlo del cine “con canciones”⁴⁷. No se trata tanto de la cantidad de música y canciones en un film sino de la naturaleza y funciones de ambas⁴⁸. Mundy coincide en que la idea era construir una fusión (formal y temática) entre espectáculo y narrativa⁴⁹.

Estos paradigmas están presentes en el cine español republicano. Por esta razón, aun cuando muchas películas republicanas no puedan catalogarse como “comedia musical” o “musical cinematográfico” (en sentido estricto), presentaban abundantes canciones, que podían cumplir un variado espectro de funciones en el seno del texto fílmico: narrativa (cuando estaban justificadas argumentalmente en el guion), canción incidental o *song number* (interrumpiendo el flujo narrativo y desviando la atención del público respecto al avance de la acción), metateatral (habitual en el teatro musical), *theme song* (canción recurrente que, eventualmente, podía servir de punto de partida para los fondos musicales), “momento musical” (números integrados en la narrativa, pero potenciando los elementos visuales y espectaculares), etc. Las fronteras entre géneros son difusas y problemáticas, pero es innegable el protagonismo de la música y hay quien piensa que existe un musical clásico español⁵⁰, cuyos fundamentos están en el cine republicano.

⁴⁷ El término “musical” era siempre un adjetivo, ligado a comedia, romance, melodrama, etc., y se convierte definitivamente en sustantivo genérico a partir de *La calle 42* (1933). Véase Rick Altman: *Los géneros cinematográficos*, Barcelona, Paidós, 1999, pp. 56-58. A partir de ese momento, la tendencia fue implementar la integración de las canciones en el argumento, desarrollándose el llamado “musical integrado” con sus variantes (entre ellas el musical folclórico). Caso aparte es el *backstage musical* de Busby Berkeley. Sobre la definición del musical como género cinematográfico, remito a Cari McDonnell: “Genre Theory and the Film Musical”, *The Oxford Handbook of Film Music Studies*, David Neumeyer (ed.), Oxford University Press, 2014, pp. 245-269.

⁴⁸ Graham Wood: “Distant cousin or fraternal twin? Analytical approaches to the film musical”, *The Cambridge Companion to the Musical*, William A. Everett and Paul R. Laird (eds.), Cambridge University Press, 2002, pp. 212-229, 215. Véase también Michael Dunne: *American Film Musical Themes and Forms*, Jefferson, McFarlan & Company, Inc., Publishers, 2004.

⁴⁹ Véase John Mundy: *Popular Music on Screen: from Hollywood to Music Video*, Manchester University Press, 1999.

⁵⁰ Así lo entiende Matilde Olarte en “El cine musical español: bases para su estudio”, *Cine musical en España. Prospección y estado de la cuestión*, Jaume Radigales (ed.), Barcelona, Universitat Ramon Llull, 2013, pp. 13-22, 15.

Algunos hitos de la comedia republicana y el caso Cifesa

Entre las comedias musicales españolas (bajo la influencia de la opereta, la comedia de enredo de Lubitsch, cine paródico de René Clair y el estilo visual de Berkeley) destaca la pionera *Bolicho* (Francisco Elías, 1933), primer éxito rotundo del cine sonoro español, con música de Lucio Demare, Agustín Irusta y Roberto Fugazot, un trío de origen argentino y protagonistas de la película, donde se presentaba un popurrí interesante: de un lado, milonga, capricho criollo y de otro un pasodoble, marcha cuartelera, romanza y balada⁵¹. También de 1933 es la comedia romántica musical *Mercedes* de José M^a Castellví, con música de Jaime Planas, protagonizada por Carmelita Aubert, cantante que procedía del mundo del cuplé y del tango, y que incluía: un vals, dos tangos y una sardana. Al año siguiente, 1934, Castellví estrena otra comedia romántica musical, *¡Viva la vida!*, con música de Manuel Salinas, protagonizada por los famosos actores cómicos Lepe y Alady junto al galán Carlos Casaravilla, que hacían carrera en la revista musical, y que incluía: marcha, vals, fox-trot, pasodoble y rumba.

Otra película emblemática fue *Se ha fugado un preso* de Benito Perojo (1934) con música de Montorio. El film era una farsa musical humorística, con argumento y diálogos de Jardiel Poncela: una parodia del género carcelario americano que contó con el cantante Juan de Landa, recién llegado de Hollywood, y con Rosita Díaz Gimeno, hoy perdida. El momento político favoreció la sátira sobre la lucha de clases, en un reino imaginario (habitual en las operetas y que la filmografía de los hermanos Marx había recogido), con la tradicional suplantación de identidades del vodevil español, estereotipos de comedia sentimental, elementos astracanescos y protagonismo de la música como herramienta para la sátira bajo la influencia de Clair.

En 1935, Castellví estrena *Abajo los hombres* (1935), con dirección musical de Pascual Godes: una comedia musical frívola que transcurre a bordo de un barco llamado Eva, cuya tripulación es exclusivamente de mujeres, excepto el capitán. El enredo (con dos naufragos disfrazados de mujeres para ser admitidos a bordo) y las situaciones cómicas remiten al vodevil arrevistado, el estilo visual estaba influido por Berkeley en algunas coreografías y presentaba un fox-marcha o Himno de Eva (*Abajo los*

⁵¹ Para la elaboración de este epígrafe, ha sido imprescindible el *Catálogo del cine español (volumen F3), Films de ficción (1931-1940)* de Juan B. Heininky y Alfonso C. Vallejo, Madrid, Cátedra/FilMOTECA Española, 2009.

hombres), el slow-fox *La colegiala*, tango, fox-trot y vals-nocturno entre los números más destacados. Con Carmelita Aubert como protagonista, y la colaboración de varias orquestas de jazz, se considera un referente del cine republicano.

Otro film importante fue la comedia dramática musical *El negro que tenía el alma blanca* de Perojo (1934), remake de la que Perojo rodó en París en 1926 (con una excelente Conchita Piquer de protagonista, y una magnífica secuencia de baile de un charlestón), ahora protagonizada por Antoñita Colomé (que procedía del teatro musical) y con el cantautor Angelillo en el papel secundario del limpiabotas. Perojo volvía a colaborar con Montorio en este musical técnicamente impecable que muestra la influencia de Lubitsch, Clair, la opereta centroeuropea y el musical norteamericano, destacando el manejo de las elipsis temporales y espaciales gracias a la música⁵². Incluía vals, blues a dúo, rumbas, fandanguillos, milongas y soleares flamencas y una marcha.

Muy interesante fue la comedia romántica musical *El novio de mamá* (1934), de Florián Rey con música de Montorio, protagonizada por Imperio Argentina y Miguel Ligeró, considerada uno de los primeros musicales modernos del cine español, hoy desaparecida. Un año más tarde, Rey presentó la combinación explosiva entre Imperio Argentina y Rosita Díaz Gimeno con la Jazz Band Odeon en *Su noche de bodas* (1935): una adaptación del film *Her Wedding Night* (Frank Tuttle, 1930).

Vale la pena repasar la importancia de la música, el humor y los referentes teatrales en los diez largometrajes producidos por Cifesa entre 1934 y 1936. Tres de ellos fueron protagonizados por Imperio Argentina: la comedia romántica *La hermana San Sulpicio* (basada en una novela de Palacio Valdés, con canciones de Juan Quintero, Vicente Gómez y José Núñez), el melodrama rural *Nobleza Baturra* (remake de un film de 1925, de gran éxito por su combinación de folclore aragonés, música, drama y humor) y la comedia picaresca *Morena Clara* (adaptación de una comedia de Antonio Quintero y Pascual Guillén de 1935, una historia de gitanos con canciones de Juan Mostazo y coreografías espectaculares), todas dirigidas por Rey y coprotagonizadas por Miguel Ligeró, actor cómico de amplia trayectoria teatral. Estas películas podrían considerarse musicales folclóricos bajo la influencia de Hollywood.

⁵² Román Gubern: *Benito Perojo. Pionerismo y supervivencia*, Madrid, Ministerio de Cultura y Filmoteca Española, 1994, p. 238.

El cosmopolitismo caracteriza la comedia romántica musical *Rumbo al Cairo* (primera colaboración de Perojo y Cifesa) con música de Jacinto Guerrero, influida por la opereta, que tuvo mucho éxito de público y crítica. Un lujoso yate, un viaje a un destino exótico, un casino, un puerto del Mediterráneo y marineros atractivos ponen un fondo colorido a un romance y enredos sentimentales, con múltiples suplantaciones de identidades, construyendo un film muy hollywoodiense a la vez que enraizado en la comedia sainetesca española, que el compositor Guerrero dominaba a la perfección.

La lista continúa con *Es mi hombre* (comedia dramática de Perojo, adaptación de una tragedia grotesca de Arniches de 1921, con música de Daniel Montorio y Maurice Ivon, y letras para las canciones de José Juan Cadenas), *Currito de la Cruz* (melodrama sentimental de ambiente taurino de Fernando Delgado, con música de Guerrero, basada en una novela de Alejandro Pérez Lugín de 1924), y *Nuestra Natacha* (drama social de Perojo, adaptación de la comedia dramática de Alejandro Casona de 1935) que no llegó a estrenarse. Otros dos films fueron nuevas versiones de famosas zarzuelas: la excepcional *La verbena de la Paloma* de Perojo, y *La reina mora* de Fernández Ardavín. De *La verbena de la Paloma* hay que destacar la fusión de madrileñismo con el formato de musical americano y el montaje de Maroto, donde se sincronizaron las imágenes con los puntos de articulación musical en la filmación de algunos números diegéticos. El film presentaba un prólogo (ausente en el sainete original) con un sutil mensaje político de tintes izquierdistas y, en lo concerniente a la música, se ha destacado la canción de Julián: secuencia rodada en la imprenta donde trabajaba, que presentaba un desdoblamiento del personaje a través de sugerentes sobreimpresiones ofreciendo una doble imagen de trabajador y de enamorado (el que canta). La sobreimpresión permite a la seña Rita cantarle a su ahijado (en un espacio imaginario), y el coro de obreros (ausente en el sainete) comenta la situación transitando desde el espacio musical no diegético al diegético, “con lo que la fusión de niveles alcanza su paroxismo”⁵³. Benet coincide en que, siendo un género convencional, se incorporaron soluciones cinematográficas ciertamente experimentales y modernas⁵⁴. Por último, Cifesa produjo la comedia humorística *La hija del penal* de García Maroto, corto humorístico

⁵³ S. Zunzunegui e I. Zumalde: “Surcos. El arte nacional popular...”, pp. 51-52. P. W. Shulze también destaca la “audiovisualización de la imaginación de Julián”. En “Transposiciones zarzuelísticas...”, p. 274.

⁵⁴ V. Benet, *El cine español...*, p. 107.

ampliado con diálogos Miguel Mihura y canciones de Montorio, bajo la influencia del cine paródico de René Clair, de gran éxito, hoy perdida.

Una importante película fue *El Bailarín y el trabajador*, adaptación de una humorada en 3 actos de Jacinto Benavente de 1925, protagonizada por Ana María Custodio y Roberto Rey (en el papel de famoso bailarín, quien interpreta varias canciones) y dirigida por Luis Marquina en 1936, tras su experiencia en Filmófono: era una comedia musical romántica de influencia norteamericana con música de Francisco Alonso y con la participación de la Orquesta Molto dirigida por Montorio. El modelo español de *El bailarín* fue, en todo caso, *Rumbo al Cairo*. Hay huellas de las comedias de Lubitsch y ciertos detalles visuales del cine de Berkley, junto a elementos que proceden del teatro cómico nacional, perfectamente ensamblados: detalles costumbristas y sainetescos, encarnados en personajes de clase trabajadora irrelevantes o no existentes en la humorada de Benavente, caso del que interpreta Antoñita Colomé. Marquina señaló la independencia entre el film y la humorada, lo que abunda en el hecho incuestionable de que la música es la protagonista de *El Bailarín*, donde destaca un vals (de orquestación jazzística, *theme song* del film), una marcha (concertante con coros de influencia zarzuelera), un terceto cómico, un fox lento a dúo, y un espectacular fox-trot con coro masculino⁵⁵. Al igual que en el musical americano, en *El bailarín* abundan las dicotomías que la música contribuía a reconciliar: tensiones (individuales y colectivas) entre hombre y mujer, trabajo y ocio, éxito y fracaso, lo amateur y lo profesional, lo real y la utopía, narración y espectáculo⁵⁶. El estallido de la guerra quizá interrumpió un filón de comedia musical española que *El Bailarín* había encauzado con acierto.

La música en la propuesta de Filmófono

Ricardo Urgoiti tenía claro que para que la nueva productora Filmófono triunfase era imprescindible una buena distribución, bajos costes de

⁵⁵ Sobre la música de esta película remito a Celsa Alonso: "De la zarzuela y la revista a la música de cine: el maestro Francisco Alonso y el cine de la República", *Reflexiones en torno a la música y la imagen desde la musicología española* (Matilde Olarte, ed.), Salamanca, Plaza Universitaria Ediciones, 2009, pp. 305-332.

⁵⁶ Véase Rick Altman: "The American Film Musical: Paradigmatic Structure and Mediatory Function", *Genre: The Musical: A Reader*, Rick Altman (ed.), London, Routledge & Kegan Paul, 1981, pp. 197-207.

producción, un equipo fijo de colaboradores jóvenes capaces de trabajar al estilo americano y meticulosas campañas publicitarias. Luis Buñuel se convirtió en productor ejecutivo y prácticamente en director de los films, secundado por Eduardo Ugarte como guionista (colaborador de Lorca en *La Barraca*, miembro del PCE, casado con la hija de Carlos Arniches), y por Fernando Remacha. Es importante recordar que Buñuel fue muy cuidadoso con la música de sus películas, y de hecho fue un innovador en este terreno desde *La Edad de Oro*⁵⁷. Se contrató a un grupo de actores y actrices que se repiten en los cuatro films rodados en apenas un año, casi al modo de una compañía teatral (entre los destacan Ana María Custodio y el cómico Luis de Heredia), acudiendo para firmar los créditos a directores noveles con poca experiencia (José Luis Sáenz de Heredia y Luis Marquina) y al francés Jean Grémillon⁵⁸. Ugoiti estaba convencido de que para hacer un buen cine comercial era necesario acudir a argumentos populares y contar con la “presencia estelar de algún intérprete o cantante de primera fila, cuyo sueldo supondría un elevado porcentaje de la producción” que era preciso asumir⁵⁹: el cantante elegido para tal fin fue Angelillo, que procedía del flamenco de variedades y era un ídolo del público.

Hay elementos que se repiten en las películas de Filmófono: un esquema folletinesco con víctimas femeninas inocentes, arquetipos recurrentes de la tradición nacional-popular ya consagrados en el teatro lírico, y un estratégico proceso de síntesis musical⁶⁰. Asimismo, tres de las cuatro películas fueron adaptaciones de obras teatrales: *Don Quintín el amargao*, *La hija de Juan Simón* y *¡Centinela, alerta!*. En cuanto a *¿Quién me quiere a mí?*, era una comedia dramática con guion original de Ugarte y Buñuel y música de Remacha, que fue un fracaso comercial, quizá porque faltaba la combinación de melodrama, humor y música popular. El film proponía un “viaje” musical desde la ópera cosmopolita (*Fausto* de Gounod) a una hipotética ópera española (*La corza negra*), basada en la tradición del romancero y la poesía de Alberti –un sutil guiño a la Generación del 27– a la vez que abordaba

⁵⁷ Carlos Barbáchano: *Luis Buñuel*, Madrid, Alianza, 2000, p. 112.

⁵⁸ J. A. Ríos Carratalá: *A la sombra de Lorca y Buñuel...*, p. 60. Véase también Julia Cela: “La empresa cinematográfica española Filmófono (1929-1936)”, *Documentación de las Ciencias de la Información*, 18, Universidad Complutense de Madrid, 1995, pp. 59- 85, 74.

⁵⁹ Luis Fernández Colorado y Josetxo Cerdán: *Ricardo Ugoiti. Los trabajos y los días*, Madrid, Filmoteca Española, 2007, p. 98.

⁶⁰ Véase Román Gubern y Paul Hammond: *Los años rojos de Luis Buñuel*, Madrid, Cátedra, 2009, p. 225 y ss. Y V. Benet: *El cine español...*, p. 104.

un asunto de actualidad como el divorcio⁶¹. Juan Tellería fue el autor de un cuarteto vocal que constituye, sin duda, una de las mejores secuencias de la película.

Es muy probable que la clave del éxito de *La hija de Juan Simón* y *¡Centinela, alerta!* fuera la participación Angelillo, junto a ciertos códigos teatrales que ambas comparten con el melodrama costumbrista *Don Quintín el amargao*, nueva adaptación al cine del sainete de Arniches, Estremera y Guerrero. La elección de Arniches para el primer largometraje encajaba en la política de Filmófono de acudir a la cultura popular. Se contactó con el maestro Guerrero (que había colaborado con Urgoiti en *La canción del día*) para hacer una revisión musical, y se añadió música original de Remacha. Cabe destacar el eslogan publicitario: “el gracejo madrileño con el ritmo de un film americano”. El film suaviza la faceta iracunda del personaje de Don Quintín, se añade un prólogo y se explota la combinación de melodrama y comicidad, elementos de tragedia grotesca y sentimentalismo que buscaban la risa y las lágrimas de los espectadores⁶². Pese a estar basada en un sainete lírico, Buñuel no pensó nunca en realizar un musical. De hecho, se suprimieron todas las canciones del sainete, y el film solo incluye un número diegético, así que el protagonismo es para la cámara, lo que aleja al film de las adaptaciones de zarzuelas al uso⁶³. Con todo, la canción de burla dedicada a Don Quintín e interpretada por un divertido coro de parroquianos en un café (al compás de la música que sonaba en un disco) era la preferida de Buñuel⁶⁴.

La siguiente película fue *La hija de Juan Simón*, melodrama sentimental basado en el drama popular homónimo de Nemesio M. Sobrevila y José María Granada, de 1930, inspirado en un guion cinematográfico de Sobrevila desarrollado a partir de una popular milonga flamenca. Con magníficos fondos sonoros de Remacha y cantables de Montorio para Angelillo (además de un tema que figuraba en el repertorio del cantaor, la *Canción del Presidiario*), supuso también el debut en el cine de la bailaora Carmen Amaya. En la película (créditos firmados por Sáenz de Heredia) hay melodrama (hijos

⁶¹ S. Zunzunegui e I. Zumalde: “Surcos. El arte nacional popular...”, p. 46.

⁶² Véase <https://lbunuel.blogspot.com.es/2014/06/las-dos-adaptaciones-que-hizo-bunuel-de.html>. [consulta 20 de enero de 2019].

⁶³ J. A. Ríos Carratalá: *A la sombra de Lorca y Buñuel...*, p. 64. Al parecer, Guerrero escribió también una carioica (en tiempo de rumba) que iba a interpretar la actriz Luisa Esteso (que hace el papel de Felisa), pero no llegó a incluirse finalmente esta secuencia. Véase Marcos Andrés Vierge: *Fernando Remacha, el compositor y su obra*, Madrid, ICCMU, 1998, p. 113.

⁶⁴ Luis Buñuel: *Mi último suspiro*, Barcelona, Debolsillo, 2018, p. 180.

abandonados, bajos fondos, madres solteras, prostitución), folletín (falso culpable, cárcel), estereotipos folclóricos y elementos de novela romántica, junto a sutiles detalles surrealistas de “amor loco”, que la convierten en una “broma narrativa”⁶⁵. Hay números musicales de canto, baile, cabaret y variedades, y un final feliz que traiciona la obra original.

Las nada menos que nueve canciones de Angelillo (dos coplas, fandanguillo, pasodoble, media granaína, colombiana, canción andaluza, milonga flamenca, canción de la Magdalena) constituyen el eje narrativo sobre el que se desarrolla la trama, de forma que incluso los diálogos pasan a segundo plano⁶⁶. Buñuel y Ugoiti estuvieron de acuerdo en introducir un “número bomba” en la secuencia de la cárcel (el pasodoble del presidiario): arreglado en forma de concertante de inspiración teatral, es el número que más aproxima el film a un musical cinematográfico. Este número está situado estratégicamente a mitad de la película, y rompe el hasta entonces protagonismo de la mujer enamorada de Angelillo. El baile de una gitana en un tablao y una rumba de una cupletista son dos intensos números diegéticos, irrelevantes para la trama, con los que Buñuel interrumpe la lógica narrativa burguesa, acudiendo al mundo de las atracciones y el espectáculo⁶⁷. La campaña publicitaria sugería que la película era el equivalente de los intentos de Falla y de Lorca (y ahora también de Buñuel) de dignificar la música popular asimilándola en un proyecto vanguardista.

La última película de Filmófono fue *¡Centinela, alerta!*, rodada en plena guerra, una comedia dramática (firmada por Grémillon), adaptación libre del cuento militar *La alegría del batallón* de Arniches y Quintana con música de Serrano (de 1909) que Maximiliano Thous había llevado al cine en 1923. Arniches y Ugarte escribieron el guion reconstruyendo la historia, suavizando elementos costumbristas, eliminando localismos, referencias religiosas y el mundo pasional de los gitanos, e inspirándose en el folletín. Nada queda de la música original de Serrano, a diferencia de lo ocurrido en *La Dolorosa*. Remacha escribió unos muy sobrios y escuetos fondos musicales, y el

⁶⁵ Véase Víctor Fuentes: *La mirada de Buñuel: cine, literatura y vida*, Madrid, Tabla Rasa Libros y Ediciones, 2005, p. 86. Y Jo Labanyi: “Buñuel’s Cinematic Collaboration with Sáenz de Heredia (1935-36)”, *Buñuel, siglo XXI*, Isabel Santaolalla (coord.), Zaragoza, Prensas Universitarias de Zaragoza/Institución Fernando el Católico, 2004, pp. 293-301, 294.

⁶⁶ J. A. Ríos Carratalá: *A la sombra de Lorca y Buñuel...*, p. 68.

⁶⁷ Jo Labanyi: “Buñuel’s Cinematic Collaboration...”, p. 294. Labanyi destaca que estos números funcionan como interludios donde la música y el cuerpo femenino ocupan una posición privilegiada.

protagonismo recae en Angelillo. Montorio hilvanó unos números diegéticos donde género dramático, copla y swing se daban la mano. Gubern señala que la película es un híbrido entre sainete, melodrama, comedia satírica y cine musical, destacando los números “de extensa coralidad” y ciertas “anotaciones surrealistas”⁶⁸.

Las canciones del soldado Ángel contrastan con el drama de la madre soltera repudiada por su familia, cuya solución precipita la carrera de Ángel como cantante de revista. De este modo, frente a una primera parte (que se desarrolla en el pueblo) donde se ironiza sobre la vida soldadesca, gracias al actor cómico Luis Heredia, la segunda parte se ubica en una ciudad (anónima) y la historia da un giro hacia el folletín, la farsa y el vodevil (parodia de Sherlock Holmes incluida). En la primera parte destacan cuatro números protagonizados por Angelillo: un fandanguillo, canción de la gallina (guiño al quinteto-jota del gato del sainete de Arniches), una canción andaluza y *Si yo fuera Capitán*. El nexo de unión entre las dos partes está en un número muy original (*Pobre soldadito*), por su mezcla entre cante y fox-lento que canta el soldado Angelillo en una fiesta, acompañado de una banda militar de sonoridad jazzística.

En la segunda parte del film la música se reduce de forma notoria, quizá para realzar el clímax de los números metateatrales finales, bajo la influencia de la revista y del *backstage musical*. Hay un swing bailado por unas coristas cuya música acompaña a unos diálogos entre bambalinas (modificándose los puntos de escucha). Un fox-trot a dúo articula el desenlace feliz a ritmo de swing (mientras la cámara muestra a las vicetiples en atrevidos bikinis aunque estáticas) y finaliza con un *ayeo* flamenco inesperado y un toque de vibráfono. Con la interpelación del actor cómico al público (habitual en el teatro) se presenta el último número, un fox lento convertido en la música de los créditos finales. Como en los musicales de Berkeley este clímax musical final ofrece placeres que poco tenían que ver con el resto del film: una especie de celebración musical colectiva del amor romántico heterosexual⁶⁹. Podría decirse que Buñuel se acerca más al musical en *¡Centinela, alerta!*, profundizando en la simbiosis entre música, escenario y coreografía, entre narrativa y espectáculo, integrando las corrientes del cine musical europeo con el sainete costumbrista español⁷⁰.

⁶⁸ R. Gubern: *Historia del cine español...*, p. 139.

⁶⁹ J. Mundy: *Popular Music on Screen...*, p. 68.

⁷⁰ Véase Manuel Rotellar: “Luis Buñuel en Filmófono”, *Cinema 2002. Revista Mensual de cine*, 37, 1978, pp. 36-40.

Conclusiones

Historiadores del cine como Santos Zunzunegui o, más recientemente, Juan F. Egea han reiterado la importancia que en el cine español ha tenido siempre la reutilización de convenciones procedentes del sainete, el carnaval, la comedia costumbrista, el juguete cómico y la farsa, el astracán o el esperpento. Zunzunegui recuerda que en la farsa se combina el teatro con las canciones, lo crudo con lo lírico, lo serio con lo paródico, en una mezcla inestable que puede decantarse, eventualmente, en una u otra dirección⁷¹. Y Egea afirma que desde los años cincuenta la comedia negra –bajo la influencia del esperpento, el realismo deformado y el humor absurdo y astracanesco– fue un género capaz de representar un paradigma de cine nacional (ya fuera real o construido), corriente que llega a nuestros días en el cine de Almodóvar o Alex de la Iglesia⁷².

El análisis de estas películas republicanas pone de manifiesto que la construcción de este paradigma da comienzo antes de la Guerra Civil. Hemos podido observar el potencial de la comedia musical, la poderosa relación entre cine y teatro, la hibridación de géneros cinematográficos, el humor y la parodia como seña de identidad del cine español anterior al franquismo, junto a un protagonismo indiscutible de la música. La clave del éxito del cine comercial republicano parece haber sido la equilibrada síntesis de elementos aparentemente opuestos: tradición y experimentación, teatro y cine, humor y melodrama, diégesis y no diégesis, narrativa y espectáculo, canto y diálogos, canción popular y músicas de jazz. La música –como en el teatro lírico contemporáneo– combinaba ritmos autóctonos con otros de procedencia extranjera, contribuyendo a lograr el objetivo de los realizadores: encontrar el camino hacia un cine nacional atento a los estándares internacionales pero enraizado en la tradición teatral y la cultura popular. Es interesante comprobar que Cifesa y Filmófono, pese a su encasillamiento político divergente (conservador/profesista), desarrollaron unas estrategias similares y sus películas comparten, en ocasiones, formato género y contenidos musicales. Todo parece indicar que, si existe un musical clásico español, sin duda comienza en la España republicana, y las películas comentadas fueron puntales fundamentales de este género.

⁷¹ Santos Zunzunegui: *Historias de España: de qué hablamos cuando hablamos de cine español*, Madrid, Ediciones de la Filmoteca, 2002, p. 14-15.

⁷² Véase Juan F. Egea: *Dark Laughter. Spanish Film, Comedy, and the Nation*, University of Wisconsin Press, 2013.

Kropotkin visita Hollywood: una nota cinematográfica a pie de página en *Nosotros somos así*

LUIS ROBLEDO ESTAIRE

REAL CONSERVATORIO SUPERIOR DE MÚSICA DE MADRID

Resumen

Las propuestas modernizadoras del cine efectuado por el sindicato CNT durante la Segunda República han sido señaladas varias veces, muy en especial aludiendo a la película *Carne de fieras*, en la que aparece el primer desnudo integral dentro de la filmografía española y se lleva a cabo una explícita defensa de la emancipación de la mujer. Menos llamativa es la comedia musical infantil *Nosotros somos así*, realizada en 1937, en la que se expone muy didácticamente la ética anarquista sustentada en la educación utilizando músicas y coreografías españolas tradicionales junto a guiños inequívocos al cine de Hollywood. Desde el punto de vista formal, este débito hacia las producciones musicales estadounidenses tiene su momento cenital en una secuencia que parafrasea las espectaculares coreografías que estaba creando Busby Berkeley en los años treinta. Este encuentro entre la poderosa industria estadounidense y la más modesta desarrollada por los anarquistas españoles es un interesante ejemplo de la voluntad integradora por parte de esta aunando tradición y modernidad al servicio de una nueva moral y de un nuevo proyecto de país.

A medida que se ha ido recuperando el cine producido por los anarquistas españoles se han venido señalando su especial idiosincrasia y sus propuestas modernizadoras. Atendiendo a su contenido social, ya en 1976 Roger Mortimore lo señalaba como un claro precursor del neorrealismo, calificándolo como un “neorrealismo español anticipado”¹, opinión secundada

¹ Roger Mortimore: “El cine de la República en la guerra civil”, *Historia Internacional*, 12, 1976, p. 40.

más tarde por otros autores². Por otra parte, la recuperación en 1991 de *Carne de fieras*, rodada en 1936, permitió conocer un auténtico revulsivo social: una película donde aparece ostentosamente (para la época, casi pornográficamente) el primer desnudo (casi integral) femenino, solo dos años después de que se estrenara en España *Éxtasis* de Gustav Machaty, la primera cinta de la historia del cine en presentarlo; una película, además, donde se reivindica con claridad la emancipación social y sexual de la mujer y donde se propone un modelo de familia distinto al tradicional³. La recuperación y evaluación de la filmografía anarquista española tuvo un punto de inflexión en 2010 con la publicación de nueve DVDs para conmemorar el centenario de la creación del sindicato CNT en los que se recogen todas las filmaciones conservadas que produjo el sindicato: documentales, cortometrajes, medimetrajes y largometrajes⁴.

Menos llamativa, quizá, que las películas de fuerte contenido social y que *Carne de fieras* es la película en la que me quiero centrar: la comedia musical *Nosotros somos así*, comenzada a rodar en Barcelona en julio de 1937 y estrenada en la misma ciudad en febrero de 1938 (véase la imagen 1). No es la única comedia musical producida por los anarquistas: en Madrid se estrenaría en 1938 *Nuestro culpable*, divertidísima comedia con un número musical central precioso lleno de chispa. Pero *Nosotros somos así* es especial por estar protagonizada por niños que son los que llevan a cabo todas las intervenciones musicales. Su director, y autor también de dos de las letras que se cantan en la película, fue Valentín Rodríguez González, más conocido en la época como escritor⁵. Para entender cabalmente lo que plantea la película es necesario conocer las circunstancias en que se produjo. El 19 de julio de 1936 se declara la huelga general para hacer frente al intento de golpe de estado. El sindicato anarquista CNT era la fuerza mayoritaria en Andalucía y en

² José María Caparrós Lera: *Arte y política en el cine de la República (1931-1939)*, Barcelona, Ediciones Universidad de Barcelona, 1981, pp. 194 y 328. *El cine libertario: cuando las películas hacen historia*, José María Almela, Verónica Vigil (eds.), Documental, Canal de Historia/Delta Films, 2010. Daniel L. Serrano: *El cine español que se quiso que olvidáramos. Parte II*, 2014, url: <<http://eltornillodeklaus.com/el-cine-espanol-que-se-quiso-que-olvidaramos-parte-2/>> [última visita: 22-1-2018].

³ Ferrán Alberich: *Carne de fieras*, Madrid, Ministerio de Cultura, 1993.

⁴ José Luis Gutiérrez Molina (ed.): *CNT 1936-1939. Archivo cinematográfico de la Revolución Española*, 9 DVDs., Barcelona, Confederación Nacional del Trabajo-AIT, 2010.

⁵ Pueden verse noticias sobre él en Marta Quesada Vaquero: "Folclore, arte, educación y República en ¡Nosotros somos así! (1937)", *Cultura de la República. Revista de análisis crítico*, 1, 2017, pp. 110-117.

Cataluña, pero fue en esta última donde su acción rápida y decisiva desencadenó lo que ha pasado a la Historia como “revolución española”. Fueron los cámaras de la CNT los primeros en rodar en las calles de Barcelona, el mismo 19, o el 20, de julio el primer documental de cuantos habrían de seguir a lo largo de la guerra. La CNT colectivizó todos los medios de producción y todo el sector de servicios, haciendo de esta ciudad un experimento único de reordenación integral por parte de las clases populares. Para la colectivización de la industria cinematográfica se crearía el Sindicato de la Industria y del Espectáculo (SIE), que es el que produjo el musical que comentamos⁶.



Imagen 1. Fotograma de *Nosotros somos así*.

Nosotros somos así es una fábula moral con música. El argumento es simple. Un niño rico al que su padre ha educado en el desprecio hacia las clases bajas se mofa de los números musicales que ensayan los demás y, tras reñir, los abandona con desaire. Se produce el levantamiento del 18 de julio. El padre resulta ser un infiltrado de los golpistas, es descubierto y condenado a muerte. Los niños se apiadan del niño rico, se confabulan e interceden ante los mayores hasta conseguir conmutar la pena de muerte por prisión temporal. Conmovido, el niño rico reconoce la nefasta educación recibida y se

⁶ Una historia detallada de los diferentes procesos de colectivización en la industria del espectáculo llevados a cabo por el sindicato anarquista en Barcelona puede verse en Pau Martínez Muñoz: *La cinematografía anarquista en Barcelona durante la guerra civil (1936-1939)*, tesis doctoral, Barcelona, Universitat Pompeu Fabra, 2008.

solidariza con los valores de las clases populares. Esta “conversión” se escenifica en una magna asamblea de niños (véase la imagen 2) en la que ocurre algo significativo: las niñas tienen que hacer valer su derecho a opinar, un derecho que, en principio, les es vedado por los niños y que reclaman con argumentos (véase la imagen 3). Zanjado este asunto y zanjada la antigua rivalidad con el niño rico, a propuesta del presidente de la asamblea las niñas exclaman: *¡Nosotras somos así!*, a lo que responden los niños: *¡Nosotros somos así!*, y todos juntos: *¡Nosotro-a-s somos así!* La lección de solidaridad que dan los niños a los mayores es asumida por uno de estos con unas palabras que cierran la película: *Nosotros, como nuestros hijos, también somos así.*



Imagen 2. Fotograma de *Nosotros somos así*.



Imagen 3. Fotograma de *Nosotros somos así*.

Puesto que son los niños los protagonistas, el papel de su educación como garantía de una madurez responsable y solidaria es central en la película. Desde el principio queda claro en los octosílabos que pronuncian tres niñas, dos bailando claqué, y que van a ver enseguida:

Va a comenzar la función
tragicómica. Los niños,
con sus gestos y sus guiños,
con el baile y la canción,
quieren buscar la ocasión
para demostrar al mundo
que no hay error más profundo
que una falsa educación.

Dos de los pilares fundamentales de la ética y praxis anarquistas son la solidaridad y apoyo mutuo, por una parte, y la educación, por otra. Aunque compartidos por todo el movimiento libertario, el principal exponente de ambos dentro del pensamiento anarquista, con diferencia, fue Kropotkin que los defendió con ahínco. El ideario de Kropotkin caló hondo en España, a donde viajó y donde se tradujeron muchas obras suyas al castellano que tuvieron una amplia difusión. El introductor del anarquismo en España, Anselmo Lorenzo, publicó una biografía suya en 1893. A su vez, el ruso prologó un tratado de aquel⁷. Anselmo Lorenzo colaboró activamente con una de las apuestas pedagógicas más innovadoras del momento, *La Escuela Moderna* que Francisco Ferrer Guardia inauguró en Barcelona en 1901 y que sería imitada en varios países europeos y americanos⁸ (véase la imagen 4). Kropotkin escribió una carta a Ferrer Guardia reafirmando la necesidad de una enseñanza integral e igualitaria y deseándole éxito con la institución⁹.

⁷ Ignacio De Llorens: “Kropotkin en España”, *Polémica*, 47-49, 1992, reed. 8 de marzo de 2013, url: <<https://revistapolemica.wordpress.com/2013/03/08/kropotkin-en-espana/>> [última visita: 13-IV-2018]. Frank Mintz: “Las influencias de Bakunin y Kropotkin sobre el movimiento libertario español”, *HAOL*, 21, 2010, pp. 81-86, url: <<http://www.historia-actual.org/Publicaciones/index.php/haol/article/viewPDFInterstitial/415/333>> [última visita: 13-IV-2018].

⁸ Creo que el testimonio más completo sobre la institución de Ferrer Guardia es el siguiente documental: Adolfo Dufour Andía (dir.): *Viva la Escuela Moderna*, Televisión Española, S. A., 1999.

⁹ url: <<https://www.portaloaca.com/historia/historia-libertaria/11770-carta-de-piotr-kropotkin-a-francisco-ferrer-i-guardia.html>> [última visita: 13-IV-2018].

Tras el fusilamiento de Ferrer, desde Estados Unidos la gran pensadora anarquista Emma Goldman dio a conocer un encendido elogio a la labor pedagógica del catalán¹⁰. No hay duda, pues, de que *Nosotros somos así* es una modesta pero inequívoca aportación al proyecto emancipador libertario que pasa por la educación.



Imagen 4. *La escuela moderna.*

Pero el cine es entretenimiento, y, si es con música, tanto mejor. *Nosotros somos así* contiene cinco números musicales: 1) la marcha que abre la película de manera original, pues los niños hacen su entrada en el plató principal con todo el equipo técnico presente, a manera de presentación, al son de la cual cantan el leit-motiv de la película, *Nosotros somos así*, y que sirve también para concluir la, compuesta por Jaime Mestres con letra del director, Valentín Rodríguez González (véase la imagen 5); 2) un chotis inequívocamente madrileño, precioso y magníficamente cantado y representado, compuesto por Pascual Godes; 3) *El tambor*, una pieza instrumental en la que una niña baila claqué sobre un bombo, compuesta por Miguel Jo; 4) El vals *Marujita* para piano, en el que me centraré más adelante, compuesto por E. Bosser; y 5) una jota inequívocamente aragonesa compuesta por Jaime Mestres¹¹. Creo, aunque no puedo afirmarlo con seguridad, que la elección del chotis y de la jota no es arbitraria. Cuando se comienza a rodar la película, en julio de 1937, aún estaba

¹⁰ url: <<https://www.marxists.org/espanol/goldman/1910/003.htm>> [última visita: 13-IV-2018].

¹¹ Para un análisis formal detallado de todas las secuencias de la película y de la música empleada en ellas véase Lidia López Gómez: *La composición musical para el cine en la guerra civil española. Música, política y propaganda en cortometrajes y medietrajes (1936-1939)*, tesis doctoral, Barcelona, Universidad Autónoma de Barcelona, 2014.

fresca la memoria de la defensa de Madrid. Por otra parte, aunque ya estaban empezando a ser atacadas, las colectivizaciones en el campo de Aragón, impulsadas fundamentalmente por la CNT, seguían siendo un referente de autogestión agraria. Me parece que ese chotis y esa jota son un homenaje al Madrid y Aragón revolucionarios en lo que podríamos decir que es una feliz combinación de tradición y vanguardia.



Imagen 5. Fotograma de *Nosotros somos así*.

El último punto que quiero señalar es algo que ya se ha comentado en varios lugares: la influencia del cine de Hollywood sobre todo el cine español, un cine que arrasaba en toda Europa. *Nosotros somos así* nos muestra varios ejemplos. El primero tiene que ver con la estrella internacional del momento dentro del mundo infantil, Shirley Temple. En los primeros meses de la guerra, dice Mortimer, las películas de mayor éxito en España fueron *El pequeño coronel*, con Shirley Temple, junto a *Sopa de ganso* y *Una noche en la ópera* de los hermanos Marx¹². Como muy oportunamente ha señalado Pau Martínez Muñoz, la niña con el pelo rizado que presenta la película diciendo *Atención, mucha atención* es claramente un trasunto de la estrella estadounidense¹³ (véanse las imágenes 6 y 7). Por otra parte, en la escena del chotis la cámara hace un travelling por el plató que permite ver al fondo varios muñecos, por este orden de derecha a izquierda: Popeye, Betty Boop, Minnie y Mickey Mouse. Ya hemos mencionado, además, la escena de claqué en *El tambor* (véase la imagen 8), y hemos observado cómo el claqué está

¹² R. Mortimore: "El cine...", p. 35.

¹³ P. Martínez Muñoz: *La cinematografía anarquista...*, p. 379.

presente desde el inicio mismo de la película. Pero lo que más me interesa señalar es una influencia que, hasta donde sé, no ha sido señalada antes. Me refiero al vals *Marujita* compuesto por Bosser. Este compositor es totalmente desconocido; solo se conservan de él dos partituras teatrales registradas por Celsa Alonso¹⁴. No es la música, sin embargo, lo significativo, sino la manera en que Valentín Rodríguez González la lleva a la pantalla disponiendo en plano cenital un juego de simetrías caleidoscópicas con niñas que se funden en forma de rosa y de margarita (véase la imagen 9).



Imagen 6. Fotograma de *Nosotros somos así*.



Imagen 7. *Urgente 24*.

¹⁴ Celsa Alonso: "Bossler, E.", *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*, Madrid, Sociedad General de Autores y Editores, 1999, vol. 2, p. 656



Imagen 8. Fotograma de *Nosotros somos así*.

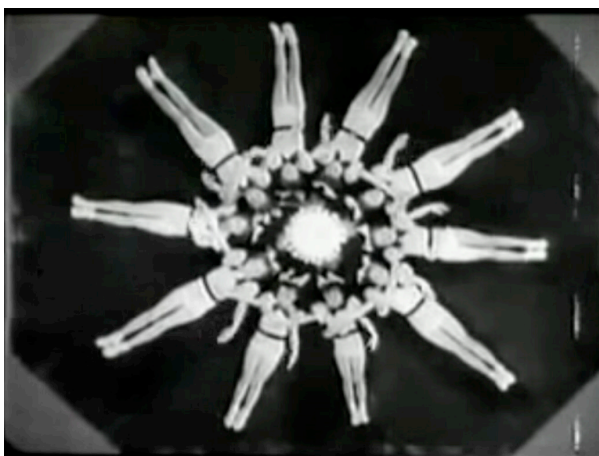


Imagen 9. Fotograma de *Nosotros somos así*.

Pau Martínez Muñoz ha hecho una lectura de esta secuencia que me parece oportuno reproducir:

El juego de formas y armonías en los movimientos permite una lectura simbólica, la que transcribe formalmente las aspiraciones de una educación “integral”, basada en el cultivo del cuerpo y la mente, promovida por los libertarios. A través de ella se vincula a los niños con la naturaleza en una nueva pedagogía moderna que encuentra en la belleza estética

el instrumento idóneo para promover el cambio social fomentando la sensibilidad con la música y la danza¹⁵.

Esa pedagogía moderna e integral, en armonía con la naturaleza, era la que promovió Ferrer Guardia en su escuela barcelonesa. Pero, y esto es lo más interesante, hay más en esta secuencia de entretenimiento cinematográfico. Hay otra mirada hacia Hollywood que, en este caso, durante dos minutos y medio, se orienta hacia las ostentosas coreografías que Busby Berkeley llevaba a cabo en estos años treinta y que, no hay duda, Valentín Rodríguez González conocía. Un ejemplo claro de que Berkeley fue el modelo a imitar por nuestro director lo encontramos en una producción de 1933, *Footlight Parade*, en la que hay una larga escena musical de diez minutos de la que pueden ver un ejemplo en la imagen nº 10 (véase la imagen 10)¹⁶.

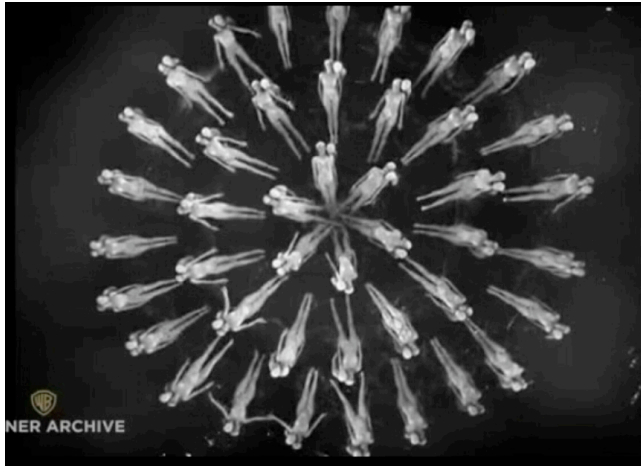


Imagen 10. Fotograma de *Footlight Parade* (1933).

La secuencia del vals *Marujita* no aporta nada realmente a la trama de la película. Es como un paréntesis extraño. Supone un maridaje raro y efímero entre dos culturas alejadas. Parece claro que la voluntad del director era importar modelos, adoptar una estética en sintonía con lo que aparecía como

¹⁵ P. Martínez Muñoz: *La cinematografía anarquista...*, pp. 383-384.

¹⁶ Con posterioridad a esta comunicación Celsa Alonso ha señalado la influencia de las coreografías de Berkeley en *Los cuatro robinsones de 1939*: Celsa Alonso, "Daniel Montorio y Eduardo G. Maroto: *Los cuatro robinsones* (1939), del juguete astracanés al cine musical", *Revista de Musicología*, XLI/1 (2018), pp. 199-233 (pp. 220 y 223)

más novedoso o llamativo de la industria cinematográfica más influyente, la de Estados Unidos.

Conclusiones

Este inopinado encuentro entre la poderosa industria del país capitalista por excelencia y otra mucho más modesta desarrollada por el colectivismo anarcosindicalista es un interesante ejemplo de la voluntad por parte de esta última de “estar al día” y de un internacionalismo en coexistencia con la tradición, todo ello al servicio de una nueva moral, de una nueva España. *Nosotros somos así* permite vislumbrar un horizonte de esperanza integrador acariciado por la cinematografía española que se malogró demasiado pronto.

La música del cine documental franquista en la Guerra Civil española

LIDIA LÓPEZ GÓMEZ

UNIVERSITAT AUTÓNOMA DE BARCELONA

Resumen

En el presente trabajo se estudiarán y analizarán las características musicales de las tres únicas producciones documentales franquistas realizadas durante la Guerra Civil española que acreditan una composición musical original en sus títulos de crédito: el film de la productora CIFESA *Homenaje a las Brigadas de Navarra* (1937), la coproducción germano-española *España Heroica* (1938), y el film *Ya viene el cortejo* (1939). La metodología para este proyecto se ha planteado desde una perspectiva que complementa el lenguaje musical y cinematográfico, y que permite explicar el rol propagandístico de la música compuesta para los documentales, teniendo en cuenta las características sociales, políticas y culturales del contexto en el que fueron creados.

Propaganda y guerra

Durante los años de la Guerra Civil española (1936-1939), el bando franquista buscó crear y controlar un amplio sistema propagandístico mediante el que pudiera intervenir en todos los productos culturales: prensa, radio, teatro, artes plásticas, literatura, música y, especialmente, el cine. Sin embargo, en los momentos iniciales de la contienda, las dos grandes ciudades del territorio, Madrid y Barcelona, pertenecían a la zona republicana y eran las que disponían de la práctica totalidad de medios materiales para rodar y grabar películas, imprimir revistas y panfletos, o difundir emisiones radiofónicas;

por lo que los franquistas dispusieron de muy pocos recursos para llevar a cabo su labor de difusión ideológica. Debido a esta desigual distribución territorial, gran parte de los esfuerzos se centraron en la censura y en la contrapropaganda¹, y la campaña propagandística arrancó tardíamente con la publicación de dos revistas, *Fotos y Vértice*, que fueron estrenadas en febrero y abril de 1937 respectivamente, y se convirtieron en el principal medio de difusión de ideales hasta el final de la guerra². A pesar de esto, se puede afirmar que durante los años en los que se desarrolló el conflicto bélico, el bando franquista se preocupó por crear un fondo filmico documental que sirviera para el enaltecimiento de su ideología.

El bando franquista buscaba crear una “propaganda total”, con la intención de “adoctrinar desde todos los ámbitos, no solo con la propaganda de choque presente en prensa, radio y cine; sino a través de la cultura, la escuela, la religión y hasta la ordenación de lo cotidiano”³. Los periódicos de derechas siguieron funcionando supeditados a la censura, convirtiéndose en la principal forma de hacer llegar al pueblo los ideales del partido. El decreto sobre la ley de prensa del 22 de marzo de 1938, que se mantuvo vigente hasta 1966, imponía entre otros puntos, un director designado por la Falange a cada uno de los diarios, establecía un registro obligatorio de periodistas, y llevó a cabo la homogeneización de la información mediante el uso de las consignas.

Asimismo, el bando franquista otorgó gran importancia a la propaganda radiofónica, censurando e interviniendo las programaciones de las emisoras en la primera etapa de la guerra, y creando nuevas emisoras como Radio Nacional de España (RNE) en enero de 1937 con el soporte técnico de Alemania e Italia⁴.

En febrero de 1938 se estableció la nueva Delegación Nacional de Prensa y Propaganda⁵, dirigida por Ramón Serrano Suñer⁶, que se organizó en dos

¹ Contrapropaganda consiste en la acción propagandística que tiene como fin desmontar las tesis del adversario.

² Rafael Rodríguez Tranche: “El frente y la ocupación de Madrid a través de la propaganda cinematográfica del bando nacional en el Guerra Civil”, *CIC Cuadernos de Información y Comunicación*, vol. 12, 2007, p. 98.

³ R. R. Tranche: “El frente y la ocupación...”, p. 97.

⁴ Alejandro Pizarroso Quintero: “La Guerra Civil española, un hito en la historia de la propaganda”, *El Argonauta Español*, nº 2, 2005, <http://argonauta.imageson.org/document62.html> [consulta 20 de mayo de 2018].

⁵ El 14 de enero de 1937 se había constituido primera Delegación del Estado para Prensa y Propaganda, cuyas funciones, competencias y directivos se revisaron un año más tarde.

⁶ Ramón Serrano Suñer fue conocido como el ‘cuñadísimo’, por ser el cuñado de Carmen Polo, esposa de Francisco Franco.

competencias: la Dirección General de Propaganda, dirigida por Dionisio Ridruejo, y la Dirección General de Prensa, a cargo de José Antonio Giménez Arnau. Asimismo, se realizó una división en la que se establecieron los departamentos de Teatro, Plástica, Ediciones, Servicio de Radiodifusión, Propaganda en los Frentes, Propaganda Directa y el Departamento Nacional de Cinematografía (DNC).

La responsabilidad cinematográfica oficial recayó en el DNC, que estaba a cargo del escritor y periodista Manuel Augusto García Viñolas. Este fue quien organizó y estructuró al DNC para que cumpliera cuatro funciones principales: extender la producción cinematográfica a divisiones ajenas al departamento, potenciar la iniciativa privada de creación de cinematografía nacional, vigilar y ordenar “la orientación del cine a fin de que este sea digno de los valores espirituales de nuestra patria”, y producir noticieros y documentales de propaganda⁷. Su sede principal estuvo situada en Burgos, y disponía de un número muy limitado de personal, contando en mayo de 1938 con quince funcionarios encargados de todas las tareas⁸. Para llevar a cabo las cuatro funciones propuestas, con los pocos medios de los que disponía, García Viñolas tomó como prioridad la creación de un noticiero, el *Noticiero Español*, considerado el precursor del *NO-DO*, y del que se realizaron diecinueve números de una duración aproximada de diez minutos cada uno, aunque su exhibición en las salas, al tener que enviar a montar y sonorizar las noticias a Portugal y Alemania por la falta de recursos cinematográficos en la zona nacional, resultaba muy tardía, teniendo un desfase habitual de un mes desde el momento de rodaje de las noticias⁹.

La música de las producciones franquistas

La selección de las películas para el presente análisis resulta de limitar el estudio a los filmes documentales producidos por el bando franquista durante los tres años de guerra y considerar únicamente aquellos cuya música esté integrada por composiciones originales. El número tan limitado del objeto

⁷ Carlos Fernández Cuenca: *La guerra de España y el cine*, Madrid, Editora Nacional, 1972, p. 238.

⁸ Magí Crusells: *Cine y Guerra Civil española. Imágenes para la memoria*, Madrid, Ediciones J.C., 2006, p. 78.

⁹ Rafael R. Tranche, Vicente Sánchez-Biosca: *El pasado es destino. Propaganda y cine del bando nacional en la Guerra Civil*, Madrid, Cátedra / Filmoteca Española, 2011, p. 101.

de estudio es debido a que muchos de los materiales que hubieran sido susceptibles de ser investigados, o bien se encuentran desaparecidos, o bien no conservan su sonido original, por lo que quedan obviamente descartados. Parte de esta situación se debe al incendio que ocurrió en 1945 en los laboratorios de *Cinematiraje Riera*, en Madrid, donde se destruyó casi la totalidad de los originales conservados del material cinematográfico producido en los años de la Guerra Civil, haciendo que de las producciones realizadas entre los años de 1936 y 1939, se conserven únicamente un total de 592 documentos audiovisuales (muchos de ellos recuperados de filmotecas internacionales), a pesar de que se tiene constancia de la creación de al menos 860¹⁰. Otro de los motivos de la escueta selección resultante es debido a que la banda sonora musical de los filmes se creaba habitualmente con material sonoro preexistente, debido a dos motivos principales: la premura que se exigía en el montaje con el fin de proyectar material actualizado, y las limitaciones económicas que imponía la guerra.

Homenaje a las brigadas de Navarra (1937)

Este documental, dirigido por Fernando Delgado, refleja el acto de homenaje que se realizó a las Brigadas de Navarra en 1937 en la ciudad de Pamplona con motivo del final de la Ofensiva del Norte en la que fueron conquistados el País Vasco, Cantabria y Asturias. La provincia de Navarra, con tradición carlista desde del siglo XIX, fue una de las bazas más importantes para la conquista del norte por parte de los franquistas, especialmente por la presencia de las tropas de requetés. Las imágenes del film comienzan describiendo la llegada de numerosas personalidades a la Plaza de la Ciudadela, antes de comenzar una misa. Tras el acto, al que Francisco Franco asiste como principal invitado, son nombrados oficiales varios de los combatientes, quienes juran ante la bandera. A continuación, Franco y su comitiva se dirigen a la Diputación, y finalmente el caudillo preside un desfile en la ciudad en el que participan los protagonistas del ejército y varios sindicatos. La simplicidad formal del documental, cuya estructura filmica se divide en únicamente dos secuencias, encuentra su equivalente en la parte musical, ya que únicamente aparecen tres temas principales a lo largo del metraje. Estos temas son muy amplios en cuanto a duración y su función principal es acompañar a las imágenes

¹⁰ María Luisa Ibáñez Ferradas: "Un inconexo retablo de luz y sombra", *Catálogo general del cine de la Guerra Civil*, Madrid, Cátedra, p. 31.

como un fondo neutro y unir los diferentes planos en escenas y secuencias, otorgándoles sentido de continuidad.

La autoría de la música se le otorga a José Font de Anta, quien figura como compositor en el *Catálogo general del cine de la Guerra Civil española*¹¹, aunque en los títulos de crédito del documental únicamente figuran los apellidos: Font de Anta. Con estos datos, la autoría de la banda sonora queda en tela de juicio, ya que José Font de Anta tuvo un hermano, Manuel, que fue igualmente músico y compositor y que disfrutó de mayor reconocimiento en su carrera. Sin embargo, este falleció al inicio de la Guerra Civil, el 20 de noviembre de 1936¹². Existe la posibilidad de que la música estuviera escrita previamente por Manuel, pero si se considera que fue compuesta para el documental y no se utilizaron composiciones inéditas previas, el autor habría de ser José.

José Font de Anta fue un violinista y compositor sevillano, nacido en 1898 en el seno de una familia de músicos. Su padre, Manuel Font y Fernández, y su hermano Manuel Font de Anta, fueron ambos reconocidos compositores de marchas procesionales de Semana Santa. Ambos hermanos se dedicaron especialmente a la composición de música para pasos, dudándose aún hoy en día de la autoría de una de las obras más conocidas, *Amarguras*, marcha de referencia entre los cofrades.

Poco se conoce de la vida u obra de José Font de Anta, habiendo quedado a la sombra de su hermano, salvo que estudió violín en el conservatorio de Bruselas. Un artículo del *ABC* de 1973¹³, firmado por Alfonso Font Siquemani, redacta la vida de los músicos de la familia Font, refiriéndose a José como un virtuoso del violín que ganó el Primer Premio en un concurso del conservatorio. Sin embargo, además de no provenir de una fuente excesivamente fiable, esto puede resultar un error de traducción, ya que antes de la reforma artística, los conservatorios emitían un título denominado *Premier Prix* a aquellos alumnos que en su primera etapa consiguieran más de un 80% de la calificación total en los exámenes de fin de año¹⁴. En todo caso,

¹¹ Alfonso del Amo García, María Luisa Ibáñez Ferradas: *Catálogo general del cine de la Guerra Civil*, Madrid, Cátedra, 1996, p. 421.

¹² Casualmente, se trata del mismo día que muere fusilado el falangista José Antonio Primo de Rivera, convirtiéndose esta fecha, durante los años de la dictadura, en el denominado *Día del Dolor*. Francisco Franco, en 1975, fallece también en ese mismo día.

¹³ Alfonso Font Siquemani: "Tradición Familiar y nuestra semana Mayor. La marcha Amargura y otras noticias de Fond de Anta", *ABC*, Sevilla, 15-IV-1973, p. 17.

¹⁴ Éric Contini: *Una ville et sa musique: les concert du Conservatoire Royal de musique de Liège de 1927 à 1914*, Bruselles, Editions Mardanga, 1990, p. 68.

La segunda secuencia del documental se inicia tras el final de la misa, tras unos breves planos silentes en los en que se muestra a Franco rodeado de las personalidades de la Diputación. Esta nueva secuencia presenta un nuevo y único tema musical, con carácter anacrúsico, en tonalidad mayor y tempo *allegro*, con fanfarrias de metales que refuerzan el carácter jovial del desfile que se presenciara.

Así pues, a lo largo del documental se observa que la música es un elemento secundario, y que no utiliza himnos ni elementos especialmente identitarios políticamente. En este caso, se podría afirmar que todos los elementos filmicos, incluyendo la música, quedan supeditados a la acción y relevancia de los protagonistas, es decir, de Franco y demás personalidades políticas y militares que asisten al acto.

España heroica (Helden in Spanien) (1938)

El film *España Heroica* fue una de las producciones con mayor presupuesto y mayores ambiciones que creó el bando franquista durante la Guerra Civil. Fue montado en Alemania por la productora *Hispano Film Produktion* en coproducción con la empresa alemana *Bavaria Filmkunst*, y con la colaboración de la Delegación Nacional de Prensa y Propaganda de FET y de las JONS. Como directores del film figuran los alemanes Fritz C. Mauch, Paul Laven, y el español Joaquín Reig Gozalbes, un franciscano que había estudiado teología en Berlín, y que inspirado por la labor de Goebbels, trabajó como montador para la Delegación de Prensa y Propaganda de las FET y de las JONS desde Alemania¹⁷. La autoría musical corresponde, según figura en los títulos de crédito, al alemán Walter Winning, de quien no se ha podido contrastar más información biográfica.

Este documental de montaje fue creado como una respuesta a la gran cantidad producción filmica republicana que circulaba durante los años de la contienda, como un intento de dificultar los esfuerzos propagandísticos del bando enemigo. Para ello, las imágenes tienen un cariz fuertemente contra-propagandístico, y muchas de ellas incluso provienen de material preexistente republicano obtenido por las Brigadas de Recuperación, quienes incautaban el material de las ciudades recientemente conquistadas, tales como libros, diarios, revistas, carteles o películas, enviándolo a la central de propaganda. El material

¹⁷ Rafael R. Tranche, Vicente Sánchez-Biosca: *El pasado es destino. Propaganda y cine del bando nacional en la Guerra Civil*, Madrid, Cátedra / Filmoteca Española, 2011, p. 57.

o animadversión del espectador. Así, las imágenes relacionadas con los republicanos se asocian a una música en la que predominan las disonancias, en la que no hay líneas melódicas definidas, y que utiliza principalmente una orquestación basada en vientos madera, creando una importante inestabilidad sonora. Las escenas que se sitúan en el frente de batalla buscan la tensión a partir del silencio musical, mientras la banda sonora mantiene únicamente el sonido de los disparos y bombardeos. Estos momentos fílmicos de intranquilidad se resuelven con imágenes que describen la llegada de las tropas y diversas personalidades a las ciudades en las que los franquistas ganan las batallas. Aquí, la música se articula principalmente a partir de fanfarrias tocadas por vientos metales, con armonías tonales y sencillas, y con líneas melódicas claramente identificables, así como mediante la utilización de himnos. Este carácter musical, festivo y de cómoda escucha refuerza el talante positivo y de tranquilidad que pretenden transmitir las imágenes.

La inclusión de himnos en la banda sonora es un recurso común en los filmes propagandísticos, pero en este documental se hace de una forma distintiva y muy poco habitual. Generalmente, aparecen en su tonalidad principal y con la orquestación estandarizada, para ayudar al reconocimiento auditivo de las melodías por parte de las audiencias, pero en este caso, la aparición de los himnos está reorquestada, y el compositor, Walter Winning usa las melodías de la *Marcha Real* y el *Cara al Sol* como ideas temáticas base para crear nuevas composiciones con un estilo altamente influenciado por el sionismo postromántico de compositores como Wagner o Richard Strauss. Este momento musical parece confirmar que Walter Winning sí era, en efecto, un compositor alemán, o al menos, extranjero, ya que ningún español se atrevería a modificar un emblema nacional durante los años de la Guerra Civil.

Ya viene el cortejo (1939)

Otra de las grandes compañías que se encargó de la producción y distribución fílmica en el bando franquista fue CIFESA (Compañía Industrial Film Española, S.A.). Su situación particular fue una de las más reseñables a lo largo de la Guerra Civil, ya que fue capaz de mantener sus sedes en ambos bandos del conflicto. Estuvo presente tanto en Madrid, Valencia y Barcelona, ciudades adheridas a la República; como en Sevilla y Córdoba, una de las primeras ciudades en ser ocupadas por Queipo de Llano.

La compañía fue fundada en Valencia el 15 de marzo de 1932. En los inicios de su actividad funcionaba exclusivamente como empresa distribuidora, y poseía el monopolio en España de la productora “hollywoodense” *Columbia Pictures*. No fue hasta 1934 cuando comenzó su labor como productora cinematográfica. Los primeros filmes que sacó al mercado, entre los años 1934 y 1936, fueron reconocidos títulos como *Nobleza Baturra*, *La verbena de la Paloma* o *Morena Clara*, que supusieron un innegable éxito, tanto a nivel nacional como internacional, especialmente en Hispanoamérica¹⁸.

Las simpatías que a esta empresa le suscitaba la causa rebelde no son un secreto, y la lucha para evitar que sus sedes en Madrid, Barcelona y Valencia se integraran en la colectivización que llevó a cabo la CNT no se hizo esperar:

CIFESA, a través de sus abnegados empleados supo esquivarlas [las amenazas de las colectivizaciones] con habilidad innegable; primero, escudándose en un Comité de Control Obrero creado para el caso: después, amparándose en las medidas de intervención del Ministerio de Instrucción Pública y Bellas Artes¹⁹.

De esta manera, la producción de la rama republicana de CIFESA constó de una producción casi fantasma, que evitaba los recelos de los sindicatos. Se produjeron exclusivamente películas sin ninguna intención propagandísticas, con temáticas completamente alejadas de la guerra, y que a pesar de ser aptas para ser proyectadas en los cines republicanos, también lo fueron durante los años del franquismo.

En el territorio controlado por el bando nacional, la compañía se encontró un ambiente más confortable y acorde a sus ideales. Produjo un total de diecisiete filmes a lo largo de la guerra, aunque ninguno supuso grandes beneficios económicos para la productora, por lo que se puede afirmar que las ganancias de la empresa durante estos años vinieron dadas por su retomada faceta como distribuidora, ahora de filmes provenientes de Alemania e Italia²⁰.

¹⁸ Manuel Rotellar: “Cifesa y su cine de los años 30”, *Archivos de la Filmoteca. CIFESA, de la antorcha de los éxitos a las cenizas del fracaso*, Filmoteca de la Generalitat Valenciana. Año 1, nº 4, 1990, pp. 16-23.

¹⁹ Rosa Álvarez, Ramón Sala: “Cifesa durante la guerra española”, *Archivos de la Filmoteca. CIFESA, de la antorcha de los éxitos a las cenizas del fracaso*, Filmoteca de la Generalitat Valenciana. Año 1, nº 4, 1990, p. 29.

²⁰ Rosa Álvarez, Ramón Sala: “Cifesa durante la guerra... pp. 32-33.

El documental *Ya viene el cortejo*, distribuido por CIFESA, es un film rodado tras la finalización de la guerra, que se estructura en tres secuencias: la primera representa las bondades del campo y paisajes españoles superponiendo imágenes contemporáneas con recreaciones medievales, que tratan de reflejar y recordar la grandeza de España en tiempos pasados, mostrando la época medieval como un referente, como una época idílica y a cuya gloria, presumiblemente, se volverá. La segunda muestra a varias mujeres católicas engalanándose para asistir a un desfile, y la tercera representa el denominado “Desfile de la Victoria”, en el que las tropas de Franco desfilaron por el Paseo de la Castellana, en Madrid, en mayo de 1939, tras el final del conflicto bélico.

El film fue dirigido por Carlos Arévalo y producido por Juan de Orduña, y tiene una duración de once minutos y medio, en los que la práctica totalidad del film se articula a partir de la música compuesta por Juan Quintero y una superposición de imágenes, sin voces, diálogos o sonidos ambientales. Únicamente aparece un narrador en la tercera secuencia, en donde a las imágenes del desfile se les superpone una declamación del poema de Rubén Darío del mismo título del film, *Ya viene el cortejo*.

Musicalmente, en la primera secuencia, se busca la creación de una atmósfera bucólica, desplegando el acorde de tónica de Sol Mayor en las cuerdas, con notas de larga duración y utilizando trinos, a imitación de aves, en cada una de las voces. A esta ambientación se suma el arpa, con acordes arpegiados en el mismo grado y *glissandos*, que busca crear un espacio onírico. Sobre esta atmósfera suenan tres breves solos interpretados por el oboe, el chelo y la trompa, que anticipan el que será el tema principal *Tiempo de Marcha*, que no llegará a exponerse completo hasta la tercera secuencia del film.

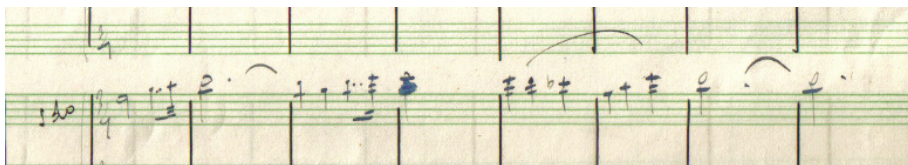


Imagen 4. Inicio del Tema Principal del film: *Tiempo de Marcha* (Trombón, clave de Fa)²¹. Fuente: elaboración propia.

²¹ Extracto de la partitura original y manuscrita del film reproducida con la autorización de Dña. Margarita Martos, sobrina del compositor; y localizada gracias al trabajo del Dr. Joaquín López González.

La segunda secuencia contrasta radicalmente con lo mostrado hasta ahora, tanto en las imágenes como en la música, ya que mientras las mujeres se engalanan en una casa privada, la música se estructura con una forma ternaria ABA, y despliega un tema que por su rítmica ternaria, ornamentación imitando al canto, textura de melodía acompañada y compás de 3/4, representa claramente un aire folclórico español, que se puede relacionar con la jota. Cabe remarcar que la utilización de música folclórica y tradicional siempre fue vista positivamente por los directores, y sirvió como un recurso musical habitual en la cinematografía tanto en la zona nacional como la republicana.

La escena final del documental representa el ya mencionado desfile, y en este punto, la música y las imágenes describen de forma textual los versos del poema de Rubén Darío en cada uno de los planos. Un claro ejemplo se encuentra en el momento en que el locutor enuncia:

Los frenos que mascan los fuertes caballos de guerra,
los cascos que hieren la tierra.
y los timbaleros
que el paso acompañan con ritmos marciales.

Al decir el narrador estas palabras, la armonía crea acordes disonantes que coinciden con los términos “frenan” y “hieren”, y cuando el poema menciona a los timbaleros, las imágenes muestran un tambor, mientras la música centra el protagonismo en la percusión marcando un solo a los timbales, caja y platos.

Hacia el final de la escena, el protagonismo melódico se le otorga al *Tiempo de Marcha*, presentado de forma íntegra en esta secuencia con un predominio de las trompetas como portadoras de la melodía principal, mientras las imágenes muestran planos de guerreros medievales y milicianos tocando dicho instrumento. De esta manera, la música, mostrada de forma diegética, vuelve a exponer la alternancia entre lo contemporáneo y lo medieval, tal y como se apreciaba en la primera secuencia del documental.

La música original, la declamación y las imágenes del desfile terminan a la vez, pero musicalmente no hay una cadencia perfecta o plagal que pueda señalar un final, sino que se utiliza un V grado precedido de un IV, incitando así al oyente a esperar el acorde de tónica. Este llega como una Coda, marcando el inicio de la Marcha Real. El himno español, anunciado por la declamación, suena íntegro, mientras una imagen de Franco en primer plano hace concluir el documental.

Conclusiones

Durante la Guerra Civil española, el cine, y especialmente el cine documental, sirvió a los intereses propagandísticos de ambos bandos contendientes. En un inicio, el bando nacional apenas disponía de medios materiales para rodar, y consecuentemente, realizó una campaña basada en la contrapropaganda, a la par que buscaba colaboraciones con empresas extranjeras, como es el caso de la *Hispano Film Produktion* en Alemania.

En los tres únicos documentales conservados que cuentan con una banda sonora original y fueron producidos entre 1936 y 1939, se puede afirmar que la música ayuda a reforzar el discurso ideológicamente politizado del film, estructurando temporalmente las diferentes narrativas, caracterizando positiva o negativamente las diferentes situaciones fílmicas, o incluso enaltecendo a los personajes más relevantes del film, mediante cambios de dinámicas, ritmos, y especialmente, a partir del uso de los dos himnos más destacados para el franquismo: la *Marcha Real* y el *Cara al Sol*.

PARTE 2:

DEFINICIONES. EN BUSCA DE UN ESTATUS.
MUJER Y *STAR-SYSTEM*

Cupletistas en el paso del cine mudo al sonoro

MARUXA BALIÑAS

DIRECTORA DE *MUNDOCLÁSICO.COM*

Resumen

Algunas cupletistas triunfaron en el ‘cine mudo’ a lo largo de los años 1920, la más importante entre ellas Raquel Meller. Es sin embargo curioso que prácticamente todas ellas abandonaran el cine con la aparición del cine sonoro, lo cual resulta paradójico puesto que precisamente el cuplé es un género de microteatro musical y una cupletista triunfa por su dominio de la voz hablada y cantada.

Raquel Meller rodó en 1924 *Violetas imperiales* y en 1931 regresó a los estudios e hizo una nueva versión sonora de esta misma película. A partir del caso no paradigmático de Raquel Meller propongo una reflexión sobre los cambios en el sistema productivo del cine musical español en el paso del cine mudo al sonoro, impuestos por el cambio del canon actoral y del gusto del público.

Hace casi treinta años comencé a interesarme por las relaciones entre el cuplé y el cine sonorizado externamente, acaso por tratarse de dos temas aparentemente independientes, pero plenamente contemporáneos. Aunque es una cuestión que ha sido tocada tangencialmente en diversas publicaciones, y muchas de las aportaciones que realizo no son novedosas, creo que es necesaria la realización de un estudio sistemático de las relaciones entre el cine sonorizado externamente y el cuplé, así como del trabajo de las artistas de variedades en el cine, un fenómeno que fue especialmente significativo precisamente en los años de introducción del cine sonoro en España, que se corresponde con los primeros años de la República.

En mayo de 2003 participé en el Congreso Internacional *European Musical Heritage and Migration*¹, que se celebró en la Universidad Cà Foscari de Venecia con una ponencia centrada en las primeras décadas del cine y de las variedades, o sea, antes de 1920, aunque en algunos aspectos me salí un poco del margen temporal y llegué hasta la Guerra Civil. Por eso al ver la convocatoria de este Congreso sobre *La escena en la industria cinematográfica: Segunda República y primer franquismo* me atrajo la idea de ampliar un tema que en 2003 solo apuntaba como “interesante”: el de las cupletistas como actrices de cine mudo y en el paso del cine mudo al sonoro.

Dos cuestiones previas

Cine y variedades están intrínsecamente unidos desde el momento de su nacimiento. En España –no así en otros países europeos donde las variedades y el ocio urbano en general se desarrollaron desde mediados del siglo XIX– ambos géneros nacen prácticamente al mismo tiempo, en el paso del XIX al XX. Y ambos géneros –el cine y la naciente música popular urbana, cuyos paradigmas españoles son el cuplé y el flamenco– dan lugar a nuevas estructuras empresariales que van a renovar totalmente las estructuras de ocio del siglo XIX y crear el ocio moderno. De hecho, en la mayoría de las ciudades son los empresarios de cine y variedades, a menudo provenientes de barracas de feria que habían mejorado de categoría, quienes empezaron a alquilar los teatros decimonónicos –tanto municipales como privados– para pequeñas temporadas de cine y variedades. Y así la gestión se moderniza y pasa a estar en manos de agentes, empresarios y toda una red moderna de producción comercial, se incorporan nuevos públicos que antes no acudían a este tipo de teatros, y la programación deja de ser una cuestión emblemática o vinculada a la burguesía urbana comercial para convertirse en un asunto meramente comercial. Aunque algunos de estos cambios se pueden remontar al teatro por horas y el género chico en los teatros de Madrid y Barcelona, es

¹ Este trabajo de 2003 fue publicado en el volumen de actas del congreso, pero creo que –fuera de Italia y Argentina– no ha circulado apenas. Un resumen de esta ponencia fue publicado en *Mundoclasico.com*. Para este artículo he recuperado algunas cosas de ese trabajo, ampliando algunos datos de aquella primera versión. Este artículo no debe ser confundido con el libro homónimo de Giovanni Morelli [Venecia, Ed. Marsilio, 2011], con quien compartí mesa en este Congreso y a quien por lo visto le gustó mi título.

con la introducción del género ínfimo cuando el ocio urbano llega a todas las ciudades e incluso villas y pueblos grandes.

La coincidencia de locales hizo que cine y variedades se influyeran mutuamente hasta un grado difícilmente cuantificable: las variedades hubieran sido distintas sin el cine, y el cine distinto sin las variedades. Hay que tener presente que durante las primeras décadas del XX el cine fue un elemento más de las variedades, aunque fuera el más privilegiado, y a la inversa, en la práctica no se concebía el cine sin la música popular urbana –la música de variedades– que casi siempre lo acompañaba. Y como hemos visto a esta coincidencia de locales habría que añadir la de empresarios, estructuras de producción, y muy a menudo incluso de producción misma.

El primer cine musical español

Como ya es bien sabido, las primeras películas musicales españolas fueron las rodadas en 1900 por el Salón de Actualidades de Madrid, quien encargó a Ángel Sáenz de la Corona la filmación de una serie de películas breves con números musicales famosos en el momento, para ser proyectadas con acompañamiento musical, mediante un fonógrafo y no con música en directo. Dado que estas cintas no se conservan, nada se sabe sobre quiénes fueron los actores o cantantes que las protagonizaron. Nada permite suponer que estuvieran implicadas las cupletistas y bailarinas que en ese momento actuaban en el Salón de Actualidades, uno de los principales centros de las variedades en España. El único cuplé grabado fue *Viva mi nena*.

Cine, identidad y melodrama

El *star system* hollywoodiense –nacido a partir de 1909– marcó en buena medida la construcción de la imagen de todas las artistas de las primeras décadas del XX, pero especialmente de aquellas que –como pasaba con las cupletistas y en general con las artistas de variedades– aún estaban definiéndose. O sea, si a la hora de estudiar la definición, la imagen y la autoconstrucción de una cantante de ópera es necesario remontarse al barroco y toda la evolución desde entonces, en el caso de la artista de variedades

la coincidencia cronológica y topográfica hizo que fuera el cine uno de sus principales elementos de identificación².

En el caso de España el cine se basó en la expresividad de las cupletistas, y en menor medida de bailarinas como Tórtola Valencia o algunas artistas de flamenco, a la hora de construir su modelo de *star system*. Probablemente esto se debe a la falta de una tradición operística como la que había en Italia y que marcó el cine italiano a partir de 1910, y que era igualmente fuerte en EEUU con la Metropolitan Opera House neoyorquina³ y otros muchos teatros dedicados a la ópera italiana en todo el país⁴.

En el caso de Italia, las películas rodadas por Enrico Guazzoni (Roma, 1876-1949) antes y durante la Primera Guerra Mundial se consideran, en palabras de Gian Piero Brunetta: “el canto del cisne de una producción que se inspira en las grandes escenografías de la Scala, en la gesticulación de los cantantes líricos, y dirige cada solución visual y expresiva en sentido celebrativo. Aunque el director se declara interesado solo por los aspectos coreográficos y pictóricos de la escena”⁵ en realidad la expresividad operística marca casi todos los elementos de estas películas.

Y es desde esta perspectiva que hay que considerar el tema de las artistas de variedades como actrices de cine mudo en los inicios del cine español. Las coincidencias entre cantantes y actrices que demuestran que la expresividad buscada por los directores cinematográficos a menudo está más cercana al mundo del teatro musical –zarzuela, ópera y variedades– que propiamente al teatro de verso. Al no contar con los recursos de la palabra, los directores prefieren la exageración de este tipo de intérpretes que los recursos menos extrovertidos de las actrices de teatro hablado.

² En 2004 presenté en un Congreso de historia organizado por la Universidad de A Coruña un trabajo relacionando la muerte de Fornarina, la cupletista, con la de Violeta en *La Traviata* y a partir de ahí intenté fijar algunas de las variables de autoidentificación que aplicaron las cupletistas para entenderse y definirse a sí mismas. Entonces lo hice por intuición, pero en los últimos años se han hecho trabajos mucho más rigurosos –especialmente en Italia y el ámbito anglosajón– relacionando la expresividad de las cantantes de ópera con la de las actrices y actores de cine mudo. Sigo creyendo que todavía falta un estudio sistemático de la expresividad, no de las cantantes de ópera sino de las artistas de variedades.

³ No olvidemos que Nueva York fue la primera capital cinematográfica norteamericana, antes de Hollywood.

⁴ Maruxa Baliñas: “Prima la musica, poi le cinema” en www.mundoclasico.com, 13 de noviembre de 2003, <https://www.mundoclasico.com/articulo/5546/Prima-la-musica-poi-le-cinema> [consulta: 19 de noviembre de 2018].

⁵ Gian Piero Brunetta: “La narración del ‘kolossal’ al realismo”, *Historia general del cine, vol. 3. Europa, 1908-1918*, Jenaro Talens y Santos Zunzunegui (coords.), Madrid, Ediciones Cátedra, 1998, p. 99.

Se podría incluso considerar la filmación de zarzuelas y teatro lírico –incluyendo el microteatro de las actuaciones de las cupletistas– como la versión española del movimiento del *film d'art* que se extiende por toda Europa en los años previos y posteriores a la Primera Guerra Mundial, y es evidente que la recurrencia a la historia que marca el *film d'art* en Francia, a los temas operísticos que se utilizan en Italia, a las grandes sagas del cine germano, no llegan a triunfar en España, por más que se hicieran bastantes intentos en este sentido. El público español se siente identificado con la zarzuela antes que con el teatro de verso, y esto marca el desarrollo del cine español en sus tres primeras décadas.

Frecuentemente esta recurrencia a la zarzuela y los tópicos españoles ha sido vista como un error por los historiadores del cine español, pero desde el punto de vista del público tuvo éxito. El director de cine José Buchs, autor de numerosas grabaciones de zarzuelas en los años 1920, hijo de un tenor y formado él mismo en el Conservatorio de Madrid escribió al respecto: “Considero un error desdeñar el costumbrismo, que diferencia unos pueblos de otros. Contamos con temas exclusivos nuestros, como la fiesta brava, riquísimos en fascinantes sugerencias, y el brigandaje andaluz. Nuestra historia es una de las más apasionantes del mundo. Estamos obligados a utilizarla como uno de los más sólidos sustentos del cine español”⁶.

Por su parte, un historiador del cine tan prestigioso como Ricciotto Canudo (1877-1923), creador de la etiqueta del cine como «séptimo arte», escribió antes de 1920:

Si yo fuera un español puro [...] protestaría con todas mis fuerzas contra la presentación, no muy respetada en el cine, de una España terriblemente convencional. En ese arranque contemporáneo de las naciones latinas, en el que el libro universal del “écran” registra cotidianamente las páginas conmovedoras históricas y dramáticas, España desempeña, indudablemente, un papel inferior al que le pertenece. [...] Por eso estamos habituados a ver una España de corridas de toros y de gitanas. Algo así como hasta hace medio siglo se veía a Italia representada por bandoleros de opereta y tocadores de mandolina [...] Sin embargo han bastado unos cuantos años para ver una Italia contemporánea, capaz de dar al mundo un poeta como Gabriel D’Annunzio. [...] Por eso es necesario que España, la de los grandes

⁶ Bernard P. E. Bentley: *A Companion to Spanish Cinema*, Woodbridge, Tamesis, 2008, p. 31, n. 8.

pintores –de Zuloaga a Picasso–, la de los grandes músicos modernos –desde Albéniz a Falla–, la de tantas otras energías auténticamente contemporáneas, aparezca, por fin, bajo otros aspectos distintos al del traje de colorines del torero o a las castañuelas de las bailarinas. [...] Protestamos, pues, contra todos esos realizadores que no saben imaginar un film español sin una combinación –más o menos sabia– con los “documentales” de corridas de toros. ¡A pesar de todas estas opiniones, hay muchas más cosas por afianzar y por representar al otro lado de los Pirineos, que la mascarada o el heroísmo de las *arenas* más o menos sangrientas!⁷

Cine filmado por cupletistas

En 1910, Segundo de Chomón (1871-1929), que había estado trabajando en Francia para la prestigiosísima Casa Pathé, la principal productora cinematográfica francesa de los primeros años del cine, recibió el encargo de volver a España, Barcelona, y filmar para Pathé Frères “películas esencialmente españolas, esto es, interpretadas con arreglo a las costumbres de país y por actores y actrices españoles”. Chomón era experto en la vertiente más creativa del cine, en los trucos, en la imaginación, pero su contrato le obliga a filmar tanto escenas cómicas, como escenas de gran espectáculo y escenas de truco o fantasmagorías. A esta última categoría pertenece seguramente el film *Adiós de un artista* (1910), una película fantástica de 4 minutos, donde aparecen las siete notas del pentagrama, siete mujeres, acompañadas por la diosa de la música. Pero cuando debe enfrentarse al reto de hacer películas “esencialmente españolas” opta por una solución obvia, pero que marcará el primer cine español: en la práctica hace un cine de tópicos con gitanas, toros, flamenco y por tanto zarzuelas, género chico especialmente. Filma así *Carceleras*, *La fiesta de San Antón*, *El pobre Valbuena*, *La Tempranica*, *Los guapos*, *Amor gitano*, etc.⁸ Dado que no conservamos apenas datos de estas películas, no podemos saber si en ellas aparecieron artistas de variedades, bailarinas o cupletistas, pero es probable.

⁷ Ricciotto Canudo, *L'usine aux images*, Paris, Chiron, 1997. Cit. en María Luz Morales: *El cine. Historia ilustrada del Séptimo Arte*, tomo III, Barcelona: Salvat Editores, 1950, pp. 45-46.

⁸ Director: Segundo de Chomón. Productora: Chomón y Fuster, para Pathé. Para una mayor información sobre las películas españolas citadas, remitimos al lector interesado al libro de Roman Gubern: *Historia del cine español*, 6ª ed., Madrid, Cátedra, 2009.

De la misma época data otra película, *Baixant de la Font del Gat* (1910)⁹, basada en la canción catalana del mismo título popularizada como cuplé y que justo en esos años estaba en el repertorio de muchas cupletistas. Ignoro si se trataba también de una película para ser sincronizada musicalmente.

Más interesantes son las películas protagonizadas por Consuelo Torres ‘Manón’, quien trabajó en dos películas consecutivas, ambas dirigidas por un joven Benito Perojo: *Fulano de tal se enamora de Manón* (1913)¹⁰ y *Amigo, esposa* (1914)¹¹. *Fulano de tal se enamora de Manón* se puede considerar un buen modelo de las primeras películas donde aparecen cupletistas. El argumento narra cómo un joven que pasea por el Madrid de 1913 se distrae viendo pasar a la cupletista ‘Manón’ y choca con un pintor que empieza una pelea, desarrollándose una serie de escenas cómicas.

No es casualidad la elección de Consuelo de Juan Torres, más conocida por *Manón*, para protagonizar una película así. Manón tenía una cierta carrera como actriz teatral y había actuado con Jacinto Benavente –escritor muy interesado en el cine e incluso fundador de una productora cinematográfica– en un *Don Juan Tenorio* (noviembre de 1911). Pero sobre todo en 1913 *Manón* era una cupletista muy popular y cuya presencia concitaba reacciones muy variadas y a menudo apasionadas, puesto que a comienzos de ese año *Manón* se presentó en el Trianón Palace de Madrid bajo la protección de José Juan Cadenas –unido sentimentalmente a Fornarina desde hacía casi diez años– y con un repertorio compuesto mayoritariamente por él. Esto provocó la famosa ruptura de Fornarina y Cadenas, que acabó incluso en los tribunales puesto que Cadenas prohibió a Fornarina cantar las canciones que había adaptado especialmente para ella, por lo que esta tuvo que cancelar sus actuaciones. Finalmente, los tribunales dictaminaron –en una decisión muy interesante– que las canciones pertenecían no solo a su autor, sino también a su intérprete, y que esta no podía ser privada del repertorio que ella había popularizado y que era su medio de vida¹².

⁹ Director: Ricard de Baños y Albert Marro. Productora Hispano Films. Existe otra versión posterior, de 1927 dirigida por José Amich ‘Amichatis’, productora Ediciones J. Alfonso, que se basa en una obra teatral que amplía la historia narrada en la canción catalana homónima.

¹⁰ Director: Benito Perojo. Productora: Benito Perojo.

¹¹ Ambas tienen como director a Benito Perojo. Productora Patria Films.

¹² Maruxa Baliñas: “De mujer objeto a artista independiente”, *El futuro de las humanidades*, Betanzos, Imprenta Lugami, 2007, p. 115.

También de 1914 son las películas *La última danza*¹³, protagonizada por Conchita Ledesma, que se mantuvo casi siete meses en los cines madrileños, y *La danza fatal* (1914)¹⁴, interpretada por Pastora Imperio.

Poco hay que decir de la mítica cupletista y bailarina Pastora Imperio (Sevilla, 1889 o 1896-Madrid, 1979), protagonista también de *La reina de una raza* (1917), y solo cabe lamentar que no hiciera más películas en esta etapa más brillante de su carrera, ya que sus películas posteriores a la Guerra Civil –*María de la O* (1936), *La marquesona* (1940), *Canelita en rama* (1943), *El amor brujo* (1949), *Duelo en la cañada* (1959) y *Pan, amor y Andalucía* (1960)– muestran a una artista muy centrada en el baile flamenco y sin ese toque de modernidad e innovación que había sido tan importante en su juventud.

Por su parte, Conchita Ledesma fue una figura típica de la época: tras triunfar en concursos de belleza en Madrid y París, y conseguir fama por su belleza, debutó como cupletista y bailarina en 1907 y desarrolló una carrera seguramente más destacada de lo que merecían sus cualidades artísticas y que en 1914 se mantenía, aunque como estrella de segunda clase, en programas de variedades selectas, amparada en buena medida por un amplio círculo de periodistas, autores y compositores, que apreciaban su buen gusto y delicadeza. Así lo refleja el crítico de *Eco artístico* cuando escribe:

Atentamente invitados, tuvimos el gusto de asistir a la prueba de la primera película impresionada por Conchita Ledesma, artista española que recordarán nuestros lectores, y que pasó a la escena después de haber triunfado como reina de belleza y encantos sinnúmeros en las fiestas de la “Mi-Carême”, de París. Titúlase la cinta “La última danza”, y Conchita Ledesma se encuentra exuberante de formas y bailando con sumo arte. La Casa Pasqualí, que ya nos tiene acostumbrados a cuadros admirablemente fotografiados, ha confirmado de nuevo su renombre con “La última danza”¹⁵.

En 1915 la cupletista Paquita Torres interviene en *Clarita y Peladilla en el football* (1915) y *Clarita y Peladilla van a los toros* (1915)¹⁶, dos

¹³ Director: Gustavo Serena. Productora: Pasquali Films. Duración: unos periódicos hablan de 67 minutos (2000 metros) y otros de 35 minutos (1000 metros), por lo que acaso existían dos montajes distintos.

¹⁴ Director: Josep de Togores. Productora: Argos Films.

¹⁵ *Eco artístico*, Madrid, 25-IV-1914. n.º 160, p. 14.

¹⁶ Director: Benito Perojo. Productora: Patria Films.

películas que forman parte de una serie bastante popular en la época, donde Peladilla era el propio Perojo, quien todavía como actor –acabó siendo uno de los principales directores de cine españoles– creó en 1912 un personaje a imitación de Charlot que luego pasó al cine. Paquita Torres intervino también en otras películas de la serie, aunque solo se conservan fragmentos significativos de estas dos.

También de 1915 son las dos películas de la bailarina Tórtola Valencia: los dramas *Pacto de lágrimas* y *La Pasionaria*¹⁷.

Entre 1915 y 1916 se hizo también la serie de películas *Cuentos baturros*, que incluye episodios como *A Villagiloca llegan “varietés”* (1916)¹⁸, basado en un cuento popular, donde además de los actores habituales de la serie aparecen cupletistas como Pilar España y Carmen Sevilla. Las mismas intérpretes salen en *La afición* (1915), una pelea en Villagiloca entre los partidarios de Joselito y los de Belmonte, y en otras películas de la serie (unas 20 en total).

1916 es un año especialmente importante para el cine filmado por cupletistas, seguramente por el apogeo que para el mundo de las variedades significa la llegada de numerosos refugiados que huyen de la Primera Guerra Mundial. *Los apuros de un paleta* (1916)¹⁹ fue protagonizada por Consuelo Mayendía, una tiple de género chico que ocasionalmente trabajó como cupletista y que rodó esta película precisamente en un año que se dedicó principalmente al cuplé, tras hacer una exitosa gira por México a finales de 1915 y comienzos de 1916.

De este año es también una de las pocas películas de La Argentinita²⁰, una de las más famosas cupletistas y bailarinas del momento: *Flor de otoño*²¹, un documento fundamental, aunque la intervención de La Argentinita sea ocasional y no protagonista. La otra gran película de La Argentinita, esta vez sí como protagonista, es *Rosario la Cortijera* (1923)²², basada en la zarzuela

¹⁷ Ambas dirigidas por Joan Maria Codina. Productora: Condal Films.

¹⁸ Director: Domènec Font. Película cómica, nº 13 de la serie “Cuentos baturros”.

¹⁹ Director: Francisco Camacho. Productora: Soto Films. Con el título de “Los apuros de un paleta en Madrid” se publicaba anualmente en Madrid –solía salir a la venta en mayo– un folleto cómico que era muy popular, por más que los periódicos lo denostaran e incluso algunas asociaciones se quejaron formalmente de él, por lo que tenía de ofensa a los visitantes de Madrid.

²⁰ Encarnación López Júlvez (Buenos Aires, 1898-Nueva York, 1945).

²¹ Director: Mario Caserini. Productora: Excelsa Films.

²² Director: José Buchs. Productora: Film Española. Guion: Joaquín Dicenta hijo, Antonio Paso y José Buchs.

homónima de Manuel Paso y Joaquín Dicenta (letra) y Ruperto Chapí (música).

Si 1914 es el año de *Manón* como actriz, 1916 es claramente el de la tiple de zarzuela y cupletista Consuelo Hidalgo, quien en este año protagoniza *Pasa el ideal* (1916)²³, *La loca del monasterio* (1916)²⁴, *Las joyas de la condesa* (1916)²⁵, y *Amar es sufrir* (1916)²⁶. Las cuatro películas están producidas por Studio Film²⁷ y dirigidas por uno de sus fundadores, Joan Solá Mestres (Barcelona, 1868-Madrid, 1922) y por su director artístico, Domènec Ceret (Sabadell, 1865-Barcelona, 1922). La particularidad de estas películas es que –al contrario de lo habitual en estos años– Consuelo Hidalgo no hace de sí misma, sino que protagoniza películas de géneros muy distintos: *Amar es sufrir* es un drama romántico, *Las joyas de la condesa* es un drama policíaco y de ambiente cosmopolita, mientras *La loca del monasterio* es un típico folletín rodado en exteriores de la zona de Montserrat.

De 1917 es la única película que he localizado protagonizada por Blanquita Suárez, *La verdad*, producida por Mundial Films.

En total, antes de 1919, debut cinematográfico de Raquel Meller, he localizado más de veinte películas protagonizadas por cupletistas, pero bastantes de ellas son filmaciones donde interpretan sus canciones o donde ellas son el núcleo argumental. Por ello, deben ser consideradas cine documental o tipista: las cupletistas hacen de sí mismas, no son actrices cinematográficas.

Raquel Meller como paradigma de expresividad

El nacimiento del largometraje y especialmente del *film d'art* entre 1909 y 1914, el cual implicaba unos grandes presupuestos a la hora de filmar la película, pero también a la hora de exhibirla, obligaron a productores y directores a asegurar el éxito económico del film ya antes de su estreno, y para ello nada mejor que recurrir a las grandes estrellas que se sabía que atraerían público. Y como antes comenté, en España eso significaba actrices

²³ Director: Domènec Ceret. Productora: Studio Films.

²⁴ Director: Domènec Ceret. Productora: Studio Films.

²⁵ Director: Joan Solá Mestres y Domènec Ceret. Productora: Studio Films.

²⁶ Director: Joan Solà Mestres. Productora: Studio Films.

²⁷ Fundada en 1915 por Joan Solá Mestres y Alfred Fontanals. Una de las productoras más activas de Cataluña en la época del cine mudo. Sus directores artísticos fueron Domènec Ceret (1915-17) y Joan María Codina (1917-1920).

de teatro, pero sobre todo estrellas de variedades. Muerta Fornarina en 1915 y muy cuidadosa con su imagen La Goya, la gran figura para la cinematografía española de los años veinte fue Raquel Meller, una cupletista que siempre explotó su imagen pública al máximo, tanto en periódicos como en postales, cromos, etc., lo que la hacía muy popular visualmente. De hecho, durante esta década, en parte debido a su breve matrimonio con el escritor guatemalteco Enrique Gómez Carrillo (1873-1927, casados 1919-1922), quien la convierte en una figura internacional, pero sobre todo a su dedicación al cine, Raquel Meller actúa muy poco como cupletista.

En buena medida el descubrimiento de Raquel Meller como actriz cinematográfica es un invento francés, antes que español. Las referencias a Raquel Meller en España, por lo menos antes de 1920, se centran casi exclusivamente en su imagen de cupletista, de cantante, aunque se la considerara especialmente expresiva y dramática en su presentación escénica. Sin embargo, el descubrimiento de Raquel Meller en Francia toma desde el principio un carácter bastante distinto. Meller no actúa en París hasta un momento bastante tardío en su carrera, en agosto de 1919, poco antes de su boda. En su segunda presentación en París, en enero de 1920, la escritora Colette publica en el diario parisino *Le Matin* un interesante artículo donde define a Meller como “actriz trágica, cantautora y sobre todo mimo incomparable”. Es la primera vez que se emplea el término “tragédienne” para hablar de Raquel Meller, pero en sus posteriores presentaciones en París es ya un término que se emplea con frecuencia y en 1921 es un tópico hablar de la gran “tragédienne lyrique Raquel Meller”. Es también en enero de 1920 cuando aparece la comparación con Dusé: “Toda la prensa [...] ha dicho de Raquel Meller que era la Dusé de la canción”²⁸.

La primera película española de Raquel Meller se estrena el 6 de enero de 1920 en el cine Gran Vía de Madrid. Se trata de un melodrama muy lacrimógeno llamado *Los arlequines de seda y oro*²⁹ (fuera de España se llamó *La gitana blanca*), dirigido por Ricardo Baños (1882-1939). En realidad, *Los arlequines de seda y oro* no son exactamente una película, sino un serial en tres episodios con un total de 242 minutos donde Meller es una gitana, trágicamente enamorada de un torero, con todos los tópicos ‘españoles’ que tanto gustan fuera de España. Esta es una de las primeras

²⁸ *Le Matin*, París, 27-V-1920, n° 13217, p. 3. Reproducimos a continuación el texto en su idioma original: “Toute la presse [...] a dit de Raquel Meller qu'elle était la Dusé de la chanson”.

²⁹ *Los arlequines de seda y oro* (1919). Director: Ricardo de Baños. Productora: Royal Films.

veces que se aprovecha la fama de una cupletista para el cine, no para que haga de sí misma, sino interpretando un papel. El único antecedente claro es el de Consuelo Hidalgo, quien hizo cuatro películas en 1916 y no continuó su carrera cinematográfica.

Posteriormente Meller protagonizó *Los oprimidos* (llamada en España *Rosa de Flandes*) (Henry Roussel, 1922), una película basada en la leyenda negra de los flamencos como los buenos y los españoles como los malos, que no se estrenó en España hasta 1924, precisamente por problemas con la censura de la recién establecida dictadura de Primo de Rivera. Le siguieron otras dos películas con Roussel (1875-1946), igualmente exitosas, *Violetas imperiales*³⁰ y *La tierra prometida*³¹, y posteriormente *Ronda de noche*³², *Nocturno*³³, *Carmen*³⁴, y *La venenosa*³⁵. En 1931 Meller hizo la versión sonora de *Violetas imperiales* con el mismo director de la primera, aunque como no se conservan las copias, quizás se trate simplemente de la grabación del sonido, pero la película en sí sea la misma. En 1933 el director Ricardo Baños filmó su primera y última película sonora: *El relicario*, sin Raquel Meller, aunque inspirado en ella. En 1936 Raquel Meller inició el rodaje de *Lola Triana*, dirigida por los actores José Nieto y Enrique del Campo, que se interrumpió por el estallido de la Guerra Civil española, y que es su última película.

O sea, exceptuadas su primera y última película, la mayor parte de la carrera cinematográfica de Meller se desarrolló en Francia, donde —como ya comenté— era considerada una artista a medio camino entre la canción y la interpretación teatral. El 8 de diciembre de 1922 *Le Matin* anuncia:

Una gran producción francesa. Pronto William Elliot presentará a Raquel Meller en *Los oprimidos*³⁶, la nueva obra de Henry Roussel. Esta primera película francesa Paramount va a ser un gran evento cinematográfico, porque todo el mundo en Francia y en otros sitios ya ha quedado fascinado

³⁰ Director: Henry Roussel, 1923.

³¹ Director: Henry Roussel, 1924.

³² Director: Marcel Silver, 1925.

³³ Director: Marcel Silver, 1926.

³⁴ Director: Jacques Feyder, 1926.

³⁵ Director: Roger Lion, 1928. Película muda todavía, aunque ya hubiese nacido el cine sonoro.

³⁶ En España será conocida por *Rosa de Flandes*, y tardará en estrenarse por problemas con la censura, que no ve con agrado que el Duque de Alba sea “el malo” de la película.

por la noticia de esta destacada obra. La veracidad de los menores detalles de la puesta en escena, la toma de vistas en Bélgica y en Francia, la multitud de personajes, el vestuario, auténticas copias del museo de Madrid, la actuación inaudita de Raquel Meller hace de *Los oprimidos* una producción sin igual. Jamás la historia ha sido proyectada sobre la pantalla de un modo más vivo y más auténtico. Alrededor de la heroína andaluza (Concepción de Playa Serra), los actores franceses Vibert, Roanne, Bras y Schutz han creado inolvidables personajes históricos. El trágico siglo XVI es evocado a través de las lágrimas y las sonrisas de Raquel Meller. La Paramount no se limita a contratar a los artistas franceses para América como la Rochefort, ella vuelve a mantener en Europa las producciones francesas con los directores de escena franceses y los actores franceses³⁷.

El estreno de *Los oprimidos* tuvo lugar el 15 de febrero de 1923, con bastante aparato propagandístico. Lo más curioso es que en todo momento se resalta que se trata de un filme puramente francés, lo que no se ve incompatible con que la actriz principal sea española. De hecho, no se menciona que Meller sea española. Así lo refleja *Le Matin*:

De aquí a dos semanas, París podrá aplaudir a Raquel Meller en el marco del siglo XVI. Gran artista de la escena, Raquel Meller se acaba de revelar más grande aún en la pantalla. Ella ha mostrado en *Los oprimidos* de Henry Roussell, una gracia y una emoción que la meten al primer golpe por encima de las más célebres vedettes. La aparición de esta nueva película Paramount marca una fecha en la evolución del cine francés³⁸.

³⁷ *Le Matin*, París, 08-XII-1922, n° 14142, p. 5. Reproducimos a continuación el texto en su idioma original: "Une grande production française. Bientôt William Elliott présentera Raquel Meller dans *Les opprimés*, la nouvelle œuvre d'Henry Roussell.

Ce premier film français Paramount va être un grand événement cinématographique, car tout le monde en France et ailleurs s'est déjà passionné à la nouvelle de cette œuvre remarquable. La véracité des moindres détails de la mise en scène, les prises de vue en Belgique et en France, la foule des personnages, les costumes, véritables copies du musée de Madrid, le jeu inouï de Raquel Meller ont fait des *Opprimés* une production sans égale. Jamais l'histoire plus vivante et plus vraie n'a été projetée sur l'écran. Autour de l'héroïne andalouse (Concepción de Playa Serra) les acteurs français Vibert, Roanne, Bras y Schutz ont campé d'inoubliables personnages historiques. Le tragique seizième siècle est évoqué à travers les larmes et les sourires de Raquel Meller. La Paramount ne se borne plus à engager pour l'Amérique des artistes français comme de Roche-Fort, elle tourne maintenant en Europe des productions françaises avec des metteurs en scène français et des interprètes français".

³⁸ *Le Matin*, París, 02-II-1923, n° 14198, p. 5. Reproducimos a continuación el texto en su idioma original: "D'ici à deux semaines, Paris pourra applaudir Raquel Meller, dans le cadre

El lanzamiento de la película es el propio de un éxito asegurado. Ya antes de estrenarse, la película está contratada en más de 250 cines franceses. En París se anuncia el estreno desde el 15 al 23 de febrero en los cines Concert Mayol, Max Linder, Lutetia Wagram y en el Coliseo, mientras que del 23 de febrero al 2 de marzo se presentará en el Max Linder en exclusiva. Y la propaganda empieza diciendo: “Los parisinos podrán aplaudir a Raquel Meller”³⁹, un planteamiento típico del *star system* que se imponía desde EEUU y que era igualmente habitual en Europa.

El 1 de junio de 1923 se anuncia que Henry Roussell viaja dentro de unos días a España –donde está ambientada la película– para rodar *Violetas imperiales*, protagonizada por Raquel Meller y André Roanne. Casi simultáneamente se presenta en las salas parisinas otra película protagonizada por Raquel Meller, *La Gitane Blanche*, el título que se da en Francia a *Los arlequines de seda y oro* (1919), la primera película de Meller, que se presenta a mediados de junio de 1923, con un lanzamiento muy inferior al de *Los oprimidos*, aunque se mantiene en cartel por lo menos hasta el mes de julio. Así lo cuenta *Le Matin* (22-VI-1923), en un enfoque claramente publicitario:

Las grandes películas. *La Gitane Blanche*. De nuevo Raquel Meller ha demostrado su maestría en la pantalla en esta película que es un drama de costumbres españolas. En la villa del marqués y de la marquesa de Rosicler vive una joven mujer en trámites de divorcio, Marthe, a la cual un capitán hace la corte asiduamente. Una carta dirigida por él a la señora es interceptada por el marqués que cree a su mujer culpable. Este hombre se expatría, dispersa a sus hijos y su mujer muere de dolor. Más tarde, el equívoco se aclarará y el noble hidalgo reconocerá su error y buscará a sus hijos, que se casaron siguiendo a su corazón, en medio de los cuales vivirá tranquilamente. Toda España vive luminosamente en esta película realizada con las mejores técnicas⁴⁰.

du seizième siècle. Grande artiste à la scène, Raquel Meller vient de se révéler plus grande encore à l'écran. Elle a prêté aux *Opprimés* d'Henry Roussell, une grâce et une émotion qui la mettent du premier coup au-dessus des plus célèbres vedettes. La sortie de ce nouveau Film Paramount marque une date dans l'évolution du Film français”.

³⁹ *Le Matin*, París, 09-II-1923, n° 14205, p. 5: “Les Parisiens pourront applaudir Raquel Meller”.

⁴⁰ *Le Matin*, París, 22-VI-1923, n° 12538, p. 5. Reproducimos a continuación el texto en su idioma original: «Les Grands Films. *La Gitane Blanche*. A nouveau Raquel Meller vient d'affirmer sa maîtrise à l'écran dans ce film qui est un drame de mœurs espagnoles. Dans la villa du marquis et de la marquise de Rosicler vivait une jeune femme en instance de divorce, Marthe, à laquelle un capitaine faisait une cour assidue.

Violetas imperiales se estrenó en París el 13 de noviembre de 1923 en la sala Marivaux, protagonizada por Raquel Meller, Suzanne Bianchetti y André Roanne, y dirigida por Henry Roussel. El 16 de noviembre se publica un artículo en *Le Matin*:

Las violetas imperiales. Una tierna y conmovedora historia que Henry Roussel ha realizado brillantemente para la pantalla. Violetta (la señorita⁴¹ Raquel Meller) es una joven florista sevillana a la cual la miseria aconseja una mala acción. Ella roba el bolso de una chica de la aristocracia local. La víctima le perdona y la pobrecita, emocionada, se arrepiente. Desde entonces queda bajo la tutela de su benefactora, Eugenia de Montijo, que se convierte en emperatriz de Francia. Violetta, gracias a la protección de su majestad, se convierte en una cantante de moda. Su corazón sufre por un amor imposible y su agradecimiento hacia la emperatriz es tan grande que ella cree su deber ofrecerse una noche en holocausto bajo la metralla que los anarquistas destinan al carruaje de los soberanos. Violetta casi muere, pero las violetas que cubrían totalmente el coche evitarán las llamas. La emperatriz Eugenia la juzga ahora suficientemente noble para casarse con el teniente de Saint-Affremont a quien ella ama. Raquel Meller está rodeada de las señoritas Suzanne Blanchetti, Claude France, y del señor André Roanne, los cuales interpretan de un modo destacado esta obra⁴².

Une lettre adressée par lui à la señora est interceptée par le marquis qui croit sa femme coupable. Cet homme s'expatrie et disperse ses enfants et la marquise meurt de chagrin. Plus tard, l'équivoque se dissipera, et le noble hidalgo reconnaîtra son erreur en retrouvant ses enfants qui se marieront selon leur cœur et au milieu desquels il vivra rasséréné. Toute l'Espagne vit, lumineuse dans cette bande réalisée selon la meilleure technique”.

⁴¹ Obsérvese que Raquel Meller ya se ha divorciado de Gómez Carrillo y por lo tanto vuelve a ser “Mlle.”.

⁴² *Le Matin*, París, 16-XI-1923, n° 12685, p. 5. Reproducimos a continuación el texto en su idioma original: «Les Violettes Impériales. Une tendre et touchante histoire que M. Henry Roussel a brillamment réalisée à l'écran. Violetta (Mlle Raquel Meller), est une petite bouquetière sévillane à qui la misère conseilla une vilaine action. Elle vola le réticule d'une fille de l'aristocratie locale... La victime pardonna et la pauvre, touchée, s'amenda. Cela lui valu désormais la tutelle de sa bienfaitrice, Eugénie de Montijo, devenue impératrice de France.

Violetta, par la grâce de Sa Majesté, fut une cantatrice en vogue. Son cœur souffrit d'un impossible amour et sa reconnaissance pour l'impératrice était si grande qu'elle crut devoir, une nuit s'offrir en holocauste sous la mitraille que les anarchistes destinaient au carrosse des souverains.

Violetta faillit mourir, mais les violettes dont la voiture débordait s'opposèrent à la flamme. L'impératrice Eugénie la jugea alors suffisamment ennoblée pour épouser le lieu-tenant de

Además de su carrera cinematográfica Raquel Meller también actuó esporádicamente como actriz teatral. En los años veinte interpretó en el Madrid Cinema *La dama de las camelias* y también estrenó *La jeune fille espagnole* (1932) que Maurice Rostand (1891-1968) había escrito para ella.

Sarah Bernhardt llegó a decir de Raquel Meller que era la mejor actriz del mundo, después de ella, y no hay que perder de vista que los códigos histriónicos de Sarah Bernhardt son una de las principales influencias –junto a la ópera verista ya mencionada– de la expresividad del cine norteamericano anterior a 1927.

Dentro de esta relación entre el mundo de la ópera y otros géneros vocales, no me resisto a contar que casi diez meses antes del estreno de *El cantor de jazz* (6-X-1927), cuando la Warner empezó a obtener grandes éxitos con sus primeras películas sonorizadas con el Vitaphone, William Fox hizo su primera película (21-I-1927) siguiendo el sistema Movietone: unas canciones cantadas en español por Raquel Meller –*Flor de mal*, *La violetera* y *El relicario* entre otras– que sirvieron como complemento sonoro del largometraje, aún mudo, *What Price Glory*?⁴³. Este es el primer cine sonoro en español, aunque como ya antes indicamos, no las primeras canciones grabadas en cine y música por parte de cupletistas españolas, que se remontan a 1913.

La famosa relación con Charles Chaplin se inició seguramente en 1926, cuando Meller se encontraba en Hollywood tras su exitosa gira por EEUU. Charles Chaplin se queda fascinado con ella, tanto por su capacidad expresiva como musical y considera que puede ser una gran estrella en un momento en que el arte español está muy de moda en EEUU (no hay que olvidar que Chaplin fue uno de los fundadores de la productora United Artists en 1919, junto con Mary Pickford, la novia de América, dotada de una expresividad muy similar a la de Raquel Meller). Sin embargo, lo que Chaplin pretende de ella inicialmente no es que repita sus éxitos como Carmen o cualquier otro mito hispano, sino que interprete el papel de Josefina Beauharnais en su proyectada película sobre Napoleón (1926-33) ofreciéndole una cantidad astronómica, unos 400.000 dólares. Se dice incluso que el hecho de que Chaplin usara una de sus canciones más emblemáticas, *La violetera*, en su película *Luces de la ciudad* (1931) fue un modo de “hacerle la pelota”, un capricho que acabó por costarle caro tras el triunfo de Padilla ante los

Saint-Affremont qu'elle aimait. Raquel Meller est entourée de Milles Suzanne Blanchetti, Claude France, et de M. André Roanne, qui ont remarquablement interprété cette œuvre”.

⁴³ *El precio de la gloria*, 1926. Director: Raoul Walsh (1887-1980).

tribunales norteamericanos. En todo caso Raquel Meller no aceptó la oferta de Chaplin, y mucho menos la oferta ‘sentimental’, prefiriendo continuar con su carrera de cantante y actriz solo ocasional. Después de la larga estancia en Hollywood Meller realizó una gira por toda Norteamérica que duró casi un año y tras ella volvió a España donde continuó una carrera triunfal que sin embargo tenía ya algo de despedida, puesto que en ese momento pasaba ya de los 40 años.

Conclusiones

Está muy poco estudiada la cuestión de los filmes anteriores a 1927 donde aparecen escenas relacionadas con el mundo del cuplé y las variedades, especialmente en los años 1915-1930, época en la que se encuentran bastantes películas que narran de un modo u otro, la historia del campesino que va a la gran ciudad –sea Madrid o Barcelona– y descubre los placeres de la noche. Suele tratarse de películas cómicas, pero es de suponer que –si se recuperan estas cintas– aparecería una documentación importante para saber realmente cómo se desarrollaban estos espectáculos de variedades. Ejemplos de este tipo de películas pueden ser: *Nemesio, loco por el baile* (1914)⁴⁴, la ya citada *Los apuros de un paleta* (1916) o *El Nandú va a Barcelona* (1930)⁴⁵, que es descrita –prototípicamente– como: “Barcelona, años 30. Un campesino, Nandú, descubre los placeres de la ciudad. Comedia”⁴⁶.

Una variante de este género son las películas, en este caso dramas, donde el hombre sencillo se ve cautivado por una mujer ‘de mala vida’, en bastantes casos cupletistas o bailarinas, y donde podrían aparecer igualmente fragmentos interesantes. Ejemplos de este tipo de obras son los dramas *La Pasionaria* (1915) y *Pacto de lágrimas* (1925), protagonizados ambos por Tórtola Valencia.

Un tercer género de películas que también desconocemos son los filmes publicitarios, que pudieron ser más abundantes de lo documentado y que ahora están perdidos, salvo excepciones como *La mosquita muerta* (1921), de la que solo sabemos que fue “Rodada diariamente en el Teatro Doré [de

⁴⁴ Director: Ramón de Baños. Productora: Argos Films.

⁴⁵ Director: Baltasar Abadal. Productora: Ediciones Abadal.

⁴⁶ Luis Gasca: *Un siglo de cine español*, Barcelona, Enciclopedias Planeta, 1998, p. 355.

Barcelona], con los espectadores como protagonistas⁴⁷, o la denominada *Publicidad para el Salón Doré* [de Zaragoza], filmada entre 1910 y 1920.

Raquel Meller es un buen ejemplo de la forma de interpretar en el cine mudo especialmente en EEUU y dentro del llamado *star system*. Considerada una de las principales cantantes de variedades españolas, su carrera como actriz en los años previos a la aparición del sonoro fue muy abundante e interesante. Pero evidentemente no era la Raquel Meller que cantaba la que interesaba a los directores, puesto que una vez que apareció el sonoro prácticamente no volvió a hacer películas, fuera de las sonorizaciones de algunos de sus éxitos anteriores: *Violetas imperiales*, *La violetera*, etc. O sea, la llegada del cine sonoro, que en principio debía haber sido una ventaja para Meller significa el fin de su carrera cinematográfica. Simplemente no se adapta al nuevo modo de hacer películas en el cine sonoro.

Quizás podía haber comenzado una nueva carrera cinematográfica en 1936 cuando inició la grabación de *Lola Triana*, con argumento de José María Pemán y música de Moreno Torroba, que fue interrumpida por el estallido de la Guerra Civil. Pero dado que para entonces ya tenía una edad relativamente avanzada para la época, seguramente hubiera sido igualmente destronada por Imperio Argentina, Estrellita Castro, Lola Flores, etc., que de algún modo son herederas del estilo de Raquel Meller, aunque solo en su versión 'tipista' y sin la capacidad dramática que Meller aportaba a sus películas.

⁴⁷ *Ibid.*, p. 346.

“Ingenua” en el cine y empresaria en el teatro. Josita Hernán y su compañía teatral en la posguerra española

ALBA GÓMEZ GARCÍA

UNIVERSIDAD CARLOS III DE MADRID

Resumen

Este artículo plantea una aproximación a la actividad de la empresa teatral privada durante la posguerra española a través del estudio de la Compañía de Comedias de Josita Hernán. La actriz, directora y empresaria se sirvió de estrategias comerciales y estéticas para rentabilizar su popularidad como estrella de cine y así promover su proyecto entre 1941 y 1950. En un contexto escénico fuertemente industrializado y cercenado por la censura franquista, en el que la iniciativa privada carecía de apoyos, la estrategia de la actriz permitió la viabilidad de la empresa, a pesar de que contrajo una deuda con su filmografía. El proyecto, sin embargo, nunca satisfizo las aspiraciones de Hernán, que acabó renunciando a su carrera artística para convertirse en profesora de teatro español en el Conservatorio Nacional de Arte Dramático de París.

La primera juventud y el período de formación de Josita Hernán (Josefina Hernández Meléndez, 1914-1999) se enmarcan en una época excepcional para el desarrollo de las artes en España, la Edad de Plata. Su trayectoria como actriz comenzó en 1928 arropada por el Lyceum Club Femenino y El Caracol. Posteriormente, se enroló en las compañías de María Guerrero y Fernando Díaz de Mendoza, Ramón Caralt e Irene López Heredia y Mariano Asquerino. Así, ya en sus primeras incursiones en el teatro, la joven trabajó con pioneros de la dirección como Cipriano de Rivas Cherif, Federico García Lorca, Fernando Díaz de Mendoza, Ramón del Valle-Inclán y Ramón Caralt

—quien, como Enrique Rambal, se especializó en la aplicación de las técnicas cinematográficas en la escena¹—. Además, Hernán se introdujo en la industria del cine en Joinville, a través del doblaje de películas y su participación en *La casa es seria* (Lucien Jacqueloux, 1932) y *Melodía de arrabal* (Louis Gasnier, 1933), ambas protagonizadas por Carlos Gardel e Imperio Argentina. En Madrid, actuó en *La bien pagada* (Luis Fernández Ardavín, 1935) y, gracias a la mediación de Luis Buñuel, en *¡Centinela, alerta!* (Jean Grémillon, 1936). En general, en esta primera etapa de su carrera, los papeles que le fueron encomendados correspondieron al tipo de la ingenua.

La trayectoria de Josita Hernán como actriz, directora y empresaria de teatro halló su punto de partida en dos sucesos que sobrevinieron inmediatamente tras la Guerra Civil: la desestructuración de su familia y el gran éxito que la artista obtuvo en una de las películas más célebres de la posguerra. En 1937, con tan solo 23 años, Hernán redefinió su vida de forma determinante e irreversible al abandonar el Madrid asediado e instalarse en Tetuán, el foco de la rebelión, para trabajar en Correos y Telégrafos. La adhesión fue recompensada por la dictadura franquista con la oportunidad de participar en la adaptación cinematográfica de la comedia de Pilar Millán Astray, *La tonta del bote* (Gonzalo Delgrás, 1939) y la concesión del primer Premio Nacional de Cinematografía del Sindicato Nacional del Espectáculo a la mejor interpretación por esta película (véase la fotografía 1). No obstante, Hernán padeció de manera indirecta la tragedia de los vencidos, puesto que su padre, militar de profesión, permaneció en el ejército republicano durante la contienda y, en consecuencia, fue depurado y apartado del ejército. En definitiva, el mismo régimen político que propició que la artista prosperara profesional y económicamente, fue el responsable de limitar su carrera, ya que Hernán contrajo la responsabilidad de mantener a los suyos, que pasaron a depender de ella.

La primera compañía teatral de Hernán se fundó gracias a su vinculación profesional al actor Rafael Durán bajo el sino de la “pareja ideal” del cine español, que les permitió protagonizar, tras *La tonta del bote*, una serie de películas de género rosa: *Muñequita*, *El 13.000* (Ramón Quadreny, 1940 y

¹ Aunque de muy variable consideración en lo que a la dirección escénica se refiere, en este ámbito, los pioneros en España fueron Jacinto Benavente, Díaz de Mendoza, García Lorca, Adrià Gual, Emilio Mario, Gregorio Martínez Sierra, Rambal, Rivas Cherif y Valle-Inclán. M.^a Francisca Vilches de Frutos: “Directors of the Twentieth Century Spanish Stage”, *Contemporary Theatre Review*, 7, 3, 1998, pp. 1-33. Véase la trayectoria del actor, autor, director y empresario Ramón Caralt en Alba Gómez García: “Teatro de la emoción: Compañía de dramas policíacos Caralt”, *Don Galán*, 6, 2016.

1941) y *Pimentilla* (Juan López de Valcárcel, 1941). La Compañía de Comedia Josita Hernán-Rafael Durán no tuvo otro propósito que explotar el éxito de la cinta de Gonzalo Delgrás, y en la temporada 1940-1941, los actores emprendieron una gira para representar, sobre todo, *La tonta del bote*, en una versión semejante a la que los espectadores habían conocido en la gran pantalla². Pese a que las diferencias personales entre ambos disolvieron la compañía, la experiencia animó a la actriz a dirigir su propia compañía de comedias a lo largo de los años cuarenta.



Fotografía 1. *La tonta del bote* (Gonzalo Delgrás, 1939). Madrid, Fondo Privado Salazar y Yáñez.

² Alba Gómez García: “Del teatro a la pantalla y viceversa: Josita Hernán y ‘La tonta del bote’ (1939-1941)”, *Acotaciones*, 36, 2016, pp. 75-94.

Entre 1941 y 1950, Josita Hernán orientó su actividad hacia un negocio radicado en el territorio nacional y de carácter familiar, donde integró a sus padres. Lo protegió de la intromisión de terceros asumiendo su dirección exclusiva y, quizá también, rehusando contraer matrimonio con un profesional del teatro, quien acaso la hubiera entroncado con las genealogías españolas de actores. Antonio Hernández se ocupó de la gerencia desde Madrid y Remée Meléndez acompañó a su hija en las giras como asesora artística. Además de la dirección, Hernán realizó los bocetos de los decorados y figurines, aunque también contrató a empresas para que se ocuparan de estos trabajos. La artista procuró cuidar la estética de los decorados, el mobiliario y, sobre todo, el vestuario, e incorporó obras musicales en las representaciones, a veces, para incluir un número de baile. En otras ocasiones, encomendó el final de la función a un recital poético. La configuración de este negocio familiar implicaba una maniobra de supervivencia económica que se manifestó en una línea estética conservadora, tendente a disminuir al máximo la inseguridad y el azar característicos del negocio teatral.

Una de las vías que permitieron a Hernán rentabilizar su trabajo en el cine y, asimismo, delimitar y cuidar la imagen de su compañía, fue la configuración de la plantilla de actores. Hernán desplegó una política que consistía en una cuidadosa selección en función del conjunto artístico, de su propio realce como primera actriz y de la popularidad y el reclamo de la compañía. En primer lugar, antes del comienzo de la temporada, elegía a dos o tres característicos, o al primer actor y a la segunda actriz, bajo la premisa de que fueran profesionales de reconocido prestigio. Se rodeó de actores de la talla de Manuel Arbó, Julia Caba Alba, Juan Espantaleón, Carola Fernán Gómez, Federico Górriz, Margarita Larrea, Fulgencio Nogueras o María Victorero. También contó con estimables secundarias, como Carmen Bernardos, Olga Peiró y Rosita Yarza. Asimismo, trabajaron con Hernán actrices que, con el tiempo, desarrollarían una importante carrera, como Rafaela Aparicio o las jovencísimas María Asquerino y Gracita Morales. Por último escogía al primer actor, cuya fama solía estar ligada al cine —y, en general, era en ese medio donde el profesional en cuestión trabajaba con asiduidad—, de forma que los cabezas de cartel se comportaran como un señuelo irresistible para los cinéfilos. Hernán formó pareja con actores muy importantes en el cine español de la posguerra. Algunos habían protagonizado con ella sus películas: Rafael Durán (temporada 1940-1941), Armando Calvo (1941-1942), Ricardo Merino (1942-1943), Luis Peña (1945-1946), Antonio Casal (1946-1947), Jorge Mistral (1946-1947) y Alberto Solá (1948-1949 y 1949-1950). Si confiamos en el testimonio de la directora, una de las razones por las que escogía

cuidadosamente a los actores tenía como fin realzar su propia figura. Ante la ventaja de “darle el tono” a la representación y al nivel de compenetración que, según ella, se establecía en el trabajo, Hernán habría considerado un “error fatal” rodearse de actores mediocres para ensalzarse a sí misma³. Aunque muchas de las obras del repertorio exigían una presencia mayor de la primera actriz, desde luego, Hernán buscó flanquearse de compañeros con una solvencia mayor que la de los textos dramáticos disponibles. Son abundantes los comentarios de la crítica que aluden a la calidad interpretativa del conjunto frente a la obra teatral y existía la tendencia a premiar la labor de los actores ante las deficiencias de la pieza en cuestión⁴.

La directora y empresaria programó una gran diversidad de repertorios, que representó durante la temporada teatral o en verano. Su particular corpus dramático priorizó aquellos textos protagonizados por ingenuas caracterizadas con cualidades positivas y cierta complejidad psicológica, de modo que no pudieran ser reducidas a la mínima expresión de la caricatura. Al menos, así lo hizo siempre que se lo permitió la censura o –quizá, sobre todo– el público, pues esta preferencia solía comportar una sustitución del género cómico por el melodrama serio. En el mejor de los casos, estas heroínas, que se desenvuelven en la cúspide de la escala social, son mujeres racionales, cultas, activas y conscientes de sí mismas y de su situación desventajosa con respecto al hombre. Se relacionan con él de forma natural y realizan actividades semejantes, practican deporte y viajan. Atractivas y femeninas, sin ser glamurosas, anteponen la búsqueda de la felicidad a la del amor, por lo que el matrimonio –cuya naturaleza cuestionan, considerando legítima la posibilidad de separarse o el divorcio, si la acción ocurría en el extranjero– no figura en sus planes inmediatos. Algunas estudian o trabajan, no solo para sobrevivir

³ Rentería, Guipúzcoa, Archivo Eresbil, Signatura A40/E-057, María Lourdes Verkos, Casete “Última carta que escribió Josita Hernán”.

⁴ Esta tendencia se sintetiza en la certera impresión del crítico del diario malagueño *La Tarde* sobre el conjunto artístico: “A Josita Hernán puede perjudicarle la repetición del mismo tipo a través de todas las obras que escoge o que le escriben. Actriz tan fina y tan inteligente, puede caer en el amaneramiento y en la monotonía si no estudia otras creaciones que le den margen a una más diversa sicología. Anoche tuvo que ser la de siempre, cuando nos gustaría que fuese siempre otra. A Armando Calvo le presiona, de igual modo, la uniformidad de esos galanes subordinados a la primera actriz, y que restan perspectivas a su talento y a su capacidad. María Victorero y Juan Espantaleón, con papeles anchos y largos, destacan a su gusto y ponen de manifiesto sus excelentes cualidades artísticas. Margarita Larrea, Rafaela Aparicio, Pascual, Guitián y Urrutia contribuyeron a la solidez del conjunto, que en esta compañía suele ser impecable”. B. M.: “Teatro Cervantes. ‘La Cuscurrita’”, *La Tarde*, Málaga, 26-XI-1941, p. 2.

sino para emanciparse, dirigiendo su propio negocio o desempeñando y reivindicando la dignidad de profesiones liberales como la danza, el teatro, la decoración y el diseño de interiores o el periodismo. Sin embargo, el desenlace de la fábula sabotea su porvenir –y, en general, el de todas las mujeres que revelan rasgos modernos– imponiéndoles la sumisión a los deberes conyugales o familiares y forzando su renuncia a una hipotética independencia. Son castigadas con reencuentros amorosos o matrimonios inverosímiles, eficaces, empero, para integrarlas en el sistema de género vigente. Al menos, estos textos plantean un modelo alternativo gracias a la transgresión inicial y a la apología de valores disonantes –rara es la inclusión de un alegato radical– con la ideología androcéntrica⁵. En definitiva, siempre que pudo escoger las obras, la artista prefirió interpretar tipos humanos instalados en un tono medio, alejados de los estados de ánimo extremos. Es probable que Hernán no se afanara en la búsqueda de arquetipos femeninos capaces de subvertir las estructuras de dominación patriarcal, pero sí sostenemos la idea de que se preocupó al seleccionar sus personajes, de modo que escaparan al esquematismo moral del bien y del mal o que albergaran una o varias cualidades positivas, concretadas en inquietudes intelectuales, artísticas y profesionales.

Tomando como referente el público ideal de sus películas, la actriz se especializó en un teatro de entretenimiento y de evasión dirigido a un amplio espectro del público femenino, que abarcaba desde las clases modestas a las acomodadas, tal y como sugiere la publicidad de los espectáculos. En no pocas ocasiones, la llegada de Hernán a algunas ciudades venía acompañada de una legión de jóvenes entusiastas, inconcebible sin la sugestión de sus películas (véase la fotografía 2)⁶. Por eso los teatros, las salas y los comercios locales a menudo aprovecharon la visita de la compañía para desplegar

⁵ Inmaculada Plaza-Agudo: “Modelos de identidad femenina en la España de posguerra. El teatro de Mercedes Ballesteros”, *Hispania*, 95, 1, 2012, pp. 26-27.

⁶ El notable crítico teatral de Zaragoza, Pablo Cistué de Castro, no consideraba justo atribuir la fama de Josita Hernán exclusivamente a su popularidad en la gran pantalla: “A las puertas de los escenarios donde actuaba, formábase durante todo el día una manifestación de mujeres jóvenes de todas las clases sociales: estudiantes, modistillas, artesanas, que aspiraban a ser recibidas por la artista y a volverse con un autógrafo suyo. [...] Pero hay que tener en cuenta que por la pantalla desfilan casi todos los artistas de la escena española, y salvando dos o tres de mucha más edad y labor más fecunda, ninguno puede rivalizar con Josita en contar con una corte tan numerosa y entusiasta de devotos incondicionales. A esto puede deberse que el mérito no está en razón directa de ciertas ‘admiraciones’, y que aquellas a que nos referimos, no son las que más pueden contribuir a valorarla”. Pablo Cistué de Castro: “El teatro y el cine. Figuras de la escena. Josita Hernán, la primera actriz más joven de España”, *Amanecer*, Zaragoza, 30-IV-1943, p. 4.

maniobras de mercadotecnia dirigidas a este sector de la población: sorteo de los vestidos exhibidos en la función, billetes más baratos para las mujeres o para el gremio de las “modistillas” –habituales protagonistas del repertorio de Hernán–, promoción de un salón de belleza local, etc. Tampoco sorprende que antes, después o incluso durante la estancia de la compañía en una ciudad determinada, los cines proyectaran sus películas. Coherente, por tanto, con sus papeles cinematográficos, y puesto que ya había encarnado a ingenuas en el teatro y en el cine anterior a la guerra, la actriz se especializó en este tipo, la ingenua, que acomodó a las necesidades de su público teatral –y, en la medida de lo posible, a su propia idiosincrasia–, dando lugar a una suerte de “ingenua moderna”, es decir, una imagen de la actriz que la predispuso hábilmente para interpretar el amplio ramillete de subgéneros de la comedia. Por supuesto, Hernán no malgastó la oportunidad de representar las obras de teatro que habían dado origen a sus películas más celebradas: además de *La tonta del bote*, escenificó *La chica del gato*, *Cuento de hadas* y *Un hombre de negocios*, textos en los que se basaron las películas *La chica del gato* (Ramón Quadreny, 1943), *Ella, él y sus millones* (Juan de Orduña, 1944) y *Un hombre de negocios* (Luis Lucia, 1945).



Fotografía 2. Admiradores de Josita Hernán. Madrid, Fondo Privado de la autora.

Hernán necesitaba programar obras que le garantizaran un mínimo margen de beneficio para asegurar la continuidad de su compañía en la temporada siguiente. Pero, con frecuencia, la empresaria no llegó a escenificar todas sus propuestas. Las razones son diversas. A menudo, Hernán imprimía los carteles publicitarios de su compañía, donde figuraba el repertorio inicialmente planteado, sin explicitar las fechas ni los lugares de actuación y, más tarde, solicitaba los permisos de autorización obligatorios para su representación pública. La artista, su padre o los representantes de la compañía tuvieron que lidiar con las instancias administrativas correspondientes, es decir, con la Delegación Nacional de Cinematografía y Teatro, de la Vicesecretaría de Educación Popular de FET y de las JONS, hasta 1945, y con la Dirección General de Cinematografía y Teatro, del Ministerio de Educación Nacional, hasta 1951. Casi todas las propuestas eran reposiciones, comedias de éxito comercial estrenadas entre 1910 y 1930 por autores afines a la dictadura franquista o, al menos, considerados como no problemáticos, y cuya temática era asimismo permisible desde el punto de vista de la censura: Serafín y Joaquín Álvarez Quintero, Carlos Arniches, Jacinto Benavente, José de la Cueva, Agustín de Figueroa, Juan Ignacio Luca de Tena, Pilar Millán Astray, José María Pemán, Antonio Quintero, Enrique Suárez de Deza o Luis de Vargas, entre otros. Precisamente, la conservadora concepción teatral que profesaban los censores se mostró reacia hacia el teatro de humor y exigió una comedia tradicional de tipo ternurista⁷. La resolución del repertorio de Hernán solía ser favorable, por lo que parece lógico que las reposiciones conformaran el grueso de las propuestas. No obstante, no todas eran viables, sobre todo si se trataba de ciertos autores u obras vetados por el régimen, por razones políticas o ideológicas. El ejemplo más llamativo es la insistencia que Hernán demostró para reponer las obras de Gregorio Martínez Sierra. Lo logró, al fin, y fue la primera en hacerlo en Madrid, en julio de 1945, aunque se le prohibió que el nombre del autor figurara en la publicidad de la empresa. Exceptuando este tropiezo con la censura, la artista –hasta donde los expedientes examinados en el Archivo General de la Administración (Alcalá de Henares) nos han permitido averiguar– no se topó con obstáculos análogos que le impidieran reponer o estrenar las obras que facilitó a las instancias competentes. Las otras dos causas sobrevenidas por la actuación de la censura

⁷ Berta Muñoz Cáliz: “La censura y el teatro de humor durante la primera década de la dictadura franquista (1939-1948)”, *El teatro de humor en la guerra y la posguerra española (1936-1948)*, Marieta Cantos Casenave y Alberto Romero Ferrer (eds.), Cádiz, Universidad de Cádiz; Fundación Pedro Muñoz Seca, 2001, p. 146.

que le obligaron a prescindir de determinadas obras fueron el dictamen negativo y la demora de la resolución.

Además de reponer comedias españolas, la empresaria recurrió puntualmente a los italianos Dario Niccodemi y Emilio de Martino, al francés Jean-Jacques Bernard, a los autores húngaros János Bókay, Ladislao Fodor, Stella Adorján y Stefan Bekeffy y al inglés Óscar Wilde. En última instancia, la actriz dispuso de textos escritos para ella, de autores como Ramón Meléndez Pimentel, Luisa María Linares Becerra, *Daniel España* (Álvaro Portes), Pilar Millán Astray, Luis Molero Massa, Mercedes Ballesteros, Vicente Escrivá, Vicente Vila-Belda, Trini Mollar, José de Juanes Vicente y Rafael Rosillo. Sin embargo, ante la desafortunada recepción de estas obras, Hernán tuvo mejor suerte con la reposición de comedias estrenadas antes de la Guerra Civil y, sobre todo, las que había protagonizado en el cine. Es importante señalar que, aparte de recurrir a su particular comodín, Pilar Millán Astray –quien había escrito *La Cuscurrita* y *Sol de España*, y refundido *Mademoiselle Naná* para la actriz– Hernán demostró mucho interés en estrenar las comedias de Trini Mollar y de Mercedes Ballesteros.

Afincada en el circuito comercial –como no podía ser de otro modo hasta los años cincuenta, cuando comenzó a participar en diversas agrupaciones de cámara–, Hernán no interpretó ni dirigió el teatro que hubiera deseado. Como empresaria, su capacidad de acción se encontraba restringida por la ley de la oferta y la demanda, y las condiciones en que se encontraba el sistema teatral de la época no eran especialmente pródigas. Durante la posguerra, el teatro experimentó un retroceso por el auge del cine y el cierre o la transformación de las salas teatrales, ya de por sí escasas. Por si esto no fuera poco, la mayoría se encontraban obsoletas e incapaces de acoger cualquier propuesta innovadora⁸. La merma de la infraestructura teatral fue muy acusada, ya que la cantidad de salas, la mayoría situadas en Madrid, Barcelona o en grandes centros urbanos, se redujo a más de la mitad. El efecto intensificó el ya grave centralismo de la actividad teatral en España, pues el músculo empresarial acudió al refugio de las grandes ciudades. En consecuencia, las giras por provincias eran clave en la difusión del teatro⁹.

Aunque su repertorio fuera extenso, en no pocas ocasiones la compañía de Hernán ofrecía las mismas obras en localidades distintas y de forma

⁸ Blanca Baltés: *Estampas del teatro en los cuarenta*, Madrid, CDT, 2015, pp. 46-50.

⁹ Emeterio Díez Puertas: *Historia social del cine en España*, Madrid, Fundamentos, 2003, pp. 182-184.

consecutiva. Consciente de esta situación, la empresaria intentó hallar un equilibrio que evitara entregar su compañía al mercantilismo más ordinario: “[Me dediqué] a hacer obras, por una parte, que me pudieran dar dinero pero, por otra parte, que no fueran la burrada y la tontería que entonces se hacía; que se hacía muy mal teatro”¹⁰. Prácticamente todo su repertorio se adscribe al género cómico, una categoría amplia que, en el caso que nos ocupa, cobija las formas de la comedia cómica, la comedia dramática, la farsa, el vaudeville, la alta comedia o comedia burguesa, el sainete y la comedia asainetada, el melodrama y otras hibridaciones del teatro con el cine y la novela rosa. No solo debido a su especialización y a su reiterada aparición en un determinado género de películas, sino también, a causa del público, Hernán se vio forzada a descartar el teatro clásico español, inglés y francés¹¹.

El estudio del repertorio de la compañía de Josita Hernán descubre dos etapas en la trayectoria de la artista. La primera, hasta 1943, revela una selección apegada a la vertiente sentimental y costumbrista de la comedia, en una clara correspondencia con la filmografía de la actriz hasta la fecha. Desde 1945 la compañía suscribió de forma progresiva una línea benaventina que compaginó con otros subgéneros cómicos y, conforme fue agotándose la década, con el melodrama serio. Sin embargo, Hernán habría preferido consumir este viraje mucho antes. Ya en 1942 se dirigió a Guillermo Fernández-Shaw solicitándole algo diferente: “me interesaría más la alta comedia, en que yo dejara de ser la niña ingenua que se reitera en varias obras ofrecidas para ser la mujer, acaso alocada, caprichosa con sicología propia y problemas íntimos”¹².

La programación fue otro aspecto importante en la estrategia empresarial de la artista y debió haber influido en la relación entre las obras de teatro escogidas y la zona geográfica donde iban a representarse, además de, por supuesto, las fechas y las combinaciones del cartel. Así, por ejemplo, las de corte costumbrista se presentaron con mayor profusión en la mitad sur de la península, mientras que la alta comedia pareció más apropiada en la mitad norte. La maniobra corriente pudo haber consistido en desplazarse por capitales medianas y por ciudades estratégicas, como Zaragoza, Valencia y,

¹⁰ Madrid, Fondo Privado Salazar y Yáñez, Casete, entrevista de Miguel Ángel Almodóvar a Josita Hernán en 1996.

¹¹ Luis Peñafiel Alcázar: “Josita Hernán, actriz, estrella, pintora, viajera y apasionada por la lectura”, *Línea*, Murcia, 1-II-1950, p. 8.

¹² La carta se conserva en la Biblioteca de la Fundación Juan March. Véase en línea, en <http://www.march.es/bibliotecas/repositorio-fernandez-shaw/> [consulta: 30 de abril de 2017].

en verano, las de la cornisa cantábrica. Y, en general, la puso en práctica en giras de larga duración, que Hernán prolongaba desde septiembre hasta junio o julio, con una pausa en Semana Santa. El éxito de la compañía en cada localidad dependía de varios factores: el volumen de la actividad teatral –y de los medios materiales dedicados a su difusión–, los días de la semana en los que ofrecía reposiciones o estrenos, la presencia de otras compañías o, en el caso de las ciudades que contaban con más de un local de exhibición, la competencia con el cine. Paradójicamente, Hernán admitió que este era su problema principal y lo expresó de una forma reveladora para comprender el carácter de consumo que confirió a su repertorio: “El público cuenta con muchas diversiones, pero, si no decadencia, apreciamos escasez de obras nuevas. Faltan autores porque faltan obras”¹³.

Los temas que dominaron el repertorio de Hernán reflejaron conflictos y problemas propios de la clase burguesa, con planteamientos desprovistos de crítica social o cultural: el ascenso o la devaluación de la clase socioeconómica, las herencias y los inevitables matrimonios de conveniencia y una serie de enredos de pareja, que, a menudo, se sustentan en un conflicto en torno al equívoco o a la ocultación de la identidad¹⁴. La educación de la mujer y su paso de la juventud a la madurez por efecto del amor es, sin duda, un tema consustancial del repertorio, dando por sentado que, en este contexto, hablar de amor equivale a referir la desigual relación que se establece, de acuerdo con las normas patriarcales, entre mujeres y hombres. Pocas veces la propuesta temática amplió su perspectiva. Cuando lo hizo, abordó temas como la clase media y su afán consumista, el desigual reparto de la riqueza, el problema de la vivienda, el estraperlo, los efectos de la Segunda Guerra Mundial en la población, el adulterio e, incluso, la homosexualidad¹⁵. En

¹³ Fernando-Guillermo de Castro: “Cinco minutos de charla con Josita Hernán”, *Libertad*, Valladolid, 12-VI-1949, p. 6.

¹⁴ Los siguientes textos dramáticos del repertorio de Hernán constituyen una muestra representativa de los temas mencionados: *Escándalo en Nueva York*, de Linares Becerra y *Daniel España*; *Fino Lerma*, de José de la Cueva; *La Cuscurrita*, de Millán Astray; *Una gran señora* y *Escuela de millonarias*, de Suárez de Deza; *Pigmalión*, de George Bernard Shaw; *Cuento de hadas*, de Honorio Maura; y *Las pobrecitas mujeres*, de Vargas (ascenso o devaluación socioeconómica, herencias y matrimonios de conveniencia); y *Guiñitos*, de Pleasant Joke; *Amo a una actriz*, de Fodor; *Una mujer desconocida*, de Ballesteros; *Cristina Guzmán*, de Vargas, y *Juanito*, de Adorján y Bekeffy; y *La importancia de llamarse Ernesto*, de Wilde (ocultación de la identidad).

¹⁵ Esta temática se presenta a través de *¡Cariño!*, de Antonio Quintero; *Un marido con descuento*, de Mollar, *Gastos secretos*, de Valentín Moragas Roger; *Un estraperlo de amor*, de Ignacio F. Iquino y Salvador Cerdán Garre; *Familia honorable no encuentra piso*, de Luis

general, este repertorio no siempre recibió buenas críticas. Algunos testigos lo consideraron intrascendente, cuando no frívolo, si bien, al menos, encontraron su presentación sobre las tablas digna y decorosa. Otros lamentaron que una mujer cuya “charla es un alarde de erudición” no se exigiera “un teatro más ambicioso que el del mundo rosa”. Pero Hernán reponía que “por muy diversos motivos” había fracasado en su intento por ofrecer un teatro distinto, como *La dama boba*, de Lope de Vega, o la adaptación de *Lo que el viento se llevó* (*Gone with the Wind*), de Margaret Mitchell¹⁶.

La cantidad reducida de personas que acudía al teatro en la posguerra convertía a los espectadores en asistentes habituales, así que era preciso renovar el cartel periódicamente. Hernán compuso repertorios amplios, que ella y sus compañeros debían ensayar en el escaso tiempo libre que disponían durante las giras, pues ofrecían dos o tres funciones diarias. Es de suponer que los ensayos fueran insuficientes. La propia directora reconoció que siempre se veía obligada a trabajar con prisa: “¡Todos los ensayos de obras a estrenar son tan poquíssimos y rápidos...!”¹⁷ (véase la fotografía 3). En una ocasión, en la temporada 1945-1946, a finales de septiembre, Pilar Millán Astray se desplazó a Valencia, donde se encontraba la compañía de Hernán, para leerle *Sol de España*. La actriz se mostró entusiasmada con la obra y aseguró en un diario local que empezaría a ensayarla al día siguiente, con el fin de estrenarla en Sevilla en octubre. Sin embargo, *Sol de España* se estrenó el 24 de noviembre en Málaga y apenas fue representada cuatro veces más en toda la gira¹⁸. Al cansancio inherente a esta dinámica de trabajo hay que añadir la fatiga provocada por los continuos desplazamientos –aunque Hernán, a diferencia del resto de actores, viajaba en coche o en tren, en primera clase–, el precario estado de las infraestructuras del país y la ausencia de comodidades o, incluso, de condiciones de salubridad mínimas en los

Maté, y *Los milagros del jornal*, de Arniches (clase media, consumismo, desigual reparto de la riqueza y estraperlo); *El amor ha bajado del cielo*, de Escrivá y Vila-Belda (Segunda Guerra Mundial); *Hablando con la esfinge*, de José de Juanes Vicente (adulterio); y *Una mujer desconocida y ¿Odio?*, de Rafael Rosillo (homosexualidad).

¹⁶ A. C.: “Con Josita Hernán, en los entreactos de ‘Ángela María’”, *Jornada*, Valencia, 27-II-1943, p. 9.

¹⁷ Yoca: “Teatro. Josita Hernán, Trini Montero y José Vivó hablan sobre ‘Después’”, *Información*, Alicante, 9-VI-1950, p. 6. Oliva anota que “lo normal era aprenderse el papel ‘con alfileres’, repetir pocas veces las ‘entradas y salidas’, y hacer el ensayo general ‘con público’, o sea, yendo directamente al estreno”. César Oliva: *El teatro desde 1936*, Madrid, Alhambra, 1989, pp. 86-87.

¹⁸ José de Maturana: “Escenarios. Conversación con Josita Hernán y Luis Peña, ampliada con la presencia e intervención de Pilar Millán Astray”, *Levante*, Valencia, 30-IX-1945, p. 3.

teatros. No es extraño que Hernán acabara sufriendo los estragos de este ritmo de trabajo. Fue víctima de una anemia severa y, tras algunas complicaciones y una operación quirúrgica, detuvo su actividad entre 1947 y 1949. Pero, a pesar de estos inconvenientes, la actriz disfrutaba de su trabajo: “Reconozco que [el teatro] esclaviza, que absorbe plenamente –entregada al teatro ni leo ni escribo [...]–, más así y todo me encuentro a gusto”¹⁹.



Fotografía 3. Josita Hernán en su camerino, hacia 1945. Madrid, Fondo Privado Salazar y Yáñez.

A partir de 1947 Hernán comenzó a enrolarse de forma esporádica en otras compañías contratada como primera actriz. En 1950, al término de su

¹⁹ “Josita Hernán trabaja ahora como pocas veces”, *La Voz de España*, San Sebastián, 3-III-1949, p. 4.

última aventura como empresaria, aseguró que, de haber contado con más recursos económicos, habría fundado un teatro para minorías²⁰. En adelante, se interesó por la búsqueda de un teatro distinto, lo cual fue posible porque rechazó reunir, en su figura, más de un rol a la vez. Desde entonces, sería actriz o directora de escena y, en ningún caso, deseó reproducir alguno de los aspectos de su carrera artística anterior. En 1953 la artista se entrevistó a sí misma para preguntarse si se consideraba una buena actriz: “¡Psé! Creo que hubiese podido ser mejor si hubiera tenido una gran independencia para poder elegir obras”²¹. Además del propio sistema teatral, la censura y las duras condiciones en las que trabajaban los profesionales, las apetencias del público constituyeron otro escollo que impidió la libertad de elección de la artista. Buena parte de la fama de Hernán descansaba en su éxito como estrella del cine, de modo que la actriz, a su pesar, no ignoraba que no podía alejarse de los tipos con los que se había encumbrado:

Me empezaron a llover contratos de niñas bobas, de niñas ricas, de niñas que tenían que quitarle el novio a la segunda [...]. Y empecé a cansarme, pensé que me iba a quedar enjaulada en mi propio personaje, ¡que ya no podría nunca decir nada que fueran tonterías, bobaditas alegres y graciosas! Y cuando pasaron unos pocos de años [*sic*] me fui al teatro, abandoné un poco el cine. Porque, en el teatro, si bien el público [...] seguía exigiéndome que hiciera niñas [...] las escogí, dentro de lo malo, lo mejor [...]. Pero, de todas formas, los años pasaban. Mi voz es una voz que, lo siento, pero siempre ha sido de pito y, claro, tampoco podía hacer la Yocasta porque se hubieran trinchado de risa, ¡qué fracaso! Entonces decidí hacer otras cosas y me dispersé en lo que me gustaba²².

Hernán tomó una decisión: “dejé el cine y el teatro porque considero que una de las mayores virtudes humanas es la de saber retirarse a tiempo. Odio el ridículo. Yo quería que el público conservase siempre la imagen adolescente y triunfante de la Josita Hernán de los años cuarenta”²³. Mientras dirigió su

²⁰ Luis Peñafiel Alcázar: “Josita Hernán, actriz, estrella, pintora, viajera y apasionada por la lectura”, *Línea*, Murcia, 1-II-1950, p. 8.

²¹ Josita Hernán: “‘Entreviú’ con mi sombra”, *Senda*, 125, 1953, p. 28.

²² Madrid, Fondo Privado Salazar y Yáñez, Casete, Homenaje a Josita Hernán en el Centro Cultural Conde Duque en 1997.

²³ Pascual Antonio Beño: “Josita Hernán, gran actriz del cine español de los años cuarenta”, *Lanza*, Ciudad Real, 18-X-1973, p. 15.

compañía, la especialización de Hernán en el tipo de la ingenua consistió en una cuestión no solo artística o profesional sino de supervivencia, aunque, de igual modo, la condenó al encasillamiento y, a la postre, a un forzoso retiro, que se saldó cuando cumplió los cuarenta años. La película *La tonta del bote* circunscribió su tipo interpretativo, durante la primera mitad de los años cuarenta, al ambiente costumbrista, que poco a poco la artista trató de sacudirse sustituyéndolo por otros papeles cómicos, no de niña sino de mujer joven y moderna, para ampliar sus posibilidades en la farsa y en la alta comedia. Solo cuando la década de 1950 estaba próxima, y con ello, la cuarentena, Hernán logró interpretar personajes menos codificados, en un intento por alejarse de la tiranía del género cómico. La actriz conocía bien las posibilidades de su físico y prefirió no forzarlo para minimizar los riesgos: “Yo me he atrevido con Esquilo. Pero, claro, eso es un pecado que pagué, naturalmente, porque no podía. Me iba grande”²⁴. El público acudía a verla al teatro para reencontrarse con el personaje que había visto en el cine. Ignorar o defraudar sus expectativas hubiera sido una osadía para con su situación económica y familiar. Por otra parte, como empresaria de una compañía dedicada a recorrer el país, la especialización del tipo se convertía en una herramienta útil que permitía ofrecer un repertorio –compuesto por obras de teatro semejantes– cuantitativamente más amplio²⁵. En consecuencia, la interpretación de un tipo femenino tan establecido dificultaba la introducción de innovaciones dramáticas y estilísticas, si bien, la poética de la actriz se vio marcadamente influida por el cine: “[...] Josita, que no puede olvidar sus actividades en el cine, y da a la interpretación de las obras que representa ese aire limpio y nuevo de la cinematografía”²⁶.

En definitiva, el balance entre las aptitudes y aspiraciones artísticas de Josita Hernán, y las oportunidades que, en el contexto de la inmediata posguerra en España, encontró para desarrollarlas como actriz, directora y empresaria de compañía, pone de manifiesto su desaprovechamiento

²⁴ Madrid, Fondo Privado Salazar y Yáñez, Casete, entrevista de Miguel Ángel Almodóvar a Josita Hernán en 1996.

²⁵ Una parte de la lógica de este modelo de producción teatral tan codificado consistía en las alianzas entre autores y actores o actrices, basada en la disposición de motivos físicos y psíquicos propios de los cómicos. César Oliva: “El actor como motivo de inspiración literaria en el teatro español: el caso de la comicidad”, *Estrenado con gran aplauso: teatro español, 1844-1936*, Marsha Swislocki y Miguel Valladares (coords.), Madrid, Iberoamericana; Fráncfort del Meno, Vervuert, 2008, p. 233.

²⁶ Z.: “Teatro. Cervantes. Inauguración de la temporada con la Compañía de Josita Hernán”, *Sur*, Málaga, 11-X-1949, p. 6.

profesional e intelectual por razones que obedecen a causas estructurales, políticas, sociales y, en última instancia, personales. Sin embargo, fue capaz de crear, bajo el imperativo de supervivencia en un período histórico muy crítico –para la mujer, sobre todo, en el contexto de la dictadura franquista– y de forma autónoma e independiente, una compañía en la que reincorporar a sus familiares al mundo laboral. En tanto que la actividad teatral se encontraba desasistida de la protección del Estado –pues no habilitó subvenciones para las compañías privadas hasta los años sesenta–, y aquella debía coexistir con la presencia de los teatros nacionales –se trataba, por tanto, de la convivencia entre el tradicional actor-empresario y la figura, emergente en España, del director de escena–, la artista supo apoyarse en la popularidad de su filmografía y en el poder e impacto de su imagen como estrella de cine. Hernán nunca depositó sus aspiraciones en este medio debido a las limitaciones que encontró para interpretar papeles acordes con sus expectativas, de modo que la artista no tardó en asumir que su trabajo en la industria cinematográfica española habría de ser, más que nada, un recurso para financiar y promocionar su actividad teatral. No obstante, su precoz abandono de la gran pantalla, con solo 33 años, fue lamentado por algunos. En 1948 la revista *Cámara* se hizo eco del olvido al que la actriz había sido condenada a causa de la evolución del cine español, que ya no admitía el género de películas que le habían hecho famosa. La revista, que se felicitaba por la desaparición de estas comedias, reivindicó el talento inexplorado de la actriz:

Dentro del tono desconsolador que caracteriza a toda la actividad cinematográfica de Josita Hernán, hay que tener en cuenta el dato –halagador y, al mismo tiempo, trágico– de que ninguna otra actriz haya podido encarnar en la pantalla personajes tan estrambóticos como los interpretados por ella. Hacen falta unas maravillosas dotes de artista para hacer posible que adquieran aspecto de verosimilitud personajes faltos de calor humano, de lógica y de realidad; sin embargo, a pesar de que esto demuestra unas condiciones nada comunes, Josita Hernán no pudo evadirse de una labor que fue de su exclusiva creación, siendo arrastrada al abismo donde cayeron las películas que había realizado. Cuando estas dejaron de producirse, nuestra actriz abandonó los platós y rara vez ha vuelto después a trabajar en ellos. [...] Josita Hernán, apartada de nuestra pantalla por recorrer hasta el fin el equivocado camino de sus primeras actuaciones es, no obstante, casi una incógnita del cine patrio. No se le

han dado ocasiones de demostrar la valía de su genio artístico, agotado en interpretaciones sin interés [...]. Désele a Josita Hernán un papel lleno de vida y de ardor humanos, opuesto por completo a los que ha realizado hasta ahora y, si fracasa en él, quede para siempre alejada de las labores cinematográficas; pero si triunfa, congratulémonos, pues desde esa fecha contaremos con la actriz más personal y extraordinaria que hayamos tenido nunca²⁷.

En 1953, alejada ya de los escenarios, la actriz tenía 39 años. Su apariencia física toleraría cada vez peor la interpretación del tipo de personaje al que había consagrado su carrera artística. Antes de abandonar su imagen pública a una sombría caricatura, optó por retirarse a tiempo. Solo retomaría su carrera “si un día encontrase una comedia que yo considerase como ‘cumbre’”²⁸. Pese a la experiencia en la dirección de su compañía, Hernán era consciente de haberlo hecho de manera instintiva y gracias, en parte, a que había visto mucho teatro en Francia en su juventud. El deseo de estudiar dirección escénica no solo habría estado promovido por el temor a perder su trabajo –y del cual dependía su familia– sino en dignificar su profesión²⁹. Cuando en 1953 ó 1954 asistió como oyente extranjera a los cursos de dirección escénica del Conservatorio Nacional de Arte Dramático de París –es posible que siguiera las clases de dirección y de teatro clásico francés que impartía Béatrix Dussane, maestra, años antes, de María Casares³⁰–, Hernán aún abrigaba la posibilidad de regresar a España. Y así lo hizo, en 1955, con la intención de formar compañía y dar a conocer un repertorio

²⁷ Juan Martínez Ramón: “El eclipse de una estrella. Josita Hernán, ausente de nuestro cine”, *Cámara*, 136, septiembre de 1948, p. 11.

²⁸ María Victoria Amor: “Charla con Josita Hernán”, *Arriba*, Madrid, 22-VII-1962, p. 17.

²⁹ Todavía a principios de los años cincuenta el director de escena escaseaba en los tablados españoles. Esta figura, reconocida como tal –y diferenciada, por tanto, del director artístico o del empresario–, había llegado con retraso al país, aunque ya a finales del siglo XIX la profesión teatral había tomado conciencia de su necesidad. Eduardo Pérez-Rasilla: “La dirección escénica en España desde 1939”, *ADE-Teatro*, 82, 2000, pp. 226-247.

³⁰ M.^a Florencia: “La fama también tiene nombre de mujer”, *Lanza*, Ciudad Real, 19-V-1956, p. 3. María Victoria Casares Pérez (1922-1996), hija del primer ministro de la Segunda República, Santiago Casares Quiroga, llegó a París en 1939. Ingresó en el Conservatorio Nacional de Arte Dramático tras haber sido rechazada en dos ocasiones. En especial, Dusanne valoró las capacidades de la actriz y llegó a compararla con Sarah Bernhardt. Casares dedicó un breve recuerdo a esta experiencia en sus memorias. María Casares: *Residente privilegiada*, Barcelona, Argos Vergara, 1981, pp. 164 y ss. Véase también Javier Figuro y Marie-Hélène Carbonel: *María Casarès, l'étrangère*, París, Fayard, 2005, pp. 61-87.

francés novedoso en el país. Nunca llegó a hacerlo. Un año más tarde, el director del Conservatorio, Roger Ferdinand, que deseaba incorporar la enseñanza del teatro extranjero en la institución³¹, le propuso impartir teatro español. Al aceptar el puesto, Josita Hernán renunció a su carrera artística en España. Se estableció en París hasta la década de 1980 y, como directora y profesora de teatro, se dedicó a promover la cultura española –relacionándola con la tradición teatral francesa– a través de las artes escénicas, tanto en el Conservatorio, la Biblioteca Española de la Embajada de España, como en el Liceo Español de París³².

³¹ París, Archives Nationales de France, signatura 1990302/7, carpeta “Budgets 1950-1965”, documento “Propositions pour le budget de l’exercice 1957”, p. 3.

³² Se encontrará un sucinto repaso a la labor de la profesora en el Conservatorio de París en Alba Gómez García: “Teatro popular español por actores franceses: la Compañía del Conservatorio Nacional de Arte Dramático de París en España (1959-1974)”, *Anagnórisis*, 15, 2017, pp. 558-575.

PARTE 3:

DANZA, GUERRA CIVIL Y PRIMER FRANQUISMO

La danza en Sevilla durante la Guerra Civil española. Recorrido a través de la prensa: ámbito cinematográfico

PILAR PÉREZ CALVETE

CENTRO ANDALUZ DE DANZA

ÁFRICA CALVO LLUCH

UNIVERSIDAD PABLO DE OLAVIDE

Resumen

Durante los casi tres años de Guerra Civil española, el cine tuvo un protagonismo especial para la sociedad. Pudo ser un lugar en el que refugiarse tanto físicamente como anímicamente. En este período, principios del cine sonoro, veremos que hay un volumen importante de producciones en las que la danza tiene un protagonismo real. Además encontramos un gran número y variedad de títulos, mayor del imaginado, pues al empezar la contienda las distribuidoras se encontraban en Madrid y Barcelona.

El objetivo de esta investigación es el de dar a conocer el lugar que ocupó la danza dentro del panorama de la cinematografía exhibida en los cines de Sevilla durante la Guerra Civil española. Las películas en las que consideramos que la danza estaba presente, ya fuera como motivo principal o como acompañamiento a la trama de la película, están clasificadas en: musical americano, europeo y español; opereta centroeuropea y costumbrismo español.

El objetivo principal de esta investigación es el de dar a conocer el lugar que ocupó la danza dentro del panorama de la cinematografía exhibida en las salas de cine de Sevilla durante el período de la Guerra Civil¹. Es un trabajo

¹ Esta investigación pertenece al proyecto I+D+I “Danza durante la Guerra Civil y el franquismo (1936-1960): políticas culturales, identidad, género y patrimonio coreográfico”

en proceso que finalizará teniendo un repositorio OPEN, abierto a todo aquel que quiera acceder a esta base de datos y que estará alojado en la Universidad Pablo de Olavide.

Para alcanzar este objetivo, se ha llevado a cabo un vaciado de la prensa sevillana: *ABC* completo (desde 18 de julio de 1936 al 31 de marzo de 1939); parcial de *El Correo de Andalucía* (desde el 18 de julio de 1939 al 31 de mayo de 1937 y desde el 1 de septiembre al 30 de noviembre de 1938) y *La Unión* (los meses de marzo, abril y mayo de 1937).

De los tres periódicos elegidos, *La Unión*, *ABC* y *El Correo de Andalucía*, son estos dos últimos los que mantienen a lo largo del período que se estudia una continuidad en cartelera. En *ABC* podemos encontrar desde el principio algunos comentarios, artículos o críticas propiamente dichas (que nos han esclarecido a veces si una película incluía o no danza) en un apartado que se mantiene en todos los periódicos llamado “Información sobre Teatros y Cinematógrafos y Gacetillas Teatrales”. En *El Correo de Andalucía* localizamos información de este tipo en un apartado llamado “Cinematografías”, esporádicamente en 1937 y con más continuidad a lo largo de 1936 y 1938. En el periódico *La Unión* se anunciaban pocos o casi ningún cine.

Sevilla, 18 de Julio de 1936. Primeros días

En este viaje a través de la prensa, intentando imaginar y fantasear qué danza podían ver los sevillanos en el cine, nos encontramos con que en los primeros días de la guerra casi no hay datos de cines que programen y menos aún cines que lo hagan con películas en las que podamos sospechar que había alguna intervención dancística.

El Correo de Andalucía (diario católico fundado en 1899) amanece el 18 de Julio de 1936 con una portada en la que se respira el ambiente turbulento que se debía vivir en aquellos días. Muestra de ello podría ser el estado de conservación de los ejemplares de los primeros días de la guerra que se encuentran prácticamente destruidos e ilegibles en muchas de sus páginas.

(HAR2013-48658-C2-2-P). Aunque existen pocos trabajos sobre el tema, el lector interesado en el contexto general de la danza durante la Guerra Civil española encontrará algunas aportaciones interesantes en la siguiente publicación: *Dance, Ideology and Power in Francoist Spain (1938-1968)*, Beatriz Martínez del Fresno y Belén Vega Pichaco (eds.), Turnhout, Brepols, 2017.

La portada nos muestra una gran esquila del “Excelentísimo Señor D. José Calvo Sotelo [...] que murió alevosamente asesinado en Madrid el día 13 del corriente mes de Julio...”². Sin embargo, tras una lectura del resto del periódico, sucesos, anuncios, fiestas patronales, etc., nada hace pensar que ese mismo día iba a comenzar una batalla tan sangrienta y de tan larga duración. Se empiezan a inaugurar los cines de verano, y la vida parece que discurre dentro de una cierta normalidad.

Este mismo día en cartelera están programadas dos películas musicales. Una en el Teatro San Fernando –*La Indómita* (Reckless, 1935), dirigida por Víctor Fleming–, y la otra en el Cine Madrid –*La verbena de la Paloma* (1935), dirigida por Benito Perojo–. En la primera de ellas, la danza y el musical son el motivo principal de la película, mientras que en la segunda se incluyen números de danza que van acompañando la trama: bailes populares, bailarinas en el café-tablao, etc.

Volumen de películas, procedencia y año de producción

La programación cinematográfica en los primeros meses que siguen al alzamiento es irregular, lógicamente. Si bien era previsible que en los principios de la guerra no hubiera muchas películas donde elegir, dado que las empresas de distribución y producción se encontraban en Madrid, Barcelona y Valencia, el volumen de películas que nos encontramos en 1936 hace pensar que las empresas de Sevilla disponían de un *stock* que les permitió hacer una programación bastante aceptable durante los primeros meses de la guerra.

Año 1936

Es a lo largo de finales de julio y durante los meses de agosto y septiembre cuando los cines empiezan a reanudar su actividad anunciando en prensa su reapertura. El 28 de julio se anuncia en *El Correo de Andalucía* que muy pronto se reanudarán las funciones de cine en las plazas públicas. “Ello obedece al deseo de los sevillanos de normalizar su vida totalmente pues, así como circulan por todas las calles en pleno día, quieren, como por la

² *El Correo de Andalucía*, Sevilla, 18-VII-1936, portada.

tarde, seguir su vida cotidiana también por la noche, para la tranquilidad de la población civil”³.

El 30 de julio aparece ya en *ABC*, en su apartado “Informaciones de teatros y cinematógrafos / Gacetillas teatrales”, un aviso del Teatro San Fernando en el que comunican que al estar “restablecida la normalidad en Sevilla [...] se complace en anunciar que, mañana viernes, día 31, reanudamos nuestras magníficas producciones”⁴. Al día siguiente, el Gran Cinema Plaza Nueva pone su aviso, al igual que lo hizo el día anterior el Teatro San Fernando.

La película con la que se retoman las proyecciones después del Alzamiento se presenta en el Teatro San Fernando, el 31 de julio, y es *La Indómita*, que ya vimos anunciada en la cartelera del 18 de julio en el mismo cine, con Jean Harlow, William Powell y Franchot Tone.

Entre los meses de julio y diciembre de 1936 tenemos 56 películas programadas en las que existe algún número de danza o son propiamente comedias musicales, operetas o revistas.

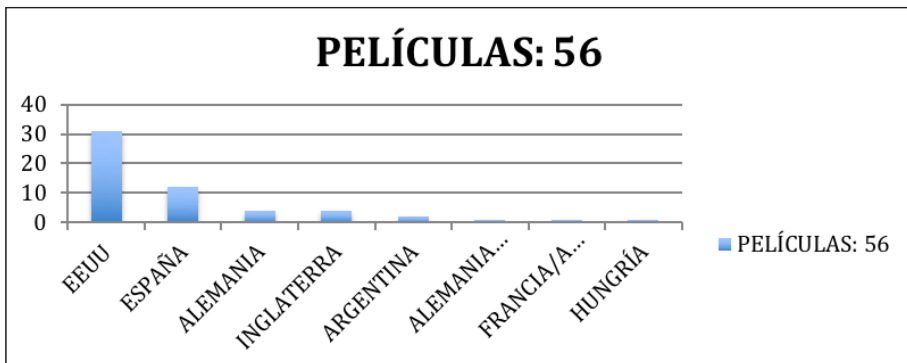


Tabla 1. Películas y nacionalidad en 1936. Fuente: elaboración propia.

Como podemos observar, en la tabla nos encontramos con un evidente predominio de películas americanas seguidas por las de procedencia española, y a bastante distancia las alemanas e inglesas, entre las que figuran títulos que se irán repitiendo a lo largo de todo el período que nos ocupa. Es de suponer que esto no solo se debiera a las dificultades para conseguir material de estreno, sino que, además, el público las aplaudiría y seguramente estaría deseoso de volver a ver una y otra vez a la simpática niña prodigio, Shirley Temple, en *Rebelde* o en *La simpática huerfanita*; de disfrutar del lujo y la

³ *El Correo de Andalucía*, Sevilla, 28-VII-1936, p. 3.

⁴ “Informaciones de Teatros y Cinematógrafos”, *ABC*, Sevilla, 30-VII-1936, p. 9.

diversión en los grandes salones de la alta sociedad americana con Ginger Rogers y Fred Astaire en *Roberta* o *La alegre divorciada*; de bailar a ritmo de vals en la española *El bailarín y el trabajador*, brillante film musical al estilo de Hollywood; o de disfrutar con el desparpajo y salero de Imperio Argentina y su compañero de fatigas Miguel Ligeró en *Morena Clara*, por dar algunos ejemplos.

Año 1937

Durante 1937 tenemos un total de 148 películas.

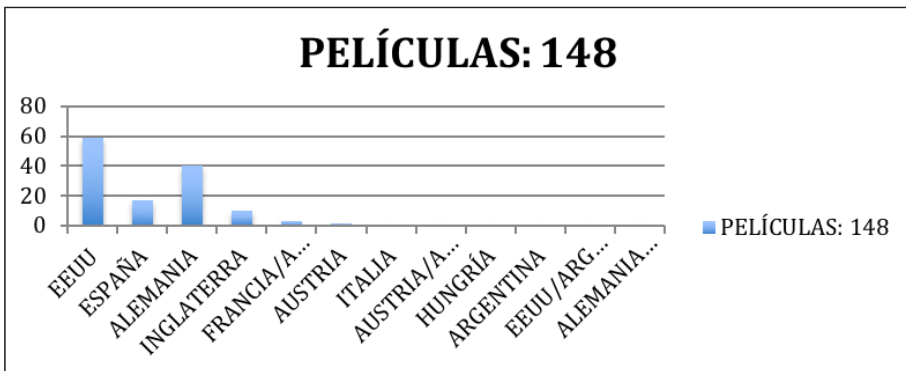


Tabla 2. Películas y nacionalidad en 1937. Fuente: elaboración propia.

En 1937 observamos cómo el volumen de películas americanas continúa siendo predominante, aunque el de las procedentes de Alemania crece de una forma evidente. En el caso de las americanas, la instalación de Radio Films, sucursal de la RKO en España y afincada en Sevilla desde finales del 36, se encargó de enviar el primer lote a la zona nacional. Es en 1937 cuando los “países amigos”, en este caso Alemania, comienzan a enviar los lotes “Simpatía por España”, con los que se abastecería el mercado sevillano de operetas alemanas y centroeuropeas, calificadas de “buen gusto” por la crítica y la publicidad, y caracterizadas por sus ambientes mucho más pudorosos y comedidos que los que se reflejaban en las producciones de Hollywood. Estas operetas estaban protagonizadas por excelentes cantantes, entre otros el polaco Jan Kiepura, muchos de los cuales se convirtieron en estrellas y musas del régimen nazi, como la húngara Marika Rökk o la alemana Magda Schneider.

Año 1938

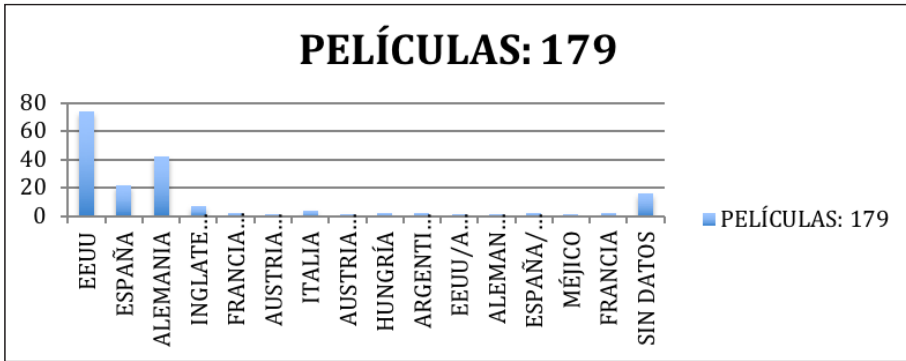


Tabla 3. Películas y nacionalidad en 1938. Fuente: elaboración propia.

Entre las 179 películas registradas durante este año es de destacar la gran variedad de nacionalidades de los films. Aunque el predominio sigue siendo americano, vemos cómo las alemanas, inglesas e italianas se asientan con determinación en el panorama cinematográfico de 1938. Merecen ser destacadas en este apartado las coproducciones Alemania/España de Hispano-Films Produktions: *El barbero de Sevilla* (Benito Perojo), *Carmen la de Triana* (Florián Rey) y *Suspiros de España* (Benito Perojo) que, aun siendo una producción de 1938, no llega a Sevilla hasta el 12 de enero de 1939. Son estas tres las únicas películas españolas producidas y estrenadas durante la guerra.

Año 1939

Entre los meses de enero y marzo, final de la Guerra Civil española, hay 60 películas, entre las cuales nos encontramos con una gran mayoría de reposiciones de años atrás y un número reducido de producciones que no se habían programado entre 1936 y 1938.

Dado que el período solo abarca tres meses, los registros de 1939 no arrojan ningún dato relevante en relación a los años anteriores.

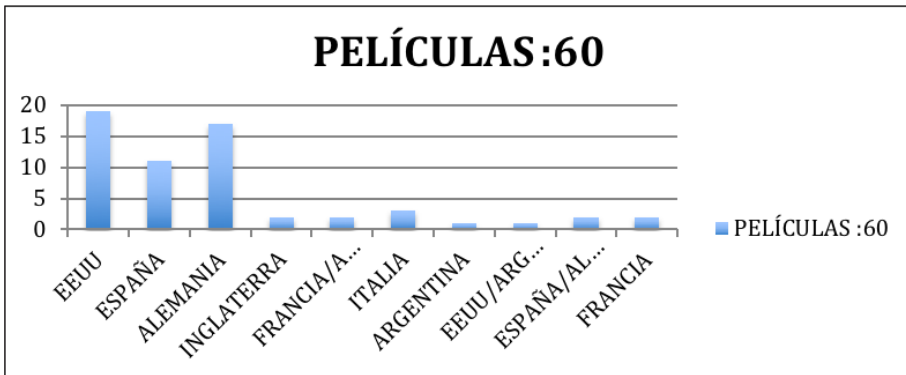


Tabla 4. Películas y nacionalidad en 1939. Fuente: elaboración propia.

Como podemos observar en las tablas referentes a cada año, el volumen de las películas americanas se mantiene a lo largo de toda la guerra. Las grandes productoras americanas distribuyeron sus films directamente al mercado “nacional”, sin la mediación de Barcelona y Madrid, viendo una fuente de ingresos importante, principalmente en Sevilla, cuya población respiraba cierta tranquilidad y podía distanciarse del ambiente bélico y disfrutar con el glamur de Hollywood, al haber sido “liberada” en los primeros días de la contienda.

Por otro lado, hay que destacar que las casas de alquiler y distribuidoras que se encontraban en Barcelona, Madrid y Valencia antes del alzamiento, se trasladarían a Sevilla. Entre ellas, la más significativa fue Cifesa, con su sede central en Valencia y sucursales en Madrid y Sevilla, y que trasladó definitivamente a Sevilla su sede durante el período bélico. Cifesa comenzó en el negocio del cine como distribuidora, pero ya al principio de la guerra empezó a presentarse también como productora, convirtiéndose en la más significativa de la España nacional. De hecho, a partir de 1937 ya había varias distribuidoras con una gran actividad además de Cifesa, como Balet y Blay, Sánchez Ramade y Exclusivas Diana, entre otras.

Año de producción

Desde el 18 de julio de 1936 hasta el 29 de marzo de 1939 se exhiben en Sevilla 196 títulos diferentes, manteniéndose muchos de ellos en cartelera a lo largo de todo el período que nos ocupa. Los años de producción de dichos títulos van desde 1929 hasta 1938. Es significativo que el volumen mayor es el de las producidas entre 1934 y 1935 (112 títulos de un total de 196). Cabe

suponer que en 7 años de cine sonoro, tanto los medios técnicos como la experiencia de los realizadores habían experimentado tal desarrollo que, en estos años, la industria cinematográfica ya estaba bien asentada y atravesaba un momento de esplendor. Lógicamente este período de bonanza, en España, se vio interrumpido a causa de la guerra.

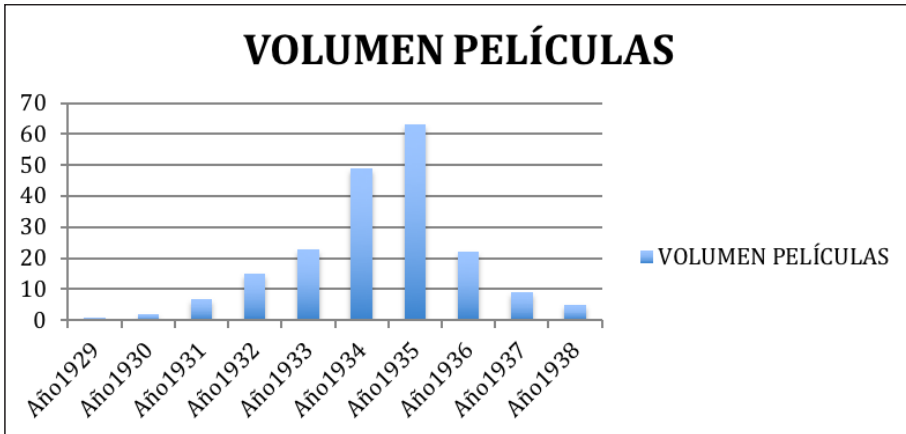


Tabla 5. Años de producción y volumen de películas exhibidas 1936-1939.

Fuente: elaboración propia.

La danza en los *films*

Las comedias musicales

La comedia musical se configura como el espectáculo total, en el que se integran el arte dramático, reforzado por los recursos visuales del cine, con la música, el canto y la danza como elemento imprescindible. Se incluyen numerosos y espectaculares números de danza que arrastran a un público masivo de toda edad y condición.

Musical americano

En primer lugar, tenemos que hablar del musical americano, género que nació simultáneamente con el cine sonoro el 6 de octubre de 1927 con el estreno en Nueva York de *El cantante de jazz*. Observando las películas exhibidas durante la guerra en Sevilla podemos distinguir cuatro modos diferentes de introducir la danza en estos musicales de Hollywood.

1) Los musicales que provenían del estilo del musical de Broadway, herencia de *El gran Ziegfeld*, representado por el coreógrafo/director Busby Berkeley, con películas producidas por la Warner Bros Production. En estas la importancia de la danza radicaba en las formaciones geométricas de gran precisión, con complicados diseños visuales donde el protagonismo de las bailarinas desaparece y la impresión es una masa de figuras que se mueven como autómatas, a excepción de algún primer plano que normalmente coincide con que la chica “destacada” tiene algún tipo de protagonismo en la película⁵.

Como ejemplos de este estilo podemos señalar *Música y mujeres* (Dames, 1935) o *Desfile de candilejas* (Footlight Parade, 1933) en la que James Cagney es productor de números musicales en Broadway y quiere introducir sus números en los intermedios de las películas proyectadas en los teatros. Aquí nos encontramos con infinidad de números de danza, tanto de rutina de ensayos, como números característicos y significativos dentro de la historia del musical como “Shanghai Lili” y “Human Waterfool” en el que cientos de muchachas se zambullen en el agua formando figuras caleidoscópicas. Y también cabe mencionar *Melodía de Broadway* (Broadway Melody, 1935) una obra de intriga entre bastidores en la que dos chicas tratan de triunfar en el Broadway de la época. En esta última aparecen números más propios de las danzas de salón en pareja de Ginger Rogers y Fred Astaire o Georges Raft y Carole Lombard, como “I’ve got a Feeling” y un ballet en zapatillas de punta con una dificultad relativa pero tremendamente vistoso en el número “You are my Lucky star”.

2) Los musicales de la RKO interpretados por Ginger Rogers y Fred Astaire en los que destaca la aportación de la danza como un código cinematográfico del cine musical, y que contribuyó al desarrollo del musical como género y, sobre todo, a la aceptación de la danza como uno de sus elementos necesarios⁶.

Los sevillanos pudieron disfrutar de estas danzas en *La alegre divorciada* (*The Gay Divorcee*, 1934), *Sombrero de copa* (*Top Hat*, 1935), *Roberta* (1935) y *Sigamos la flota* (*Follow the Fleet*, 1936) entre otras. La temática es bastante parecida en todas ellas. El personaje interpretado por Astaire es

⁵ Ideas tomadas de Jerome Delamater: *Dance in Hollywood Musical*, UMI Research Press, Studies in Photography and Cinematographe, Michigan, 1978, p. 33.

⁶ Parfraseando a J. Delamater: *Dance in Hollywood...* p. 49.

siempre un bailarín profesional que conoce en una u otra situación a Ginger Rogers. De esta manera, justifica su “derecho” a bailar a lo largo del film.

Todas ellas contienen números memorables de la historia del cine musical americano como el famoso “Cheek to cheek” o “Isn’t it a lovely day” en *Top Hat*, o “The continental” en *The Gay Divorcee*, entre otros muchos.

La pareja Astaire – Rogers tiene su equivalente en la Paramount con George Raft y Carole Lombard, que nos presentan en *Rumba* (1935) y *Bolero* (1934) una pareja excepcional en la técnica y muy original en la coreografía, a cargo de LeRoy Prinz, coreógrafo adscrito a la Paramount para la que también coreografió *Coktail musical* (*Too much Harmony*, 1933).

Queremos destacar la película *Bolero* (1934), en la que nos encontramos varias escenas dancísticas. Entre otras, al principio de la película una escena que recrea los inicios de George Raft como artista de vodevil y, la que da nombre a la película, que merece, por su calidad a nivel técnico y de riesgo de baile en pareja con *portés* nada habituales en la danza cinematográfica de la época, ser valorada entre las mejores, ganándose, sin duda, el calificativo de genial. Esta escena se ve dos veces en la película, la primera con una estructura circular de tambores (que recuerda tanto al *Bolero* encargado a Ravel por Ida Rubinstein y coreografiado por Bronislava Nijinska en 1928, como al posterior *Bolero* de Ravel coreografiado por Maurice Béjart en 1961), con la pareja Raft – Lombard danzando en el centro del ruedo. La primera se ve interrumpida por la declaración de la Primera Guerra Mundial y la segunda, con algunas variaciones, se repite, una vez terminada la guerra cuando Raoul y Helen (Raft – Lombard) se encuentran en París en la sala de fiestas propiedad de Raoul, “Chez Raoul”, y a la que ha acudido ella con su marido. Cuando llega la hora de actuar, a Raoul le falla su pareja de baile, que está completamente borracha y que no era ni más ni menos que la bailarina exótica de “burlesque” Sally Rand, famosa por su danza desnuda con dos grandes abanicos de plumas. Helen accede a bailar con él en recuerdo a sus tiempos de pareja y ahora sí se completa la coreografía, con un ardor que nos extraña no encontrarnos con alguna reseña que pusiera en cuestión la moral de esta cinta, bien en las “Cinematografías” de *El Correo de Andalucía*, bien en las “Gacetillas Teatrales” del *ABC*.

No le ocurre lo mismo a *Rumba*, cuyo estreno fue suspendido en Madrid en febrero de 1936, en pleno período republicano, por gestión del gobierno cubano, y que se “pasó” después de cortar algunas escenas que el gobierno cubano consideraba inconvenientes y desagradables. (“Cinematografías”, *El Correo de Andalucía*, 3-XI-1936). De ella dice *El Correo de Andalucía* que

es una cinta que, aun teniendo un argumento sencillo, no carece de emoción e interés, siendo Carole Lombard y George Raft una pareja venturosa que baila con extraordinaria perfección. Sin embargo, en cuanto a lo moral, suspende por sus escenas “de excesiva sugestividad”.

3) Por último, cabe señalar las relamidas comedias “familiares” musicales protagonizadas por la niña prodigio Shirley Temple, de la que durante los tres años de guerra pudieron disfrutar los sevillanos frecuentemente. Se exhibieron *La pequeña coronela* (*The Little Colonel*, 1935), *Dejada en prenda* (*Little Miss Market*, 1934), *La simpática huerfanita* (*Curly Top*, 1935), *Rebelde* (*The Little Rebel*, 1935), *Gracia y Simpatía* (*Baby Take a Bow*, 1934) y *La pobre niña rica* (*Poor Little Girl*, 1936). En ninguna de ellas la temática es la danza, pero en todas hay algunos números en los que Shirley Temple se luce como bailarina y cantante.

Así mismo no podemos dejar de mencionar las películas que hizo Maurice Chevalier con la Paramount Pictures. Recordemos que Chevalier fue una artista de vodevil de origen francés, que se trasladó a Estados Unidos para rodar junto a Jeanette MacDonald la película *El desfile del amor* (*The Love Parade*, 1929), a la que siguieron otras como *Ámame esta noche* (*Love me Tonight*, 1932), *El caballero del Folies Bèrgere* (*Folies Bèrgere de Paris*, 1935), y *El modo de amar* (*The Way to Love*, 1933).

Musical europeo

En este apartado encontramos algunas películas inglesas, francesas, italianas y españolas.

Entre las inglesas podemos destacar tres películas: *Siempre viva* (*Evergreen*, 1934), con Jessie Mathews y Buddy Bradley, que interviene como coreógrafo y bailarín; *Melodía gitana* (1936), en la que Lupe Vélez interpreta a la bailarina Mila de la que se enamora Danilo (Alfred Rode), quien por amor abandona el ejército para dirigir una orquesta gitana; y *Es el amor* (*It's Love Again*, 1936) con Jessie Matthews, “una hermosa bailarina [...] que como es requeteguapa y baila muy bien, consigue el éxito deseado”⁷.

Por su parte, las películas italianas incluyen títulos como *Éranse siete hermanas* (*Eravamo sette sorella*, 1937) distribuida por la casa Balet y Blay y estrenada en Sevilla en 1938, en la que siete actrices/bailarinas sin trabajo

⁷ “Informaciones de Teatros y Cinematógrafos”, *ABC*, 1-XI-1938, p. 18.

engañan a un millonario, quien en sus años jóvenes tuvo una vida disipada, haciéndose pasar por sus hijas. O *Regina de la Scala* (*Regina della Scala*, 1937), de la que la crítica del *ABC* del 12 de marzo de 1939 destaca a Nieves Pola como famosa diva lírica, cuando en realidad se trata de Nives Poli, bailarina italiana que interpretó a la “ballerina Luzia” en dicho film.

También pudo verse la cinta francesa *La Venus Negra* (1934), con Josephine Baker como protagonista y coreografía de Floyd du Pont. En esta película nos encontramos con una trama sencilla para facilitar el lucimiento de la famosa bailarina negra afincada en Francia; sin embargo, para el crítico de *El Correo de Andalucía* es una película nada recomendable.

Musical español

Aunque los medios económicos en la industria cinematográfica española eran precarios durante la Segunda República, algunos cineastas consiguieron producir películas musicales de calidad y muy taquilleras. Es de suponer que las productoras no quisieran arriesgarse a financiar películas cuyo éxito no estuviera garantizado, por lo que en este apartado se produjeron adaptaciones de zarzuelas y novelas ya conocidas y aplaudidas por el público español⁸. Entre dichas adaptaciones de novelas podemos destacar *La traviesa molinera*, *El negro que tenía el alma blanca* y *El bailarín y el trabajador*.

La traviesa molinera (1934) de Henry D’Abbadie d’Arrast estuvo basada en *El sombrero de tres picos* de Pedro Antonio de Alarcón, con guion de Edgar Neville y d’Arrast. La molinera tendría que haber sido Imperio Argentina, pero debido a que ella tenía firmado, junto con su marido Florián Rey, un contrato de exclusividad con Cifesa, hubo que buscar sustituta. Se barajaron varios nombres, entre otros el de Conchita Piquer, siendo finalmente interpretado el papel de la traviesa molinera por Hilda Moreno, bailarina cubana, que había pasado por los coros del legendario Ziegfeld y trabajado con los hermanos Astaire cuando eran artistas de varietés⁹.

El negro que tenía el alma blanca (1934) se creó bajo la responsabilidad de Benito Perojo, al que se consideraba en la época como un director capaz de hacer películas como las de Hollywood. Perojo ya había dirigido en la

⁸ Ideas tomadas de José Cabeza: *La narrativa invencible; el Cine de Hollywood en Madrid durante la guerra civil española*, Madrid, Cátedra, 2009, p. 55.

⁹ Ideas tomadas de José Luis Borau: *El caballero d’Arrast*, San Sebastián, Festival Internacional de Cine/FilMOTECA Vasca, 1990, p. 132.

época muda una versión de esta novela que casi era un musical y que tuvo gran éxito. En esta segunda versión destaca la interpretación de Antoñita Colomé (sevillana del barrio de Triana), estrella consagrada del cine español, y del cantante madrileño “Angelillo”. El negro en esta versión fue el cubano Marino Barreto.

Finalmente, *El bailarín y el trabajador* (1936) de Luis Marquina “resultó ser la mejor adaptación cinematográfica de las obras del glorioso dramaturgo Jacinto Benavente [...] *El bailarín y el trabajador* merece figurar entre los pocos rotundos aciertos de la etapa sonora en España, y su título, pasar a las antologías del séptimo arte como modelo de trasplante de la escena teatral al lienzo animado”¹⁰. Esta película se estrenó en Andalucía durante la Guerra Civil española y tuvo muy buenas críticas.

Dentro de las adaptaciones de zarzuelas se encuentran algunos títulos destacados: *La Dolorosa* (1934) de Jean Grémillon, en la que podemos asistir una exhibición de la música y las danzas populares aragonesas; *La verbena de la Paloma* (1935) de Benito Perojo, plena de números musicales, sin detener la acción de la trama de la película –entre otros destaca el número de baile en el “Café Melilla” interpretado por la bailaora Carmela Guerra–; *Doña Francisquita* (1934) de Hans Behrendt, en la que siguiendo el estilo de la zarzuela nos encontramos con algunos números de bailes en las verbenas o fiestas populares; *El Barbero de Sevilla* (1938) de Benito Perojo, estrenada y producida durante la guerra por la Hispano Film Produktion y realizada en Berlín en 1938 con Miguel Ligeró, Raquel Rodrigo, Roberto Rey y Estrellita Castro como cabezas de cartel; o *El Gato Montés* (1935), obra de la única realizadora española, Rosario Pi, durante el período que nos ocupa.

La opereta centroeuropea

En su gran mayoría son obras en las que la danza o la vida artística del escenario no son el tema principal. Las primeras figuras y protagonistas de estas películas son fundamentalmente actores y actrices cantantes, entre los que destacan como figuras masculinas Jan Kiepura y Paul Hörbiger. En cuanto a las mujeres, cabe señalar a Martha Eggerth, Magda Schneider y Marika Röck, siendo de esta última de la única que encontramos datos como bailarina, actriz y cantante.

¹⁰ Fernando Méndez Leite: *Historia del Cine Español*. Ed. Rialp, Madrid, 1965, p. 378.

Aunque no era lo habitual, sí que nos encontramos con un ejemplo donde la danza es motivo principal del film, como en *Las alegres chicas de Viena* (*Die lustigen Weiber von Wien*, 1931). En esta un profesor de danza ayuda a diez de sus alumnas de buena familia a escaparse de la boda obligada que les imponen sus padres, formando un grupo de bailarinas llamado como la película.

Costumbrismo folclórico español

En estos años funcionaron de manera excepcional, a nivel de taquilla, las películas que “explotaban intensamente el folclorismo de las zonas más deprimidas premodernas de la España rural, como la Andalucía latifundista, que se presentaba poblada por gitanos y toreros, con criterios atávicos, reaccionarios y machistas”¹¹ y el tipismo aragonés, todo ello adornado con folclore y canciones.

Aquí es imprescindible destacar a las grandes estrellas del cine español de la época, mujeres que bailaban, cantaban y actuaban, y además lo hacían con gracia, desparpajo y talento: Imperio Argentina (musa de Florián Rey, estrella absoluta de la firma Cifesa), Estrellita Castro, Raquel Rodrigo y Rosita Díaz Jimeno (la sonrisa de la República), entre otras. Antoñita Colomé se encontraría dentro de este grupo de estrellas españolas, pero entre su filmografía no destaca ninguna que esté relacionada con las que nos ocupan en esta sección, mundo rural y/o costumbrismo. Sus películas estaban más enmarcadas en el mundo del musical como *El negro que tenía el alma blanca* o *El bailarín y el trabajador*.

Dentro de este género merecen ser señaladas las dirigidas por el aragonés Florián Rey e interpretadas por Imperio Argentina, tanto por sus números dancísticos como por mantenerse en cartelera durante todo el período bélico. Nos referimos a *Nobleza Baturra* (1935), *Morena Clara* (1936) y más tarde, en 1938, *Carmen la de Triana*, realizada en Berlín y producida por la Hispano Film Produktion.

En *Nobleza Baturra* encontramos a Imperio Argentina convertida completamente en una “baturra” que baila y canta la jota como si hubiera nacido en La Almunia de Doña Godina (como su marido Florián Rey), en lugar de en Argentina, hija de malagueña y gibraltareño.

¹¹ Román Gubern: *Historia del Cine Español*. Ediciones Cátedra S.A., Madrid, 1995, p. 155.

En *Morena Clara*, que se mantuvo en cartelera a lo largo de toda la guerra (15 días en 1936, 49 en 1937, 37 en 1938 y dos en 1939), nos encontramos como pareja de Imperio Argentina al actor que debió protagonizar todos los personajes cómicos de la época, Miguel Ligeró. Juntos interpretan el famoso “Échale guindas al pavo” entre bailado y cantado cómicamente en una fiesta en la casa del juez (Manuel Luna), en la que Regalito (Miguel Ligeró) se dedica a robar carteras entre los invitados a la fiesta. Otro de los números que nos ocupan es una danza de “El Vito” bailado por un grupo de mujeres alrededor de una fuente en un patio andaluz durante la fiesta de “La Cruz de Mayo”. Las tomas de esta danza recuerdan lejanamente a los grupos de Busby Berkeley en las comedias musicales de la Warner Bros Production, pero con un nivel coreográfico y de ejecución superior al anterior. Desgraciadamente no encontramos referencias de la autoría de la coreografía.

Carmen la de Triana fue de las películas que se mantuvo más tiempo en cartelera durante la Guerra Civil española (46 representaciones según publicidad de *ABC*, 17 días en cartelera), superada por *Suspiros de España* de Benito Perojo (196 representaciones según publicidad de *ABC*, 45 días en cartelera en 1939). El éxito que se produjo con la primera producción hispano-alemana, *El Barbero de Sevilla* (43 días en cartelera en 1938 y 10 en 1939), también de Benito Perojo, se fue acrecentando paulatinamente hasta llegar al éxito rotundo de *Suspiros de España*, cuando ya se empezaba a vislumbrar el final de la guerra.

A esta categoría también pertenecen otros títulos, como *Rosario la Cortijera* (1935) de León Artola, en la que podemos visionar una bulería durante una fiesta en casa de los marqueses; *Paloma de mis amores* (1936) de Fernando Roldán, con la “bellísima bailarina Ana M^a”¹² en la que aparecen dos escenas bailadas, una que se desarrolla en una verbena popular y otra durante otra verbena en un salón de la alta sociedad; *La hija de Juan Simón* (1935) de José Luis Sáenz de Heredia, en la que observamos a Carmen Amaya bailando en una taberna una soleá con castañuelas; y *La Reina Mora* (1936) de Eusebio Fernández Ardavín, que incluye diversas escenas de danza, desde varias mujeres bailando sevillanas a un cuadro flamenco donde destaca, según los créditos, la bailarina Carmen Vázquez.

Dentro de este género también debemos de mencionar *El genio alegre* (1936-1939), dirigida por Fernando Delgado, quien se encontraba desde el 13 de julio de 1936 rodando los exteriores en Córdoba. El rodaje fue

¹² “Cines y películas”, *ABC*, 26-III-1936, p. 28.

interrumpido y los actores quedaron atrapados en la zona “liberada”. Rosita Díaz Gimeno, que era la protagonista de la película y gran apuesta de Cifesa, venía de hacer carrera en Hollywood pero decidió quedarse en España cuando la productora le ofreció el papel principal en *El genio alegre*. Era pareja de Juan Negrín hijo, con quien se casó al finalizar la guerra, en 1939. Y quizá su relación con el hijo del último presidente de la Segunda República fue motivo para que a los pocos días de iniciarse la contienda fuera detenida durante 72 horas y finalmente liberada el 23 de julio de 1936.

Se estrenó el 27 de diciembre de 1939 en Madrid sin los nombres de Rosita Díaz Jimeno y otros dos compañeros de reparto, la bailarina Anita Sevilla y Edmundo Barbero. De hecho, Rosita fue sustituida por Carmen Lucio en algunas de las escenas que habían quedado pendientes de rodar¹³.

La danza como ornamento en los *films*

A lo largo de la investigación nos encontramos con numerosas películas clasificadas como musicales o comedias musicales, cuyos argumentos y desarrollo poco tienen que ver con esta categorización, si bien incluyen números de danza concebidos como elemento accesorio dentro de la trama, de los que el público sevillano pudo disfrutar a lo largo de toda la contienda.

Son, a nuestro parecer, destacables por la brillantez de sus números dancísticos, películas tales como *Mi vida para ti (Escape me Never, 1935)*, que incluye en una de sus escenas la representación del ballet “Primavera” con coreografía de Frederick Ashton, y donde localizamos en los créditos como bailarina del coro a una jovencísima Margot Fonteyn. O *El sueño de una noche de verano (A Midsummer Night Dream, 1935)*, cuya coreografía es firmada por Bronislava Nijinska, hermana del gran Vaslav Nijinski. Las dos películas son de procedencia inglesa.

Igualmente merece mención *La Diosa de Fuego* de 1935, producida por la RKO (EEUU), en la que Leo (Randolph Scott) se embarca en la aventura de descubrir el reino escondido donde se guarda el fuego de la inmortalidad y con cuya historia está relacionado un antepasado suyo con el que tiene un sorprendente parecido. Aquí nos encontramos con danzas tribales y rituales firmadas por Benjamin Zemach con una presencia clara del estilo dancístico

¹³ Datos tomados de Juan A. Ríos Carratalá: *Historias insólitas del cine y la guerra civil española. El tiempo de la desmesura*. Alicante, Universidad de Alicante, Barril y Barral, 2010.

moderno predominante a finales de los años 20 y que nos recuerdan a Martha Graham, Ruth Saint Denis, Ted Shawn, e incluso a Mary Wigman y a los Ballets Suèdois en algunos momentos, junto con las grandes formaciones grupales tan habituales en los musicales de Hollywood. El número final del rito en el que *She*, “la diosa” (Helen Gagahan), ofrece a los dioses en sacrificio a la acompañante de Leo en la aventura (Helen Mack), merece pasar a la historia de la danza moderna por su complejidad y variada coreografía, con detalles de un trabajo dancístico rigurosamente cuidado, tanto en la ejecución como en el diseño.

Queremos también llamar la atención sobre la posibilidad que tuvieron los sevillanos el 19 y 20 de marzo de 1937, en el Teatro Lloréns, de ver a Loie Fuller en la película titulada *Los bailes de Loie Fuller*. No sabemos, por el momento, cuál de sus piezas fue exhibida, ya que no encontramos ninguna registrada con ese título.

Relación de coreógrafos y bailarines

La relación que se presenta a continuación procede de fuentes de internet y de los diferentes estudios realizados hasta la fecha. En la prensa revisada no hay casi ninguna reseña sobre los coreógrafos y bailarines. Es de destacar que, en las películas españolas, aun habiendo coreografías claramente creadas para la película en cuestión, solo hemos encontrado referencias de coreografías de José Bárcenas y Carmen Sancha. Se incluyen dentro de los bailarines a protagonistas de los films, aunque no figuren como bailarines en los créditos.

PELÍCULA	COREÓGRAFOS	BAILARINES
Al compás del amor, 1937	Harry Loose, Hermes Pan	
Amores en Hollywood, 1933	Albertina Rash, Harrison Greene	
Ángel del Arroyo, 1934	Adele Cutler (Prof. Danza) Dennis O’Keefe (Bailes extra)	
Bolero, 1934	LeRoy Prinz	Carole Lombard, George Raft, Sally Rand

PELÍCULA	COREÓGRAFOS	BAILARINES
Brindemos por el amor, 1935		María Gambarelli, Vicente Escudero, Jeanette Bates, Carmita, Persis Cuning, otros/as
Broadway en Hollywood, 1933	Sammy Lee, Albertina Rash	Albertina Rash Dancers
Canción de amor, 1935	Hermes Pan	
Capricho, 1938	Werner Stammer	
Caravana de bellezas, 1934	Chester Hale	
Casino de París, 1935	Bobby Connolly	
Cocktail musical, 1933	LeRoy Prinz	Dallas Dexter, Audrene Brieer, Sammy Cohen, Dorothy Corcoran
Danzad locos danzad, 1931	Ann Dvorak (Coreo. Asistente) Mosconi (Arreglos)	
Desfile de Candilejas, 1933	Busby Berkeley	
Don Viudo Rodríguez, 1936		Carmen Amaya
El bailarín y el trabajador, 1936	José Bárcenas	Antoñita Colomé, Roberto Rey
El baile del Savoy, 1935	Bob Gray	
El burlador de Florencia, 1934	Maestro de Ballet: Adolph Bolm	
El caballero del Folies Bergere, 1935	Dave Gould	
El congreso se divierte, 1931	Boris Romanoff	
El doble del Rey, 1937	Sabine Ress	
El gondolero de Broadway, 1935		Edmund Mortimer
El negro que tenía el alma blanca, 1934	José Bárcenas	Antoñita Colomé, Marino Barreto

PELÍCULA	COREÓGRAFOS	BAILARINES
El rey del Bataclán, 1936	Sammy Lee	Sally Adair, Eddie Allen, Mary Arden, Ward Arnold, Lynn Bari, Eddie Foy Jr.
El Rey del Jazz, 1930	Russel Market	Eleanor Gutöhrlein, Karla Gutöhrlein «Sisters G»
El sueño de una noche de verano, 1935	Bronislava Nijinsjka	Shep Houghtotn
El tigre de Snachpur, 1938	Hanns Gérard	La Jana, Ruth Dittert
En los tiempos del vals, 1935	Chester Hale	
En persona, 1935	Hermes Pan	
Érase una vez un vals, 1932	Franz Rott	
Es el amor, 1936	Buddy Bradley	Jessie Mathews, Therry Thomas
Fiestas en Hollywood, 1932	Carlos Romero	
Gasparone, 1937	Sabine Ress	
Gracia y Simpatía, 1934	Sammy Lee	Shirley Temple
Hollywood conquistado, 1934	Harold Hecht	Johnny Boule, Lee Auburn, Lucille Ball, otros/as
La alegre divorciada, 1934	Dave Gould	Fred Astaire, Ginger Rogers, Betty Grable, Eleanor Bayley, De Don Blunier, Jack Ellison
La bailarina del conjunto, 1935		Anton Dolin
La bailarina vienesa, 1937	Jens Keith, Hubert I. Stowitts	
La diosa de fuego, 1935	Benjamin Zemach	

PELÍCULA	COREÓGRAFOS	BAILARINES
La estrella del Molino Rojo, 1934	Russel Market	The Boswell Sisters, Lucille Ball, Bonnie Bannon, Myrla Bratton, otros/as
La feria de la vanidad, 1935	Russel Lewis	
La indómita, 1935	Chester Halle, Carl Randall, Betty Halsey	
La irlandesita, 1936	Ruth Fanchon	
La magia de la música, 1935	Jack Donohue	Lee Bailey, Tex Brodus, Betty Brown, Edith Haskins, Crystal Keate, otros/as
La Paloma, 1932	Max Rée	
La pequeña coronela, 1935		Bill Robinson, Shirley Temple
La Reina del amor, 1935	Heinz Lingen	
La Reina Mora, 1936		Carmen Vázquez
La tumba india, 1938	Hans Gérard	La Jana, Ruth Dittert
La traviesa molinera, 1934		Pilar Calvo, Agustina Madalena, Miguel Albaicín, Enrique Lillo, Diego Santos
La verbena de la Paloma, 1935		Carmela Guerra
La vida nocturna de los dioses, 1935		Kenner G. Kemp
Los millones de Brewster, 1935	Buddy Bradley	
Los que danzan, 1930		Antonio Moreno
Mademoiselle Zazá, 1934	Edward Royce	
María Elena, 1936	Pedro Rubín	Amparo Arozamena, Emilio Fernández, Portia Poeter (bailarines de la Bamba)

PELÍCULA	COREÓGRAFOS	BAILARINES
Melodía en azul, 1933	Dave Gould	
Mi vida para ti, 1935	Frederick Ashton	Margot Fontein
Música en el aire, 1934	Jack Donohue	Peanuts Bank, Lynn Bari, Kathryn Barnes, Harry Blake, Bob Crosby, otros/as
Música y mujeres, 1934	Busby Berkeley	Loretta Andrews, Monica Bannister, Eleanor Bayley, De Don Blunier, Diane Borget, otros/as
Paloma de mis amores, 1936		Ana María
Pobre niña rica, 1936	Ralph Cooper, Jack Haskell	Lucille Miller, Shirley Temple
Rebelde, 1935		Bill Robinson, Shirley Temple
Recordemos aquellas horas, 1935	LeRoy Prinz	
Regina de la Scala, 1937	Margarette Wallamn	Nives Poli, cuerpo de baile de la Ópera de Milán
Roberta, 1935		Fred Astaire, Ginger Rogers
Rose Marie, 1936	Chester Hale, William von Wymetal	Rinaldo Alacorn, Sonny Chorre, Bill Cody Jr., Iron Eyes Cody (indian dancer)
Rumba, 1935		Carole Lombard, George Raft
Savoy Hotel 217, 1936		Margot Höpfner, Jens Keith
Siempre viva, 1934	Buddy Bradley	Buddy Bradley, Jessie Mathews, Rita Grant
Sigamos la flota, 1936	Fred Astaire	Fred Astaire, Ginger Rogers

PELÍCULA	COREÓGRAFOS	BAILARINES
Sombrero de Copa, 1935	Fred Astaire, Hermes Pan, William Hetzler	Fred Astaire, Ginger Rogers
Suicídate con música, 1935	Sah Withe (puesta en escena)	Sonny Lamont
Truxa (y la bailarina), 1937	Sabine Ress	La Jana, Hedi Hopfner, Margot Hopfner, Fred Becker
Una mujer en peligro, 1935	Carmen Sancha	Antoñita Colomé
Un vals para ti, 1934		María Sazarina
Vampiresas 1933, 1933	Busby Berkeley	Patricia Douglas
Vampiresas 1936, 1936	Busby Berkeley	Loretta Andrews, Eleannor Baley, Jeanne Blanche, Ruth Eddings, June Glory, otros/as
Viva el amor, 1935		María Gambarelli, Bill Robinson
Volando hacia Río de Janeiro, 1933	Dave Gould	Dolores, del Río, Fred Astaire, Ginger Rogers, Carmen Bayley, Janet Barrett, Muriel Barrett, otros/as
Yo no quiero irme a la cama, 1932	Ralph Reader	
		Margot Höpfner, Jens Keith
Yo soy Susana, 1933	Sammy Lee	Louis De Francesco, Friedrich Hollaender

Tabla 6. Relación de coreógrafos y bailarines. Fuente: elaboración propia.

La censura: moral y críticas

Dado que, desde el principio de la contienda, tanto en el bando republicano como en el rebelde, se percataron de que el cine también podía ser una

herramienta de propaganda, inmediatamente buscaron la forma de controlar su influencia.

A lo largo de toda la guerra se fueron creando diferentes organismos que, como es de imaginar en período bélico, en un primer momento no debieron de ser tan estrictos como a partir de 1937, si se atiende a películas como *La bien pagada* (Eusebio Fernández Ardavín, 1935) programada en el cine Florida del 25 al 29 de noviembre de 1936 y cuya exhibición fue “Prohibida [...] durante la Guerra civil en la zona nacional por las juntas de censura de Sevilla (8.Ene.38) y Burgos (24.jun.38)”¹⁴. Otras muchas de ellas son tratadas en las “Cinematografías” de *El Correo de Andalucía* y en las “Informaciones de Teatros y Cinematógrafos” de *ABC* como de amorales e inadmisibles, o se les ponían una coetilla al final de sus críticas sobre lo conveniente o no de verlas, en especial casi todas las que venían de Hollywood, como podemos comprobar en muchas de las críticas y artículos dedicados a las que venían de América.

Recogemos a continuación algunos ejemplos de lo que se publicó en la prensa a propósito de estas películas, señalando el título y el comentario que mereció:

- *La Venus Negra* (Marc Allégret, 1934): “El frívolo ambiente de escenario en que se desarrolla casi toda la producción la perjudica considerablemente. Son muchas las escenas de conjunto con escaso vestuario y en primeros planos, que obligan a rechazar esta producción”¹⁵.
- *Puerto Nuevo* (Mario Amadori, Luis Cesar Sofici, 1936): “Desde el punto de vista moral hubiese ganado la producción sin varios insistentes desnudos de conjunto y sin las subrayadas escenas de cabaret y bajos fondos”¹⁶.
- *El bailarín y el trabajador*: “Consignamos con satisfacción la limpieza moral de esta cinta española, que solo resulta deslucida con unas escenas inconvenientes de playa”¹⁷.
- *Rumba* (Marion Guerin, 1935): “Desde el punto de vista moral no podemos recomendarla. Se desarrolla el tema en lugares de

¹⁴ J.B Heinink, A. Vallejo: *Catálogo del cine español. Films de ficción 1931-1940*: F 3, Madrid, Cátedra/Filmoteca Española. Serie Mayor, 2009, p. 53.

¹⁵ *El Correo de Andalucía*, 1-XII-1936, p. 9.

¹⁶ *El Correo de Andalucía*, 24-X-1936, p. 10.

¹⁷ *El Correo de Andalucía*, 4-XII-1936, p. 9.

diversión poco escrupulosos y algunos momentos son de excesiva sugestividad”¹⁸.

- *Busco un millonario* (Jack Conway, 1934): “Es una de esas crudas producciones que nos habíamos hecho a la idea de que no habrían de volver a proyectarse en nuestras pantallas. Ni por su fondo ni por la inmoralidad con que se desarrolla, merece esta cinta otra cosa que las más fuertes censuras”¹⁹.

Conclusiones

De los datos extraídos podemos extraer diferentes conclusiones. En primer lugar, el volumen de información en general es mucho mayor del previsto. A partir de esa información que incluye anuncios de cartelera, artículos y críticas se puede realizar una interpretación bastante ajustada acerca de los gustos del público sevillano. En concreto se observa que existe gran afición por el folclore en general, estando siempre presente en las producciones españolas, aunque el tema no tuviera nada que ver con la danza. También se observa el éxito de la frivolidad, el lujo y el glamur del cine americano, que proporciona una importante distracción al público sevillano y le sirve para olvidar los difíciles momentos por los que atraviesa un país en tiempos de guerra, y que no deja de ser imitado por algunas de las producciones españolas de más éxito.

Es notoria la cantidad de cine que se programa en comparación con el teatro y la zarzuela, en especial hasta el año 1938. Es de suponer que, por un lado, debía ser más barato y por otro no debía ser fácil para las compañías desplazarse por un territorio inmerso en plena contienda.

En cualquier caso, podemos observar que este período de los años 30 fue tremendamente prolífico en cuanto a producciones donde estuviera presente la danza. Sin embargo, también podemos constatar que la Guerra Civil española dejó estancada la evolución del cine y la danza en España. Podríamos deducir que en períodos difíciles el público busca la evasión, la diversión, la alegría, para poder sobrellevar los malos momentos sin caer en el desánimo. La danza, con su papel liberador y de expresión de emociones actúa como una medicina para los frágiles espíritus de un pueblo en guerra.

¹⁸ *El Correo de Andalucía*, 3-XI-1936, p. 10.

¹⁹ *El Correo de Andalucía*, 8-XII-1936, p. 9.

Bailar por decreto: Vicente Escudero y su participación en la película *Goyescas*

INMACULADA MATÍA POLO

UNIVERSIDAD COMPLUTENSE DE MADRID

Resumen

Goyescas, película estrenada en 1942 dirigida por Benito Perojo y protagonizada por Imperio Argentina, no solo consigue trasladar al cine la música de Enrique Granados, sino que lleva a las pantallas a una de las figuras esenciales de la escena dancística del momento: Vicente Escudero.

De gestualidad sobria, minimalista, Escudero, instalado en Barcelona tras la Guerra Civil, se encarga de realizar la coreografía de los números de baile, que interpreta junto con Imperio Argentina. La entonces estrella indiscutible de la gran pantalla, tras títulos como *Morena Clara* o, más recientemente *La Dolores*, no solo participa en todos los números musicales, sino que da vida a los dos personajes femeninos de la cinta: la condesa de Gualda y la tonadillera Petrilla.

Partiendo de estas premisas, en este artículo reflexionaré sobre la trayectoria de Escudero, especialmente vinculada al análisis de su filosofía dancística, así como su participación en la industria fílmica para, posteriormente, analizar los aspectos estéticos e interpretativos de la película *Goyescas*, tanto desde el punto de vista coreológico como historiográfico.

Aunque la trayectoria de Escudero ha sido estudiada por autores como José Luis Navarro en el texto biográfico *Vicente Escudero: un bailar cubista*¹,

¹ José Luis Navarro García: *Vicente Escudero, un bailar cubista*, Sevilla, Libros con duende, 2012. <http://www.vicenteescudero.org/archivos/libro.pdf> [última consulta: 25 de septiembre de 2018].

María Victoria Cavia en diferentes trabajos, pero especialmente en el artículo “Vicente Escudero: Baile y Vanguardia”, publicado en el monográfico *Pensamiento español y música: Siglos XIX y XX*, Javier Barreiro en la entrada a su blog “Vida y obra de Vicente Escudero”², Victoria Mateos de Manuel en su ensayo “Bailar en hombre: una ortopedia del cuerpo nacional”³, José Blas Vega, quien además custodia su archivo, y el propio Escudero, autor de los textos *Mi baile*⁴, *Pintura que baila*⁵, *Dancing in Spain*⁶, *Decálogo del buen bailarín*⁷ o *El enigma de Berruguete: La danza y la escultura*⁸, todavía sigue siendo un bailarín con espacios de su trayectoria desconocidos, necesitado de estudios que nos permitan entender la significación de su contribución en la danza así como en otros espacios de la creación.

Nacido en Valladolid a comienzos del siglo XX, desde niño tuvo claro que su vocación era el baile. De padre zapatero, no tuvo la ocasión de asistir a la escuela y pasaba las horas con los gitanos del barrio de San Juan. Diría el propio Escudero de esta época que, viéndolos a ellos, es cuando comenzó a bailar⁹. Esta formación autodidacta, general en el resto de los intérpretes contemporáneos a Escudero como fue el caso de Encarnación López Júlvez, *la Argentinita*, Pastora Imperio o Antonia Mercé, *la Argentina*, nunca fue ocultada. En una entrevista que realiza a Antonio Fernández Cid en 1945, a la pregunta de si la escena fue su único estudio respondió:

Mire, majo –Escudero utiliza mucho esta expresión–. Yo de técnica me sentía bien “preparado”; pero nunca estaba contento del estilo y quise confirmarlo. Me fui a Granada. Allí –en el camino del Sacromonte donde

² Javier Barreiro: “Vida y obra de Vicente Escudero”, 11 de enero de 2012. Blog: <https://javierbarreiro.wordpress.com/2012/01/11/vida-y-obra-de-vicente-escudero/> [última consulta: 1 de septiembre de 2018].

³ Victoria Mateos de Manuel: *Bailar en hombre, una ortopedia del cuerpo nacional*, Sevilla, Plataforma Independiente de Estudios Flamencos Modernos y Contemporáneos (PIE.FMC), 2013. <http://ayp.unia.es/dmdocuments/ses0403.pdf> [última consulta: 1 de septiembre de 2018].

⁴ Vicente Escudero: *Mi baile*, Barcelona, Montaner y Simón, 1947.

⁵ Vicente Escudero: *Pintura que baila*, Madrid, Afrodísio Aguado, 1950.

⁶ Cyril Rice: *Dancing in Spain*, London, British-Continental Press, 1931.

⁷ Vicente Escudero: *Decálogo del buen bailarín*, escrito de 1951.

⁸ Vicente Escudero: *La danza y la escultura*, Valladolid, Imprenta Provincial, 1953.

⁹ Antonina Rodrigo: “El legendario bailar Vicente Escudero”, *Tiempo de Historia*, 1 de junio, 1980, p. 84. <http://www.tiempodehistoriadigital.com/mostrador.php?a%F1o=VI&num=67&imagen=82&fecha=1980-06-01> [última consulta: 3 de octubre de 2018].

vivía— recibí las lecciones impagables que brotan de la experiencia y la vida misma de los gitanos. Yo nunca he estado en una academia: me formé con la observación, las conversaciones con gitanos legítimos y la convivencia con ellos, la compenetración con sus gustos, gestos y posturas... y el desciframiento de su silencio”¹⁰.

La significación de su aprendizaje vinculado a lo popular y no a la enseñanza reglada, será entendida por el periodista Francisco de Cossío como un elemento que le vincula a los conceptos de pureza y autenticidad en la danza, desmarcándose de enseñanzas academicistas, que estilizan los movimientos y desvirtúan la intuición en el baile:

No es, pues, un profesional de la academia, sino un artista popular que ha sabido elevar este ritmo y este tono a una categoría superior. Es un flamenco, en la más noble significación de esta palabra, que ha paseado el flamenquismo por todo el mundo, haciéndolo comprensible a los habituados a todas las estilizaciones coreográficas. Estas dotes intuitivas le han llevado no solo a ser un gran bailarín, sino a conseguir una categoría de maestro¹¹.

De esta primera etapa, en la que bailaba en ferias de pueblos, posadas y cafés, en una actividad frenética, aunque sin apenas remuneración, es su famosa creación de “El tren”, inspiración de sus furtivos viajes en ferrocarril. En una rítmica simbólica, con sus pies reproducía el ruido de la locomotora y la marcha de los vagones, en sus diferentes fases de celeridad, en curvas y rectas y a la entrada y salida de las estaciones: “Arrancaba de un pianísimo y matizando en crescendo la velocidad, alcanzaba al máximo”¹².

Su primer contrato y, por tanto, los primeros ingresos que le permiten vivir de la interpretación se producen cuando le ofrecen actuar en las barracas cinematográficas de Sanchis en Gijón y posteriormente en las Farrusini de Zaragoza, que recorrían los pueblos y algunas capitales. Hacían ocho sesiones de cine (llegaron a dar dieciséis) y Escudero actuaba en los intermedios, mientras cambiaban el rollo de las películas. En los tiempos libres que

¹⁰ Antonio Fernández Cid: “El misterio del baile flamenco. Vicente Escudero. Genio de la danza española”, *Estafeta literaria*, nº 35, octubre de 1945, p. 11.

¹¹ Francisco de Cossío: “Un español por el mundo”, *La vanguardia*, Barcelona, 3-II-1946, p. 5.

¹² A. Rodrigo: “El legendario bailarín Vicente Escudero.”, *Tiempo de Historia...*, p. 84.

conseguía sacar del trabajo, asistía a los tablaos, espacio donde conoció a los grandes maestros flamencos de entonces: el sevillano Antonio Bilbao, La Macarrona, La Tanguera, El Zarrillero o Joaquín el feo. Tal y como confesó a Alfredo Marquerie, llegó a dar dieciocho funciones diarias por catorce reales. “Con lo que piensa que ganará más bailando al aire libre y pasando el plato. Como eso le parecía humillante, se une a un guitarrista que, luego, le sisa la recaudación. Clausura la sociedad con la rotundidad que siempre caracterizó sus acciones”¹³.

Su espíritu inquieto, aventurero, le llevó a debutar primero en Portugal, en Lisboa, donde permaneció un año, y posteriormente en el Teatro Olimpia de París¹⁴. Escudero reconoce que este fue el punto de partida de su carrera artística. Con un particular estilo que se distanciaba tanto del baile flamenco (Pastora Imperio) como de la danza española representada en unas jovencísimas Antonia Mercé, *la Argentina* y Encarnación López Júlvez, *la Argentinita*, en una entrevista a la periodista Antonina Rodrigo diría que allá donde actuaba provocaba la controversia entre los “enteraos”¹⁵.

Un punto de inflexión en la carrera de Escudero, lo constituyó el estreno de *El amor brujo* (Falla)¹⁶ en 1925 junto con Antonia Mercé, *la Argentina* en el Trianon Lyrique de París. Consagrado por la crítica francesa, especialmente a raíz de sus actuaciones posteriores en la sala Pleyel, su éxito en París le abrió las puertas de Europa y América¹⁷.

Si hay una cualidad que define la danza de Escudero, es la búsqueda de líneas puras y geométricas en los diferentes movimientos. Arquitecto del baile y admirador de Gaudí, Escudero destaca por haber sabido conectar la danza española con las vanguardias, especialmente las vanguardias plásticas de principio de siglo. En su texto *Pintura que baila*, diría: “Forzosamente todo bailarín creador tiene que ser pintor de baile, un pintor sin técnica quizás,

¹³ Alfredo Marquerie: *Personas y personajes. Memorias informales*, Barcelona, Dopesa, 1971, pp. 283-292. Cit. en Javier Barreiro: “Vida y obra de Vicente Escudero”...

¹⁴ En la bibliografía consultada no hemos encontrado referencias de sus giras. Es necesario una revisión de archivos y hemerográfica de su trayectoria fuera de España que permita completar la información que actualmente tenemos de su actividad en la escena.

¹⁵ A. Rodrigo: “El legendario bailar Vicente Escudero.”, *Tiempo de Historia...*, p. 88.

¹⁶ Una primera versión de *El amor brujo* (la gitanería) había sido estrenada por Pastora Imperio en el Teatro Lara de Madrid el 15 de abril de 1915.

¹⁷ Michael Clyton: “Lugares comunes de la danza española en la Edad de Plata”, *Poetas del cuerpo: La danza en la Edad de Plata*, Idoia Murga de Castro (ed.), Madrid, Residencia de Estudiantes, 2017, p. 173.

pero que ha de llevar dentro la plástica, el color, el ritmo”¹⁸. Innovador, la pintura surrealista de André Bretón, Louis Aragon, Paul Éluard, Buñuel o el fotógrafo Man Ray, le inspiró a bailar arquitectónicamente, ya que encontraba en ella la solidez y sutileza que buscaba para las coreografías. Asimismo, tomó prestado para sus bailes ideas de los nuevos ismos, cuyos presupuestos teóricos incorporaba¹⁹.

Citando a la profesora Cavia: “Sus coreografías más innovadoras en cuanto a su marcado carácter experimental fueron ‘Ritmos sin música’ y un solo acompañado por el ruido de motores. Otra de sus aportaciones novedosas fue la de acompañarse con castañuelas metálicas, pitos o las uñas al golpearse unas con otras”²⁰. Como base para las creaciones, partía de un repertorio rico, que abarca la escuela bolera, el flamenco y el folclore. En ellos, rastrea en las raíces cada pieza intentando encontrar la esencia que los defina y le permita renovarlos y desarrollarlos, eliminando el barroquismo y el “adulterio”, siguiendo sus propias palabras, al que se habían visto sometidos a través de los años.

En esta faceta [danza estilizada] intentó seguir el ejemplo de la célebre bailarina española Antonia Mercé –La Argentina– con la que compartió inquietudes del mismo tipo que quedaron ejemplificadas significativamente en el ballet *El amor brujo* (1925). De hecho, la célebre partitura de Falla sirvió como conexión entre el ballet romántico, la tradición española y los proyectos vanguardistas de la escena parisina de los años veinte²¹.

Tras el estallido de la Guerra Civil, y para evitar ser perseguido por las autoridades por su relación con Picasso “Una tarde, llegando ya a las puertas del cementerio, me echaron el alto cuatro falangistas, apuntándome con sus armas –¿Es usted comunista?– me preguntaron. ‘No, yo no he sido nunca político, soy bailar’, decide salir fuera de España. “Y es que en Valladolid mataron a mucha gente. Entonces me fui a Capitanía General y expliqué

¹⁸ A. Rodrigo: “El legendario bailar Vicente Escudero.”, *Tiempo de Historia...*, p. 92.

¹⁹ En la vinculación de la danza con las artes plásticas, el que fue considerado su sucesor, Antonio Gades, seguiría su ejemplo. No tanto con la adopción de las vanguardias, sino la utilización de creaciones en la escultura, pictóricas como fuente de inspiración para las coreografías. Ambos bailarines también se iniciaron en la pintura.

²⁰ Victoria Cavia Naya: “Vicente Escudero: Baile y Vanguardia”, *Pensamiento español y música: Siglos XIX y XX*, Margarita Vega Rodríguez y Carlos Villar-Taboada, (eds.), Valladolid, SITEM-Glares, 2002, p. 124.

²¹ *Ibid.*

que yo tenía contratos firmados para actuar en el extranjero y tenía que salir de España. Ordenaron que me acompañaran al tren de Hendaya y me marché...”²².

Terminada la guerra, Escudero regresa a España, donde sigue actuando en diferentes teatros. Dentro de su programa, incluye un nuevo número, *La seguriya gitana*²³, junto con su compañera Carmita García, la coreografía de algunas de las escenas de *Goyescas*. Tras su estreno en el Teatro Español, el 15 de diciembre de 1939, Regino Sainz de la Maza realizaba las siguientes apreciaciones:

Vicente Escudero, bailarín internacional

[...] Mereció la pena la hora indecisa que pasamos los espectadores por el arte auténtico que nos sirvió Escudero, sobre todo en sus dos últimos bailes: la “Seguriya” y “Goyescas”.

[...] En el baile que ha mostrado sobre las “Goyescas”, de Granados, nos ha dado Escudero un boceto de “ballet” magnífico, secundado con garbo por su “partenaire”, Carmita García. Baile majo, lleno de sal y gallardía, con sombras de D. Ramón de la Cruz y aires del Prado. Sin que esto parezcan literarias citas obligadas, sino la seguridad de que Escudero, antes de salir a escena con un nuevo baile, ha estudiado con arte el espíritu y ambiente de la danza...²⁴.

Coreografiando a Imperio Argentina: *Goyescas*

Su experiencia previa en la coreografía de *Goyescas*, así como el reconocimiento a su trayectoria dancística por parte de la crítica y el público²⁵

²² A. Rodrigo: “El legendario bailar Vicente Escudero.”, *Tiempo de Historia...*, p. 96.

²³ J. L. Navarro García: *Vicente Escudero, un bailar cubista...*, p. 131.

²⁴ Regino Sáinz de la Maza: “Vicente Escudero, bailarín internacional”, *ABC*, Madrid, 16-XII-1939. Cit. en J. L. Navarro García: *Vicente Escudero, un bailar cubista...*, p. 31.

²⁵ El 9 de mayo de 1941 recibió en Valladolid la medalla de oro de la ciudad y en el Teatro Español de Madrid la Dirección General de Bellas Artes le realiza un homenaje el 24 de abril de ese mismo año, homenaje que se repitió el 3 de junio en el Palacio de la Música de Barcelona. Armando Calvo leyó unas cuartillas escritas por José María Pemán y Federico García Sanchis. Luego, Escudero bailó la “Danza del molinero” de *El sombrero de tres picos* de Falla, Ritmos y Baile jondo (seguriya gitana); Carmita hizo la “Danza del fuego” de *El amor brujo* y Danza de *La vida breve* de Falla y un bolero del siglo XIX; y juntos interpretaron “Córdoba” y “Castilla” de Albéniz, la “Danza del miedo” de *El amor brujo* de Falla, Jota de Falla y “Requiebro” de *Goyescas* de Granados. Completaron el concierto Antonio Martín

contribuyeron a que Benito Perojo se fijara en él para llevar a la gran pantalla la ópera de Granados.

Aunque al igual que otros artistas de la escena como fueron Pastora Imperio, Escudero manifestó en diferentes ocasiones su rechazo hacia la industria fílmica, ya que consideraba que la danza no se podía expresar espontáneamente, la creación de su propia compañía de baile ese mismo año y la necesidad de ingresos económicos con los que iniciar la empresa, pudieron ser un acicate para la aceptación del proyecto.

Tras el fin de la guerra el 1 de abril de 1939, la industria cinematográfica se encontraba en la misma situación de desolación que el resto del país. Los primeros títulos, que se remontan al otoño de ese año, se resumen en *La Dolores* de Florián Rey (1940), con una Concha Piquer que tomaba el rol protagonista que anteriormente había tenido Imperio Argentina, las producciones de Benito Perojo rodadas en estudios italianos, y las películas dirigidas por Edgar Neville. Junto con ellos *La malquerida* (1941), que volvía a traer a la escena espacios costumbristas, personajes populares y argumentos sacados de la escena (teatral y zarzuelera) –con el fin de entretener– así como cintas de corte político, que perseguían ensalzar la nueva realidad hispana a través de una clara propaganda²⁶.

Preguntado en 1958 si le gustaba el cine por el periodista José María López para la revista *Nueva España*, Escudero no duda en responder: “Poco. Habré ido, en mi vida, unas quince veces. Me sucede como con el fútbol y el boxeo...”²⁷. En esta línea, en su texto *Mi baile*, confesó haber asistido escasamente al cine, en concreto para ver las películas de Charles Chaplin en el personaje de Charlot, al que admiraba.

No obstante, sus colaboraciones con la gran pantalla, no se puede decir que fueran puntuales, probablemente vinculadas a imperativos económicos. En 1928 apareció en la película *El filme*, en 1930 en *Noticiero de cineclub*, con dirección del vanguardista –pese a su posterior vinculación ideológica con Falange– Ernesto Giménez Caballero, en 1935 en *Here's to Romance*,

con *Zambra* de Turina, *El Puerto* y *Sonata en re* de Albéniz, *Romántica* de Palau y *¡Viva Navarra!* de Larregla y Eugenio González con unos toques por soleá y unas variaciones. Los trajes fueron diseñados por Vicente Escudero.

²⁶ Aquí tenemos que hablar de películas como *Raza* (1941), *A mí la legión* (1942), *El santuario no se rinde* (1949) o *El frente de los suspiros* (1942), entre otras.

²⁷ La entrevista tiene lugar cuando Escudero se dispone a grabar *El olivar*, dirigida por José Ochoa, la que sería su primera película con un papel protagónico de la danza. José María López: “Una vida por los escenarios del mundo: Vicente Escudero”, *La Nueva España*, Oviedo, 3-VII-1958.

estrenada en Nueva York y dirigida por Alfred E. Green, o en *La patria Chica*, rodada en 1943. Ideó el argumento de *Gitanos de castilla* (1941), dirigió las coreografías de *Castillo de naipes* (1943) de Jerónimo Mihura y la versión de *La Revoltosa* que filmó en 1949 José Díaz Morales. En 1955 participa en Nueva York en la grabación de Mura Dehn y Herbert Matter *Bailes primitivos flamencos masculinos*; en 1960, baila un zapateado en el cortometraje *Fuego en Castilla* del cineasta vanguardista José Val del Omar; en 1965 interviene como actor secundario en la película de Mario Camus, *Con el viento solano*, basada en la novela homónima de Aldecoa, que interpretó su discípulo Antonio Gades; y, finalmente, pasados sus ochenta años, es grabado cantando tientos en *Flamenco en Castilla* (1970) dirigida por José López Clemente.

Escudero consideraba que era un bailarín el que tenía que supervisar la grabación de los bailes. En 1959 estuvo a punto de participar en una película que, producida por Walt Disney, se anunciaba con el título de *Danza española* y que dirigiría Norman Foster. En ella intervendrían además Mariemma y Rafael de Córdoba. Escudero rechazó la oferta, porque no estaba dispuesto a aceptar “que en una producción cinematográfica sobre baile español no sea un bailarín español quien lo supervise”²⁸.

La grabación de *Goyescas* fue anunciada por la revista *Radiocinema* en 1939²⁹. Como señala Roman Gubern, en esta primera fase de intento de edición de un nuevo modelo cinematográfico, los proyectos fueron amplificados por las primeras revistas de entonces como *Radiocinema*, *Primer Plano* y *Cámara*, deseosas de dibujar un panorama efervescente y pletórico de creatividad³⁰. La idea de su grabación, no obstante, se remontaba a una década anterior ya que estaban a punto de vencer los derechos de *Goyescas* que, siguiendo a Benito Perojo, pudieron ser readquiridos indefinidamente gracias a la gentileza de Rogelio Periquet, hijo de Fernando,

²⁸ Parece ser que la película no llegó a realizarse. En 1963, sin embargo, se rodó un documental español con el título de *Danza española*, dirigido por Juan Gyenes. *ABC*, Madrid, 4-XI-1959. Cit. en J. L. Navarro García: *Vicente Escudero, un bailarín cubista...*, p. 153.

²⁹ Desde 1941, el doblaje obligatorio y las subvenciones electivas a la producción, aunado a la censura previa, completaron el dirigismo económico-político del estado sobre la mermada industria española, que en 1941 produjo únicamente 31 largometrajes y no llegaba a encontrar su rumbo. Román Gubern: *Benito Perojo. Pionerismo y supervivencia*, Madrid, Ministerio de Cultura-Filmoteca Española, 1994, p. 357.

³⁰ *Radiocinema*, nº 77, 30 de junio de 1942. Cit. en R. Gubern: *Benito Perojo. Pionerismo y supervivencia...*, p. 357.

autor del argumento. En el proyecto inicial, Perojo quería rodar la película en technicolor, algo impensable por aquel entonces³¹.

Producida por Universal Iberoamericana de Cinematografía³², se confió en Perojo, por entonces premiado en la Bienal de Venecia por su película *Marianela*, para la grabación de la cinta. Los diálogos corrieron a cargo de distintos autores. Luis de Vargas se ocupó de realizar los de la Condesa de Gualda, y Antonio Quintero se encargó de los personajes de Petrilla la Tonadillera y el Torero, con lo cual trataban de obtener figuras con caracteres distintos y una gran divergencia en el léxico.

La película costó tres millones de pesetas, convirtiéndose en la producción más cara hasta entonces rodada. El dinero se invirtió en una gran riqueza en la figuración, escenas de caballistas, tapices auténticos y coches de época cedidos por el Ayuntamiento de Madrid y por Patrimonio Artístico Nacional. Sigfried Burmann, el gran arquitecto decorador, que había trabajado con Perojo en *El barbero de Sevilla*, se encargó de realizar la escenografía en la que contó con la colaboración de Enrique Alarcón y Tapia. El rodaje duró dos meses.

Pensada en un principio para ser protagonizada por Estrellita Castro, finalmente fue Imperio Argentina, su gran competidora en aquella época, quien se encargó de llevarla a las pantallas. En *Radiocinema*, Perojo defiende su elección final: “Pensé en Imperio Argentina para protagonizar *Goyescas*, porque no puede haber *Goyescas* sin Imperio Argentina”³³. Esta da vida a dos de los personajes, la condesa de Gualda y Petrilla, cuya concepción antagónica obligó a la artista no solo a utilizar dos maquillajes y vestuarios diferenciados y superar las dificultades interpretativas, sino también a utilizar dos timbres de voz, tanto en el recitado como en el canto. Mientras que Petrilla tiene en su repertorio canciones populares acompañada de guitarras en espacios como el teatro, la pradera, la taberna o la calle, la condesa de

³¹ *Ibid.*

³² La productora nace del impulso de Luis Benítez Mínguez y Joaquín Goyanes de Osés, quienes apuestan por la creación de una nueva empresa y obtienen el impulso del duque de Lerma y Carlos Domínguez Vázquez. Carlos Goyanes no puso dinero, pues tenía la consideración de socio industrial y de director de producción. R. Gubern: *Benito Perojo. Pionerismo y supervivencia...*, p. 359.

³³ Su protagonismo se refleja en los créditos iniciales de la cinta que refiere: “Imperio Argentina en *Goyescas*”. Después de ella se refiere la participación de Rafael Rivelles “con Rafael Rivelles”. Y a continuación la dirección de Benito Perojo y la producción de Joaquín Goyanes. Bonifacio Arrabal: “Entre pelucas blancas y chapines de raso”, *Radiocinema*, nº 77, 30-VI-1942, p. 10.

Gualda canta en uno de los salones de su casa, utiliza una voz colocada y se acompaña del piano (licencia histórica). La propia Imperio Argentina reconoce la dificultad de la grabación: “[...] sus canciones [de *Goyescas*] se hicieron muy famosas y eran difíciles de interpretar. Yo había tenido una profesora de canto, rusa, en Portugal. Estuve un año entero con Celestino Sarobe y estudié, también, con Ernesto Halffter”³⁴.

Hay que tener en cuenta que la voz de Imperio Argentina no estaba preparada para afrontar las dificultades que conlleva el repertorio operístico. De hecho, fue el propio Halffter quien la introdujo en este género, cuando coincidieron viviendo en Estoril.

Esta disección servía, asimismo, para hacer trasladar a la pantalla las dos moralidades de la España de entonces –republicanos frente a nacionales, clase alta frente a clase popular–, que se unificaban en la figura de Imperio Argentina, entendida como una recreación femenina de la idea de nación. Por otro lado, la libertad sexual de Petrilla y de la Condesa, que en *Goyescas* ejercen el amor fuera del matrimonio, permitía a muchas mujeres encontrar en la pantalla referentes para avalar (moralmente) su conducta sexual. Tal y como establece la profesora Stephanie Sieburth con ocasión de su análisis de la copla *El romance de la otra*, tras la Guerra Civil, el régimen creó una situación legal con carácter retroactivo que acusaba de pecadoras a muchas mujeres por conductas perfectamente legales antes de la dictadura. También castigaba a las mujeres por cualquier comportamiento sexual no autorizado por el Estado, mientras que a los varones –en particular si eran ricos– se les permitía que satisficieran sus necesidades sexuales fuera del matrimonio. Esto situó a muchas mujeres en una realidad insostenible. Algunas se habían divorciado legalmente durante la República y habían empezado otras relaciones cuando supieron que el nuevo régimen acababa de declarar nulo el divorcio. Otras se habían casado en ceremonias civiles que en la nueva situación no eran válidas, y otras habían adoptado durante la guerra la doctrina anarquista del “amor libre”, lo que era aún peor. “Todas ellas se encontraron de repente excluidas de la categoría de mujeres respetables...”³⁵.

Desde el punto de vista argumental, se toma como referencia la figura de Goya a través de la representación escénica de algunas de sus obras más populares: *El pelele*, *La gallinita ciega* o *El retrato de la duquesa de Alba*

³⁴ “Imperio Argentina, ayer, hoy y siempre”. En R. Gubern: *Benito Perojo. Pionerismo y supervivencia...*, p. 361.

³⁵ Stephanie Sieburth: *Coplas para sobrevivir. Conchita Piquer, los vencidos y la represión franquista*, Madrid, Cátedra, 2016, p. 221.

en negro. La similitud con los cuadros de Goya es tal, que en determinados momentos Perojo detiene el movimiento de la cinta, creando fotografías cuyo único hilo narrativo es la música.

Para la creación coreográfica de la cinta, Escudero se sirve de la técnica vinculada a la danza de la escuela bolera, cuyos patrones dancísticos se gestan en el momento histórico al que nos traslada la película, consiguiendo que el espectador se reencuentre con un estilo que constituyó la aportación española más representativa a la escena europea hasta el siglo XX. Además de conseguir esta recreación historicista, Escudero establece un diálogo emocional con el público, dotándole de herramientas (danza bolera) con las que poder reconstruir la idea de nación. En esta representación simbólica, se afirmaba el vínculo actual con un pasado glorioso, eliminando la sensación rupturista que supuso la Guerra Civil.

En una cinta dedicada a la figura de Imperio Argentina, se trata de destacar sus cualidades artísticas y vocales, por las que era una estrella reconocida, y no tanto las habilidades dancísticas. Es por eso que las coreografías son sencillas y reducidas a momentos puntuales de la película. En ellas se busca más la fotografía que el desarrollo del movimiento.

En los bailes grupales es donde quizá la danza cobra más protagonismo, ya que es la compañía de Vicente Escudero la encargada de su ejecución. No obstante, los pasos y la organización conjunta están definidos y huyen de los barroquismos y oropeles que Escudero tanto repudiaba.

Escudero siempre consideró que, la grabación de la danza, en el caso de que se produjera, debía de filmarse completa: “[...] creo que el baile no se debe vender por metros, aunque los paguen bien. Y menos permitir que cuando uno baila le corten los pies para sacarle en uno de esos medallones, como decían los fotógrafos antiguos: de busto imperial. Un bailarín debe antes consentir que le corten la cabeza a que le corten los pies”³⁶.

A pesar de esa afirmación, las escenas danzadas en *Goyescas* están supeditadas al hilo conductor de la película. Por tanto, la cámara no solo no filma los bailes en grupo o a solo de manera completa, sino que las grabaciones de la danza se entremezclan con primeros planos de Imperio Argentina, así como con distintos espacios en los que se desarrolla la acción.

³⁶ Recorte de prensa “Vicente Escudero. Amateur cinematográfico”, S/e, s/f. Archivo Digital Vicente Escudero. <http://vicenteescudero.org/periodicos/> [última consulta: 25 de septiembre de 2018].

La película obtuvo un gran éxito y las críticas al estreno coincidieron con la buena aceptación que tuvo entre el público. No obstante, en la revista *Radiofilme*, señalaron la falta de discurso narrativo de la cinta, considerando que apenas existían contrastes entre los diferentes planos. Únicamente la voz y el peso de la figura de Imperio Argentina salvaban la película.

Imperio Argentina se mueve dentro de una línea de acción convencional, que, si mantiene el interés, es por haber intercalado a tiempo las magníficas canciones que Imperio canta con el exquisito gusto de siempre. En el transcurso de film se echan de menos los contrastes que aviven la emoción [...].

Esa misma frialdad se advierte en los momentos en que la Condesa, sola en su casa, recuerda algunas escenas –entre otras las del baile– que se proyectan en una sombra, como antes lo había hecho Duvivier en *Carnet de baile*.

Vicente Escudero, en una interpretación breve, hace alarde de su buen arte como bailarín³⁷.

Goyescas fue premiada con la copa Mussolini de la bienal en el Certamen Cinematográfico de Venecia, el mismo año que también obtuvo la medalla *La aldea maldita*, de Florián Rey³⁸. Siguiendo la crónica que realiza el periodista Hernández Blasco en 1942, en *Goyescas* “ha sido, posiblemente, donde han estado todas las opiniones más de acuerdo al resaltar los méritos y que en un orden de valoración fueron, en primer lugar, la música de Granados; después, la excelente interpretación de Imperio Argentina y la labor directiva, por la riqueza y colorido de su bien logrado ambiente”³⁹.

Conclusiones

A pesar de haber sido uno de los bailaores más reconocidos por críticos, estudiosos, aficionados y flamencólogos de entonces y contemporáneos –quienes han reconocido su papel como una de las figuras esenciales para

³⁷ “Lo que hemos visto”, *Radiofilme*, 30-X-1942, p. 12.

³⁸ El periodista Hernández-Blasco se queja de que, a diferencia de las restantes proyecciones, las películas españolas no incluían subtítulos en italiano, lo que dificultó en gran medida su comprensión.

³⁹ F. Hernández Blasco: “Goyescas y la aldea maldita”, *Radiofilme*, 30-IX-1942, p. 6.

la historiografía de la danza española—, su significación en la escena sigue necesitada de estudios desde diferentes perspectivas, en especial, su papel para introducir las vanguardias en la danza española. Su porte, en ocasiones hierático, y su danza geométrica, seca, recta, crearon un estilo particular de interpretación del baile, que Escudero no solo trasladó a la escena, sino a la gran pantalla.

En *Goyescas*, el bailarín vallisoletano adapta sus presupuestos estéticos al reparto de la cinta, creando pasos y movimientos sencillos tanto en los bailes a solo como grupales. Esto fue así, debido tanto a las necesidades de la propia grabación, como a la formación dancística de la protagonista, Imperio Argentina, que no podía ejecutar coreografías con una gran complejidad técnica. Fiel a su filosofía dancística y vital, que le llevó en ocasiones a la pobreza, Escudero siguió activo hasta el final de sus días, siendo respetado y admirado por las nuevas generaciones de bailarines, quienes incorporaron sus enseñanzas, lo incluyeron en sus diferentes manifiestos, y lo consideraron no solo un maestro, sino una figura icónica de la danza española.

PARTE 4:

FUENTES Y ARCHIVOS. DETRÁS DE LA IMAGEN

Renovarse o morir: la revista *Ritmo* tras el giro editorial de 1947. Escribiendo sobre *Cine y música*

ALBERTO CAPARRÓS

UNIVERSIDAD COMPLUTENSE DE MADRID

Resumen

En este artículo¹ se realiza un análisis cuantitativo de la presencia de críticas y reseñas a la música cinematográfica en la revista *Ritmo* entre 1945 y 1956, concretamente en las secciones *Cine y música* y *Ritmo Cine-Musical*. El objetivo principal consiste en demostrar la correlación existente entre la modernización de la revista –n.º 205 de septiembre-octubre de 1947– y el surgimiento de la sección dedicada al cine y su música, así como con su posterior declive. Todo ello se pondrá además en conexión con el papel fundamental que juegan los protagonistas de dicho giro editorial: Luis Araque y José Puerta.

La nonagenaria *Revista Ilustrada Musical Ritmo* (en adelante, *Ritmo*) constituye una fuente básica de acercamiento a la música española del siglo XX. Durante su larga trayectoria la revista ha sufrido numerosas modificaciones, adaptándose a los nuevos tiempos hasta la actualidad. Lo que se propone aquí es examinar la representación que la música de la gran pantalla tiene en *Ritmo* durante estos años a fin de ponerlo en conexión con los vaivenes de la cúpula editorial de la revista.

¹ Este artículo ha sido elaborado bajo los auspicios de la beca de Formación de Profesorado Universitario del Ministerio de Educación, Cultura y Deporte como parte del proyecto de investigación doctoral “La música española entre 1945-1956: de la autarquía al aperturismo”, inserta en el proyecto de investigación I+D “Música en los márgenes: diálogos y transferencias entre España y las Américas (siglos XIX y XX)” (HAR2015-64285-C2-2-P).

El hecho de tratar dicha revista como fuente de información primaria entraña una serie de riesgos metodológicos que se deben tener en consideración a fin de evitar considerar *Ritmo* como un producto cultural neutral. En primer lugar, en analogía con la visión posmoderna del archivo², no podemos en este caso entender la revista como un mero almacén de información, sino como parte de un engranaje encargado de mantener un control ideológico y sostener un *status quo*. Es también necesario extremar las precauciones respecto al tratamiento del propio discurso –en cualquiera de sus manifestaciones y a distintos niveles–, por tratarse de una práctica social intrínsecamente coercitiva, constituyendo para ello una herramienta de trabajo esencial las teorías del Análisis Crítico del Discurso³. En un sentido más práctico que preventivo, debemos tener en cuenta las teorías de McGinty, quien estudia el impacto de las cúpulas editoriales en la producción científica escrita⁴, perspectiva que resulta especialmente relevante por la temática de nuestro estudio.

Renovarse o morir: el n.º 205 (septiembre-octubre de 1947)

Fundada en 1929 y tras un período de parálisis durante la Guerra Civil, *Ritmo* reanudó sus actividades en abril de 1940. Tras acabar la contienda, Fernando Rodríguez del Río enviaba una carta a Manuel Aznar, jefe de prensa de Madrid, exponiendo que “[quería] poner su esfuerzo al servicio de España y del Caudillo, reanudando todas las actividades musicales”⁵. Aznar respondería diciendo que

² Una aproximación al asunto de la violencia de los archivos en relación con las teorías de Jacques Derridá la encontramos en Eric Ketelaar: “Tacit Narratives: The Meanings of Archives”, *Archival Sciences*, 1, 2001, pp. 131-141. Accesible en <http://www.nyu.edu/pages/classes/bkg/methods/ketelaar2.pdf>; y Terry Cook; Joan Schwartz: “Archives, Records and Power: From (Postmodern) Theory to (Archival) Performance”, *Archival Sciences*, 2, 2002, pp. 171-185. Accesible en <https://www.nyu.edu/classes/bkg/methods/cook.pdf> [ambos revisados el 17-V-2018].

³ Como texto introductorio resulta muy ilustrativo el artículo de Taun van Dijk: “El Análisis Crítico del Discurso”, *Anthropos*, 186, sept-oct 1999, pp. 23-36. Un análisis más pormenorizado lo encontramos en el volumen de Jan Blommaert: *Discourse: A Critical Introduction*, Cambridge University Press, 2005.

⁴ Stephen McGinty: *Gatekeepers of Knowledge: Journal Editors in the Sciences and the Social Sciences*, Santa Barbara, Greenwood Publishing Group, 1999.

⁵ Alcalá de Henares, Archivo General de la Administración, caja 86277, expediente “Ritmo”.

No hay ahora en España un órgano de opinión musical. Existe, de hecho, una desorientación lamentable en este sentido [por lo que] se concede la competente autorización para publicar una Revista [...] Todo cuanto en la revista salga de colaboración será bajo la responsabilidad del Director y a su elección y arbitrio⁶.

Según nos indica Torres Mulas,

La reanudación de la revista en abril del año 40 se encomienda al jesuita Nemesio Otaño, [...] a quien se confía “en absoluto la inspiración, la orientación y el desenvolvimiento ideológico de esta revista en su nueva fase” [...] En tan difícil coyuntura, el padre Otaño era, sin duda, la persona más adecuada para sacar adelante la nueva etapa de la revista, tanto por su prestigio personal como por su estrecha vinculación al bando vencedor en la contienda bélica⁷.

El primer número, plausiblemente publicado como tributo al aniversario del triunfo franquista y en concomitancia con el ideario de Otaño, se inaugura con un retrato del dictador y una página editorial que constituye una clara declaración de intenciones: “*RITMO* dirige su primer saludo al glorioso Caudillo, salvador de España, por cuyo esfuerzo y el de su invicto Ejército de la Nación vuelve a recobrar el ritmo normal de sus actividades”⁸, reinaugurándose la revista con un artículo de Otaño dedicado al Himno Nacional. La revista quedaba inalienablemente adherida al régimen, condición *sine qua non* para cualquier publicación de esta época.

En consonancia con la crisis posbélica y posterior economía autárquica, la producción de la revista se vio fuertemente condicionada desde sus inicios por las continuas restricciones de luz y la escasez de papel⁹. Casi una década después, a finales de 1948, la revista se vio obligada debido a los cortes de electricidad “no solamente a dejar para otra ocasión el número extraordinario

⁶ AGA, caja 86277, expediente “Ritmo”.

⁷ Jacinto Torres: *Cincuenta años de música (1929-1979), índices generales de la revista musical ilustrada, Ritmo, prólogo de José Subirá*, Madrid, Ritmo, 1980, p. 6.

⁸ “Propósitos”, *Ritmo*, 133, abril 1940, p. 3.

⁹ En la carta de Aznar se concedía a *Ritmo* cuatro resmas de 35 kilos de papel de estuco para publicar una tirada mensual de 2000 ejemplares. Antes de la publicación del primer número, las dificultades materiales obligaron a cambiar al papel de tipo ciceros, reduciendo además en 1941 la tirada a 1500 ejemplares. AGA, caja 82677, expediente “Ritmo”.

[...] sino a refundir en el presente número los correspondientes a noviembre y diciembre”¹⁰. Podemos considerar que hacia 1945, *Ritmo* presentaba a sus lectores un formato anodino en forma y contenidos, anquilosada en un estilo conservador de retórica grandilocuente y repleto de clichés, como se aprecia en el Ejemplo 1¹¹.



Ejemplo 1. Formato de la revista en 1945.

Sorpresivamente, se anuncia un cambio en el rumbo editorial a mediados de 1947, planeado para el número 205 correspondiente a los meses de septiembre-octubre. Como se aprecia en la mancheta, en este momento entran en juego José Puerta como subdirector y Luis Araque como redactor jefe, quienes imprimieron un renovador aire de modernidad en *Ritmo*. Ambos músicos procedían del campo de la música ligera y el cambio editorial “significó una puesta al día en cuanto a contenidos, empezando a tratarse temas de ‘jazz’, variedades, radio, etc., en las flamantes veinticuatro páginas

¹⁰ *Ritmo*, 216, nov-dic 1948, p. 2.

¹¹ *Ritmo*, 187, mayo 1945, p. 10. Imagen reproducida con el consentimiento expreso del actual director de Ritmo, Fernando Rodríguez Polo, a quien tributo mi más sincero agradecimiento.

que tenía ya la revista”¹², apareciendo también una sección dedicada a la música cinematográfica, de la que hablaremos posteriormente.

Dicha revolución editorial supuso un cambio trascendental en la historia de la revista. Pese a los acuciantes problemas de suministros que se extenderían hasta principios de los cincuenta, la revista sortearía los escollos de la autarquía logrando un paradójico resurgimiento en el duro contexto económico, además de lograr proyectarse hacia el extranjero en la difícil situación de una España en los años del más crudo aislamiento internacional. A pesar de la temprana salida de Araque de la redacción de la revista –su última aparición como redactor-jefe es de abril de 1949– y de José Puerta como subdirector, el proceso de renovación de la revista ya había dado sus frutos y esta había logrado reintegrarse en el mercado, lo que se puede apreciar especialmente en la proliferación de propaganda, la importancia de los puntos de distribución comercial¹³, y el nombramiento de numerosos corresponsales en diversos países.

Escribiendo sobre *Cine y música*

Una vez conocida la situación de *Ritmo* en la época que nos ocupa, pasamos a realizar un análisis en términos cuantitativos de la sección dedicada a la música y el cine. Debemos destacar que no se pretende realizar un estudio exhaustivo de los contenidos de dichos artículos, que se tratan en otro lugar¹⁴. Lo que aquí se propone –siguiendo a McGinty– es poner de relieve la importancia que el cambio de la cúpula editorial –el tándem Araque-Puerta– tuvo para la modernización de la revista, posibilitando la aparición de las crónicas y críticas al cine, ideológicamente lejanas a las intenciones iniciales de *Ritmo*.

A fin de lograr este objetivo, se prestará atención a la coincidencia de fechas entre la aparición y mutis de dichos músicos y el auge y caída de la

¹² J. Torres: *Cincuenta años...*, p. 10.

¹³ Aparte de en diversos kioscos de Madrid, Barcelona, Valencia y París, ya en 1949 la revista se encontraba a la venta en las principales estaciones de ferrocarril españolas y en 1950 se anuncia también su distribución en los vuelos de las compañías BEA TWA y FAMA.

¹⁴ La relación entre los contenidos de los artículos y el giro editorial que aquí nos ocupa lo encontramos en el artículo del presente autor “Forjando el imaginario colectivo: la música cinematográfica en la revista *Ritmo* en el primer franquismo. Formas y contenidos”, en las actas del I Congreso Internacional de Cine e Identidades, celebrado el 31-1 de mayo-junio de 2018 en la Universidad de Oviedo (en edición).

sección cinematográfica, prestando atención a factores como la paginación, la extensión, el formato, etc., todo ello teniendo en cuenta un tiempo de decalaje prudente entre los cambios operados en la cúpula editorial y su manifestación en la producción escrita.

Se ha realizado una división entre una etapa inicial (n.ºs 186-219); una etapa intermedia de mayor esplendor (n.ºs 220-231); y una etapa final en la que se produce la paulatina decadencia de las críticas relacionadas con el cine hasta su definitiva desaparición (n.ºs 234-271). A fin de orientar al lector, se ha elaborado una tabla (véase Anexo 1. Tabla de artículos) en la que se incluyen los datos principales referentes a dichos artículos: número, mes/año, denominación del artículo o sección (sin incluir las subsecciones), autor/es, página/s y extensión aproximada.

Por último, debemos indicar que, excepto en aquellas referencias anteriores al n.º 205, se tratará en exclusiva aquellos artículos contenidos en la sección específicamente dedicada al cine, denominada alternativamente *Cine y Música* y *Ritmo Cine-Musical*, excluyendo de nuestro estudio las restantes referencias al cine diseminadas a lo largo de la revista en estos años, que por otra parte son escasas.

a. Fraguando una sección (n.ºs 186-219)

Con anterioridad al revolucionario n.º 205, las referencias a la música cinematográfica –además de ser muy escasas– presentan una evidente vinculación con un género de carácter exclusivamente sinfónico o académico. Pongamos algunos ejemplos: en 1945, Emilio Lehmborg escribe que no se debe en la música de cine “rechazar el principio de melodía infinita ni la forma conclusa”¹⁵; Ramón González Barrón caracteriza la obra *Fantasia* de Walt Disney como un “trasunto luminoso” y “concierto pintado [...] Los profesores de la Sinfónica de Filadelfia van entrando y ocupando sus atriles, repasan la afinación”¹⁶. Tanto a nivel semántico como por sus contenidos, se aprecia una clara relación entre la música académica y la destinada al cine, tomando la parte por el todo y obviando la amplia riqueza de géneros y formatos que la música cinematográfica presentaba ya en estas fechas¹⁷.

¹⁵ Emilio Lehmborg: “La música en el cine”, *Ritmo*, 192, dic. 1945 p. 12.

¹⁶ Ramón Barrón: “Fantasia”, *Ritmo*, 197, jun-jul. 1946 p. 4.

¹⁷ Sobre la música en el cine durante el franquismo, ver Julio Arce: “Castanets and white telephones: (musical) comedies during the early years of the Franco regime”, *Music and*

Frente a esta visión sesgada, tras el giro editorial encontramos una clara alternancia de distintos tipos de género musical, más relacionados con la música ligera que con la académica. Ya en el n.º 205 encontramos la siguiente reseña:

La película argentina *Albéniz*, basada en la vida del compositor español [...] Walt Disney [prepara] el rodaje de *How dear my Heart, Something to Sing About* y *Alice in Wonderland* [sic]. La *Paramount Pictures* acaba de producir la película *Variety Girl* [...] La *Warner* tiene en preparación [las obras] *Silver Lining*, historia de la estrella Marilyn Miller, *April Showers*, esta última realizada sobre la canción de Jolson¹⁸.

En el n.º 206 compartirían columna Glinka con Frank Sinatra, haciéndose patente que el carácter exclusivamente sinfónico de la música de cine había quedado desterrado de las páginas de *Ritmo*.

La sección dedicada a la música de cine sufre una interesante evolución en esta etapa, cobrando gran protagonismo dentro de las páginas de la revista hasta nacer definitivamente la sección *Cine y música*, nombre que queda establecido prácticamente desde los primeros números. Además, aparece también por primera vez la firma del misterioso Antonio de la Calle, indefectiblemente unido a la sección de cine hasta su desaparición en 1955.

Muy probablemente Antonio de la Calle sea un pseudónimo utilizado por uno o varios escritores a fin de mantener un aparente criterio de unidad dentro de la sección, unidad que no siempre se mantendría ni en el estilo de escritura ni en el contenido de las críticas. Tampoco debemos descartar la idea de que se trate de una suerte de redactor de la sección que, como veremos, llega

Francoism, Gan Quesada y Gemma P. Zalduondo (eds.), Brepols, 2013, pp. 253-264; Joaquín López: "De lo cañí a lo posmoderno, pasando por lo castizo: los tópicos del cine musical del primer franquismo", *Cine musical en España: prospección y estado de la cuestión*, Jaume Radigales (ed.), Barcelona, Universitat Ramon Llull, 2013, pp. 23-37; Joaquín López: "Entre el casticismo y el sinfonismo: música cinematográfica en la España de los años centrales del siglo XX", *La música en el lenguaje audiovisual: aproximaciones multidisciplinares a una comunicación mediática*, Teresa Fraile y Eduardo Viñuela (eds.), Sevilla, Aracibel Editores, 2012, pp. 41-59; Joaquín López: "Los estudios sobre música y audiovisual en España: hacia un estado de la cuestión", *Trípodos*, 26, 2010, pp. 53-66; Laura Miranda: "Cine de cruzada en España: creación musical cinematográfica para un Imperio", *Creación musical, cultura popular y construcción nacional en la España contemporánea*, Celsa Alonso et alii (eds.), Madrid, ICCMU, 2011, pp. 143-167; y Matilde Olarte: "El cine musical español: bases para su estudio", *Cine musical en España...*, pp. 13-22.

¹⁸ "Películas musicales", *Ritmo*, 205, sept-oct. 1947, p. 16.

a convertirse en un suplemento inserto en la revista. En cualquier caso, no deja de ser significativo que dicha firma utilice un nombre muy común en la España del siglo XX, y “de la Calle” como apellido, refiriéndose a una persona cualquiera¹⁹.

En estos momentos la sección tampoco disponía de una página determinada, como se aprecia en el anexo. Sin embargo, resulta significativo que, mientras en los primeros momentos se habla sobre música y cine en las páginas finales (n.ºs 199-209), en el n.º 210 y coincidiendo con la primera firma de Antonio de la Calle pasa a la región central de la revista, posición de relativa relevancia que ocupará hasta la etapa final de declive. También es reseñable que, mientras los números anónimos tienen una extensión muy breve, las firmas de Calle copan una y hasta dos páginas, como ocurre en los n.ºs 210, 213 y 216. En otras palabras, todo parece apuntar a que el consejo editorial de la revista daba peso a las palabras del crítico y quería que fuesen leídas.

Por último, encontramos en el n.º 219 una “Carta abierta a los lectores” en la que se pide a estos que manden sus comentarios y opiniones a la revista a fin de mejorar dicha sección:

Nuestra sección “Cine y Música” es aún joven, muy joven. Por eso necesita de la ayuda de sus amigos, los lectores. En beneficio de ustedes mismos, les rogamos que nos escriban, como si fuese a un amigo, diciéndonos los defectos que han encontrado en dicha sección, las mejoras que creen la beneficiarían y nuestros aciertos también... ¡solo para que nos sirva de estímulo! ¡claro está! [...] Háganos sugerencias, ¡muchas sugerencias! Se lo agradeceremos. Y complaceremos sus deseos. ¡Naturalmente!²⁰.

Con ello, *Cine y música* se convierte en una plataforma abierta e incluso participativa iniciándose una nueva etapa en la producción de la revista.

b. La etapa dorada: *Ritmo Cine-Musical* (n.ºs 220-231)

Veámos cómo la sección de *Música y cine* adquiere una importancia cada vez mayor, lo que se hace especialmente patente en los últimos números que

¹⁹ Agradezco a José Antonio Lacárcel y Xoan Carreira por sus interesantes reflexiones en lo concerniente a la identidad de este personaje.

²⁰ *Ritmo*, 219, abril 1949, p. 9.

comienzan a incluir subsecciones. Tras la “carta abierta” que señalábamos, se instaura definitivamente en el n.º 220 la sección *Ritmo Cine-Musical*, momento de mayor interés por la crítica al cine y su música. Los artículos escritos para esta sección no consisten ya en meras reseñas sino en críticas de un cierto calado, o por lo menos una mayor extensión y desarrollo.

El carácter arbitrariamente renovador de la sección de cine se aprecia por la analogía que en la revista hacen del lenguaje radiofónico, principal medio de comunicación de la época. Resulta interesante observar que esta sección se llega a abrir en algunos números con la locución: “nuestra sintonía musical, diciéndoles: ¡saludos, amigos!, llega hoy a estas páginas”²¹. Más llamativo aún es que en el siguiente número, la sección comienza con una introducción similar en la que se especifica que se trata del “número 8 de RITMO CINE-MUSICAL”²². Este comentario nos permite retrotraer el artículo fundacional –según el criterio de la propia revista– al n.º 213, el segundo firmado por Antonio de la Calle –tras varios meses de silencio– y titulado “Cine y música. Un nuevo mundo sonoro...” y que comienza con las palabras: “el papel que la música representa en las películas apenas empieza a percibirse”²³. Sería necesaria la consulta de los archivos administrativos de la revista para saber si este número fue designado como fundacional en retrospectiva –lo más probable– o si, al contrario, fue deliberadamente pensado como número inicial de una sección nueva, lo que resulta poco plausible por no contener ningún tipo de indicación o peculiaridad editorial al respecto.

²¹ Antonio de la Calle: “Ritmo Cine-Musical”, *Ritmo*, 220, mayo-jun. 1949, p. 8.

²² Antonio de la Calle: “Ritmo Cine-Musical”, *Ritmo*, 221, jul-agos. 1949, p. 10.

²³ Antonio de la Calle: “Cine y música. Un nuevo mundo sonoro...”, *Ritmo*, 213, jul-agos. 1949, p. 4.

Podemos tomar el n.º 224 –especial de Navidad– como ejemplo paradigmático de la importancia que esta sección tuvo hacia finales de 1949, artículo en que se aprecian muchas de las características típicas de este periodo. En primer lugar, se indica tanto el año como el número, dando cuenta de que se considera como un suplemento consolidado e insertado en la propia revista. Además, ocupa cuatro páginas centrales, entre las noticias de ópera y las efemérides de *Ritmo* en sus 20 años de trayectoria. La sección está además dividida en diferentes apartados entre los que encontramos artículos divulgativos (“Max Steiner y sus films”, “Georges Auric y el film *La belle et la Bête*”, etc.); entrevistas a compositores en “el cine español no es melómano” (Durán Alemany, Juan Quintero, Guridi, Muñoz Molleda, etc.); la sección de “críticas libres”; y una reseña biográfica de Emilio Lehmborg, todo ello acompañado de fotografías a color y con la indefectible firma del misterioso/a Antonio de la Calle, que desde el n.º 222 añade JR a su nombre²⁵. Este esquema se repetirá a lo largo de los números posteriores, en que las reseñas de *films* internacionales, especialmente norteamericano y luego francés, se combinan con artículos divulgativos de naturaleza muy dispar.

Tras esta etapa de exuberancia, encontramos una declaración de intenciones de finales de 1950 que marca un abrupto punto y aparte en la época dorada del cine en las páginas de *Ritmo*:

“Ritmo Cine-Musical” entra en su tercer año de vida. Circunstancia que aprovechamos para cerrar su primera etapa, que ha sido de iniciación, de exposición de nuestros deseos de que la música cinematográfica sea considerada por los cinematografistas como se merece. Y ahora, en su segunda etapa, nuestro mayor anhelo es estar en continuo contacto con los compositores de música para películas, y recoger directamente todas sus impresiones, para ofrecerla a los lectores de esta sección²⁶.

Sintomáticamente, tras esta declaración de intenciones el especial de Navidad de 1950 no contiene ninguna referencia a la música cinematográfica, frente a las cuatro páginas centrales del año anterior. Habría que esperar a abril de 1951 para leer nuevamente sobre cine.

²⁵ Antonio de la Calle: “Ritmo Cine-Musical”, *Ritmo*, nov-dic. 1949, pp. 23-26.

²⁶ Antonio de la Calle, “Ritmo Cine-Musical”, *Ritmo*, 231 (oct-nov), 1950 p. 10.

c. El ocaso de *Cine y Música* (n.ºs 234-271)

Tras dicho punto y aparte, la sección sufre una serie de cambios trascendentales, comenzando por su nombre, que vuelve a ser *Cine y música* desde mediados de 1951, y desapareciendo las alusiones anteriores al año y número del suplemento. La evidente pérdida de importancia de la sección se manifiesta por una súbita reducción del número de páginas, convirtiéndose en columnillas, y la colocación de estas al final de la revista, generalmente en la 22 o 23 de un estándar de 24 totales. Este proceso corre además en paralelo a la disminución de representación de la música ligera, que queda relegada también a esta región de la revista, compartiendo en numerosas ocasiones páginas con el cine. En cierto modo, *Ritmo* ha producido una suerte de asimilación entre el género ligero y la música de cine.

Pese a la anterior declaración de intenciones de entrevistar a compositores, la realidad es que *Cine y música* se convierte en una gacetilla insulsa y poco convincente. Más llamativa aún resulta la tendencia moralizante de las críticas hacia finales de 1951, con comentarios como “lástima que la Música y el Cine se utilicen más para enfangar al hombre que para llevarlo hacia Dios”²⁷, “es casi un crimen que la música, el canto y el cine sean utilizados como arma destructora de los más elementales principios de la moral”²⁸ y “anhelamos ver en el cine más amor, más caridad cristiana”²⁹.

Tras seis meses sin noticias de cine, desde 1953 *Cine y música* queda residualmente asentada como columnilla, generalmente dedicada a una reseña breve sobre películas extranjeras –excepto en el especial de Navidad de 1954–. Desde esta fecha su aparición se hace cada vez más intermitente y continúa la tendencia moralizante que se apreciaba anteriormente. Resulta curioso observar que llega a incluirse una subsección dedicada al “cine católico” (n.ºs 263, 264, 265, 267).

La única salvedad interesante durante estos estertores es la aparición del apellido Rodríguez en la firma, siendo probablemente uno de los miembros de la familia el que escribiese estos últimos artículos, hasta la desaparición definitiva de la sección a mediados de 1955.

²⁷ Antonio de la Calle: “Cine y música”, *Ritmo*, 238, sep. 1951, p. 22.

²⁸ Antonio de la Calle: “Cine y música”, *Ritmo*, 239, oct-nov. 1951, p. 22.

²⁹ Antonio de la Calle: “Cine y música”, *Ritmo*, 240, dic. 1951, p. 23.

Un tándem renovador: Araque y Puerta

Como aducíamos anteriormente, la renovación de la revista coincide con importantes cambios en la plataforma de redacción. “Ya en 1947, la mancheta del número 205 nos presenta un nuevo desglose de cargos y funciones, a saber: director, F. Rodríguez del Río; subdirector, José Puerta; redactor jefe, Luis Araque”³⁰.

El carácter reformista de ambos personajes se puede entrever en el espíritu crítico que emana de sus escritos. Luis Araque era profesional de la música ligera, defendiendo vehementemente la música de jazz y criticando el *snobismo* imperante en el ámbito de la música académica con sus ataques a los “músicos con barba [...] cerrados a toda nueva filosofía que no sea el credo particular de cada uno de ellos”³¹. Por su parte, José Puerta realiza profundas críticas orientadas a la música académica, valiéndose especialmente de la ácida lengua de un caricaturesco personaje llamado *Don Policarpo*. Este irascible pero simpático anciano lanza comentarios que rozan lo ideológicamente peligroso en un tiempo de fuerte censura oficial. Hablando sobre la Orquesta Filarmónica y su crisis, dice que

[...] primero la disgregación como consecuencia lógica de nuestra *guerra civil*³². Después el apartamiento moral de la gran mayoría de sus miembros que, atraídos por el falso brillo de unas monedas de aluminio [...] no dudaron en prestarse a colaborar con otros grupos similares, siendo entonces fatales las consecuencias para el resto del conjunto³³.

Como analizábamos anteriormente, existe una evidente correlación entre el nacimiento y auge de la sección dedicada a la música de cine y la entrada

³⁰ Jacinto Torres: *Cincuenta años...*, p. 7.

³¹ “Luis Araque y los músicos ‘con barba’”, *Ritmo*, 210, abril 1948, p. 13. Sobre la introducción y significados del jazz en España, véanse los trabajos de Iván Iglesias sobre el tema.

³² El apelativo *guerra civil* se encontraba desterrado de la literatura de época. Buena cuenta de ello lo da una carta enviada por Pérez Embid como Director General de Propaganda al secretario del Ateneo de Madrid, pidiendo que se extremasen las precauciones en lo tocante al “empleo de palabras inexactas y contradictorias con la política cultural del Estado. Por ejemplo, decir ‘guerra civil’, en vez de guerra española, guerra de liberación o frase parecida; lo de guerra civil es intolerable”. Madrid, Archivo del Ateneo, caja 61, Carpeta 2.

³³ José Puerta: “¡Qué cosas tiene *Don Policarpo*...!””, *Ritmo*, 211, mayo 1948, p. 11, (énfasis propio).

en juego de estos personajes. Araque se saldría de la cúpula editorial poco más de un año y medio después de entrar, apareciendo su nombre por última vez en la mancheta en el n.º 219 (abril de 1949). Pese a esta pronta retirada, ya había dejado su huella en el estilo de la revista, existiendo una coincidencia cronológica entre los últimos números donde él interviene y el auge de la sección dedicada al cine, que en el momento de su salida ya había echado a rodar. Por otro lado, el nombre de José Puerta aparece por última vez en la mancheta del n.º 244 (mayo-junio de 1952), coincidiendo con el inicio de un silencio absoluto del cine durante un total de seis meses y posteriormente una penosa andadura hasta la desaparición definitiva de *Cine y música* en 1955.

Debido a que la sección había perdido gran parte de su frescura original a comienzos de 1951, es probable que el verdadero protagonista de este proceso fuese Luis Araque, y en menor medida, de José Puerta. Araque habría conseguido desde su posición establecer un suplemento de gran dinamismo que se mantendría durante algo más de un año tras su salida del consejo editorial, cayendo súbitamente tras el abrupto punto y aparte que mencionábamos anteriormente. Si Puerta jugó o no un papel importante en mantener la ya mutilada sección, solo los archivos podrán reverlo.

Conclusiones

A lo largo de la investigación realizada para la redacción de este artículo se ha llegado a una serie de conclusiones que se exponen a continuación. La primera conclusión es la que corrobora la hipótesis propuesta al inicio: el auge y caída de la sección dedicada a la crítica de música cinematográfica se relaciona con los cambios en la cúpula editorial de la revista. Si concedemos un tiempo de decalaje de aproximadamente un año –o incluso menos– vemos cómo en este cambio tuvo especial trascendencia la entrada en juego de las figuras de José Puerta y –especialmente– Luis Araque, renovadores que revolucionaron el estilo de la revista, abriendo las puertas a géneros nuevos y heterodoxos. Del mismo modo, la salida de ambos personajes del consejo editorial coincide con el posterior declive de dicha sección.

La siguiente conclusión es que fue precisamente dicha reforma la que permitió la supervivencia económica de la revista durante los difíciles años de la autarquía, expandiendo su público objetivo y su proyección internacional, lo que se tradujo en un evidente incremento en las ventas y difusión de la revista. Resulta plausible considerar también que dicho reconocimiento

internacional y probable saneamiento de cuentas –que no se puede corroborar sin sustento archivístico– permitiese a Rodríguez del Río, erigido ya como único dirigente, reinstaurar en la revista su orientación original hacia la música académica, devolviéndola a sus cauces anteriores a 1947 pero con una evidente mejoría en su infraestructura y edición.

Por último, recapitular la hipótesis de que nuestra firma misteriosa, Antonio de la Calle, constituye en realidad la representación de un conjunto de voces anónimas –al menos en la etapa de mayor esplendor de la sección– recopiladas bajo un único nombre, y que posteriormente fuese el pseudónimo de una única pluma –que al menos en la etapa final debía de ser el propio Fernando o su hijo, que fue secretario general de la revista durante un breve periodo–. En realidad, ambas opciones son posibles. Pero insistimos: solo los archivos administrativos podrán arrojaros alguna luz al respecto.

Anexo 1. Tabla de artículos

Número	Mes/año	Denominación	Autor	Página	Extensión*
186	IV/1945	La afición a la música a través de las películas	M.C.P.	7	1
192	XII/1945	La música en el cine	E. Lehmsberg	12	1
197	VI-VII/1946	Fantasia	B. Barrón	4-5	1
205	IX-X/1947	Películas musicales		16	0,25
206	XI/1947	Cine y música		16	0,4
207	XII/1947	Cines	P.C.	17	0,15
208	I-II/1948	Cine y música		18	0,25
209	III/1948	Cine y música		18	0,25
210	IV/1948	Cine y música	Antonio de la Calle	6	1
212	VI/1948	Cine y música		9	0,25
213	VII-VIII/1948	Cine y música	Antonio de la Calle	4	1
215	X/1948	Cine y música		22	0,25
216	XI-XII/1948	Cine y música	Antonio de la Calle	8	1

Número	Mes/año	Denominación	Autor	Página	Extensión*
217	I/1949	Cine y música	Antonio de la Calle	5	1
218	II-III/1949	Cine y música	Antonio de la Calle	8-9	2
219	IV/1949	Cine y música	Antonio de la Calle	8-9	2
220	VI- VI/1949	Ritmo Cine-Musical	Antonio de la Calle	8-9	2
221	VII- VIII/1949	Ritmo Cine-Musical	Antonio de la Calle	10-11	2
222	IX/1949	Ritmo Cine-Musical	Antonio de la Calle, JR.	10-11	2
223	X/1949	Ritmo Cine-Musical	Antonio de la Calle, JR.	10-11	2
224	XI- XII/1949	Ritmo Cine-Musical	Antonio de la Calle, JR.	24-27	4
225	I/1950	Ritmo Cine-Musical	Antonio de la Calle	10-11	2
226	II-III/1950	Ritmo Cine-Musical	Antonio de la Calle	9-10	2
227	IV/1950	Ritmo Cine-Musical	Antonio de la Calle	8-9	2
228	V-VI/1950	Ritmo Cine-Musical	Antonio de la Calle	22-23	2
229	VII- VIII/1950	Ritmo Cine-Musical	Antonio de la Calle	10-11	2
230	IX/1950	Ritmo Cine-Musical	Antonio de la Calle	10-11	1,5
231	X-XI/1950	Ritmo Cine-Musical	Antonio de la Calle, JR.	10-11	2
234	III/1951	Música en celuloide	Antonio de la Calle, Jr.	20-21	0,5
236	VI/1951	Cine y música	Antonio de la Calle, Jr.	23	0,6
237	VII- VIII/1951	Cine y música	Antonio de la Calle, Jr.	22	0,5
238	IX/1951	Cine y música	Antonio de la Calle, Jr.	22	0,6
239	X-XI/1951	Cine y música	Antonio de la Calle, Jr.	22	0,6
240	XII/1951	Cine y música	Antonio de la Calle, Jr.	23	0,6

Número	Mes/año	Denominación	Autor	Página	Extensión*
241	I-II/1952	Cine y música	Antonio de la Calle, J.R.	22-23	0,6
242	III/1952	Cine y música	Antonio de la Calle, Jr.	22	0,6
243	IV/1952	Cine y música	La Calle, Jr.	23	0,5
244	V-VI/1952	Cine y música	Antonio de la Calle, Jr.	22	0,6
249	I/1953	Cine y música	Antonio de la Calle, Jr.	23	0,25
250	II-III/1953	Cine y música	Antonio de la Calle, Jr.	19	0,25
251	IV/1953	Cine y música	Antonio de la Calle, JR.	17	0,25
252	V/1953	Cine y música	Antonio de la Calle, Jr.	21	0,15
254	VIII-IX/1953	Cine y música		19	0,25
257	XII/1953	Cine y música	Antonio de la Calle, Jr.	21	0,3
259	II-III/1954	Cine y música	Antonio de la Calle, JR.	16-17	0,3
260	IV/1954	Cine y música	Antonio de la Calle, Jr.	22	0,25
261	V/1954	Cine y música	Antonio de la Calle, Jr.	22	0,5
262	VI-VII/1954	Cine y música	Antonio de la Calle, Jr.	22	0,6
263	VIII-IX/1954	Cine y música	Antonio de la Calle, Jr.	23	0,75
264	X/1954	Cine y música	Antonio de la Calle, Jr.	23	0,6
265	XI/1954	Cine y música	Antonio de la Calle, Jr.	18	0,6
266	XII/1954	Cine y música	Antonio de la Calle	50-51	2

Número	Mes/año	Denominación	Autor	Página	Extensión*
267	I-II/1955	Cine y música		22	0,3
268	III-IV/1955	Cine y música	Antonio de la Calle Rodriguez	22	0,3
269	V/1955	Cine y música	Antonio de la Calle Rodriguez	22-23	0,3
271	VII- VIII/1955	Cine y música	Antonio de la Calle Rodriguez	22	0,5

*El cálculo de la extensión se ha realizado teniendo en cuenta la superficie que el artículo ocupa en la página correspondiente según el siguiente baremo:

1: página completa

0,75: tres cuartos de página

0,5: media página

0,3: tercio de página

0,25: cuarto de página

Se han utilizado fracciones intermedias (0,6; 0,4 y 0,15) para indicar extensiones ligeramente superiores o inferiores a las anteriores.

Los estudios de escena: nuevas perspectivas desde los archivos personales

PAZ FERNÁNDEZ FERNÁNDEZ-CUESTA

FUNDACIÓN JUAN MARCH

Resumen

En este estudio se plantea la relación entre las artes escénicas y el desarrollo del cine sonoro durante la Segunda República y el primer franquismo, utilizando los archivos personales como fuente de investigación para el caso de la bailarina Antonia Mercé, *la Argentina*, la composición para cine de Salvador Bacarisse, las adaptaciones cinematográficas de zarzuelas de los Fernández-Shaw y la música para películas del compositor Joaquín Turina, quienes desarrollaron su labor en un periodo cronológico en el que España vivió, además de la convulsión política y social, el desmantelamiento de un brillante periodo de creación, vanguardia e internacionalización de las artes.

La Biblioteca de la Fundación Juan March conserva una serie de legados de compositores, críticos musicales, actores, libretistas, dramaturgos y estudiosos del teatro español a los que se suma el archivo personal de fotografías y prensa de la bailarina Antonia Mercé, *la Argentina*. Esta documentación mayoritariamente archivística se complementa con los programas de mano de representaciones teatrales y de música, el fondo histórico de revistas y de ediciones de libretos y partituras, y con la bibliografía producida sobre los artistas objeto de los fondos recibidos¹.

Los archivos personales son una fuente fundamental para la investigación no solo para estudiar de primera mano la obra original del artista sino por

¹ Quisiera agradecer a Celia Martínez y José Luis Maire su ayuda en la elaboración de este trabajo.

las múltiples preguntas y relaciones que plantean sobre el entorno social, económico y cultural en el que su protagonista se desarrolló.

En nuestro estudio planteamos la relación entre las artes escénicas y el desarrollo del cine sonoro durante la Segunda República y el primer franquismo, utilizando los archivos personales como fuente de investigación para el caso de la bailarina Antonia Mercé, *la Argentina*, la composición para cine de Salvador Bacarisse, las adaptaciones cinematográficas de zarzuelas de los Fernández-Shaw y la música para películas del compositor Joaquín Turina, quienes desarrollaron su labor en un periodo cronológico en el que España vivió, además de la convulsión política y social, el desmantelamiento de un brillante periodo de creación, vanguardia e internacionalización de las artes.

Antonia Mercé, *la Argentina*, y la industria cinematográfica

Un punto de inflexión –casi simbólico– de la ruptura establecida entre uno y otro periodo histórico se simboliza en la muerte repentina de Antonia Mercé, *la Argentina*² a causa de un fulminante infarto de corazón al enterarse en su

² Sobre su vida y obra véanse, entre otros, Ninotchka Devorah Bennahum: *Antonia Mercé: el flamenco y la vanguardia española*. Barcelona, Global Rhythm Press, 2009; Carlos Manso: *La Argentina, fue Antonia Mercé*. Buenos Aires, Editorial Devenir, 1993; y Antonia Mercé “*La Argentina*” 1890-1990, *homenaje en su centenario*, Catálogo de la exposición celebrada en el Círculo de Bellas Artes de Madrid del 7 al 28 de noviembre de 1990, Madrid, Instituto Nacional de las Artes Escénicas y de la Música, 1990. Estudios recientes sobre la danza en el periodo histórico de esta ponencia han incorporado la aportación de *La Argentina* a la danza española, así como en las múltiples exposiciones dedicadas a la danza española celebradas en fechas recientes: *Antonia Mercé La Argentina, alma y vanguardia de la danza española*, Museo de Arte Español Enrique Larreta, Buenos Aires, 2010; *Dancing Light*, Museum voor Photographie Huis Marseille, Amsterdam, 2014; Exposición *1930. Pacto de San Sebastián. Historia y síncope*, comisariada por Isabel de Naverán y celebrada en 2016 en Koldo-Mitxelena de San Sebastián; *Poetas del cuerpo: la danza en la Edad de Plata*, comisaria Idoia Murga Castro, Madrid, Residencia de Estudiantes, 2017; y *Un movimiento que se resiste a ser fijado: Kazuo Ohno y La Argentina*, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid, 2018, también comisariada por Isabel de Naverán. Véanse, por último, para completar el contexto, los siguientes trabajos complementarios: Beatriz Martínez del Fresno y Nuria Menéndez: “Una visión de conjunto sobre la escena coreográfica madrileña (1915-1925) y algunas observaciones acerca de la influencia rusa en el desarrollo del *ballet* español”, *Les Ballets Russes de Diaghilev y España*, Antonio Álvarez Cañibano e Yvan Nommick (eds.), Madrid-Granada, Centro de Documentación de Música y Danza - INAEM / Fundación Archivo Manuel de Falla, 2012, pp. 149-214; y *Escenografías de la danza en la Edad de Plata, 1916-1939*, Idoia Murga (ed.), Madrid, CSIC, 2017.

casa de Bayona (Francia) la noche del 18 de julio de 1936 del golpe de estado sucedido en Madrid, angustiada por el destino de su familia y sus amigos³.



Imagen 1. De izqda. a dcha: Luis Galve (pianista), Robert Ochs (escritor) y Antonia Mercé. San Sebastián 18-VII-1936, 17.00 h.
Fotografía de Arnold Meckel. Archivo A. Mercé.

Su sobrina y única heredera Carlota Mercé donó en 1988 el archivo sonoro, fotográfico y de prensa a la Fundación Juan March. El legado de Antonia Mercé plasma su sensibilidad, elegancia y creatividad, puestas a disposición del logro de una meta conseguida tras una primera etapa de formación (1904-1912), una segunda etapa de crecimiento y consolidación (1912-1922), y una última etapa de pleno reconocimiento internacional y de madurez en su proyecto artístico con la formación de su propia compañía, *Les Ballets Espagnols* (1927-1929). Así fue entendido por los creadores

³ Así lo relató Robert Ochs (1885-1961) en “La dernière journée d’Argentine” (*Le Figaro*, 18-VII-1946) y lo confirma el *Diario* del padre Donostia: “18 sábado (Julio 1936). A las 12 en el Teatro Novedades [San Sebastián] se dio una sesión de Danzas Vascas a la ‘Argentina’. Con ellos fui a Bayona, instalado en el Convento... A las 10 de la noche vinieron a buscarme diciendo que la ‘Argentina’ había muerto repentinamente. Fui a Villa Miraflores donde descansaba...”. Jorge P. de Riezu: *Diario del R.P. Donostia*, Carta de Robert Ochs al P. Donostia, 18-VII-1937. Documentos conservados en el legado de A. Mercé.

e intelectuales de su época, desde Manuel de Falla a Manuel Azaña, desde Charles Chaplin a Anatole France, desde Federico García Lorca a Joaquín Nin, y por otros muchos amantes de la danza en todo el mundo, realizando giras por Europa, Asia y América año tras año.

El legado de Antonia Mercé, *la Argentina* es una fuente inagotable de datos y documentación en gran medida a la espera de ser explorada de forma exhaustiva⁴; casi un millar de fotografías –desde muy niña hasta horas antes de su muerte– realizadas por su hermano José Mercé primero y después los retratos de estudio fotografiados por Manuel Company, Samuel Lumiere, Dora Kallmus y Monique Paravicini, en París, Nueva York, Londres, Buenos Aires, etc.; observando cientos de instantáneas se puede analizar la vida de La Argentina a lo largo de sus viajes o estudiar su posado, su técnica y características como bailarina, así como otros temas relacionados como la evolución de la moda femenina en el primer tercio del siglo XX, los escenógrafos y coreógrafos de sus espectáculos, sus magníficos vestidos de representación diseñados por Bacarizas y Nestor entre otros con estampados pintados sobre la tela o bordados; por su parte, los álbumes con miles de recortes de prensa entre crónicas, reportajes, entrevistas, artículos de opinión y críticas son imprescindibles para aproximarse a la personalidad de la artista y al conocimiento de la obra, así como a su concepción estética e intelectual. A todo ello además, el legado añade una colección de grabaciones sonoras compuesta por catorce discos de 78 rpm en los que La Argentina acompaña a castañuelas obras de Nin, Albéniz, Iradier, Granados, Falla, Turina, Sarasate... “convirtiendo el ruido de las castañuelas en música”⁵.

Otros fondos personales de Antonia Mercé, entre fotografías, correspondencia y trajes de representación, se encuentran dispersos en diversas instituciones, ya sea la Fundación García Lorca, la Fundación Manuel de Falla, el Instituto del Teatro de Barcelona, el Museo del Teatro de Almagro, la Filmoteca Española, la Bibliothèque Nationale de France y la Irving Library de la Universidad de California. Pese a las abundantes referencias a su indiscutible aportación internacional a la danza española aún se echa en falta una biografía completa que estudie en profundidad y en todas sus vertientes a esta artista excepcional.

⁴ Gran parte del Archivo está accesible a través de Internet: <http://www.march.es/bibliotecas> [última consulta: 06-II-2019].

⁵ Palabras de Virginia Carreño, periodista argentina que entrevistó a Antonia Mercé en Buenos Aires. En: Documental Agencia EFE para la exposición celebrada en 2010, en el Museo de Arte Español Enrique Larreta.

A pesar de su visión en pro de la transformación de la danza, La Argentina no consideró la industria cinematográfica como un medio al que trasladar su concepción artística del baile, tal como ella misma con enorme celo y exigencia plasmaba en los escenarios de todo el mundo. De hecho, nunca protagonizó una película comercial aunque el mercado norteamericano le hiciera reiteradas propuestas.

La Argentina realizó sucesivas giras de enorme éxito a Estados Unidos entre 1926 y diciembre de 1935. En Nueva York recibió en 1929 el homenaje de los intelectuales españoles celebrado en el Instituto de las Españas de la Universidad de Columbia. En dicho acto Federico García Lorca le dedicó el “Elogio de Antonia Mercé La Argentina”: “Llenar un plano muerto y gris con un arabesco vivo, clarísimo, estremecido, sin punto muerto que se pueda recordar sin maraña; he aquí la lengua de la bailarina. Pues bien, nadie en el mundo ha sabido escribir en el viento dormido este arabesco de sangre y hueso como Antonia Mercé”⁶.

Sabemos por los álbumes de prensa del legado⁷ que Hollywood le ofreció una importante suma para realizar una película sobre su vida. En el diario *Crónica* (Madrid) en 1930, durante una entrevista al regreso de su segunda gira americana, La Argentina comenta la propuesta recibida (cien mil dólares, un millón de pesetas de la época) y de las dudas que le plantea pues “el cinema no responde a mi temperamento”⁸. En 1932 el archivo de prensa recoge de nuevo la negativa de la bailarina. El 1 de marzo, *La Opinión* (Los Ángeles) recoge un artículo titulado “Hay que perpetuar el arte de Antonia Mercé ‘La Argentina’”:

[...] basta con filmar una obra que tenga por protagonista e intérprete a esta maga del ritmo... Pero la idea es ya más que una idea. Arnold Meckel tiene escrita una bella obra que titula “Sangre gitana” cuya protagonista Mercedes Romero es una palpitante reencarnación de La Argentina. Esta obra, filmada a todo color, constituiría la magna apoteosis perenne de la maravillosa danzarina, cuyo excelso arte abarca de lo trágico a lo cómico.

⁶ Texto completo del “Elogio” en Carlos Manso: *La Argentina, fue Antonia Mercé...*, pp. 194-196.

⁷ El legado contiene siete álbumes con recortes de prensa. Los seis primeros abarcan desde 1906 a 1936. El séptimo se refiere a noticias sobre la bailarina publicadas entre 1936 y 1988.

⁸ Álbum de prensa nº 4, p. 19. Legado de Antonia Mercé, “La Argentina”. Madrid, Fundación Juan March.

Su Mercedes Romero, en vívida historia de su ascensión artística, nos haría que la admirásemos como pura gitana del Albaicín, su cuna; y más tarde, en Sevilla, como en Granada, hasta verla, por último, triunfante en el Teatro Real de Madrid, bailando en “La vida breve”, de Falla, y en la “Córdoba” de Albéniz. Un asunto humano, pleno de arte y emoción...⁹.

Antonia Mercé rechazó, a pesar de la cuantía y de la insistencia en aceptarla de su agente Arnold Meckel, reiteradamente la oferta por considerarla opuesta a su concepción estética del baile popular español y en máxima contradicción con el trabajo realizado durante décadas para elevarlo a la categoría de danza. Así lo explicó ella misma en una entrevista dada a *Noticias gráficas* (Buenos Aires) el 2 de agosto de 1933:

La Metro-Goldwyn-Mayer me ofreció una suma fabulosa si firmaba un contrato con ella. Pero no pude aceptar. Se quería, esta es la verdad, hacer un arte que se alejaba demasiado del verdadero arte español. Y yo, que todo lo he sacrificado a él, me rehusé. Usted comprenderá: películas de un españolismo convencional, a la manera americana; ambientes absurdos, personajes artificiosos. Pero yo no los culpo a ellos de eso, que al fin y al cabo son comerciantes. Los verdaderos culpables son sus asesores artísticos, españoles precisamente, que son los responsables, casi siempre, de esa mentira cinematográfica que se pretende presentar como arte español¹⁰.

Dice mucho de su personalidad cuando días después, al ser de nuevo preguntada, aclara que impuso a la productora una serie de condiciones que no le fueron aceptadas, entre otras “ser la directora, trayendo la música, bailarines, bailarinas y todo el personal técnico necesario. No quería ridiculizar a España”¹¹.

⁹ Álbum de prensa nº 5, p. 8. Legado de Antonia Mercé, “La Argentina”. Madrid, Fundación Juan March.

¹⁰ Álbum de prensa nº 5, p. 99. Legado de Antonia Mercé, “La Argentina”. Madrid, Fundación Juan March.

¹¹ *Última hora*. Buenos Aires, 05-VIII-1933. Álbum de prensa nº 5, p. 68. Legado de Antonia Mercé, “La Argentina”. Madrid, Fundación Juan March.

Salvador Bacarisse, música para cine

Antonia Mercé y Salvador Bacarisse sufrieron directamente las consecuencias de la Guerra civil¹². Les une, además, el haber sido protagonistas de la brillante eclosión cultural, en este caso de la danza y de la música, vivida en España en los años previos a la guerra y su admiración mutua, hasta el punto de que Bacarisse compuso un ballet a petición de la bailarina, *Corrida de feria*, que no llegó nunca a bailar La Argentina.¹³

Bacarisse se formó musicalmente en el Conservatorio de Madrid y fue miembro activo de la Generación de la República. En 1923 ganó el primer premio en el I Concurso Nacional de Música con su obra *La nave de Ulises*, la primera también que se escuchó en público, y desde entonces hasta su muerte compone abundantemente. Fue director artístico musical en Unión Radio de Madrid (1926), miembro del madrileño *Grupo de los ocho* (1930), vocal de la Junta Nacional de la Música y Teatro Lírico de la República (1931), miembro de la sección de música de la Alianza de Intelectuales Antifascistas para la Defensa de la Cultura (1936) y vicepresidente del Consejo Central de Música (1937), entre otros cargos que desempeñó durante la Guerra civil y que le llevaron de Madrid a Valencia y Barcelona, desde donde se exilió con su familia a Francia en enero de 1939. Instalado en París definitivamente, continuó componiendo toda su vida y fue presentador de programas de las emisiones en lengua española de la Radio Nacional Francesa, desde las que promocionó la música española cuanto pudo. Falleció en París el 22 de agosto de 1963¹⁴.

La Biblioteca de Música de la Fundación recibió de su hijo en 1987 el archivo musical del compositor madrileño. El fondo documental conservado

¹² Eva Moreda Rodríguez: "Salvador Bacarisse: A 'Performer's Composer' in exile", *Music and Exile in Francoist Spain*, Surrey, Ashgate, 2015, pp. 57-82.

¹³ Emilio Casares: Entrevista a Salvador Bacarisse, recoge: "Durante esos años escribí algunas melodías, y, a petición de la gran bailarina Argentina, que usted sabe cuánto ha hecho por la música española, un ballet, precisamente a la española.", p. 95.

¹⁴ Sobre Salvador Bacarisse véase: Emilio Casares Rodicio: "Entrevista con Bacarisse. Catálogo de su obra", *La música de la Generación del 27. Homenaje a Lorca 1915/1939* [Catálogo de exposición], Madrid, Ministerio de Exposición, 1986. pp. 94-102; *Conferencia de su hijo, Salvador Bacarisse*, con motivo de la publicación del catálogo de obras, celebrado en la Fundación Juan March el 12-XII-1990, disponible en: <https://digital.march.es/clamor/es/fedora/repository/atm%3A2733> [última consulta: 06-II-2019]; Christiane Heine: *Salvador Bacarisse (1898-1963): Die Kriterien seines Stils während der Schaffenszeit in Spanien (bis 1939)*, Frankfurt am Main, Peter Lang, 1993; y Eva Moreda Rodríguez: "Salvador Bacarisse: A 'Performer's Composer' in exile", *Music and Exile in Francoist Spain*, Surrey, Ashgate, 2015, pp. 57-82.

en la Fundación Juan March contiene 290 partituras manuscritas originales¹⁵ y 164 grabaciones en REVOX.

Entre sus partituras se encuentran dos obras escritas en sus últimos años para cine:

- *Les femmes de Stremec: [Op. 106]: partition d'orchestre*. Manuscrito musical autógrafo. 5-11-1957. 71 p.

La película franco-yugoslava obtuvo el premio Jean Vigo. Una grabación de *Les femmes de Stremec*, dirigida por el propio Bacarisse en Liubliana en 1957, se transmitió como un ejemplo musical en el programa *A propósito de música* de la Radio Televisión Francesa de 13 de marzo de 1958¹⁶.

- *La fille aux yeux d'or: pour guitarre / musique de Salvador Bacarisse et Narciso Yepes*. 1961? Manuscrito musical autógrafo. 7 p. Partes: Thème A, Invocation; Thème B, Elegie; Thème C, Rondó.



Imagen 2. Salvador Bacarisse (centro) junto a Narciso Yepes (de pie). París, 1958. Archivo Salvador Bacarisse.

¹⁵ Christiane Heine: *Catálogo de obras de Salvador Bacarisse*, Madrid, Fundación Juan March, 1990. Disponible en: <https://www.march.es/bibliotecas/publicaciones/ficha/fjm-pub/1152/> [última consulta: 06-II-2019].

¹⁶ Cinta nº 15. Falta el principio de la obra. Duración: 15'06''.

La Fille aux yeux d'or, inspirado en una obra de Honoré de Balzac (1835), fue la banda sonora original del largometraje homónimo de Jean-Gabriel Albicocco (1936-2001) estrenado en 1961¹⁷. Obtuvo una considerable repercusión a juzgar por su inclusión en un disco de 33 rpm publicado por Toshiba (Tokio) junto a otras renombradas bandas sonoras.



Imagen 3. Disco de 33 rpm editado en Tokio por Toshiba Records.
Archivo Salvador Bacarisse.

Bacarisse continuó en París difundiendo la cultura española, facilitando el espacio, la expresión y la difusión de los artistas e intelectuales españoles exiliados. Fue productor y colaboró durante su exilio, hasta su muerte en 1963, en numerosos programas en lengua española de la RTF (Radiodiffusion-Télévision Française), cuyas grabaciones forman parte del legado y de las que una selección de contenidos está disponible en Internet a través del portal digital “Bacarisse y la radio” estructurado en los siguientes apartados: 1) Coloquio entre Julián Antonio Ramírez y Bacarisse en 1959, en donde se puede escuchar un extracto de *Les femmes de Strémec*. 2) Embajadores de la música española en Francia. Entrevistas a compositores e intérpretes exiliados presentadas por Francisco Díaz Roncero. 3) A propósito de Salvador Bacarisse (1964), programa-homenaje a Bacarisse con entrevistas a personalidades de la cultura coordinadas por Narcís Bonet. 4) A propósito de música. Programas con guion de Salvador Bacarisse sobre temas musicales

¹⁷ Fontana: 1961?. Collection Cinema. 1 disco. 45 rpm. Sobre la película véase: [https://fr.wikipedia.org/wiki/La_Fille_aux_yeux_d%27or_\(film\)](https://fr.wikipedia.org/wiki/La_Fille_aux_yeux_d%27or_(film)) [última consulta: 06-II-2019]-

variados: repertorios, historia de la música, etc. 4) Estrenos de obras del compositor. 5) Otros programas¹⁸.

Las zarzuelas de los Fernández-Shaw, su adaptación al cine y la radio

El Archivo de Carlos Fernández Shaw (1865-1911), y de sus hijos Guillermo (1893-1965) y Rafael Fernández-Shaw Yturralde (1905-1967)¹⁹ fueron donados por sus herederos a la Biblioteca de Teatro de la Fundación Juan March en 1981 y en 2002. Los tres archivos reúnen casi cinco mil documentos entre manuscritos originales de obras de teatro, libretos de zarzuela, poesía o artículos periodísticos. También la correspondencia reunida en el Archivo asciende a 3496 cartas manuscritas y mecanografiadas de periodistas, críticos, dramaturgos, músicos, políticos, aristócratas, actores y actrices, etc. Su vida y obra, marcada por las críticas, crónicas, fotografías y otros documentos surgidos al compás de los estrenos de cada una de las muchas zarzuelas de su autoría, se recogen en decenas de *cuadernos* por orden cronológico. A todo ello, además, se suma una documentación administrativa y económica de gran interés para el estudio de la historia económica de la industria cultural a través de los ingresos por derechos de autor, liquidaciones, taquilla, gastos y facturas de la compañía, etc., que conserva el Archivo.

Por todo lo expuesto, es fácil intuir que el Archivo personal de los Fernández-Shaw²⁰ transcende su cualidad de fuente imprescindible para el teatro lírico creado por Carlos, Guillermo y Rafael, los cuales “desde 1888 a 1965, han dado al teatro musical español unas 125 obras estrenadas, entre ellas algunas de las más importantes de los géneros representativos: la ópera, la zarzuela, el sainete o la opereta”²¹, siendo autores de libretos fundamentales

¹⁸ Puede consultarse en: <https://www.march.es/musica/bacarisseradio/?l=1> [última consulta: 06-II-2019].

¹⁹ Es abundante la bibliografía sobre la vida y las obras de los Fernández-Shaw: Guillermo Fernández-Shaw: *La aventura de la zarzuela: (memorias de un libretista)*, revisión y notas de José Prieto Marugán y Alejandro Vales Pinilla, Madrid, Ediciones del Orto, 2012; José Prieto Marugán: *El teatro lírico de Carlos Fernández Shaw*, Madrid, Ediciones del Orto, 2012; y José Prieto Marugán: *Guillermo Fernández-Shaw: aproximación a su vida y a su obra*, El Ejido, Círculo Rojo, 2016.

²⁰ El Archivo está digitalizado y disponible en Internet: <http://www.march.es/bibliotecas>.

²¹ José Prieto Marugán. <https://www.march.es/bibliotecas/repositorio-fernandez-shaw/?l=1> [última consulta: 06-II-2019].

en la historia del género como *La revoltosa*, *Margarita la tornera*, *Las bravías*, *Doña Francisquita*, *La canción del olvido*, *Luisa Fernanda* o *La rosa del azafrán*, entre otros.

Su amplia documentación –entre la que se encuentra el fondo fotográfico (fotografías personales, de representación, de actores y actrices), la correspondencia con empresarios, músicos, dramaturgos, la información contable para el análisis de las giras, de la formación de las compañías, o de la recaudación, incluida la documentación relacionada una vez fallecidos sus protagonistas–, abre nuevas vertientes a la investigación que están prácticamente por explorar.

La adaptación del teatro lírico representado en los escenarios al celuloide se remonta a fechas muy tempranas y ha sido ampliamente estudiado²². Hasta 1931 las producciones se realizaron sin sonido, es decir son películas del denominado cine mudo, aunque mayoritariamente se acompañaban con música interpretada en la sala. Sobre aquel primer periodo del cinematógrafo sin sonido y la filmación de zarzuelas reflexiona José Luis Temes: “¿Cómo se explica que se lleven a la pantalla numerosas óperas y zarzuelas, en que la música juega un papel fundamental?”²³.

Con gran acogida de público, ya en 1914 se realiza la primera versión para cine de la zarzuela *La chavala* con libreto de Carlos Fernández Shaw y José López Silva y música de Ruperto Chapí, dirigida por Alberto Marro y producida por Hispano-Films en Barcelona, y volvió a realizarse en 1924 con guion y dirección de Florián Rey. En febrero de 1925 se estrena la versión cinematográfica de *La revoltosa*, por el mismo director en el cine Cervantes de Madrid²⁴. La película obtuvo un gran éxito de taquilla a tenor de las cartas de la productora “Goya-Film” y entre los herederos sobre las liquidaciones del 20% de derechos de autor, de enero y abril de ese año.

²² Además de las monografías sobre los Fernández-Shaw ya citadas, véanse los estudios de Carlos Gómez Amat, Antonio Gallego, José Luis García del Busto y Antonio Fernández-Cid, entre otros. La reciente monografía de José Luis Temes *El siglo de la zarzuela* (Madrid, Siruela, 2014) incluye en las páginas 360-372 un capítulo dedicado a la zarzuela y el cine. Asimismo, véanse las actas de las *Jornadas de Zarzuela*, organizadas por la Fundación José y Jacinto Guerrero en 2013, 2014, 2015, 2016, 2018 con recientes líneas de investigación sobre el tema.

²³ José Luis Temes: *El siglo de la zarzuela...*, p. 360.

²⁴ Sobre la cinematografía del teatro lírico de Carlos Fernández Shaw, véase el Anexo correspondiente en: José Prieto Marugán: *El teatro lírico de Carlos Fernández Shaw*, Madrid, Ed. Orto, 2012, pp. 481-483.

Ante el éxito de la zarzuela *Doña Francisquita* de Guillermo Fernández-Shaw y Federico Romero con música de Amadeo Vives estrenada en el Teatro Apolo de Madrid en 1923, surgieron candidatas a representarla en otros países una vez traducida a otros idiomas, ya fuera en Francia, en Alemania, Bélgica... Su popularidad hizo que se interesaran las productoras cinematográficas. Sabemos por la documentación conservada que Ibérica Films estaba trabajando en este rodaje en febrero de 1934, “con el deseo de hacer el film con el mayor decoro y propiedad posibles” invitando a los autores a supervisar los trabajos para que le dieran “su opinión en cuanto a *découpage*, ambiente, caracteres y, en fin, todo lo que en el film interviene”²⁵. La película en español, blanco y negro, con sonido se estrena el 16 de abril de 1934, en el Palacio de la Prensa de Madrid; la adaptación de la obra estuvo a cargo de Jean Gilbert, dirigida por Hans Behrendt con la supervisión del hijo del compositor, José Vives Giner²⁶.

A través de la documentación del Archivo se pueden investigar otros asuntos que plasman el estado incipiente en la gestión y cierta sensación de inseguridad y de desconfianza ante el nuevo medio, que por otro lado se veían compensados por la enorme aceptación del público y los cuantiosos rendimientos económicos resultantes; estos asuntos los encontramos en algunos ejemplos de versiones filmicas correspondientes a la película *Doña Francisquita*: el cruce de cartas en las que los autores denuncian y reclaman el cobro de los derechos a la Sociedad de Autores Dramáticos pues se ha proyectado la película en salas de cine de Cataluña sin cobrar la entrada²⁷, el asunto de los contratos y las autorizaciones, las relaciones con la productora, o la compleja relación con los traductores y adaptadores ante el temor de que la transformación del libreto adaptado a guion o traducido a otras lenguas conllevara la transformación del carácter genuino de la obra.

²⁵ Carta de la compañía Ibérica Films a Federico Romero y Guillermo Fernández-Shaw, expresando su deseo de rodar la película *Doña Francisquita* e invitándoles a visitar los estudios, 6-II-1934. Disponible en: <https://www.march.es/bibliotecas/repositorio-fernandez-shaw/ficha.aspx?p0=fshaw:3027&l=1> [última consulta: 06-II-2019].

²⁶ Ficha técnica de la primera versión cinematográfica en la Base de datos de películas del Ministerio de Cultura. Disponible en: <http://infoicaa.mecd.es/CatalogoCAA/Peliculas/Detalle?Pelicula=222730> [última consulta: 06-II-2019].

²⁷ Carta de José Ramos Martín, secretario de la Sociedad de Autores Dramáticos, a Federico Romero y Guillermo Fernández-Shaw, contestando a un escrito de estos en relación con la proyección sin pagar derechos de reproducción de *Doña Francisquita* en Cataluña explicándoles las gestiones y diligencias que ha hecho la Sociedad en este tema. Disponible en: <https://www.march.es/bibliotecas/repositorio-fernandez-shaw/ficha.aspx?p0=fshaw:1388&l=1> [última consulta: 06-II-2019].



Imagen 4. Programa de mano de 1934.

Guillermo y Rafael en la primera década del franquismo escribieron nuevos títulos y adaptaron obras para cine, las cuales en su mayoría no se llevaron a cabo²⁸. Algunos títulos escritos por Guillermo Fernández-Shaw fueron *Fidelio*, guion inspirado en la ópera de mismo título de Beethoven; *Los alegres poetas de la Alhambra*, inspirado en la zarzuela *La cuerda granadina*; *La canción del olvido*, guion adaptado por Guillermo y Federico Romero que no llegó a realizarse; *La celestina*, adaptación para cine de Guillermo y Adolfo de Iturralde; *El Cristo de la Peña*, guion de Guillermo y Eduardo Aunós; y muchos otros cuya relación y manuscritos mecanografiados pueden consultarse en el Archivo.

Rafael Fernández-Shaw escribió y adaptó obras para cine como *Salero del Manzanares*, basado en la zarzuela *El cortejo de la Irene* de Carlos Fernández Shaw y Ruperto Chapí –cuyo guion se presentó a concurso pero no fue seleccionado por el jurado–; *Entre barracas*, con Guillermo y guion técnico de Antonio Guzmán Merino; o el argumento para la nueva versión cinematográfica de *La Revoltosa* en 1950. Otros títulos de nueva creación de Rafael y cuyos materiales constan en su Archivo son: *Idea para una película de asunto colonial* (1942) o *Ritmos de España*, inspirada en el bailarín Vicente Escudero (1950).

²⁸ Sobre el cine del primer franquismo véase Julio Arce: “Castanets and White Telephones: (Musical) Comedies during the Early Years of the Franco Regime”, *Music and Francoism*, edited by Gemma Pérez Zalduondo and Germán Gan Quesada, Turnhout, Brepols, 2013, pp. 253-264.

El Archivo también arroja otras líneas novedosas de investigación, como la traslación de la escena a las ondas radiofónicas consecuencia de la eclosión de la radio en los hogares y, con ello, la programación de zarzuelas en el medio radiofónico bien como adaptaciones o con nuevos guiones pensados para el medio. Radio Madrid había empezado a emitir zarzuelas desde un estudio, siendo la primera de ellas *La Bejarana*, en 1924²⁹. En octubre de 1925, Unión Radio transmitió *La sombra del Pilar* de Federico Romero y Guillermo Fernández-Shaw³⁰. Radio Nacional comenzó las emisiones en 1949. En el mes de diciembre “radió *La Revoltosa* y la *Canción del olvido*; en febrero el *Cortejo de la Irene* y *El tirador de Palomas*, en marzo *La chavala*”³¹.

Guillermo, y sobre todo, Rafael Fernández-Shaw crearon y adaptaron obras del teatro lírico para el medio radiofónico. Rafael junto a Luis Tejedor y por solicitud de la agencia *Suma Publicidad* adaptaron entre julio y diciembre de 1947 obras emblemáticas del teatro lírico a guiones radiofónicos, debiendo introducir las cuñas publicitarias en las escenas acordadas con el cliente³².

Joaquín Turina, música para cine

Toda la documentación del compositor Joaquín Turina (1882-1949)³³ permaneció con él a lo largo de su vida; tras su muerte, esta pasó a manos de sus hijos y herederos. A partir de 1994, Alfredo Morán, marido de una de las hijas de Joaquín Turina, empezó a proporcionar a la Biblioteca de la

²⁹ Julio Arce: *Música y radiodifusión. Los primeros años (1923-1936)*, Madrid, ICCMU, 2008, p. 201.

³⁰ *Ibid.*, p. 202.

³¹ Disponible en: <https://digital.march.es/fedora/objects/fshaw:2710/datastreams/PDF/content>, p. 50 [última consulta: 06-II-2019].

³² Carta mecanografiada de Luis Sanz Vázquez, director de “Publicidad Suma”, a Luis Tejedor, en la que le adjunta unos textos para encajarlos en sus próximos guiones radiofónicos, y le urge a realizarlos lo antes posible. Disponible en: <https://digital.march.es/fedora/objects/fshaw:4813/datastreams/PDF/content> [última consulta: 06-II-2019].

³³ Sobre la vida y la obra de Joaquín Turina existe abundante bibliografía, por lo que aquí únicamente se recogen dos obras con el estudio de varios autores: *Joaquín Turina, a través de otros escritos: un repertorio de escritos dedicados al músico sevillano en el transcurso de casi un siglo*, recopilación de Alfredo Morán y prólogo de Enrique Franco, Madrid, Fundación Juan March, Biblioteca de Música Española Contemporánea, 1991; y Alfredo Morán: *Joaquín Turina a través de sus escritos*, prólogos de Federico Sopeña y Carlos Gómez Amat, Madrid, Alianza Editorial, 1997.

Fundación fotocopias de partituras manuscritas y editadas que en su mayoría se encontraban agotadas. A finales de 2003 la familia de Joaquín Turina donó formalmente el archivo musical y personal del compositor que se amplió en abril de 2010 con la entrega también como donación de la colección fotográfica y de tarjetas postales.

La mayor parte de documentos que constituyen el Archivo personal del compositor sevillano se pueden dividir en los siguientes grupos³⁴: partituras manuscritas y editadas, escritos de carácter personal y profesional como comentarios o conferencias, borradores y notas, recopilaciones de artículos de prensa y programas de mano y toda la correspondencia mantenida con numerosas personas a lo largo de su vida. Se incluyen en muchos casos tanto las cartas recibidas como las enviadas por Turina, cuyas copias de estas últimas fueron recopiladas por su familia. El archivo fotográfico y de tarjetas postales lo componen diversos materiales, hasta un total de 5892 piezas: fotografías familiares, de viajes, paisajes, retratos, dedicadas a Turina, y de otros fotógrafos. Los temas sobre los que gira son su esposa e hijos, escenas costumbristas y urbanas, romerías, vistas de ciudades, desfiles militares, y las Semana Santa de Sevilla y Madrid. Un fondo curioso y por estudiar es la documentación profesional, correspondiente a contratos y escrituras de las obras de Joaquín Turina, así como recibos de pagos por obras editadas. También ocho libros con datos de la contabilidad privada de Turina en diferentes años. Asimismo, el legado contiene una parte de su biblioteca musical (108 títulos).

Además de la documentación propiamente musical, son de destacar la continuada correspondencia con su esposa durante sus viajes y los *Diarios* como fuentes imprescindibles para comprender la personalidad, su vida cotidiana y privada, y la evolución de la obra del compositor. En el legado se conservan las agendas de bolsillo, de reducido tamaño, con las anotaciones casi telegráficas que desde 1913 (concretamente desde el día 27 de diciembre de 1912) –residente en París con su esposa Obdulia Garzón y su primer hijo–, y hasta el 12-16 de julio de 1948, fue relatando su día a día. En ellas describe las vicisitudes personales, familiares, económicas, artísticas o políticas que le rodean, emocionan o angustian. Así describe la primera vez que vota un 12 de abril de 1931 (“Me levanto muy temprano. Voto por primera vez en las elecciones a concejales”), la victoria y la proclamación de la República

³⁴ La descripción de su contenido se desglosa en: <https://digital.march.es/turina/es/node/6> [última consulta: 06-II-2019].

(“13 de abril: Triunfan los republicanos en las elecciones. Se esperan acontecimientos. Concierto en la Filarmónica”), o los acontecimientos del 18 de julio de 1936 (“Comienza el día normalmente. Por la tarde vamos a casa de Milanés pero, al entrar llaman urgentemente a Joaquinito [su hijo mayor]. Vuelta precipitada a casa. Joaquinito se marcha enseguida. Depresión”).

Joaquín Turina dejó de componer en julio de 1936 y no retomaría la partitura interrumpida *En el cortijo* hasta enero de 1940; es en esos primeros años de la posguerra cuando Turina inicia de manera formal su relación con la industria cinematográfica, según recoge en sus *Diarios*, tema que ha sido analizado por Carlos Colón Perales³⁵; en el cine encontrará una vía para la composición de nuevas obras y sobre todo una fuente de ingresos económicos que le hace sobrellevar la desconfianza que le genera el medio y la complejidad que le supone condicionar su escritura musical a una escaleta de guion y a una duración de secuencia determinada.

En el Archivo se encuentra otro recurso de información de gran riqueza. Las críticas, opiniones y comentarios de Turina como crítico musical en el periódico *El Debate* o en la revista *Dígame*, en donde expone sus temores sobre la irrupción del cinematógrafo en la actividad cultural, la crisis de la zarzuela y del teatro en general, o la falta de preparación musical, entre otros muchos temas; en 1942, siendo preguntado por la crisis del teatro lírico y el avance de público del cine, Turina contesta: “El teatro es un arte y el cine una máquina, es un producto de la industria”, y concreta aún más: “En la interpretación de un poema sinfónico que después ha de escucharse en una película lo hace todo el ingeniero de sonido. En la cabina misteriosa donde este hombre se encierra sufre las más absurdas transformaciones la labor de orquesta”³⁶.

Unos años después, en 1944, y con gran sentido del humor, expone:

[...] lo verdaderamente asombroso en los estudios cinematográficos es el enjambre, la multitud, la muchedumbre de personas que no se sabe quiénes son, ni de dónde vienen, ni qué porra es lo que hacen allí. La manía de estos individuos es dar órdenes a todo el mundo. Uno de ellos me dice en tono autoritario y seco: “Para esta escena tiene usted que hacer un poema

³⁵ Carlos Colón Perales: *Joaquín Turina*. Monografía escrita con motivo del Primer Encuentro Internacional de Música de Cine celebrado en Sevilla del 1 al 15 de noviembre de 1986, Sevilla, Fundación Luis Cernuda, 1986.

³⁶ Entrevista en la revista *Tajo*, año III, nº 96, 28-III-1942, p. 11. Recogido en Alfredo Morán: *Joaquín Turina a través de otros escritos. Un repertorio de escritos dedicados al músico sevillano en el transcurso de casi un siglo*, Madrid, Fundación Juan March, 1991, vol. 3.

sinfónico; esta tarde lo escribe, por la noche lo instrumenta y pasado mañana lo registramos.” Y sale de estampía. Ya más tranquilos, [se refiere a García Leoz y a él] subimos al laboratorio de Bienvenida, que no es el torero, sino una montadora, y nos enredamos en un laberinto de metros, minutos y segundos completamente superior a mis fuerzas algebraicas, mientras la noche va cayendo poco a poco y comienzan las estrellas del cielo a hacer una respetable competencia a las “estrellas” de la pantalla³⁷.

En el Archivo musical de Turina se encuentran los manuscritos musicales autógrafos de sus obras para cine, por orden cronológico³⁸:

- *Primavera sevillana [Música notada]: música para la película.* (1943)-Signatura LJT-P-A-82--[1943]. Partes [copias manuscritas]: Flauta, Oboe, Clarinete (sib), Fagot, 1ª y 2ª Trompas, 1ª y 2ª Trompetas, Trombones 1º y 2º, Trombón bajo, Batería, Arpa, Piano, Violín 1º (2), Violín 2º (2), Viola, Cello, C. Bajo. Partitura encargada a Turina por Fernando Alonso Casares Fernán para un Documental del NO-DO. El documental fue estrenado el 15-X-1943 en el Cine Avenida (Madrid). En la orquestación colaboró su discípula Carmen Fernández (Joaquín Turina. Catálogo de Compositores Españoles. SGAE).



Imagen 5. Joaquín Turina con sus alumnos (a su derecha) Carmen Fernández y Jesús García Leoz. Fotografía de Martín Santos Yubero. Archivo J. Turina.

³⁷ “Cosas de cine”, *Dígame*, 05-IX-1944. Artículos de prensa sobre temas musicales publicados en el diario 1940-1948, p. 7. Disponible en: <https://digital.march.es/turina/es/fedora/repository/jt%3A41044> [última consulta: 06-II-2019].

³⁸ Catalogación musical realizada por José Luis Maire, bibliotecario musical en la Fundación Juan March.

- *El abanderado [Música notada]: música para la película.* (1943). LJT-P-A-83--[1943]. Uno de los borradores posiblemente de Jesús García Leoz. Música compuesta en 1943 para el largometraje *El abanderado* de Eusebio Fernández Ardavín. El largometraje fue estrenado el 15 de octubre de 1943 en el Cine Avenida (Madrid). La partitura fue compuesta en colaboración con su discípulo Jesús García Leoz.
- *Eugenia de Montijo [Música notada]: música para la película.* (1944). LJT-P-A-43--[1944]. 1 partitura (43 f.); 41 cm + 1 partitura (8 p.); 20 x 29 cm + 1 partitura (9 p., [1] p.); [Escenas cinematográficas]: Balneario - En el tren (8 p.); En el espejo - En el coche hacia St. Cloud - En el coche (9 p.); Vals (10 p.); Romanza de la reina Hortensia (2 f.); Rigodón: “según Juan Strauss” (5 f.); Escocesa (3 f.); Ceremonia final (7 f.); Parte andaluza (27 f.) Música para la película “Eugenia de Montijo”, compuesta en 1944 en colaboración con el discípulo de Turina: Jesús García Leoz. La película fue estrenada el 16 de octubre de 1944 en el Cine Avenida (Madrid), con dirección y guion de José López Rubio. En el legado se encuentra la escaleta con las notas técnicas y duración de los planos en donde debía acompañar la música³⁹.
- *Luis Candelas [Música notada]: música para la película.* (1947). LJT-P-A-84--1947. 1 partitura (102 p.); 8 bocetos de diferentes secuencias. En p. 102, lugar, fecha y firma del compositor: “Madrid - 12 de Mayo de 1947 (tres menos cuarto de la madrugada). Joaquín Turina”. Música compuesta entre 1946 y 1947, para el largometraje *Luis Candelas* de Fernando Alonso Casares. Fue estrenado el 19 de enero de 1948 en el Cine Bilbao (Madrid). La obra fue compuesta en colaboración con su discípulo Jesús García Leoz.
- Partes manuscritas de: *El abanderado; Luis Candelas; Eugenia de Montijo; Una noche en blanco.* LJT-P-A-135. 20 partes; Música para orquesta. Partes: Flautas, Clarinetes, Oboes, Fagot, Trompas, Trompetas, Trombones, Trombón bajo, Ruido (platillos y tambor), Percusión, Arpa, Piano (4), Violines I, Violines II, Violas, Violoncellos, Contrabajos.
- *Una noche en blanco [Música notada]: música para película sobre el guión técnico de Fernán* (1948). LJT-P-A-85--1948. Bocetos sueltos

³⁹ Véase en <https://digital.march.es/turina/es/fedora/repository/jt%3A26422> [última consulta: 06-II-2019].

de García Leoz. 1 partitura ([1] f., 31 p. de música, [3] p.); 3 bocetos de diferentes secuencias. En la portada, lugar y fecha de inicio de la composición: “Madrid-Junio-1948”. Partitura para el largometraje *Una noche en blanco* de Fernando Alonso Casares, estrenada en 1949.

Una noche en blanco fue “suspendida violentamente” el 12 de julio de 1948 por razones de salud y entregada el 16 de julio a Jesús García Leoz para que la finalizara. Esta partitura es el último manuscrito musical escrito Joaquín Turina.

Aun con los temores y las reticencias mostradas, Turina obtuvo enorme éxito con sus composiciones para cine. Sin embargo, siempre reconoció que no le era fácil la acomodación de su escritura musical al guion cinematográfico y reclamaba ya en 1940 una adecuada enseñanza, anticipándose más de medio siglo a los planes docentes:

Convendría ir pensando en una derivación de la asignatura de Composición musical, que estudiase y recogiese los múltiples problemas que ofrece la pantalla a los músicos (...) Yo invito al lector a que dé su vistazo a la producción contemporánea, nacional y extranjera, y comprenderá inmediatamente que, en la mayoría de las películas, la pantalla y la música marchan como matrimonio mal avenido. He aquí el tema del que pueden deducirse las líneas iniciales de una pedagogía musical cinematográfica⁴⁰.

Conclusiones

El análisis en profundidad de los archivos personales sugiere nuevas preguntas de investigación en el campo de la musicología y en el ámbito de las artes escénicas en su conjunto propiciando una visión interdisciplinar e interrelacionada de sus protagonistas y de su tiempo. En esta ocasión se ha revisado la documentación de cuatro archivos personales y se ha tomado como caso la transición de la obra creada para el escenario o la sala de conciertos al medio cinematográfico o radiofónico que, como se ha visto, suscitó cierta inquietud en sus primeras manifestaciones (es el caso de *La Argentina* o de las primeras películas de zarzuelas de los Fernández-Shaw) y que evolucionó rápidamente a una industria cinematográfica consolidada (es

⁴⁰ José María García Laborda. *La música moderna y contemporánea a través de los escritos de sus protagonistas*, Sevilla, Ed. Doble J, 2004, pp. 121-122.

el caso de las películas con música de Turina en la década de los cuarenta o las películas cuya banda sonora compuso Bacarisse en los sesenta), con gran aceptación de público.

De tal manera se ha pretendido demostrar cómo existen otros materiales relacionados sin cuya consulta quedaría incompleto el estudio que nos ocupa; la prensa, los diarios personales, los programas de mano, las fotografías, las emisiones de radio, la correspondencia, los contratos o las facturas entre otros, recrean el entorno político, económico, social y cultural que dirigió, estimuló, censuró o condicionó el proceso creativo de sus autores o el desarrollo de una red nacional o internacional de la cultura española; de forma que su consulta abre nuevos temas para estudiar que requieren equipos de trabajo interdisciplinarios (historiadores, sociólogos, estadísticos, musicólogos) y nuevas metodologías (cualitativas y cuantitativas) adaptadas a los recursos tecnológicos actuales.

PARTE 5:

ESTEREOTIPOS: RESIGNIFICANDO CONCEPTOS

De los escenarios de la ópera flamenca al *glamour* de la gran pantalla: estética y relevancia de lo(s) flamenco(s) en las películas de *Angelillo*, Carmen Amaya e Imperio Argentina en la República (1934-1936)

MARÍA ISABEL DÍEZ TORRES

INSTITUT FRANÇAIS DE MADRID

Resumen

En vísperas de la Guerra Civil, el flamenco es considerado de dos maneras antagónicas. Por un lado, goza de un enorme prestigio, gracias a artistas de la danza como Antonia Mercé, *la Argentina*, Vicente Escudero o Encarnación López Júlvez, *la Argentinita*, que lo sitúan en los escenarios más vanguardistas a nivel nacional e internacional. Sin embargo y, por otra parte, es denostado por un sector antiflamenquista, que lo equipara con otros subgéneros del *entertainment* como las variedades o el circo.

A partir de los años 1930, la difusión del cine sonoro aprovecha la popularidad del flamenco, convertido en un fenómeno de masas en los “felices años 20”, gracias a espectáculos multitudinarios de Ópera flamenca que llenan teatros, circos y plazas de toros. El objeto de esta investigación es analizar qué lugar ocuparon el flamenco y los flamencos al pasar de los escenarios a la gran pantalla en las películas más relevantes de la época comprendida entre 1934 y 1936.

El flamenco del primer tercio del siglo XX conoce un esplendor sin precedentes, a pesar del anti-flamenquismo de algunos escritores de la generación del 98¹, que lo consideran, junto a la tauromaquia, como una

¹ El representante principal de esta corriente es el periodista Eugenio Noel, pero otros escritores de la generación del 98 como Pío Baroja o Unamuno comparten esta actitud

lacrata que frena el desarrollo del país. El cante y el baile están vinculados a las vanguardias artísticas e intelectuales de la Edad de Plata², siendo clave la figura de Manuel de Falla en este proceso. El estreno de *El amor brujo, gitanería en un acto y dos cuadros* creado para la bailaora Pastora Imperio en 1915, así como el de *El Sombrero de tres picos* en Londres en 1919³, contribuyen a asociar el “arte jondo” con el renacer de la música española⁴. Al margen de estos proyectos para minorías cultas, el flamenco accede de lleno a la cultura de masas, triunfando la Ópera flamenca en unos espectáculos multitudinarios que reúnen a miles de asistentes en teatros y plazas de toros de media España. En su afán por expandirse, la industria del cine sonoro aprovecha esta popularidad creando un *star-system* a lo hollywoodense que incorpora a los artistas más conocidos del flamenco a sus películas. Veremos cómo evolucionan los artistas flamencos y su arte en las producciones del cine español de 1934 a 1936, años de plenitud cinematográfica de la etapa republicana, seleccionando las películas más relevantes para elaborar una tipología que recoja los rasgos comunes a todas ellas.

El término Ópera flamenca designa los espectáculos de flamenco de gran formato del periodo 1924-1936 ideados en su mayoría por los empresarios Carlos Hernández, *Vedrines*⁵ y Alberto Montserrat. Es de notar el número elevado de intérpretes que actúan en una sola función, jactándose *Vedrines*

antiflamenquista. Véase Sandra Alvarez: *Tauromachie et flamenco: polémiques et clichés*, Paris, L'Harmattan, 2007, p. 63 y David Calzado, Teo Sánchez, Antonio Gala y Faustino Núñez: *Patrimonio flamenco, la historia de la cultura jonda en la BNE*, Madrid, Biblioteca Nacional, 2017, pp. 107-108.

² La exposición *La noche española* de 2014 en el Museo Reina Sofía ilustra claramente la relación entre las vanguardias sobre todo musicales y el flamenco. Véase Ángel González, Pedro G. Romero, Jo Labanyi, Miguel Ángel García, Jody Blake, Georges Didi-Huberman: *La noche española. Flamenco, vanguardia y cultura popular 1865-1936*, Madrid, Museo Reina Sofía, 2008.

³ En *El sombrero de tres picos* figuran bailes y danzas que entroncan con el flamenco, como un fandango, unas seguidillas y una farruca.

⁴ La última iniciativa de Manuel de Falla es el famoso Concurso de cante jondo de Granada, que cuenta con artistas de primera plana como Federico García Lorca, Ignacio Zuloaga, Santiago Rusiñol, así como Edgar Neville y Ramón Gómez de la Serna. Según Génesis García Gómez, intelectuales como Federico García Lorca y Manuel de Falla presentan el flamenco al mundo dándole un carácter progresista. Véase Génesis García Gómez: *Cante flamenco, cante minero*, Barcelona, Anthropos, 1993, pp. 27-28 y 120.

⁵ Carlos Hernández, cuyo apodo, *Vedrines*, es de consonancia francesa, fue un empresario adelantado a su tiempo tanto por su talento en diseñar espectáculos múltiples (de Ópera flamenca, circo, lucha grecorromana, zarzuela) como por sus dotes en cuanto a promoción publicitaria.

de llevar en algunos de sus espectáculos a más de 28 artistas⁶. El formato de Ópera flamenca es una respuesta ante la enorme competencia con otros tipos de espectáculos surgidos en los años 1910 como el tango, el fox-trot, el jazz y el charleston que se dan en teatros, salones de fiesta y casinos⁷. En segundo lugar, llama la atención la gran variedad de espacios escénicos en los que se desarrolla la Ópera flamenca, lugares cerrados como teatros y circos, pero también espacios menos convencionales al aire libre como plazas de toro o cualquier plaza de pueblo, carente de infraestructura escénica desarrollada. La gira de verano de 1928 encabezada por figuras de la talla de Pastora Pavón, *Niña de los Peines*, junto a Antonio Chacón, Manuel Vallejo, Ramón Montoya y decenas de artistas nos da una idea de lo que es un espectáculo de Ópera flamenca. Se inaugura el 14 de julio en la Plaza de toros de las Ventas de Madrid, que tiene unas 7000 localidades, y se repite a los pocos días en la Plaza de toros del barrio de Tetuán⁸. Sin lugar a dudas, la Ópera flamenca entra de lleno en la cultura de masas llegando a ser tan popular como el fútbol y los toros.

El origen del término Ópera flamenca no está del todo claro, siendo muy distintas las interpretaciones propuestas por los investigadores. La mayoría de los flamencólogos atribuye esta expresión a un deseo de acogerse a tarifas favorables por parte de los empresarios creadores del género. En efecto, los espectáculos de Ópera tributan un 3% mientras que los demás lo hacen al diez por ciento⁹. Sin embargo, la elección del término Ópera para aplicarla al flamenco debía de obedecer a razones publicitarias, contribuyendo a dar más relumbre al cante jondo, al ser el cante lírico una de las músicas de mayor prestigio¹⁰. Lo flamenco pasa a ser sinónimo de Ópera flamenca en los numerosos carteles y anuncios publicados en la prensa, contribuyendo así a la consolidación del cante. Si bien no desaparecen, la guitarra y sobre

⁶ “Un rato de charla con el popular Vedrines”, *La Tierra*, Madrid, 6-II-1931, p. 4.

⁷ Eugenio Cobo: *Pepe Marchena y Juanito Valderrama, dos figuras de la Ópera flamenca*, Córdoba, Almuzara, 2007, p. 52.

⁸ José Blas Vega: *El flamenco en Madrid*, Córdoba, Almuzara, 2006, pp. 152-153.

⁹ Aunque no comparte estas tesis, José Manuel Gamboa cita por un lado la modificación de tarifas del 11 de mayo de 1926 como origen del invento y por otra, la explicación difundida por el flamencólogo Manuel Yerga Lacharro, que atribuye la denominación al propio Miguel Primo de Rivera. J. M. Gamboa afirma en efecto que el empresario Carlos Hernández Vedrines habría ideado espectáculos de Ópera flamenca dos años antes, en 1924. Véase José Manuel Gamboa: *Una historia del flamenco*, Barcelona, Espasa libros, 2011, pp. 213 y 215-216.

¹⁰ De ahí la expresión de la madre de la Niña de los Peines que, al oír cantar a su hija, habría exclamado: “¡Ole, y viva la Ópera flamenca!” Véase J. M. Gamboa: *Una historia...*, p. 213.

todo el baile pasan a un segundo plano. Así, los cantaores son asimilados a cantantes líricos en los carteles o en los anuncios publicados: Manuel Vallejo es bautizado como “el Fleta o el divo del cante jondo”¹¹ y Ángel Sampedro Montero, *Angelillo* como “el artista dos veces tenor: ante la orquesta y ante la guitarra”¹². Las demás figuras de la época reciben calificativos no menos rimbombantes. *La Niña de los Peines* viene a ser “la Emperadora del cante flamenco”¹³ y Pepe Marchena se convierte en “la figura máxima del arte”¹⁴. Es de suponer que esta terminología grandilocuente responde a una estrategia ideada por *Vedrines*, empresario avisado e inventor del asunto, que inunda de anuncios los principales diarios de la época.

Equiparar el cante flamenco con el “bel canto” no deja de ser, a ciencia cierta, un buen argumento para atraer a las masas. Otra de las ideas de *Vedrines* y de otros empresarios es la creación de concursos de cante¹⁵, como el del 11 de agosto de 1925, así como de premios como la Copa Pavón del 24 de agosto de 1925, ambos en el Teatro Pavón¹⁶. El repertorio interpretado presenta rasgos comunes. Los palos que triunfan en los escenarios son en su mayoría fandangos, guajiras o colombianas¹⁷. Estos cantes tienen fama de ser más livianos, prestándose mejor a la interpretación ante audiencias multitudinarias, por oposición a la solemnidad de soleares o seguiriyas que requieren de la intimidad y cercanía del “cuarto de los cabales”. Aun así, se encuentran en la prensa referencias a otros palos más jondos como las saetas, incluso fuera de Semana Santa¹⁸. Los cantaores van a menudo acompañados por orquestas, seguramente para dar mayor proyección a las voces. Por otra parte, las letras de algunos fandangos rebosan a menudo de sucesos dramáticos y folletinescos.

¹¹ *La Vanguardia*, Barcelona, 21-VI-1933, p. 3.

¹² *El Heraldo de Madrid*, Madrid, 5-I-1934, p. 4.

¹³ *La Vanguardia*, Barcelona, 21-VI-1933, p. 3.

¹⁴ *El Heraldo de Madrid*, Madrid, 18-II-1933, p. 4.

¹⁵ Eugenio Cobo afirma incluso que el famoso Concurso de Granada de 1922 patrocinado por Manuel de Falla y Federico García Lorca es el antecesor más directo, muy a pesar de sus organizadores, de los espectáculos de Ópera flamenca. Véase E. Cobo: *Pepe Marchena y...*, p. 41.

¹⁶ *Ibid.*, p. 52.

¹⁷ Pepe Marchena es presentado “con sus nuevas creaciones de guajiras y colombianas” en un anuncio publicado en *La Vanguardia* del 25-III-1931. En otro anuncio para los discos “La Voz de su Amo”, se mencionan los fandangos republicanos interpretados por Manuel Vallejo, “célebre cantador de flamenco”, *La Vanguardia*, 26-V-1931.

¹⁸ Se anuncia un concurso de saetas en *La Vanguardia* el 3-VIII-1927.

Los promotores de estos espectáculos parecen responder a los gustos de un público que, aunque seguramente aficionado al cante, se decanta por la truculencia y la diversión. Es de suponer, además, que la dramatización y la teatralidad de estos palos “ligeros” se ajustan mejor, como el acompañamiento con orquesta, a los grandes espacios carentes de los medios de sonorización actuales.

Aunque criticada y denostada por ciertos sectores del flamenco a partir de los años 1950, que le imputan la pérdida de autenticidad del cante jondo, la Ópera flamenca representa uno de los periodos de mayor visibilidad del flamenco, que se convierte en un ocio de calado popular. Se trata de una verdadera industria de lo flamenco como no la hubo antes ni la habrá después en España. El cante jondo se da a conocer y mejoran las condiciones de los artistas que perciben ingresos estables, dejando así de trabajar en cafés cantantes o tabernas donde dependían de terratenientes o mecenas varios.

En cuanto al séptimo arte, el periodo que va de 1934 a 1936 es conocido como “época dorada del cine español”¹⁹, ya que posee una infraestructura consolidada de producción (creación de numerosos estudios de rodaje en Madrid y Barcelona) y de difusión (multiplicación de salas de cine en las grandes ciudades del país)²⁰. La transición del cine mudo al cine sonoro es satisfactoria y conlleva la creación de un gran número de películas. La polarización ideológica que reina en la sociedad no se ve, salvo excepciones, reflejada en las producciones de la época. Quizá el público necesite más que nunca un cine de diversión, calificado como “escapista”²¹: de ahí el triunfo del género musical potenciado por el cine hablado, dentro del cual uno de los sub-géneros de mayor éxito es la españolada. Si nos atenemos a la definición del *Diccionario* de la RAE, la españolada es la “acción, espectáculo u obra literaria que exagera el carácter español”²². La españolada incorpora el flamenco que triunfa en los escenarios a películas cuya estética está a menudo vinculada con Andalucía, aunque no siempre (véase el caso de “Nobleza

¹⁹ Según Román Gubern, esta expresión se acuñó en los años 1960 para el periodo 1935-36, aunque se puede aplicar también al año 1934. En esos tres años, se rodaron 86 películas. Véase Román Gubern: *Historia del cine español, II. El cine sonoro en la Segunda República, 1929-1936*, Montevideo, Buenos Aires, Editorial Lumen, 1977, pp. 10 y 72.

²⁰ En 1935, hay en España más de 3000 salas de proyección para 24 millones de habitantes, 11 estudios de rodaje, 18 laboratorios de cine y más de 20 productoras en ejercicio. José María Caparrós Lera: *El cine español, 1931-1939*, Madrid, Dopesa, 1977, p. 44.

²¹ R. Gubern: *Historia...*, p. 97.

²² *Diccionario de la lengua española*, Madrid, Real Academia española, 1998. Disponible en <http://www.rae.es/> [Última consulta: 06-XI-2018].

aturra”, que se desarrolla en Aragón). Para este estudio, se han seleccionado y visionado en la Filmoteca Española de la calle Magdalena de Madrid seis películas por su estética marcadamente flamenca de entre las catorce españoladas producidas de 1934 a 1936²³. Se trata de *El negro que tenía el alma blanca* (Exclusivas J. Balart), *La hermana San Sulpicio* (Cifesa, 1934), *La hija de Juan Simón* (Filmófono, 1935), *María de la O* (Ulargui FILMS), *Morena Clara* (Cifesa, 1936) y *¡Centinela, alerta!* (Filmófono). Esta última se rueda en 1936 pero se estrena en 1937. Se ha descartado *Paloma de mis amores* (1935) en la que actúa Pepe Marchena por no disponer de una versión completa.

De las películas seleccionadas, no es casualidad que dos sean producidas por Filmófono y otras dos por Cifesa que, aunque con perfiles ideológicos bien diferentes que aparecen sobre todo en la Guerra Civil, tienen puntos en común. Como dos de las productoras más importantes de la época, saben crear equipos estables de trabajo compuestos por técnicos, actores, guionistas, llevando a cabo un incipiente *star-system* patrio, a imitación de la industria hollywoodiense²⁴. Actores y cantantes como Imperio Argentina o *Angelillo* no son sino la parte más visible y popular del iceberg. En cinco de las seis películas seleccionadas, el flamenco deja de ser un mero pretexto ilustrativo y ocupa un lugar propio en el argumento²⁵. Tres de estas películas –*La hija de Juan Simón*, *Morena Clara* y *María de la O*–, obtienen un éxito sin precedentes, debido a sus coplas de indudable inspiración andaluza y flamenca. *La hija de Juan Simón* se estrena en ocho cines de Madrid el 16 de diciembre de 1935, convirtiéndose en un éxito de taquilla y venta de discos. *Morena Clara* es amortizada en un solo pase y *María de la O* es la película más cara del cine republicano²⁶.

²³ R. Gubern: *Historia...*, p. 72.

²⁴ Cifesa no solo contrata en exclusiva a estrellas como Imperio Argentina, Miguel Ligeró, Raquel Meller, o Antoñita Colomé, sino a directores, actores secundarios y personal técnico, en un afán por crear un “monopolio del talento”. Félix Fanés: *Cifesa, la antorcha de los éxitos*, Valencia, Institución Alfonso el Magnánimo, 1982, p. 57. Luis Buñuel hace lo propio en Filmófono, formando un equipo con pilares estables como el guionista Eduardo Ugarte, el músico Fernando Remacha y los actores *Angelillo*, Ana María Custodio o el cómico Luis Heredia. Luis Fernando Colorado, Josetxo Cerdán: *Ricardo Urgoiti, los trabajos y los días*, Madrid, Cuadernos de la Filmoteca española, nº 9, 2007.

²⁵ La excepción la constituye *¡Centinela, alerta!* que, aunque con poco cante flamenco, forma parte de este estudio por estar protagonizada por *Angelillo*, uno de los cantaores más famosos de la época.

²⁶ R. Gubern: *Historia...*, pp. 91, 139 y 131.

Ante todo, es de notar que, como en los espectáculos de la Ópera flamenca, el cante tiene una presencia destacada. En las seis películas, hay un total de una hora de cante y coplas contra veintitrés minutos de baile. Aunque en clara minoría, los números de baile están muy cuidados. En todas las películas, el repertorio flamenco se mezcla con las coplas, algunas tan famosas como “La falsa moneda” (*Morena Clara*), “María de la O” (en la película epónima) o “Soy un pobre presidiario” (*La hija de Juan Simón*). Predominan los cantes alegres como fandangos, tanguillos, sevillanas, bulerías, una guajira, que eran lo que se cantaba en los espectáculos de Ópera flamenca. Los palos más solemnes, como una seguiriya (tocada a la guitarra), una granaína o una petenera, no están excluidos: a menudo, subrayan o indican un momento de tensión dramática. Es el caso de la soleá bailada por Carmen Amaya en *La hija de Juan Simón*, que precede la pelea y el apuñalamiento de uno de los espectadores por la bailaora²⁷.

La presencia de rasgos comunes permite establecer una tipología donde aparecen variables que se van a analizar. Hay que destacar que el cine no inventa enteramente la estética asociada a lo flamenco, sino que se nutre de obras teatrales costumbristas de marcado estilo flamenco y andaluz, como “Málaga ciudad bravía” de Manuel Ruiz Aguirre y Luis Martínez de Tovar, o “La copla andaluza” de Antonio Quintero y Pascual Guillén, en las que participan cantaores como Pepe Marchena y el guitarrista Ramón Montoya en la primera y Manuel Centeno en la segunda²⁸. Los lugares y escenarios donde aparecen los personajes de las seis películas estudiadas son en su mayoría decorados que constituyen cuatro grandes grupos.

Hay, en primer lugar, ventas donde aparecen personajes como los señoritos que piden y pagan el cante de los flamencos (*Morena Clara*, ¡*Centinela, alerta!*). También vemos tabernas de mala fama, esencialmente masculinas, vetadas a las mujeres. Cuando aparece en la taberna una de ellas, siempre

²⁷ Para una mayor información sobre la figura de Carmen Amaya, remitimos al lector interesado al estudio de Bohumira Smidakova: “Carmen Amaya. New Aesthetics of Gypsiness in Spanish Cinema”, *Dance, Ideology and Power in Francoist Spain (1938-1968)*, Beatriz Martínez del Fresno y Belén Vega Pichaco (eds.), Turnhout, Brepols, 2017, pp. 257-284.

²⁸ La primera se estrena el 19 de febrero de 1924 en el Teatro Martín de Madrid, la segunda el 22 de diciembre de 1928 en el Teatro Pavón. Eugenio Cobo: “Teatro flamenco”, *Historia del Flamenco, volumen III*, José Luis Navarro García, Miguel Roperó Núñez (dir.), Sevilla, Tartessos, 2002, pp. 231-245, p. 231.

se trata de una gitana bailaora profesional de dudosa reputación²⁹, o, como Pastora Imperio (*María de la O*), de edad avanzada que no tiene nada que perder. La taberna es el lugar de perdición de las mujeres decentes, donde el señorito despechado fabrica literalmente la famosa copla que, al estar después en boca de todos, echa por tierra la honra de la protagonista interpretada por Carmen Amaya (*María de la O*). El tercer grupo lo constituyen los cafés cantantes, que en la pantalla se relacionan con la Ópera flamenca. Así aparecen en algunas escenas carteles que anuncian actuaciones reales de Angelillo en el Circo Price (*La hija de Juan Simón*), así como un elenco de artistas en un inventado Petit Kursaal (*María de la O*). Por último, es de notar la presencia de una serie de lugares como los patios interiores de las casas en los que se desarrollan escenas de baile cuyo cuidado tratamiento se asemeja a la estética de los musicales americanos. La geometría del suelo (Carmen Amaya en *María de la O*), las rejas, las columnas o una gran fuente rectangular (*Morena Clara*) son elementos del decorado que se utilizan para enmarcar la escena, a menudo rodada en un plano picado. El rodaje en escenarios al aire libre es poco frecuente, siendo prácticamente una excepción la escena del Sacromonte de Granada en la cual bailan Carmen Amaya y un grupo de flamencas (*María de la O*).

Los personajes de estas películas también responden a una tipología muy marcada. Se opera una relación binaria, muy contrastada, entre los gitanos y los terratenientes (o señoritos). Estos últimos visten de traje y tienen acento castellano, aunque la acción de la película se desarrolle en Andalucía (*Morena Clara*, *María de la O*). Lo gitano, lo flamenco, lo andaluz son sinónimos y constituyen un grupo con rasgos comunes que se reconoce por su indumentaria, un acento marcado y unos modales llenos de gracia y desparpajo. En *María de la O*, Pastora Imperio y Carmen Amaya protagonizan dos escenas, llenas de frescura y espontaneidad, en las que la primera, que hace de madre adoptiva, le enseña a bailar a la segunda. Al final, Pastora Imperio le dice a su joven alumna aventajada: “Ya sabes tanto como yo”, pasándole así de manera simbólica el cetro del baile flamenco. La presencia de Carmen Amaya, que hace de protagonista en esta película, es fruto de su éxito en los escenarios. Las gitanas llevan vestidos de volantes y flores en el pelo; los gitanos, camisa sin corbata, pantalón y botas camperas. Existen algunas excepciones en este rígido *dress code*, como la de Angelillo, que, en

²⁹ Es el caso del personaje interpretado por Carmen Amaya en *La hija de Juan Simón* que desencadena el apuñalamiento de un espectador atribuido injustamente a Ángel, cuyo papel interpreta Angelillo.

La hija de Juan Simón, va vestido de campesino, pero también de esmoquin, cuando triunfa como cantante en los escenarios de los teatros, lo cual se ajusta a la realidad. Hay que recordar que tanto *Angelillo* como Pepe Marchena rompen el tópico del cantaor ataviado de flamenco, al cuidar su imagen llevando traje y chaqueta, como los galanes de cine o de variedades. En una entrevista de 1935, el periodista Felipe Morales destaca que “Angelillo es un flamenco de traje de americana bien cortado, de correspondencia numerosa y bien atendida, de preocupaciones bien atendidas”³⁰.

En cuanto a los temas, aun dando expresamente la espalda al cine político, llevan en cierta medida un sello de la etapa de cambio republicana. Así aparecen temas sociales con dos tipos de tratamiento, por una parte, de índole realista y por otra, de carácter jocoso. La injusticia y el enfrentamiento entre clases sociales están presentes en varias películas. El pobre está a la merced del rico que puede dejarle sin trabajo en el campo. Es el caso de *Angelillo* que se ve abocado a emigrar a la ciudad en busca de una vida mejor (*La hija de Juan Simón*). Acaba siendo cantaor, no por gusto, sino como único recurso ante la pobreza. Otro tema bastante insólito en el cine de la época es la discriminación que sufren las personas por el color de su piel. Así, Peter Wald, personaje que protagoniza el actor y músico Marino Baretto, es tratado como un esclavo al que se le puede vejar continuamente por el color de su piel en la primera parte de la película (*El negro que tenía el alma blanca*). Este trato denigrante le impulsa a dejar su trabajo y huir en busca de una vida más digna. Al encontrarse con *Angelillo*, que trabaja de limpiabotas cerca del puerto de Barcelona, le transmite sus aspiraciones: “Estoy harto de servir. Quiero ser libre.” Casi al final de la película, cuando la protagonista rechaza sus pretensiones de matrimonio, Peter Wald resume su condición con desencanto: “El negro fuera de su tribu, solo puede ser carne de cañón, máquina humana o cantante de jazz...”.

La maternidad fuera del matrimonio es otro tema que, aunque no sea nuevo, es tratado en las películas estudiadas. La campesina engañada por el señorito farandulero y gandul aparece en las dos películas de Filmófono: *La hija de Juan Simón* y ¡Centinela, alerta! En ambos casos, quien ayuda, perdona y repara la afrenta es siempre un hombre del pueblo, interpretado por *Angelillo*. Se ha querido ver en las películas de Filmófono que supervisa

³⁰ Felipe Morales: “Angelillo, el del Coro del Sagrado Corazón”, *La Voz*, Sevilla, 16-XII-1935, p. 6.

Luis Buñuel un ensayo previo a temas como la culpa o el perdón que el gran cineasta va a desarrollar en la etapa mejicana ulterior de su filmografía.

Aunque no haya ningún alegato explícito a favor de la mujer, la condición femenina trasluce en el personaje interpretado por Imperio Argentina en *La hermana San Sulpicio*, que se desenvuelve con una libertad llamativa. Desde el comienzo de la película, esta monja muestra una actitud vital alegre y desenfadada que no cambia en su trato con los hombres. Al poco de empezar la película, la hermana San Sulpicio cede a los ruegos de sus acompañantes espetándoles un “¿Quiere Usted reírse? ¡Haría buena figura una monja cantando flamenco!” y acaba cantando una petenera acompañándose a la guitarra y haciendo falsetas. Después de recibir la carta de un médico que ha conocido en un balneario y al descubrir que no tiene vocación, deja los hábitos, se va a vivir a una casa en la que está recluida y le da permiso al médico para que vaya a verla de noche a su reja. A su casera que le reprocha que cante y toque la guitarra ante la reja, Imperio le lanza: “¿No me tenéis presa? Pues como los presos de la cárcel tengo que alegrar mi celda”. Si bien las visitas del médico son de lo más casto y se terminan en boda en la iglesia, la actitud del personaje protagonizado por Imperio Argentina no deja de ser poco convencional en buena parte de la película. Los primeros planos de Imperio cantando flamenco y tocando la guitarra, uno de ellos ataviada con la característica corneta blanca de las religiosas, son imágenes de una mujer libre que, sin grandes aspavientos, se muestra dueña de su vida y de sus decisiones.

Al lado de este tono realista, se recurre a menudo y a veces en las mismas películas al sentido del humor para tratar temas como por ejemplo lo absurdo e injusto del sistema judicial, que discrimina claramente a los gitanos (*Morena Clara*). El juicio que escenifica el enfrentamiento entre Trini, la gitana pobre interpretada por Imperio Argentina, y el fiscal (con el cual a pesar de todo, se acabará casando al final de la película), constituye todo un alegato contra la justicia. La burla y la sorna están presentes en la escena, que, por un lado, se recrea en los tópicos asociados a los gitanos, tenidos por gente inculta, pero por el otro ridiculiza el discurso monolítico del juez. Se ve que, después de jalearse a la abogada defensora con unos cuantos ¡olés!, Trini no entiende las preguntas formuladas por el representante de la ley, lo que da lugar a malentendidos graciosos. Los recursos a la risa fácil no hacen sino recalcar la rigidez del fiscal que declara que los gitanos son “[...] enemigos de la sociedad. Por regla general, viven al margen de la ley. [...] Si el delincuente es un gitano, el delito obedece siempre a un mandato de su rebelde voluntad.

Jamás se me acercó un individuo o individua de esa raza que no pretendiera engañarme”.

La abogada defensora le responde: “Al señor fiscal no le hacen gracia los gitanos. A mí, no me han engañado nunca. La culpa no es de ellos, sino nuestra”. La escena tiene tintes paródicos y se inclina más hacia los gitanos que hacia el juez, totalmente ridículo con su tocado y su falta de empatía. Prueba de ello es que los acusados al final son puestos en libertad. Pocas veces sale tan mal parado en la pantalla un miembro del estamento judicial en sus funciones como en esta película. El personaje interpretado por *Angelillo* (*La hija de Juan Simón*) también tiene una opinión más que desencantada sobre el funcionamiento de la justicia. Ante su inminente salida de la cárcel, afirma: “El juez te echa un sermón, te dice que no te metas en juergas, que trabajes mucho...”. Acto seguido, entona la copla “Soy un pobre presidiario” cuyo aire desenfadado y guasón parece contradecir la seriedad de las letras, cantadas a coro por sus compañeros de celda. En cuanto a la confraternización entre parias de la tierra, es bastante inusual en el cine de la época. El limpiabotas interpretado por *Angelillo* le dice a Peter Wald, que se queja amargamente de su condición: “¡Yo soy tan negro como tú! Mira mis manos...”. La alianza entre los dos se sella con una canción, que hace avanzar la intriga: “Nos vamos a París, que es la ciudad perfecta para ser feliz”. Las penas se ahogan en la alegría, que es lo que debía demandar el público de la época.

Conclusiones

En conclusión, cabe destacar que la búsqueda de temas nuevos y populares en el cine de los años 1934 a 1936, años centrales de la República, lleva a recoger el éxito de la Ópera flamenca. Artistas como *Angelillo* o Carmen Amaya, que han triunfado en los escenarios, son llevados a la pantalla aprovechando este éxito de la cultura de masas.

Aunque los temas de las películas estudiadas no sean explícitamente políticos, sí aparecen preocupaciones sociales cuyo tratamiento oscila entre lo realista y lo jocoso, preocupaciones que están en su mayoría ausentes de los escenarios de la Ópera flamenca.

Las diferencias entre las clases sociales, la maternidad fuera del matrimonio, el funcionamiento defectuoso de la justicia o la condición femenina emergen en unas películas que dan la palabra a los personajes

víctimas de tales atropellos. Se trata, sin lugar a dudas, de hallar una identificación entre las vivencias de un público popular y lo que ve en la pantalla. Los bailes, enmarcados en decorados cuidadosamente elegidos, que apelan, aunque con menos medios, a los musicales americanos tipo *Ziegfeld Follies*, participan de este intento de recuperar a las clases populares sin olvidar a un público más selecto. El canto y el baile flamenco contribuyen, en suma, al éxito de unas películas diseñadas por una industria cinematográfica volcada en el entretenimiento.

Representación del (pseudo)folclore, estereotipos sociales y convenciones de género en *Alma canaria* (1945) de José Fernández Hernández

NIDIA GONZÁLEZ VARGAS

UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

POMPEYO PÉREZ DÍAZ

UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

Resumen

Dirigida por el venezolano José Fernández Hernández, *Alma canaria* es la única película española no documental rodada en Canarias durante el periodo que abarca la Segunda República y el primer franquismo. Filmada en Tenerife, la película presenta abundantes números musicales, mostrando una visión del folclore canario sin preocupaciones por una recuperación rigurosa e informada del mismo (algo que no ocurriría hasta décadas más tarde), y adoptando por contra los criterios al respecto que la Sección Femenina aplicaba por toda España en cuanto al fomento de las manifestaciones culturales regionales. Su tratamiento de una historia de corte sentimental, con clases sociales altas y bajas implicadas, y la presencia de estereotipos de género muy marcados resultan muy útiles para analizar el tipo de pensamiento dominante a nivel nacional durante esos años.

La película *Alma canaria*

La única película española no documental rodada en Canarias durante el periodo que abarca la Segunda República y el primer franquismo se filmó en

Tenerife, básicamente en el entorno rural del Valle de La Orotava (norte de la isla) y en el puerto de la capital, Santa Cruz de Tenerife¹. Su director y guionista fue el venezolano José Fernández Hernández, y la productora responsable la entonces poderosa CIMA Producciones Cinematográficas. Los papeles protagonistas corrieron a cargo de Matty Santibáñez, Luis Hurtado y Rufino Inglés, teniendo además una importante presencia la rondalla tinerfeña Masa Coral, cuyos miembros actúan como figurantes en varias secuencias, y, en los números específicamente musicales, la cantante María Mérida, por entonces solista de dicha agrupación (véase la Imagen 1).



Imagen 1. Cartel de la película. Fuente: Filmoteca canaria.

Aun sin tratarse de una obra de relevancia desde un punto de vista estrictamente cinematográfico y artístico, entendemos que esta película funciona como una herramienta idónea para estudiar la imagen “oficial” del folclore de las islas, así como la representación de las clases sociales y las relaciones entre ellas en un entorno que físicamente es el de Canarias, pero cuyas bases resultan fácilmente extrapolables a muchas otras zonas de España. Además, el tratamiento dado a una historia de corte sentimental que relaciona a un rico hacendado con una campesina, y la presencia de estereotipos de género muy marcados en cuanto a lo que supone la

¹ *Rodajes en Canarias (1896-1950)*, Jorge Gorostiza López (ed.), Santa Cruz de Tenerife, Gobierno de Canarias, 2004.

concepción de lo masculino y lo femenino, resultan muy útiles para analizar el tipo de pensamiento que se consideraba correcto a nivel político y social en la España de esos años.

Como ya hemos dicho, su director fue José Fernández Hernández, quien firmó el guion como “Pepe” Fernández. Sabemos que nació en Venezuela, y que en su país natal había dirigido al menos otras dos películas antes de rodar en España: *Corazón de mujer* (1932) y *Pobre hija mía* (1942), basada esta última en una radionovela que había obtenido un gran éxito a nivel popular. Ante la falta de más datos significativos acerca de este cineasta, hemos escrito en varias ocasiones al Centro Nacional de Actividades Cinematográficas de Venezuela (institución equivalente a lo que podríamos considerar una Filmoteca Nacional) con el fin de recabar más información sobre él, pero hasta el momento no hemos obtenido ninguna respuesta.

Aunque más adelante volveremos a detenernos con detalle en la trama, podemos adelantar que la acción se sitúa en una zona indeterminada de las medianías del Valle de La Orotava, un área fundamentalmente agrícola. “Medianías” es el nombre dado a las zonas rurales a “media altura” en la isla, entre los seiscientos y los mil seiscientos metros de altitud aproximadamente; su clima en la vertiente norte es de tipo oceánico, muy diferente del estereotipo de sol y playa con el que a menudo se asocia al archipiélago canario en su conjunto, y abarca la parte baja de la corona forestal isleña, la cual asciende hasta lindar con el paraje volcánico de Las Cañadas y el Teide. En la película, la recreación de fiestas, romerías y festejos varios, con relevante presencia de interpretaciones musicales como excusa para mostrar aspectos más o menos folclóricos y “típicos» de Canarias, contrasta con una historia sustentada sobre la violación de una bella campesina, triste suceso que tiene importantes consecuencias para la vida de todos los implicados. El balance entre el drama, tratado de un modo sentimental y a veces con cierto tremendismo, y el musical ligero, no está conseguido y afecta a la credibilidad y a la coherencia de la narración en su conjunto.

Filmada en 1945, su primera proyección se produjo el 14 de diciembre de ese año en un pase privado en Tenerife para el Capitán General de Canarias, por entonces la máxima autoridad de las islas. El estreno público a nivel nacional se demoró hasta 1947².

En lo que se refiere a los actores principales, fue Matty Santibáñez, la protagonista femenina (acreditada erróneamente en algunas fuentes, en las

² J. Gorostiza: *Rodajes...*, pp. 161-168.

que aparece su nombre como Nati), quien tuvo una carrera menos importante. Disfrutó solamente de otro papel destacado, cuatro años después, en *Yebala* (1949), dirigida por el canario Javier de Rivera (Gran Canaria, 1902). Se trataba de una película que contaba una historia dramática y de aventuras aderezada con elementos “exóticos” que la publicidad de la época comparaba, de modo un tanto inexacto, con un ambiente tipo *Las mil y una noches* (véase la Imagen 2).



Imagen 2. Matty Santibáñez y Rufino Inglés.

Luis Hurtado (1898-1967), por su parte, desarrolló una carrera de galán en la Italia de Mussolini, y posteriormente apareció con frecuencia en papeles de carácter diverso en películas españolas de los años 40 y 50 del pasado siglo. El madrileño Rufino Inglés (1902-1981) fue deportista profesional, faceta que alternó con la actuación desde los veinticuatro años. Desarrolló una prolífica carrera que duró hasta principios de los setenta, interpretando todo tipo de papeles y adquiriendo cierta popularidad (véase la Imagen 3).



Imagen 3. Luis Hurtado.

La trama

Como ya dijimos anteriormente, la película combina, pese a su duración de poco más de setenta minutos, una historia dramática que se alterna con abundantes secuencias, casi a modo de intermedios, propias de un musical con vocación folclorista.

En lo que respecta al drama, la acción se sitúa en torno a varias familias de campesinos que, además de tener sus pequeñas granjas con animales y parcelas cultivadas, trabajan la mayor parte del tiempo en una finca de plataneras, propiedad de un rico hacendado (don Ramón, encarnado por Luis Hurtado). Entre las campesinas hay una joven, Rosa (Matty Santibáñez), que destaca por su belleza y carácter gentil, pretendida por muchos. Como su padre es ya un hombre de edad avanzada, su hermano mayor (Rufino Inglés) hace las veces de segundo cabeza de familia que vela por el bienestar de todos sus allegados. Rosa está prometida y va a casarse, pero un atardecer la sorprende una tormenta mientras va sola por el campo y se refugia en una casa abandonada. Allí, en la oscuridad y sin que se vea su rostro (solo una mirada febril), aparece un desconocido que la viola y, como se desvela más tarde, la deja embarazada. Al trascender la noticia, el oprobio y la vergüenza caen sobre toda la familia de Rosa, pese a que al tiempo todo el mundo reconoce su condición de víctima y su inocencia. Su prometido rompe el compromiso y ella parece condenada a una

vida de soltería y amargura. Sin embargo y en contra de tales augurios, durante el transcurso de una de las fiestas campesinas que aparecen en la película, don Ramón manifiesta públicamente que se casará con Rosa para redimirla de su condición de víctima, porque ella lo merece y no hay más que hablar, razón que todos acatan. Tras una débil resistencia por parte de Rosa, que no quiere ser objeto de caridad, el plan se lleva a cabo tal como lo propone el hacendado.

La historia da entonces un salto de dieciocho años, y nos presenta a una Rosa de carácter amargado y un tanto hostil hacia los que ahora son sus empleados (o de su marido, más exactamente) y hacia su propio cónyuge, mientras que su hija mantiene una excelente relación de complicidad y cariño con el que aparentemente es su padre adoptivo, detalle este último que ella ignora. Tras una serie de acontecimientos que incluyen el compromiso de matrimonio de la joven, Rosa y Ramón quedan a solas durante una tormenta (circunstancia que les hace revivir el momento de la violación sucedido años atrás), y este le confiesa que fue él quien la violó, puesto que el amor que sentía por ella le hizo perder la razón. La reacción de Rosa es, sorprendentemente, de alivio, pues entiende que así la niña que han criado es realmente la hija de ambos y no habría recibido su bienestar económico y emocional por razones caritativas. Además, confiesa que siempre estuvo enamorada de Ramón, pero dado que era el dueño de la hacienda y ella una campesina, nada podía esperar y por eso se había prometido con un joven de su misma condición. Consiguientemente, la película plantea un final feliz basado en unas circunstancias como mínimo desconcertantes, y a ello volveremos en la parte final de este artículo.

El uso de la música en la película

La música de *Alma canaria* presenta dos facetas bien diferenciadas. Por un lado la de uso extradiegético tiene carácter sinfónico y se mueve dentro de los parámetros habituales de las bandas sonoras de las películas españolas de los años 40, mientras que la diegética es en parte música vocal propia de un musical y en parte una serie de representaciones de carácter folclórico, o más bien, y como explicaremos algo más adelante, pseudofolclórico.

La música sinfónica original fue compuesta por el tinerfeño Juan Álvarez García (1909-1954)³. Se trata de un autor que se formó primeramente en

³ Lothar Simens Hernández: "Juan Álvarez García", libreto del CD *La creación musical en Canarias* nº 23, Las Palmas de Gran Canaria, RALS, 2001.

Tenerife con Manuel Bonnín Guerín, profesor del conservatorio y autor de un catálogo de obras en general muy interesantes, y con Francisco Delgado Herrera, músico y sindicalista asesinado de un tiro en la nuca y arrojado al mar al poco de estallar la Guerra Civil. Álvarez García se había trasladado a Madrid años antes de que esto ocurriera, y desarrolló su carrera como director musical en compañías líricas de ópera y zarzuela, con las que realizó giras por España y América. En Madrid también dirigió periódicamente a la Orquesta Sinfónica Nacional. Fue autor de óperas y zarzuelas, así como de obras sinfónicas, camerísticas y para piano. Asimismo cultivó la música para cine, tanto de ficción como documental. Murió de tuberculosis a los cuarenta y cinco años (véase la Imagen 4).



Imagen 4. Juan Álvarez García. Fuente: Archivo del Museo Canario (Las Palmas de gran Canaria)

Su estilo como compositor está próximo al Neoclasicismo, y resulta cercano al de algunos de los autores encuadrados en la Generación del 27 musical. En ocasiones utiliza elementos del folclore canario en sus obras, algo que resulta más que procedente en la banda sonora para *Alma canaria*. Sin embargo, al respecto debemos matizar que las melodías utilizadas no provienen de un estudio etnomusicológico riguroso ni nada por el estilo. Con la música popular de Canarias, y sobre todo con la de la isla de Tenerife, sucede que la mayoría de los autores parten de la rapsodia *Cantos canarios* (con versión tanto pianística como orquestal), escrita por Teobaldo Power (1848-1884) en 1880. Este autor, nacido en Santa Cruz de Tenerife y de carrera importante y con proyección nacional pese a su corta vida, compuso dicha obra según los parámetros del nacionalismo tardo-romántico de esos años, incorporando melodías supuestamente tomadas del folclore local. Naturalmente, las fijó en la partitura según su propio criterio y con unos giros melódicos y armónicos muy propios del momento en el que fue escrita. Debido al prestigio a nivel local de la figura de Power, y a la aureola que rodea su figura como virtuoso del piano y del órgano –y como artista de carrera truncada, de nuevo, por la tuberculosis a una edad temprana–, los *Cantos canarios* se convirtieron en una pieza referencial para el regionalismo y el nacionalismo canarios de finales del siglo XIX y principios del XX. De este modo, todos los autores posteriores que recurrieron a determinados motivos populares los tomaron no del mundo rural sino de esta composición⁴. Por ellos nos atrevemos a decir que la forma en la que la mayoría de la población conoce muchos de los aires más populares de las islas no se corresponde con la realidad de la práctica anónima y rural, sino con la versión estilizada y mucho más refinada creada por Power e imitada por otros compositores e incluso por grupos presuntamente folclóricos (asunto al que volveremos en breve). Asistimos así a una especie de “invención” o “reinvención” del folclore cuanto menos llamativa.

En el uso de los motivos canarios por parte de Álvarez García se da también un caso diferente que merece nuestra atención. En la secuencia final en la que Rosa y don Ramón se sinceran y se reconcilian como enamorados, suena un arreglo orquestal de la melodía de *Lo Divino*. Dicha pieza es un villancico compuesto por Fermín Cedrés (1844-1927), organista y canónigo

⁴ Al respecto se recoge información sobre obras de este tipo en el trabajo de Nidia González Vargas: *Historia de la Banda Municipal de Santa Cruz de Tenerife desde su creación hasta la Guerra Civil española (1903-1936) y su proyección posterior*, Universidad de La Laguna, tesis doctoral inédita, 2016.

de la catedral de La Laguna (Tenerife). Este villancico alcanzó una gran popularidad y aún hoy es cantado por agrupaciones musicales que recorren las calles de Santa Cruz y La Laguna durante las fiestas navideñas. Lo llamativo es que en la película suena sin que exista ninguna relación con la Navidad. Nuestra interpretación es que el compositor dio por hecho que fuera de las islas nadie conocería la pieza y por tanto no la tendrían asociada a dichas fiestas. Uno de sus profesores, el ya nombrado Manuel Bonnín, había compuesto en 1923 una obra orquestal titulada *Navidad en Tenerife* que se basaba en el citado villancico. Sin duda el conocimiento de esta partitura le mostró a Álvarez García las posibilidades de tratamiento sinfónico que poseía la melodía original.

En la película aparecen también varios números vocales, con uso de coro y orquesta. El más destacado corresponde a una secuencia en la que hombres y mujeres cantan mientras realizan el empaquetado de racimos de plátanos, requisito indispensable para su exportación posterior. Se da la circunstancia de que esta secuencia fue montada con gran pericia y resulta enormemente eficaz a la hora de mostrar esta actividad tan típica de las islas. De hecho, en muchos documentales posteriores sus encuadres y su estilo de montaje fueron reproducidos de modo bastante fiel, convirtiéndose así, sin pretenderlo, en el modelo de filmación sobre el empaquetado de plátanos en Canarias.

Los textos para estos números vocales fueron firmados por dos nombres bien conocidos en la cultura de las islas. Uno de ellos es el de Juan Ismael (1907-1981), artista multidisciplinar nacido en la isla de Fuerteventura y que es conocido sobre todo por su obra pictórica adscrita al Surrealismo. El otro nombre es el de Félix Casanova de Ayala (1915-1990), escritor nacido en La Gomera y que estuvo adscrito al Postismo. En este artículo hemos mencionado varias carreras artísticas truncadas prematuramente, y no nos resistimos a mencionar que el hijo de Casanova de Ayala, Félix Francisco Casanova (1956-1976), es otro ejemplo de ello; poeta y novelista de culto en Canarias y últimamente también en algunos círculos, aún reducidos, a nivel nacional.

En lo que se refiere al uso del folclore, o pseudofolclore, como escribimos anteriormente, su interpretación en la película corre a cargo de una rondalla: la Masa Coral Tinerfeña. Esta sociedad, que anteriormente se había denominado Juventud Republicana, se fundó oficialmente el 17 de septiembre de 1930. En sus inicios el grupo estuvo dirigido por José Pérez López (1909-1994), guitarrista, compositor y director de varios grupos de música popular en Canarias y en Venezuela, formados por canarios emigrados tras la Guerra

Civil⁵. Fue una figura bastante importante en el mundo de las rondallas y agrupaciones isleñas, conocido por todos como Pepito Pérez. La Masa Coral llegó a contar con un coro de hasta ochenta voces, además de una nutrida sección de cuerda compuesta por guitarras, bandurrias y laúdes. Cuando interpretaban folclore se añadía el uso de uno o varios timplés y de un cuerpo de baile. En la película destaca con sus interpretaciones como solista la cantante María Mérida (1925), nacida en El Hierro y que desarrollaría posteriormente, ya afincada en Madrid, una importante carrera como solista en España y América (véase la Imagen 5).



Imagen 5: María Mérida como solista de la Masa Coral Tinerfeña.

Lo que nos interesa resaltar de las interpretaciones de la Masa Coral es que las estas se encuadran dentro una corriente surgida en los primeros años del siglo XX e impulsada sobre todo en la postguerra por la Sección Femenina como manera de ensalzar lo que entendían por riqueza de tradiciones genuinamente españolas, en las cuales la música folclórica y los bailes tradicionales tenían un lugar destacado. La manera real en la cual se había interpretado el folclore en una isla como Tenerife durante el siglo XIX y antes, era con muy pocos intérpretes, por supuesto sin coro y con el uso

⁵ Pompeyo Pérez Díaz: *La guitarra y los guitarristas compositores en Canarias*, Las Palmas de Gran Canaria, El Museo Canario, 1996. pp. 128-135.

de dos o tres instrumentos⁶. Estudios rigurosos sobre ello, así como sobre el vestuario tradicional y otros aspectos, solo empezaron a realizarse desde hace unas tres décadas, así que en la primera mitad del XX lo que existía era la tradición de las agrupaciones de instrumentos de pulso y púa y de las rondallas, que igual interpretaban arreglos de música de zarzuela durante el carnaval, como de aires folclóricos en las romerías y fiestas tradicionales⁷. Dada la mencionada escasez de estudios rigurosos, lo que interpretaban estos grupos eran versiones adaptadas de las melodías escritas por autores con formación clásica como Teobaldo Power. Queremos decir que estos grupos folclóricos, o folclóricos según la época del año, durante la época de romerías, hacían versiones de las folías, isas y demás repertorio a partir de unas fuentes que no eran las originales, sino versiones estilizadas de las estas piezas. De este modo se consolidaba la adopción por parte la mayoría de la población, que escuchaba a estos grupos con gran deleite, de lo que llamamos “reinención” del folclore. Lo que pasó a formar parte del acervo personal y emocional de la ciudadanía como “música canaria”, música como la que cantan los campesinos en *Alma canaria*, es pseudofolclore y no folclore real. Algo similar ocurría con los bailes, muy estilizados, desprovistos a menudo de connotaciones de galanteo o incluso sexuales, adaptados a coreografías vistosas y aptas para grupos numerosos.

De igual modo, solo en décadas recientes se ha investigado con seriedad acerca de los vestuarios tradicionales del pasado, por lo que los trajes típicos de “mago” y de “maga” (el nombre para la población genuinamente rural de las islas) eran en parte una idealización de ciertas prendas que sí se conocían y en parte una completa invención colorista a partir de esas mismas prendas (véanse las Imágenes 6 y 7).

⁶ Melecio Hernández Perera: “El Puerto, a través de la pluma de A. Burton Ellis”, *El Día*, Santa Cruz de Tenerife, 27-III-1994. En este artículo se cita la descripción de una actuación folclórica en el Puerto de la Cruz (Tenerife) realizada por Burton Ellis en su libro *West African Islands* (1870). La mayor parte de las descripciones de actividades musicales de tipo folclórico que se conservan aparecen en breves descripciones de viajeros, a menudo extranjeros, que pasaban por las islas.

⁷ Sobre el mundo de las agrupaciones musicales en Tenerife puede consultarse P. Pérez Díaz: *La guitarra...*, pp. 35-39. Sobre la actividad musical en la sociedad canaria de esos años, N. González Vargas: *Historia de la Banda Municipal...*



Imagen 6. Grabado del siglo XIX con un traje de campesina del Norte de Tenerife.
Fuente: fondo del Insituto de Estudios Canarios (La Laguna, Tenerife).



Imagen 7. Versión idealizada del traje típico del Valle de La Orotava, popularizado sobre todo tras la Guerra Civil. Imagen tomada de Wikipedia Commons.

Pese a todo, en las recreaciones musicales de la película hay elementos positivos desde un punto de vista etnomusicológico, el más claro el de la representación de los duelos improvisados entre dos o más intérpretes durante el canto de las seguidillas, lanzándose todo tipo de puyas y alusiones con doble sentido.

Los aspectos sociales y antropológicos

En este último apartado queremos referirnos tanto a cómo se representa la sociedad rural en la película, como a algunos aspectos más generales y extrapolables a otras sociedades, referidos a cuestiones de clase social y de género.

A nivel de la representación de la sociedad rural isleña, parece claro que, en general, se pretende dar una visión idealizada de la vida de los campesinos, y para resaltarla no faltan los planos en los que los personajes se mueven en encuadres propios de postal para turistas, con el cielo despejado sobre parajes del Valle de La Orotava y el Teide nevado al fondo. Dado que, aunque nunca se menciona el año en el que transcurre la acción, la secuencia final en el puerto de Santa Cruz de Tenerife lo muestra tal cual era en 1945, y además las personas van vestidas también al modo contemporáneo, hemos de suponer entonces que la historia ocurre aproximadamente entre 1927 y 1945. Llama así la atención que en las secuencias que ocurren en el campo no aparezca nunca un vehículo motorizado, solo animales, pese a que por supuesto ya había vehículos de motor en las islas, y también que los campesinos vayan siempre vestidos con traje tradicional, como si acudieran a una romería o un baile de música folclórica. Los actores principales no hablan con acento canario, salvo el pronunciado y poco natural seseo que utilizan (la “c” suele pronunciarse como “s” en Canarias). Entendemos que para actores profesionales imitar un acento no debe suponer gran dificultad, así que parece una elección premeditada. Tal vez el régimen franquista no deseaba fomentar acentos demasiado diferentes de lo que se entendía por un castellano “canónico”.

Ya mencionamos la meticulosa filmación del empaquetado de plátanos. En la película también aparece una pelea de gallos, de la que se ahorran al espectador los aspectos más sangrientos, y una luchada, o encuentro de la tradicional Lucha Canaria. Esta secuencia tiene el valor añadido de que se trata de la única filmación existente del célebre luchador Pancho Camurria

(1912-1982). Este tinerfeño, cuyo verdadero nombre era Francisco Marrero, fue una leyenda de este deporte y algunos terreros de lucha llevan su nombre en su honor. Siendo de poca corpulencia para lo que es habitual en la Lucha Canaria, se convirtió en ejemplo de cómo la habilidad, la “maña”, puede vencer a la fuerza bruta. Aunque lo que aparece en la película pretende ser una luchada real, se trata de una exhibición en la que se ofrece en un breve espacio de tiempo todo un muestrario de las diversas técnicas existentes para derribar al contrario (véase la Imagen 8).

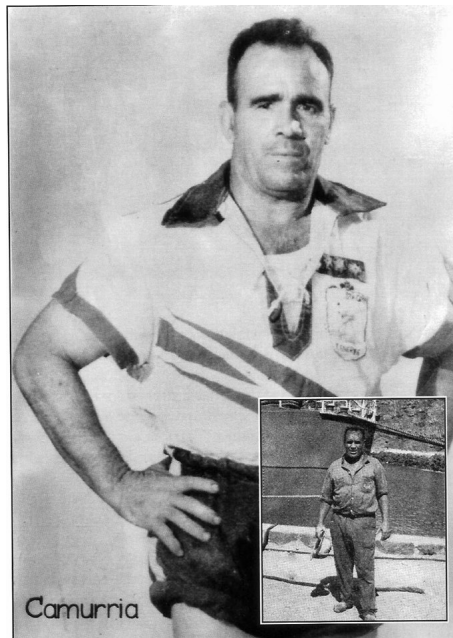


Imagen 8. El luchador Pancho Camurria. Fuente: colección privada de Agustín Rivande.

En cuanto a los aspectos de género y los referidos a la clase social, también nos gustaría subrayar varias cosas. En primer lugar, el papel del hacendado o dueño de la plantación. Los campesinos se refieren a él como “el amo”, y su palabra es ley. Durante las fiestas él decide cuándo se baila y cuándo se canta, así como la duración de los bailes y los cantos. También decreta los días libres en los que no se trabajará, aparentemente al margen de que sean oficialmente días festivos o laborables. Nadie cuestiona sus decisiones ni se queja de la evidente diferencia de nivel de vida entre él y sus trabajadores. Cuando Rosa desaparece durante el episodio de la violación y sale una partida de hombres a buscarla, su propio hermano le pide a uno de ellos que no siga

con la búsqueda sino que vaya a informar al amo de que han terminado la labor en la finca, “porque eso también es importante”. Pese a lo convulso a nivel social y político de los años durante los cuales transcurre la acción, ya que a nivel nacional abarcan la llegada de la Segunda República y la Guerra Civil, y a nivel internacional la Segunda Guerra Mundial, no existe en el guión la menor alusión a ninguna de esas circunstancias. La figura de don Ramón es presentada como la de un ser bondadoso que no abusa de su poder sobre los campesinos, antes al contrario es una especie de figura paternal, cuyo único momento de debilidad, en el que asaltó y violó en la oscuridad a una de sus empleadas, fue debido al amor, quedando de sobra redimido al casarse con ella.

Por último queremos referirnos a cómo se presentan los personajes femeninos de Rosa y de su hija. Como ya contamos, la violación de la primera la condenaba al ostracismo social, aun sin que se supiera que además había quedado embarazada, hecho que no trasciende nunca fuera de la pareja implicada. Al ser “salvada” por el matrimonio con don Ramón, pasa a ser “el ama” a los ojos de todos, el cambio de *status* social lava la afrenta de la violación. Cuando ella conoce la identidad de su asaltante, lejos de montar en cólera por haber vivido dieciocho años con él sin saberlo, se muestra aliviada y por fin encuentra la paz emocional. Está con el hombre con el que soñaba casarse, con “el amo”, quien además es el verdadero padre de su hija. La trama deja clara la idea de que los hombres tienen a veces un impulso que no pueden refrenar, y como hecho secundario pero presente, nos sugiere que si ella no hubiera andado sola por el campo, no se hubiera puesto en peligro. El amor en el matrimonio redime y soluciona toda tormenta emocional previa.

La hija de ambos aparece cuando ya tiene dieciocho años, y es presentada como una joven “moderna” y muy vivaracha, que usa pantalones porque monta mucho a caballo, “la mejor amazona de la isla”, y que cría gallos de pelea a cuyos combates acude acompañada de su padre. Pese a ese carácter poco sumiso y esa modernidad, ni ella ni su familia se plantean que pueda cursar estudios superiores. A los dieciocho años se promete con un chico “adecuado”, con el permiso de los padres, y se casa.

Entendemos que tanto el tipo de relaciones de clase entre los amos y los campesinos, como el papel de la mujer como buena esposa o buena hija son extrapolables a otros lugares de la geografía española del momento, y son el reflejo del ideal de sociedad y de familia del régimen gobernante durante esos años.

Robert Gerhard: música cinematográfica y espejo en el exilio

CATALINA VESGA NARANJO

UNIVERSIDAD COMPLUTENSE DE MADRID

Resumen

El catalán Robert Gerhard (1896-1970), uno de los compositores más sobresalientes de su generación, obligado al exilio tras los conflictos de la Guerra Civil española y la dictadura franquista, se radica en Inglaterra desde donde realiza su actividad creativa. Por razones económicas lleva a cabo encargos musicales para teatro, radio, televisión y cine. Su primer trabajo para la pantalla grande, *Secret People*, lo realiza en 1952, durante los últimos años del primer franquismo. La contextualización y análisis de esta banda sonora nos proporciona un espejo contrastante desde el exilio, de la actividad musical que el cine español atravesaba en ese momento. Si en la España del primer franquismo reinaba el uso del cliché al puro estilo hollywoodiense y se convivía con las herencias de la zarzuela, ¿qué pasaba en el extranjero? ¿Qué escribían los compositores nacidos y formados en España que estaban en el exilio y al servicio de otras industrias cinematográficas con una cultura diferente?

Dos espejos de orilla a orilla

Al concluir la Guerra Civil, durante el primer franquismo, la situación en España llevaría a emigrar a grandes talentos de la cultura. Música y cine se verían afectados por las nuevas políticas autoritarias, por la guerra, y por las crisis socioeconómicas que afectaron a toda Europa.

El cine del fascismo es escapista en la medida en que el contexto de la crisis de la posguerra, con la ascensión del proletariado industrial y la pauperización de la burguesía, están ausentes de la mayoría de las películas. Se propician comedias sofisticadas, musicales, melodramas y aventuras de evasión, que tratan de ofrecer una visión tranquilizadora y normalizada [...], carente de conflictos económicos, sociales o políticos, lo que también sucede en la Francia de Pétain, la Alemania nazi o la España franquista¹.

Sánchez Noriega señala que para la ideología fascista el cine era funcional, una plataforma donde incentivar la producción de películas patrióticas, sometiendo a las obras cinematográficas a comisiones de censura que se encargaban de perpetuar el conformismo en el ámbito temático e ideológico. De esta etapa se distinguen en España tres periodos: el cine de cruzada e influencia falangista (1939-1945), el cine nacionalcatólico (1946-1950) y la apertura internacional (1951-1961).

Mientras el Régimen franquista velaba por perpetuar su ideología y mantener los límites de la industria cinematográfica nacional, Inglaterra afrontaba una guerra con Alemania que el cine reflejaría cultivando películas heroicas también con un discurso patriótico. De modo que, si previamente la guerra de 1914 a 1918 amenazó a la industria inglesa, a partir de entonces, muchas productoras se especializarían en films de guerra y en adaptaciones de grandes obras de la literatura. Con la Segunda Guerra Mundial y después del florecimiento que la producción británica había iniciado en 1918, llegaron los duros años cincuenta previos a la cristalización de los *nuevos cines* europeos, en los que el cine experimentaría un periodo de transición.

Entre tanto, en España a la producción de películas caudillistas le acompañaron, por un lado, films de una comedia de corte italiano, y por otro, se promovieron obras costumbristas y folcloristas. En esta línea, existe una continuidad con el cine populista de la República que cultivó géneros de raíz popular que incluían la temática taurina.

La situación de la industria cinematográfica era un reflejo del caos social y de la necesidad estatal por controlarlo. Su capacidad de convocatoria de las grandes masas, junto al talento natural de la *narrativa* en su esencia más primaria y ancestral de crear íconos culturales, hacen de esta plataforma una

¹ José Luis Sánchez Noriega: *Historia del cine: teoría y géneros cinematográficos, fotografía y televisión*, Madrid, Alianza, 2006, p. 370.

importante tribuna para influir en el inconsciente colectivo. En este panorama, Robert Gerhard, perteneciente a la denominada Generación del 27 y al grupo de Compositores Catalanes Independientes de Barcelona, tras vivir en España hasta 1939, decide trasladarse a Cambridge al igual que otros artistas que se exiliaron al extranjero como Pittaluga, Samper, Bautista, Bacarisse, Rodolfo Halffter, Bal y Gay o Rosa García Ascot, entre otros.

El Gerhard de entonces ya contaba con una formación madura que se había forjado con grandes músicos. Su aprendizaje estuvo marcado por personalidades como Granados y Marshall en 1915; Pedrell (1916-1920), de quien aprende la importancia de la restauración musical, a adecuarse a las modernas corrientes musicales europeas con un lenguaje propio y a extraer la inspiración que estas corrientes le pueden proporcionar². Siguió de cerca las figuras de Albéniz, Salazar³ o Falla, con quien mantuvo una correspondencia durante muchos años y a quien pidió consejo creativo en varias ocasiones. Sin embargo, su estilo se vería marcado principalmente por la estética germana en oposición a sus compañeros de generación más influenciados por la estética francesa. De hecho, sería el propio Arnold Schoenberg quien introduciría a Gerhard en la teoría dodecafónica durante sus años de formación en Viena (1924-1928)⁴, donde conoció a su futura pareja: Leopoldina Feichtegger.

¿Cine-mato-música?

Las condiciones de Europa a lo largo de la primera mitad del siglo XX llevaron a muchos compositores que habitualmente desarrollaban su profesión libremente dentro del ámbito de la música de concierto, a aceptar trabajos relacionados con la industria del cine. Los condicionantes de su participación en el arte audiovisual abarcan tanto razones económicas como

² Emilio Casares Rodicio: "Gerhard Ottenwaelder, Robert", *Diccionario de la música española e hispanoamericana*, Madrid, Sociedad General de Autores, vol. 5, 1999, p. 580.

³ José M. García Laborda realiza un interesante recorrido por los escritos de Salazar en torno a la música cinematográfica y a la preocupación que en el momento produjo a muchos artistas e intelectuales del medio. Un dato interesante teniendo en cuenta su relación con el joven Gerhard. En José M. García Laborda: "Los escritos de A. Salazar sobre el cine sonoro en el periódico *El Sol*", *Reflexiones en torno a la música y la imagen desde la musicología española*, Matilde Olarte Martínez (ed.), Salamanca, Plaza Universitaria Ediciones, 2009, pp. 287-303.

⁴ Leticia Sánchez de Andrés: *Pasión, desarraigo y literatura: el compositor Robert Gerhard*, Móstoles (Madrid), Fundación Scherzo, 2013, p. 68.

estéticas y de experimentación. No olvidemos que el cine es por excelencia el arte emergente del pasado siglo. Esto significó en primera instancia, cuando apareció el cine sonoro, una dimensión desconocida que ofrecía un universo por explorar para la creatividad musical, ligado desde el principio a conceptos musicales desde el punto de vista metafórico, tal como planteó la perspectiva de los teóricos rusos Serguéi Eisenstein y Vsiévolod Pudovkin cuando relacionaron la estructura del montaje audiovisual con la de una *partitura*, firmando el *Manifiesto sobre el sonido* en 1928. En él argumentaban que la banda sonora se extiende en el audiovisual como una organización de sonidos en función de las imágenes, de las necesidades narrativas y estéticas que incluyen música, sonidos naturales, acusmáticos o ruidos. Todos dispuestos en un orden métrico y rítmico dentro de la “partitura global” que constituye *el montaje*, como una danza perfecta de elementos multidisciplinares; en términos de Eisenstein y Pudovkin, “solo la utilización del sonido a modo de contrapunto respecto a un fragmento de montaje visual ofrece nuevas posibilidades de desarrollar y perfeccionar el montaje”⁵. La banda sonora organiza sus objetos en un orden concreto que no es fruto de la aleatoriedad, “tanto la música como el cine son artes temporales, cuyo nexo común es el ritmo”⁶.

De esta forma, desde sus inicios, el audiovisual ha atraído la atención de grandes compositores de la historia de la música: Arthur Honegger, Francis Poulenc, Darius Milhaud, Georges Auric, Paul Dukas, Georges Delerue, Dmitri Shostakovich, Aram Jachaturian o Serguéi Prokofiev. En España también han incursionado en sus filas figuras como Joaquín Turina, Carmelo Bernaola, Antón García Abril, Luis de Pablo, Cristóbal Halffter, entre otros. La experiencia de muchos de ellos repite una queja constante: la funcionalidad como determinante del proceso creativo, limitado a la expresión de un objeto artístico en el que la música solo es una parte más de un *multi-universo*. La música no es por sí misma, sino que su esencia responde a la narrativa de una construcción subjetiva que constituye el audiovisual y que a su vez responde, en una gran parte de los casos, a procesos psicológicos de percepción donde mandan los estereotipos musicales culturales retroalimentados por la propia historia del audiovisual. La experiencia de Gerhard le planteó dudas y reflexiones que compartió en artículos para la revista *Mirador*:

⁵ Serguéi Eisenstein: *Teoría y técnica cinematográficas*, Madrid, Ed. Rialp, 1989, p. 35.

⁶ María de Arcos: *Experimentalismo en la música cinematográfica*, Sevilla, Fundación El Monte, 2006, p. 79.

La música en una película tiene necesariamente un papel subordinado [...], debe actuar sobre el subconsciente del oyente –como contrapunto de una flexible melodía visual a la que debe llevar a una profundidad inmensurable– [...], la música en una película debe encontrar una técnica que le permita capturar la imaginación de un público ‘espectador’ más que de un público ‘oyente’. No podemos predecir, por su puesto, cómo música que tiene un 80 por ciento de público que no le presta atención puede alcanzar sus objetivos [...]. Lo que no podemos dudar es que ni las técnicas de reproducción del sonido a través de micrófonos, que limitan el posible rango de colores musicales, ni el papel marginal atribuido a la música en el cine, permitirán la opulencia y textura masiva de la música romántica: por el contrario, demanda una sonoridad transparente, casi en blanco y negro, una polifonía clara de líneas bien definidas⁷.

Por otra parte, el autor observará el estímulo que la composición de bandas sonoras puede aportar a la evolución de nuevas técnicas musicales.

Robert Gerhard a través del espejo de la gran pantalla

De tal suerte, un Gerhard de cincuenta y seis años afincado en la Inglaterra de la posguerra y como protagonista de un periodo y de una generación donde el audiovisual es una nueva plataforma artística dispuesta, entre otras cosas, para una posible experimentación, el compositor empieza a realizar trabajos de música aplicada para radio, teatro, televisión y cine dadas las circunstancias económicas de su familia. Escribió bandas sonoras para films como *Secret People* (1952), *This Sporting life* (1963), el anuncio de la película de dibujos animados *All Aboard* (1956)⁸, y documentales como *DNA in Reflection* (1963)⁹, entre otros.

Para cuando dio el salto de la radio al cine, ya se había forjado anteriormente en la escritura de partituras dramáticas como la ópera cómica en tres actos *La Dueña* (1945-47). Sobre esta ópera se dijo en su momento que representaba “la suma de toda la evolución musical del

⁷ Cita de L. Sánchez de Andrés: *Pasión, desarraigo...*, p. 553. Extraída de Robert Gerhard: “Film Sonor”, *Mirador*, 96, 4-XII-1931, p. 5.

⁸ L. Sánchez de Andrés: *Pasión, desarraigo...*, p. 597.

⁹ Joaquim Homs: *Robert Gerhard y su obra*, Oviedo, Universidad, Servicio de Publicaciones, D.L.1988, p. 138.

compositor desde principios del decenio de 1920, y como tal, prelude a nuevas preocupaciones”¹⁰. Se trata de una partitura considerada por David Drew como la mayor de las óperas españolas, ubicada –como señala Emilio Casares¹¹– dentro del grupo de obras de añoranza españolista, con elementos hispanos frecuentes presentes en estructuras armónicas, rítmicas, danzas y referencias historicistas de todo tipo, con la constante presencia del lenguaje vienés. Las referencias hispanas están en la línea que Pedrell le dejó, es decir, la explotación de elementos folclóricos y de la vieja música culta española (tonadilleros del siglo XVIII, admiración que compartía con los miembros de la Generación del 27) conectando su obra con el espíritu de la zarzuela grande, lejos de las reminiscencias italianas y alemanas.

Estos ingredientes folcloristas que el autor también había introducido en otras obras de índole instrumental, serían uno de los requisitos fundamentales que el director inglés Thorold Dickinson consideró para elegir a Robert Gerhard como autor de la banda sonora de *Secret People*. Una circunstancia irónica que de alguna forma alineaba en esencia (no en la forma) a Gerhard con el panorama musical de la cinematografía española que por entonces se estaba desarrollando.

Los años cincuenta de una España más estabilizada tras los horrores de la Guerra Civil, de alguna forma tuvieron que convivir con las herencias de la década anterior donde el auge del jazz, el swing y otros ritmos compartieron escenario con un “sinfonismo casticista de raíces teatrales provenientes de la Zarzuela, el Género Chico y el revisteril”¹², sinfonismo heredado del cine clásico hollywoodiense adaptado a la cultura hispánica. Un estilo musical que, como señala David Roldán, alcanzaría sus cotas más altas hacia finales de los cuarenta con el apogeo del cine religioso promovido por algunas esferas del poder franquista. En la década de 1950 primó el cine comercial, el cine policiaco fundamentalmente producido en Barcelona, y un “cine comprometido ideológicamente que intentaba luchar con pocas armas contra el franquismo”¹³. A este periodo pertenece la actividad musical en la

¹⁰ E. Casares Rodicio: “Gerhard Ottenwaelder, Robert”, *Diccionario de la música española...*, p. 582.

¹¹ *Ibid.*

¹² David Roldán Garrote: “La música en el cine español en los primeros años del franquismo”, *La música en los medios audiovisuales*, Matilde Olarte Martínez (ed.), Salamanca, Plaza Universitaria Ediciones, 2005, p. 469.

¹³ Joan Padrol: “La música del cine español de los años 50: Augusto Algueró, Xavier Montsalvatge e Isidro B. Maiztegui”, *Reflexiones en torno a la música y la imagen desde*

cinematografía española de compositores como Augusto Algueró, Xavier Montsalvatge e Isidro B. Maiztegui, entre los más destacados.

Así, durante los últimos años del primer franquismo en la década de los cincuenta, se construiría un puente entre ese sinfonismo casticista imperante en algunos repertorios cinematográficos, y la llegada de las vanguardias artísticas al territorio español que más adelante posibilitarían el desarrollo del *Nuevo cine español*, a partir de las Conversaciones de Salamanca en 1955 que, por otra parte, permitirían una clara introducción de las vanguardias musicales en el audiovisual.

Pero los *nuevos cines* no serán exclusividad española. Desde finales de los años cincuenta a lo largo y ancho del planeta, surgirán movimientos que plantan cara a los modelos institucionales de la industria. Jóvenes cineastas alentados por nuevas aspiraciones sociales y políticas crean una renovación que se verificaría en grupos y movimientos como la *Nouvelle Vague* francesa, el *Free Cinema* británico, el *Cinema Novo* brasileño y los *Nuevos cines* de Asia, España y Centroeuropa. Nuevas estrategias narrativas y planteamientos de producción, a menudo opuestos a los de la industria¹⁴.

El *Free Cinema* como tal, es un movimiento que nació en 1956 (un año después de las Conversaciones de Salamanca que dieron pie al nacimiento del *Nuevo cine español*), y que se forjó a partir del “Manifiesto de los Jóvenes Airados” (*Angry Young Men*). Este se prolonga y se desarrolla plenamente a lo largo de toda la década de 1960. Su estética realista en el cine de ficción y en el cine documental que retrata historias inspiradas en la cotidianidad, con un compromiso social como reacción a la artificialidad narrativa de Hollywood, es una de sus características fundamentales.

En la antesala de este movimiento que transformó la industria cinematográfica en la geografía internacional, uno de los primeros títulos que marcarían los nuevos rumbos del cine español es *Bienvenido Mister Marshall* (1952), la primera manifestación de la nueva generación de cineastas. Como es bien sabido, esta película fue dirigida por Juan Antonio Bardem y realizada por Luis García Berlanga, ambos formados en Madrid y abanderados de

la musicología española, Matilde Olarte Martínez (ed.), Salamanca, Plaza Universitaria Ediciones, 2009, p. 390.

¹⁴ Fernando Carmona: “Los nuevos cines”, *Claves de la historia del cine*, Madrid, Curso impartido en Aularte, 2014.

esta generación; dos grandes talentos españoles de los años cincuenta que precedieron al movimiento del *Nuevo cine español*¹⁵.

Ese mismo año en España se estrenarían 41 películas. El año anterior, en 1951, se produciría la misma cantidad de films, que iría en aumento durante los años siguientes. En 1953 se filmarían 43 películas y en 1954, 68¹⁶. A 1952 no solo pertenecen películas como *Bienvenido Mister Marshall* (música Jesús García Leoz); otros títulos de corte costumbrista, religioso, filofascista, moralista y patriótico también tendrían lugar. Entre ellas, localizamos películas destacadas como *La llamada de África* (dirección Cesar Fernández Ardavín / música Jesús García Leoz), *Cerca de la ciudad* (dirección Luis Lucía / música Juan Quintero), *El Judas* (dirección Ignacio F. Iquino / música Augusto Alguero), *Los ojos dejan huellas* (dirección José Luis Sáenz de Heredia / música Manuel Parada), *Segundo López, aventurero urbano* (dirección Ana Mariscal / música Antón Apruzzese y Rafael Franco), o *Doña Francisquita* (dirección Ladislao Vadja / música Amadeo Vives)¹⁷.

Fue precisamente durante ese año cuando Robert Gerhard, con una personalidad creativa completamente formada que había encontrado su propio lenguaje tras transitar por las influencias tempranas que su generación admiró (Debussy, Falla, Ravel o Stravinsky) y tras su paso por la Escuela de Viena como discípulo de Arnold Schoenberg, emprende la composición de la música para su primer largometraje: *Secret People*.

Thorold Dickinson y 1952

Antes de que Thorold Dickinson estrenara su *Secret People* el mismo año de *Bienvenido Mister Marshall*, el público británico venía de ser testigo de films como *El tercer hombre* (1949) de un Carol Reed que “había sabido asimilar y comercializar las enseñanzas del expresionismo alemán, de la técnica norteamericana y del realismo poético francés de la preguerra”¹⁸, producidos

¹⁵ Georges Sadoul: *Historia del cine mundial desde los orígenes*, México, Siglo Veintiuno Editores, 1998, p. 321.

¹⁶ Emetrio Diez Puertas: *El montaje del franquismo. La política cinematográfica de las fuerzas sublevadas*, Barcelona, Laertes, 2002, p. 158.

¹⁷ *Antología crítica del cine español 1906-1995*, Julio Pérez Perucha (ed.), Madrid, Cátedra, Filmoteca Española, 1997. En este volumen especialistas de la cinematografía realizaron una selección de las películas más destacadas de la historia del cine español.

¹⁸ G. Sadoul: *Historia del cine...*, p. 341.

por el multimillonario Arthur Rank que poco a poco fue adquiriendo réditos en la industria cinematográfica hasta alcanzar sus influencias en salas de Italia, Holanda, Francia e incluso Estados Unidos.

Previamente, en 1946, el cine inglés se llenaría de grandes esperanzas, triunfante de la guerra con una escuela que brilló por cineastas como Anthony Asquith, Alberto Cavalcanti, Thorold Dickinson, David Lean, Powell y Pressburger, Carol Reed, o Laurence Oliver. Un manojito de talentos que Rank contribuyó a potenciar para competir con Hollywood en los mercados mundiales.

Por su parte, “Thorold Dickinson había fracasado completamente con *Men of Two Worlds*, realizado en condiciones difíciles en Kenia. No consiguió el éxito comercial con *Caballo de espadas*, rigurosamente concertada”¹⁹. Pero cuando llegó *Secret People* en 1952, ya tenía en su haber un puñado de producciones entre las que constaba la aclamada *Gaslight* (1940).

El panorama internacional de 1952 ofrecería títulos jugosos para la gran pantalla como *Cantando bajo la lluvia* dirigido por Gene Donen y Stanley Kelly (música Nacio Herb Brown y Arthur Freed / país Estados Unidos), *Angel Face* de Otto Preminger (música Dimitri Tiomkin / país Estados Unidos), *Candilejas* de Charles Chaplin (música Charles Chaplin / país Estados Unidos), *Cautivos del Mal* de Vincente Minnelli (música David Raksin / país Estados Unidos), *El Hombre Tranquilo* de John Ford (música Victor Young / país Estados Unidos), *Juegos Prohibidos* de Renè Clement (música Narciso Yepes / país Francia), *La Máquina Matamaldos* de Roberto Rosellini (música Renzo Rossellini / país Italia), *Las Nieves del Kilimanjaro* de Henry King (música Bernard Herrmann / país Estados Unidos), *Solo Ante el Peligro* de Fred Zinnemann (música Dimitri Tiomkin / país Estados Unidos), *Tres Mujeres* de Ingmar Bergman (música Erik Nordgren / país Suecia), *Umberto D* de Vittorio De Sica (música Alessandro Cicognini / país Italia), *La Importancia de Llamarse Ernesto* de Anthony Asquith (música Benjamin Frankel / país Inglaterra) o *La Barrera del Sonido* de David Lean (música Malcom Arnold / país Inglaterra)²⁰; unos títulos cuyas bandas sonoras no eran nada despreciables.

A pesar de que el director británico murió en 1984 alcanzando los ochenta años de edad, filmó su última película en 1955. Thorold Dickinson ha sido

¹⁹ G. Sadoul: *Historia del cine...*, pp. 340-341.

²⁰ Contrastado con el catálogo de películas calificadas del ICAA (Instituto de la Cinematografía y de las Artes Audiovisuales) y de la Filmoteca Española / FilmAffinity / IMDb.

llamado el mayor talento perdido de la industria cinematográfica británica²¹ con películas como *Gaslight*, *Men of Two Worlds*, *The Next of Kin* o *Queen of Spades* que se encuentran entre las obras cinematográficas británicas más respetadas de su historia audiovisual. Tras su paso por la dirección, se convirtió en Jefe de Servicios de Cine del Departamento de Información Pública de las Naciones Unidas en Nueva York y luego regresó a Inglaterra para establecer el primer departamento de estudios de cine en una universidad británica.

Secret People

Este *thriller* dramático se introdujo sin pena ni gloria en la cartelera inglesa y supuso la penúltima producción de Dickinson. El argumento, de temática contemporánea en su momento, planteó un *thriller* político cuestionado por algunos sectores de la izquierda inglesa. La película narra la historia de las hermanas Brentano: María (Valentina Cortesa) y Nora (Audrey Hepburn) que en 1937 huyen de su país de origen violentado por una dictadura fascista (puede ser España o Italia), donde es asesinado su padre. Ambas encuentran cobijo en Inglaterra, donde son acogidas por un viejo amigo paterno: Anselmo (Charles Goldner), un hombre sencillo y cariñoso dueño de un pequeño café. Años más tarde, ambas hermanas se encontrarán integradas en la sociedad londinense. Un día su tutor, Anselmo, les ofrece un viaje a París para olvidar la rutina de su vida cotidiana. Durante este viaje, María coincidirá con el dictador autoritario responsable de la muerte de su progenitor. También se reencontrará con Louis Balan (Serge Reggiani), el amor de su infancia, con quien retornará una relación de amistad, que pronto se transformará en una relación sentimental. Sin darse cuenta, María se encontrará ante la encrucijada de seguir o no los planes que le ofrece Louis, quien se aprovechará del resentimiento que María guarda por el dictador, forzándola a participar en un atentado de raíz anarquista que ha estado preparando junto a una célula.

Precisamente en este punto empieza el auténtico drama de carácter existencial. Tras un atentado fallido en el que muere por error una camarera inocente, María intentará mantener su ética y aliviar su culpa, confesándole a la policía su implicación en el atentado, sin involucrar a los autores

²¹ Jeffrey Richards: *Thorold Dickinson and the British Cinema*, New York, Scarecrow Press, 1997.

intelectuales relacionados con el hombre del que se había vuelto a enamorar y al que en realidad desconoce. El grupo en el que se encuentra Louis se verá perseguido por los agentes en los alrededores del local de Anselmo. Durante la persecución, una explosión provocada por los anarquistas genera confusión y la falsa idea de que María ha muerto. Sin embargo, tras pasar un periodo en coma, la protagonista recobrará la consciencia teniendo que someterse a cambios físicos para asumir una nueva identidad y salvaguardar su vida. Entonces, ya bajo la identidad de una rubia Lena Collins, María vuelve a su hogar para observar desde lejos la cotidianidad de Anselmo, antes de partir hacia Irlanda y abrazar una nueva vida. A continuación, es trasladada a la representación de *ballet* de su hermana pequeña. En el teatro reconoce a uno de los colaboradores de Louis perteneciente a la célula anarquista y lo señala a la policía que la escolta. Tras seguir a su hermana con la intención de revelar su situación, acaba en un sombrío bosque donde descubre a Louis intentado manipular a Nora. En ese momento María lo confronta y Louis la hiere de muerte con un arma de fuego.

De esta forma, con una estructura fundamentalmente lineal que a veces roza secuencias documentales y costumbristas de una Inglaterra de personajes sencillos pertenecientes a la clase obrera, Dickinson nos presenta una crítica tibia en blanco y negro de la posición pasiva que Inglaterra tuvo ante las dictaduras europeas. El montaje de secuencias, a veces confuso, roza un ambiente psicológico donde angustia y pesadilla construyen el personaje de María tras involucrarse en la conspiración. Lo que al principio se narra a través de secuencias directas, alcanza su punto de giro tras el encuentro con el dictador. Entonces el ritmo del montaje empieza a crecer acompañado de una banda sonora que se compone fundamentalmente de sonidos del medio ambiente, hasta alcanzar los planos subjetivos de la secuencia del hospital, cuando la cámara nos traslada a la visión de María cuyo abrir y cerrar de ojos forma elipsis temporales con imágenes borrosas que revelan el estado deteriorado de salud de la protagonista. Es el momento más claro en el que Dickinson acude a recrear estados psicológicos angustiosos cultivados anteriormente por el director.

Con gran oficio, la narrativa de *Secret People* logra introducirse en temas políticos contemporáneos desde una perspectiva cotidiana, donde el foco protagónico estará en un personaje femenino asustado pero capaz de sobreponerse ante las serias dificultades que le toca afrontar. La descripción del contexto social y temporal se muestra sin mayor gravedad al principio. Sin embargo, a través del manejo de la iluminación que construye escenas en

penumbra, el director nos mostrará los temores de María ante una situación poco clara, donde los personajes son solamente sombras que mantienen el anonimato generando desconfianza.

Dickinson utiliza los primeros planos como herramientas fundamentales para señalar los objetos determinantes en la historia. Así, el bolso de María que contiene la bomba, la pluma estilográfica de su padre, o el pie del líder de la célula anarquista con una discapacidad, revelan elementos decisivos en el desarrollo de la narrativa que son señalados sin un apoyo sonoro, únicamente a través del manejo del encuadre de la cámara con planos de detalle. La técnica del *flashback* únicamente será utilizada por el director en el momento en el que rompe la linealidad del relato, saltando de la secuencia del restaurante a la vuelta de María con Nora a casa. Solo cuando Louis se queda a solas con ella, María le contará qué había sucedido realmente; momento en el que el espectador resuelve la intriga sobre lo ocurrido durante el atentado introduciendo el elemento emocional del drama interno sufrido por la protagonista.

Secret People se refiere a esa gente discreta cuyo rostro desconoce el espectador que observa desde la subjetividad de María. Anteriormente, otros cineastas como Carol Reed se habían planteado la realización de películas políticas de una manera más directa. En el caso de Dickinson, presenta una historia desde una perspectiva que cuestiona los valores heroicos cultivados por Hollywood. El director británico presenta el tema con una enorme fuerza visual que explora nuevos terrenos dentro del ámbito psicológico, tan ligado al cine británico e inserto en un relato moral de amargas e inevitables consecuencias.

*Tête-à-tête*²², Dickinson y España

La simpatía de Dickinson por la Península Ibérica surgió durante las visitas que realizó a lo largo de la Guerra Civil para filmar dos documentales, uno de los cuales es una defensa de la política educativa de la España republicana, que por entonces le llamó la atención no solo por las actividades culturales que realizaban, sino también por la protección que le daban a la infancia.

²² Término del francés que significa *frente a frente* y que se refiere al encuentro entre dos mentes creadoras de distintas disciplinas extraído del artículo de Kathleen M. Vernon, Cliff Eisen: "Contemporary Spanish Film Music: Carlos Saura and Pedro Almodóvar", *European Film Music*, Hampshire, Ashgate Publishing Company, 2006, pp. 41-59.

Gran Bretaña dedicó una cuantiosa producción de films a nuestra contienda, algunos editados y dirigidos por Ivor Montagu. Son famosos sus *The Defence of Madrid* con fotografía de Norman McLaren, *Behind the Spanish Lines* y *Testimony of Non-Intervention*, entre otras, y *Spanish ABC* de Thorold Dickinson y Sidney Cole, las cuales se proyectaron en Ginebra durante el ulterior debate en la Sociedad de Naciones sobre la Guerra de España. Al tiempo que Portugal y México –antes de exiliarse a ese país el Gobierno de la República–, realizaban cada uno sendas películas testimoniales²³.

La respuesta que Inglaterra y Francia le dieron al conflicto español posicionó al cineasta inglés en una actitud crítica, tachando a Reino Unido de tener una fuerte tendencia a apoyar a los fascistas²⁴. La idea de realizar *Secret People* fue una oportunidad de plasmar sus convicciones. El proyecto le rondó a Dickinson desde mediados de la década anterior, cuando rodaba *The Next of Kin*. Por entonces se documentaba sobre la policía política accediendo a información confidencial relacionada con los efectos de la violencia pública sobre la conciencia individual²⁵. Este concepto le llevó a elaborar la historia de las hermanas Brentano donde su colaborador más cercano, Lindsay Anderson, participó como asesor del director británico y posteriormente se encargó de narrar las razones que llevaron al cineasta a acudir a Robert Gerhard.

Thorold Dickinson quería darle mucha importancia a la música en *Secret People*. A través de esta podía transmitir al espectador la cultura de la cual provenían las dos hermanas, poner en relieve de manera sutil su ascendencia teniendo en cuenta el poder narrativo que la música tiene transmitiendo met mensajes no necesariamente encargados de elaborar ideas, sino más bien, de crear sensaciones inconscientes y ambientes psicológicos concretos. No olvidemos que además estaba planificada una secuencia de ballet fundamental dentro del relato, para uno de los personajes principales posteriormente encarnado por Audrey Hepburn. Dickinson requería que el tipo de música fuese Mediterráneo, sin aludir directamente a una nacionalidad concreta. Por esta razón, previamente le pidió a Gerhard una muestra de lo que podría ser la banda sonora. Entonces el compositor catalán escribió “Estudio para el

²³ Manuel Requena Gallego (coord.): *La Guerra Civil Española y las Brigadas Internacionales*, Cuenca, Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha, 1998, pp. 90-91.

²⁴ Thorold Dinckinson: “Experiences in the Spanish Civil War, 1938”, *Historical Journal of Film, Radio and Television*, vol. 4, n. 2, 1984, pp. 189-193.

²⁵ L. Sánchez de Andrés: *Pasión, desarraigo...*, p. 554.

film *Secret People* (Allegretto para clarinete, violín y piano)” que basó en dos melodías: “una de tipo más lírico y otra más folclórica (que posteriormente, estructuraría toda la música). Gerhard se inspira en su origen catalán y en su ideología antifascista”²⁶. Su condición de exiliado contribuyó al entusiasmo y empatía que sintió por el proyecto en un primer momento. Por su parte, Dickinson valoró no solamente el origen del compositor catalán, sino también su capacidad para adaptarse, su oficio, su formación, y su amplia experiencia en la realización de todo tipo de música, incluidas algunas partituras para ballet. Entre ellas destaca *Ariel*, compuesto en 1936 y presentado en Barcelona en el Festival de la SIMC bajo la dirección de H. Scherchen y con decorados de Joan Miró; y el ballet *Soirées de Barcelona*, que concluyó en el exilio, y que fue estrenado en forma de suite por la BBC de Londres en 1972. En esta obra hay un lenguaje directamente nacionalista con elementos catalanes, características similares a la partitura de música aplicada que escribió para una de las secuencias finales de *Secret People* que, por otra parte, fue motivo de varios desencuentros con el equipo de rodaje.

Para Gerhard la primera experiencia en el cine no fue fácil. La complejidad radicó posiblemente en el diálogo que tuvo que entablar para definir las características de la música, no solamente con el director, sino también con la compleja coreógrafa Andrée Howard, quien se mostrará insatisfecha con la partitura en más de una ocasión, obligando al compositor a realizar numerosos cambios. La comunicación entre ambos se vio afectada por los estereotipos culturales y las expectativas que Howard guardaba con respecto a la música. Su preconcepción de la obra radicaba en un carácter excesivamente folclorista español, al que Gerhard no acudió en su proceso creativo. Al contrario, el compositor se valió de su lenguaje experimentado y maduro para diseñar una música impregnada por el carácter popular catalán, estilizando su aplicación a través de elementos como el ritmo o la melodía que el autor consideraba “los huesos desnudos” de la obra, cuya emotividad pretendía transmitir posteriormente a través de la estructura armónica y el planteamiento de orquestación.

Articulación de la banda sonora

La música de *Secret People* cumple varias funciones en el proceso de construcción audiovisual, pero fundamentalmente se suscribe a intervenciones

²⁶ L. Sánchez de Andrés: *Pasión, desarraigo...*, p. 556.

diegéticas que aportan a la narrativa estructural de la escena, no tanto en el aspecto emocional y expresivo, como en lo que se refiere al aspecto cultural y simbólico²⁷.

Para las secuencias más nostálgicas y líricas, Gerhard utiliza dos melodías con una sección central que recuerda el estilo de la sardana: *L'emigrant* y *El cant dels Ocells*. La primera es una canción patriótica de Amadeo Vives sobre un poema de Jacinto Verdaguer que describe el amor a Cataluña de un emigrante. La segunda melodía fue convertida por Pau Casals en un símbolo del exilio catalán²⁸. Tal como señala L. Sánchez de Andrés en la excelente biografía que escribe de Gerhard, los pasajes musicales de *Secret People* están basados en dos fragmentos compuestos para la secuencia final del ballet. Estas ideas nucleares se modificarán en función del carácter que requiera cada secuencia mediante la orquestación, la textura y otros elementos musicales.

La primera melodía está asociada a la fiesta de la cosecha y conserva un carácter popular²⁹:



Tema A

La segunda está basada en la melodía catalana *El cant des Ocells* y tiene un carácter más lírico. Está asociada a la relación de María y Louis, ambos oriundos del mismo país. La raíz folclórica de la melodía representa simbólicamente el origen de estos personajes:

²⁷ Algunas de las tipologías funcionales basadas en el artículo de Teresa Fraile “Funciones de la música en el cine” en Teresa Fraile Prieto: *Funciones de la música en el cine*. 20 de enero de 2014. Web: <https://musicaaudiovisual.files.wordpress.com/2011/10/funciones-de-la-mc3basica-en-el-cine-teresa-fraile1.pdf> [última consulta el 20 de mayo de 2018] que se cita en María Fouz Moreno: “Isidro B. Maiztegui: su música cinematográfica en España (1952-1969)”, *Música y medio audiovisuales: análisis, investigación y nuevas propuestas didácticas*, Julio Arce, Teresa Fraile (eds.), Alicante, Letra de Palo Ediciones, 2017, p. 67.

²⁸ L. Sánchez de Andrés: *Pasión, desarraigo...*, p. 556.

²⁹ *Ibid.*, p. 561.



Tema B

Gerhard impregna así, las ideas embrionarias de la banda sonora con raíces populares. Por otra parte la implicación de la música en las escenas del film es austera. En términos porcentuales y temporales sería³⁰:

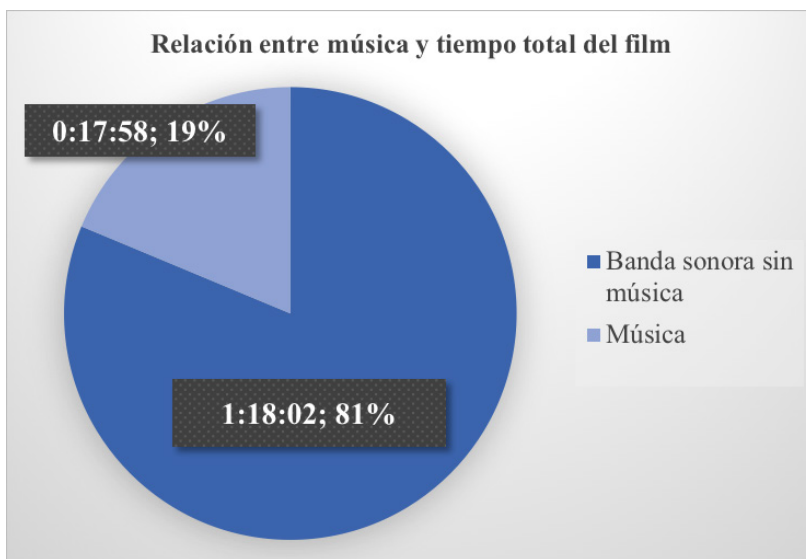


Gráfico 1. Relación entre música y tiempo total del film.

³⁰ El modelo de análisis se basa en los términos utilizados en la tesis doctoral: Catalina Vesga Naranjo: *Las vanguardias musicales en el Nuevo Cine Español (60s, 70s, 80s). Percepción y universales culturales a través del análisis de sus bandas sonoras*, Madrid, Departamento de Musicología de la Universidad Complutense, 2015. En <http://eprints.ucm.es/39211/1/T37804.pdf> [última consulta el 21 de mayo de 2018].

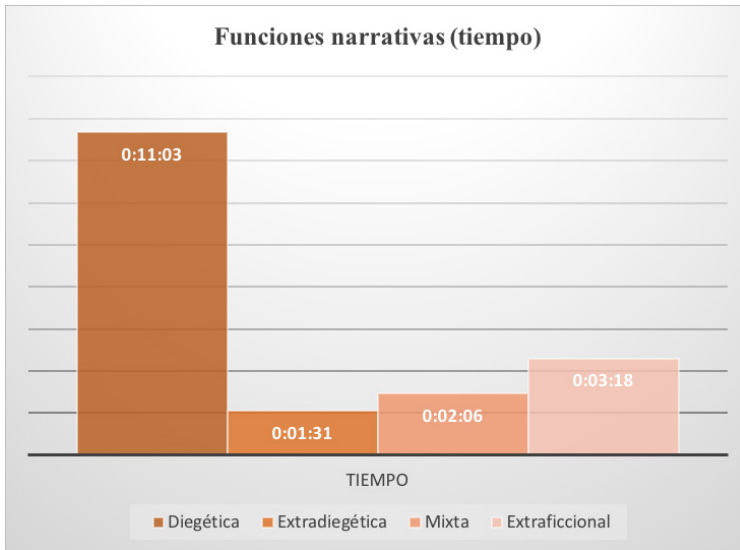


Gráfico 2. Funciones narrativas de la música (tiempo).

Por otro lado, la música participará de la escena como un personaje más, especialmente en las secuencias de la prueba de admisión de Nora donde su profesora toca el piano; durante la representación de los dos payasos tocando el piano, concertina, violín, platillos, bombo y trompeta; y finalmente en la secuencia del ballet donde se escucha una orquesta sinfónica.

Curiosamente a Gerhard no se le permitió abusar de técnicas de la escuela vienesa, debido a su procedencia germánica, a pesar de que el padre de esas técnicas fuese Arnold Shoenberg cuyos orígenes eran judíos; sin embargo, la industria cinematográfica británica no tuvo reparos en la utilización de elementos folcloristas de una España franquista.

Conclusiones

Aunque *Secret People* está más cerca del lenguaje de los *thrillers* psicológicos británicos de los años cuarenta, ya anunciaba en pequeños detalles el posterior lenguaje del *Free Cinema* británico sobre todo en la primera parte del film cuando el cineasta se detiene en la vivienda sencilla de los personajes, en su cotidianidad, con una escasez de música que acerca al film de ficción al lenguaje documental. La música es uno de los elementos distintivos en este aspecto. Usada casi exclusivamente bajo la función diegética, lejos de generar

en la narrativa ambientes psicológicos inestables, usados por excelencia en el género de terror para manipular el estado emocional de los espectadores, se remite únicamente a un uso pragmático que insinúa la esencia nuclear del film inspirado en una cultura exótica desde el punto de vista musical (un folclore español lleno de colores tímbricos, patrones rítmicos específicos como es el caso de la sardana y giros melódicos que evocan un carácter claramente popular).

La representación gráfica adjunta, donde se reflejan tanto la intervención temporal de elementos musicales en el total de la banda sonora, como la relación temporal de las funciones narrativas, corrobora la inclinación de la narrativa audiovisual hacia un lenguaje más cercano a las vanguardias cinematográficas que se anunciaban próximas.

La identidad sonora de *Secret People* radica en un concepto fundamental: el exilio. Un concepto que Gerhard no solo edifica sobre unas raíces conceptuales sólidas basadas en la experiencia vital del autor, sino también en la reflexión intelectual que el compositor había realizado tras su paso por la Escuela de Viena. No era la primera vez que Gerhard se acercaba a elementos populares de la cultura española en sus creaciones de música aplicada. Dickinson requirió sus servicios, entre otras razones, por su origen y por la particularidad de la música de su cultura.

En *Secret People* no existe un lenguaje serialista o atonal. Gerhard practica su capacidad de adaptación a cualquier género o estilo y a través de su oficio desarrolla una escritura fluida y clara en una estética que no cultivaba en sus obras de concierto pero que claramente dominaba. Su incursión en obras de índole cinematográfica, le ratifican como un artista que participó en todas las formas de vanguardia del siglo XX que se pusieron a su disposición. Una idea que la musicóloga Celsa Alonso enfatiza en su artículo sobre el maestro Francisco Alonso:

El compromiso de Alonso con el mundo del cine [...], fue un gesto que yo no puedo calificar sino como moderno, pese a las reiteradas acusaciones de conservadurismo que se han hecho a su obra y a la de otros músicos de su generación, arrinconados en la medida que rechazaron la modernidad de la vanguardia estética más recalcitrante, y continuaron desarrollando las posibilidades de un teatro lírico con vocación popular [...]. Se trata de

un concepto de modernidad [...], una peculiar sensibilidad a los nuevos formatos audiovisuales³¹.

Secret People pertenece a un momento histórico previo a la cristalización de los nuevos cines europeos, en el que Gerhard compagina un quehacer maduro de las técnicas serialistas con la vuelta a las raíces hispanas, ya sea orquestando zarzuelas o con la composición de bandas sonoras, cuya verdadera dificultad radicó en la comunicación multidisciplinar para acordar unos códigos culturales desde el punto de vista musical y en la funcionalidad que condicionaba la estructura musical. En este sentido, su lenguaje se acercaba más al que practicarán en el cine español los compositores de la llamada Generación del 51 años después, o al lenguaje de compositores contemporáneos a Gerhard del panorama internacional como Bernard Herrmann, que al lenguaje desarrollado en muchas de las películas españolas contemporáneas a *Secret People* en 1952, donde la actividad compositiva estaba a cargo de personalidades como Jesús García Leoz, Juan Quintero, Augusto Algueró, Manuel Parada o Amadeo Vives, entre los más destacados. En definitiva, Gerhard contribuyó a la recreación de elementos folcloristas españoles a través de técnicas vanguardistas que estilizarían dichos elementos y que pondrían la cultura musical española en un escaparate de gran impacto internacional, como lo era la industria cinematográfica británica.

³¹ Celsa Alonso: “De la zarzuela a la revista de cine: el maestro Francisco Alonso y el cine de la República”, *Reflexiones en torno a la música y la imagen desde la musicología española*, Matilde Olarte Martínez (ed.), Salamanca, Plaza Universitaria Ediciones, 2009, p. 332.

Anexos

#	Tiempo	Duración	Función	Fragmento
1	0:00:33 al 0:02:33	0:02:32	Extradiégica / Diegética	Introducción a modo de suite de los motivos principales de la banda sonora. Une dos fragmentos audiovisuales: los títulos de crédito con la primera escena donde Anselmo lee la carta mientras suena un tocadiscos.
2	0:13:49 al 0:15:20	0:01:31	Extradiegética	Exhibición internacional de París. Fuegos artificiales, paseo por la ciudad llena de diversas culturas. París ocupado por los nazis.
3	0:17:15 al 0:18:50	0:01:35	Ambigüedad en la aplicación. Mixta.	Anselmo, María y Louis están en París sentados en una terraza y aparece en escena el dictador de su país de origen. La música se interrumpe para dar paso a los insultos que la turba le hace al dictador, muchos de estos son en castellano. Quizás es música diegética ya que se muestra la imagen de un altavoz.
4	0:19:10 al 0:19:52	0:00:42	Diegética	La música continúa tras los insultos al dictador.
5	0:23:05 al 0:25:05	0:02:00	Diegética	Baile
6	0:25:15 al 0:25:35	0:00:20	Diegética	Hombre que baja unas escaleras silbando parece ser un mal tipo. Luego morirá a manos de Louis.
7	0:27:18 al 0:28:37	0:01:19	Diegética	Louis vuleve al baile donde la música suena. La hermana pequeña baila con alegría.
8	0:32:29 al 0:32:40	0:00:11	Diegética	Pianista calentando con ejercicios de escalas. Practica antes de la audición de baile de la hermana pequeña.
9	0:33:17 al 0:34:26	0:01:09	Diegética	Prueba de baile. La pianista vuelve a tocar.
10	0:38:43 al 0:39:09	0:00:26	Diegética	Repique de campanas
11	0:50:30 al 0:51:14	0:00:44	Diegética	Representación de Nora en el teatro. Baile.
12	0:51:23 al 0:51:30	0:00:07	Diegética	Velada de baile continúa la música mientras María se marcha a poner la bomba. Suena una especie de trompeta que anuncia al presentador de la velada.
13	0:51:40 al 0:52:12	0:00:32	Diegética	La velada continúa y hay dos payasos en el escenario haciendo música.
14	0:52:12 al 0:52:25	0:00:13	Diegética	Continúa la velada y la música en el escenario. Hay un piano que emite los acordes que los payasos tocan.
15	0:52:59 al 0:54:04	0:01:05	Diegética	Los dos payasos que están disfrazados, uno del gordo (del gordo y el flaco) y un arlequín (uno toca el piano y el otro el violín), se proponen continuar el espectáculo para divertir a la gente. A continuación el arlequín saca una trompeta y el gordo termina tocando un acordeón y unos platillos. La música es el elemento a través del cual los personajes se ríen y disfrutan de la velada mientras la cámara se recrea con primeros planos del bolso de María puesto junto al dictador y cuyo contenido es la bomba que pretende matarle. La música actúa como contrapunto irónico.
16	1:13:52 al 1:14:30	0:00:38	Diegética	No es música, es el sonido del latido del corazón con ritmo cardíaco pausado que se acompaña con el abrir y cerrar de unos ojos subjetivos, que se le ponen al espectador. Previamente el sonido de una máquina de vapor y el estallido de una bomba, casi construyen una performance de música concreta. Las imágenes que acompañan el sonido del corazón, van y vienen, se ven borrosas o desenfocadas y luego no. Aparecen las imágenes y desaparecen como dando a entender que hay lapsus de tiempo. Al terminar, se ve el rostro de María donde le informan que su nuevo nombre es Lena Collin.
17	1:20:34 al 1:22:11	0:01:37	Diegética	María con su nueva identidad de Lena Collins parte hacia Dublín con el pelo rubio y maquillada de otra manera. Parece otra persona, es la escena previa al ballet donde ve a su hermana bailar.
18	1:24:01 al 1:24:32	0:00:31	Mixta	Suena la orquesta y María se da cuenta de que algo malo va a pasar. Está preocupada por su hermana. La música hace una doble función diegética y extradiegética, indicando con los acordes fuertes la gravedad de la situación y el estado de ánimo de temor de los personajes.
19	1:30:00 al 1:30:46	0:00:46	Extradiégica	Títulos de créditos

Tabla 1. Descomposición de la banda sonora en bloques musicales.

Título	<i>Secret People</i>
Año	1952
Duración	96 minutos
País	Reino Unido
Dirección	Thorold Dickinson
Música	Robert Gerhard
Fotografía	Gordon Dines (B&W)
Reparto	Valentina Cortese, Serge Reggiani, Charles Goldner, Audrey Hepburn, Angela Fouldes, Megs Jenkins, Irene Worth, Reginald Tate, Norman Williams, Michael Shepley, Athene Seyler, Sydney Tafler, Geoffrey Hibbert, John Ruddock, Michael Allan, John Field.
Productora	Ealing Studios
Género	Drama, crimen, años 30

Tabla 2. Ficha técnica simplificada³².

³² FilmAffinity <https://www.filmaffinity.com/es/film931328.html> [última consulta 20 de mayo de 2018].

“Artística” copla versus “ínfimo” cuplé: una batalla cinematográfica

ENRIQUE ENCABO

UNIVERSIDAD DE MURCIA

Resumen

En este texto se analiza la presencia del cuplé y la copla en las creaciones cinematográficas de las últimas décadas (fundamentalmente entre 1989 y 1998) ambientadas en los años de la contienda de 1936 y posteriores. A pesar del idilio inicial del cine español con el cuplé (que vive un momento álgido con *El último cuplé* y todas sus secuelas), a partir de la década de los setenta comenzamos a observar la representación filmica de las variedades asociada a espectáculos de ínfimo valor artístico, pobremente ofrecidos a cargo de cantantes deficitarias y, en cierto modo, decadentes. Frente a ellos, la copla es presentada como espectáculo representativo de raza y autenticidad, un “verdadero” arte revelador, mostrando –erróneamente– ambos momentos teatrales y musicales como contextos radicalmente diferentes y, de algún modo, antagónicos.

Las relaciones del cine con el cuplé y la copla han sido notablemente fértiles desde el mismo nacimiento del arte filmico, coincidente en el tiempo con el desarrollo de la canción comercial en España¹. En el caso de la copla, es sobradamente conocido el empleo propagandístico de este arte “patrio”

¹ Serge Salaün emplea la etiqueta canción comercial o canción-espectáculo para referirse al formidable desarrollo que esta experimenta en España entre 1900 y 1936 y que se debe, entre otros factores, a la aparición de un amplio sector profesional (deudor en buena medida del circuito teatral inmediatamente anterior), una masificación de los públicos y la progresiva utilización e incorporación de los adelantos técnicos en los procesos artísticos. Serge Salaün: *El cuplé (1900-1936)*, Madrid, Espasa-Calpe, 1990.

(característica, en determinados momentos, casi definitoria) en numerosas películas, productos que se convirtieron en exportables durante la Segunda República y los años de la contienda (con nombres representativos como los de Estrellita Castro e Imperio Argentina) y, fundamentalmente, en la etapa del franquismo, durante la cual se configuró una fantástica alianza entre intereses comerciales e ideológicos: en lo relativo al primer aspecto, productores como Cesáreo González adivinaron la oportunidad, a través de estas comedias musicales, de conquistar nuevos mercados, europeos pero, sobre todo, hispanoamericanos²; en lo concerniente al segundo, la dictadura vio la posibilidad de exportar una visión alegre y colorista de una España cuya imagen exterior no era, por aquel entonces, precisamente positiva. Lola Flores, Carmen Sevilla, Paquita Rico, Marujita Díaz y tantas otras artistas posibilitaron que, merced a la magia del cine, más allá de nuestras fronteras pudiera venderse un país atractivo, muy atractivo; un país de *pan, amor... y Andalucía*³.

Las representaciones del cuplé en el universo cinematográfico son más complejas por cuanto, a pesar de nacer el séptimo arte en los años de esplendor sicalíptico y de aprovechar estos “géneros menores” todas las novedades técnicas a su alcance⁴, no fue sencillo (en la mayoría de los casos inexistente) el trasvase de las principales estrellas de los escenarios a las pantallas (salvando la muy notable excepción de Raquel Meller). Habría que esperar varias décadas para que se produjera un fenómeno único en la historia del arte y de la cultura en nuestro país, esto es, el estreno en el cine Rialto de Madrid de *El último cuplé* (1957), un auténtico acontecimiento social que no solo dio escandalosa fama a su protagonista, sino también (en palabras de la propia Sara Montiel) madera y relaciones comerciales a la nación gracias a la exportación a los países del Este de los encantos de la manchega universal⁵. Tras la cinta de Juan de Orduña llegaron numerosas secuelas, muchas protagonizadas por la propia Sara Montiel, otras tantas por el resto de artistas reconvertidas en cupletistas

² Daniel Pineda Novo: *Las folklóricas y el cine*, Huelva, Festival de cine Iberoamericano, 1991.

³ Título del *film* de 1958 dirigido por Javier Setó y protagonizado por Vittorio de Sica, Vicente Parra y Carmen Sevilla. Paradójicamente, este fenómeno propició la creación de la que sería la película española más conocida en el extranjero, la obra maestra *Bienvenido, Mister Marshall* (1953), una película “de folclórica” -casi una anti-película del género- en la que la escasa presencia de Lolita Sevilla queda eclipsada por la inteligente sátira ideada por Luis García Berlanga, Miguel Mihura y Juan Antonio Bardem.

⁴ Serge Salaün: “El arte y la máquina. Paradojas de la modernidad escénica. 1900-1939”, *Vanguardia española e intermedialidad: artes escénicas, cine, radio*, Mechthild Albert (ed.), Madrid, Iberoamericana, 2005, pp. 253-271.

⁵ Sara Montiel y Pedro Manuel Villora: *Vivir es un placer*, Barcelona, Plaza & Janes, 2000.

en los años cincuenta y sesenta. No obstante, esta relectura del cuplé pasaba por una domesticación –desnaturalización– del de este, una suerte de mirada nostálgica en la que el espíritu frívolo y travieso del género quedaba oculto o, directamente, eliminado. Salvando el hipnótico erotismo de Sara Montiel, el resto de producciones poco tienen que ver con la faceta sexual, picante y transgresora del cuplé: melodramas “de época”, películas ambientadas en escenarios históricos atractivos (aunque convenientemente despolitizados y desideologizados) para el lucimiento de unos trajes, unos decorados y, sobre todo, de unas canciones interpretadas por las artistas del momento, una imagen muy alejada de la realidad escénica de principios de siglo XX, que tendría una repercusión directa en los productos cinematográficos posteriores.

La inmensa popularidad de estas cintas, protagonizadas por nombres míticos como Lola Flores o la ya aludida Sara Montiel, motivó que, en lo sucesivo, quedaran irremediabilmente adscritas al régimen franquista. Como acertadamente señala Alberto Romero Ferrer, los años de la Transición contemplaron un perdón y un olvido aplicable a casi todo, no así a las músicas consideradas de la España anterior⁶. Por una extraordinaria simplificación, la “progresía” de los setenta consideró copla y cuplé productos propios de una España a desterrar, a pesar de artefactos artísticos tan interesantes y sugerentes como el *film Canciones para después de una guerra* (1976) de Basilio Martín Patino, y las aportaciones literarias de pensadores como Carmen Martín Gaité, Terenci Moix o Manuel Vázquez Montalbán. La industria cinematográfica desterró el musical (tan fructífero en las décadas anteriores) apostando por el destape (¿acaso un nieto bastardo del cuplé?) y un cine de corte social. Habría que esperar algunos años para que se pudiera mirar de nuevo, con o sin prejuicios, a un género musical banda sonora de toda una época. Aunque en los años ochenta contemplamos algunos síntomas de esta recuperación, en 1990, inaugurando la década, tuvo lugar el estreno de una película cuya importancia es comparable a la de *El último cuplé*, si no en términos cinematográficos o artísticos, sí en términos sociales. Nos referimos al *film* protagonizado por Isabel Pantoja *Yo soy esa*, rotundo éxito de taquilla, y que forma parte del corpus de películas de nuestro interés: las cintas estrenadas entre 1989 y 1998⁷ en torno a la copla (y el cuplé) en tiempos de guerra y postguerra.

⁶ Alberto Romero Ferrer: *Lola Flores. Cultura popular, memoria sentimental e historia del espectáculo*, Sevilla, Fundación José Manuel Lara, 2016.

⁷ Acotación temporal que tomamos con libertad para incluir otros *films* relevantes para nuestro análisis, caso de *Pim, pam, pum... ¡fuego!*, estrenado en 1975.

Nostalgia y propaganda

Una buena parte de la cinematografía española a partir de 1975 ha tenido una nada disimulada vocación política⁸. Podría pensarse que muchos cineastas (directores, guionistas, productores...) necesitaban expresar lo que durante mucho tiempo había sido silenciado, y así, a lo largo de las décadas de los setenta, ochenta y noventa, el cine español dedicado a la relectura de los tiempos de la contienda y la postguerra olvidó la nostalgia para apostar por la militancia⁹. No han sido pocas las críticas por parte de determinados sectores a propósito de tanta presencia (casi omnipresencia en algunos momentos) de títulos dedicados a este momento histórico¹⁰; acertadas o no, sí podemos afirmar que en los últimos años las películas centradas en la Guerra Civil han formado una especie de subgénero dentro de la cinematografía española¹¹.

Evidentemente todas estas películas tienen música, y, para el objeto de nuestro estudio, música diegética que forma parte del universo de los ficticios protagonistas y, a menudo, da sentido al *film*. Centrémonos en este aspecto,

⁸ Incluso institucionalmente promovida; baste recordar la conocida como Ley Miró, esto es, la propuesta de la cineasta Pilar Miró en el primer gobierno socialista de 1983 (y que perduraría, al menos, hasta 1994) para sanear la producción cinematográfica promoviendo la elevación de los presupuestos y la desaparición de muchos subproductos (comedietas, filmes eróticos, cine de subgéneros, etc.), que propició la preeminencia de los orígenes histórico-literarios de muchos proyectos y el apoyo al cine de autor en detrimento de la visión más industrial del género. Burkhard Pohl y Jörg Türschmann (eds.): *Miradas Glociales. Cine español en el cambio de milenio*, Madrid, Iberoamericana-Vervuert, 2007.

⁹ Para Francisco Javier Moral el reciente cine biográfico español ha llevado a la pantalla las vidas de aquellos sujetos tachados de la escritura histórica franquista, una materialización fílmica de la reclamación de amplios sectores sociales por rehabilitar la figura del vencido. Francisco Javier Moral Martín: "Los perdedores de la guerra civil en el reciente cine biográfico español: de la historia a la memoria", *Zer*, 17, 32, 2012, pp. 171-186.

¹⁰ Estas críticas no siempre son acertadas pues si bien es observable esta presencia temática en torno a la guerra y el franquismo, no lo es menos que convive con otras fórmulas y expresiones como el cine de corte social (de directores como Fernando León o Icíar Bollaín), el cine inmoral o paródico (de Díaz Yanes o Alex de la Iglesia) o la estética kitsch y posmoderna (de, por ejemplo, Pedro Almodóvar). Burkhard Pohl y Jörg Türschmann (eds.): *Miradas Glociales...* por otro lado, para Isaac Rosa este subgénero es comprensible, dado que las disfunciones en relación con el pasado sobre las que se ha construido la democracia española, tienen mucha culpa de ese lugar central que viene ocupando la ficción en la (re)construcción del pasado a efectos ciudadanos. David Becerra Mayor: *La guerra civil como moda literaria*, Madrid, Clave Intelectual, 2015.

¹¹ Respecto a la categoría subgénero, David Becerra en su libro (al igual que Isaac Rosa en el prólogo del mismo) adivina un subgénero literario en los mismos años, una suerte de *boom* novelístico (hasta 181 novelas publicadas entre 1989 y 2011) que establece unas convenciones temáticas y formales que la mayoría de novelistas y público asumen. David Becerra Mayor: *La guerra civil como moda literaria...*

encontramos cierta disparidad en el corpus de películas analizado¹² respecto a la simetría (o asimetría) entre música y política: así, tenemos desde cintas donde lo verdaderamente destacable es la historia política y social y la música está al servicio de la misma (por ejemplo, *¡Ay, Carmela!*, 1990) hasta otras donde el marco histórico es apenas una excusa para el lucimiento de un vestuario particular sin ninguna incidencia en la trama (*Yo soy esa*, 1990), pasando por aquellas donde, aun siendo la música la verdadera protagonista, los avatares históricos y sociales tienen una fuerte presencia en el desarrollo del discurso narrativo (*Las cosas del querer*, 1989). Con mayor o menor presencia, en todas ellas encontramos números musicales dedicados al cuplé y la copla, cuya presentación dista mucho de ser inocente, atribuyendo nuevos significados a los géneros.

Categorizando el género

En otro lugar nos ocupamos de los repertorios presentes en estos *films* señalando la escasez de nueva creación (salvo los números musicales intercalados en *Yo soy esa* para el lucimiento de la artista, éxitos sobradamente conocidos por su público) y la aparición (nostálgica para un público de mayor edad, susceptible de ser conocida por vez primera para las nuevas generaciones) de los grandes éxitos de la copla¹³. No obstante, a la luz del reciente estudio de Stephanie Sieburth sobre la recepción de las coplas de Concha Piquer por parte de los vencidos¹⁴ se abren nuevas vías de interpretación: curiosamente (o no) de las seis coplas que articulan el discurso

¹² El criterio para la selección de los *films* ha sido, fundamentalmente, su popularidad. En un momento en que la recaudación en salas de los productos nacionales era baja, películas como *Yo soy esa* o *Las cosas del querer* supusieron notables éxitos de taquilla. La Academia de las Ciencias y las Artes Cinematográficas también aplaudió estas creaciones, recibiendo diversas nominaciones a los premios Goya las dos cintas anteriormente citadas, y siendo galardonadas con nueve premios *La niña de tus ojos* y trece (de quince nominaciones) *¡Ay, Carmela!* Atendiendo a las generaciones a las que pertenecen sus directores es difícil encontrar un criterio común, pues encontramos creadores pertenecientes a la generación de los cincuenta (Carlos Saura o Pedro Olea), de los sesenta (Jaime Chávarri) e incluso protagonistas de las épocas recreadas (caso del veterano Luis Sanz).

¹³ Enrique Encabo: “Nuevas películas, viejas canciones: la cuestión del repertorio en el cine folklórico español de los noventa”, *Reflexiones en torno a la música y la imagen desde la musicología española*, Matilde Olarte Martínez (coord.), Salamanca, Plaza Ediciones, 2009, pp. 439-450.

¹⁴ Stephanie Sieburth: *Coplas para sobrevivir. Conchita Piquer, los vencidos y la represión franquista*, Madrid, Cátedra, 2016.

de Sieburth, tres (*Tatuaje* y *Ojos verdes* en las películas *Las cosas del querer* y *Yo soy esa*, y *Romance de valentía* en *Yo soy esa*) están presentes en los *films* seleccionados, lo que quizá nos pueda hacer pensar que, teniendo en cuenta los perfiles sociológicos de las audiencias, deliberadamente se pretendía una conexión generacional con los públicos del ayer y del hoy, una fijación de un repertorio pretendidamente aséptico y alejado de adscripción política¹⁵.

Más allá de esta cuestión, en este momento nos interesa destacar la distancia observable en el tratamiento de los géneros sicalípticos –o procedentes de las variedades– y la copla, esa “batalla” cinematográfica a la que aludimos en nuestro título. Podemos tratar de sintetizar esta relación –no exenta de conflicto– en la siguiente fórmula: mientras la copla es presentada, en los *films* analizados, como un producto verdaderamente artístico, bien por resultar un arte revelador respecto a la narración, bien por el cuidado puesto en su representación, el cuplé y los géneros afines son mostrados como espectáculos burdos y vulgares, que no consiguen convencer al público de la ficción –tampoco al espectador cinematográfico– y cuya finalidad es un mero entretenimiento (a cargo de artistas mediocres) sin ningún tipo de aspiración artística ni estética, en clara contraposición con la representación de la copla anteriormente descrita.

Para tratar de ilustrar lo apuntado, nos es muy útil, en este momento, la vaga clasificación realizada anteriormente, pues tiene su correlato en el tratamiento del cuplé y la copla en las cintas filmadas.

El primer grupo de películas al que nos referiremos es aquel en el que la música está al servicio de la trama, fundamentalmente de corte histórico y social. En estos *films* el cuplé y las variedades aparecen retratados de un modo pobre (económica y artísticamente) y pueril, reflejo de una España de hambre, miseria y (frente a la alegría que había caracterizado al género sicalíptico) tristeza. Así lo observamos en *Pim, pam, pum... ¡fuego!* (1975) donde la aspirante a artista (interpretada por la actriz Concha Velasco) realiza sus pruebas en un ambiente frío, desnudo musicalmente (solo un piano desvencijado) y ante la mirada dominante de los hombres que decidirán su futuro¹⁶. Idéntica situación viviremos cuando Paca consiga su ansiado

¹⁵ La mayoría de estos *films* incorporan éxitos popularizados por Concha Piquer y Juana Reina, pertenecientes a una primera generación de copleras. Destaca la ausencia (a pesar de su popularidad) de repertorios propios de Lola Flores o Paquita Rico, aunque artistas como Isabel Pantoja o Rocío Jurado posteriormente los incorporarían en sus espectáculos. La causa puede derivarse de estar aún vivas estas artistas o de su nada oculta simpatía hacia el Régimen.

¹⁶ Nótese la diferencia de esta escena con aquella otra, muy similar, reflejada en *Dos chicas de revista* (1972). Mientras en la comedia de Mariano Ozores (protagonizada por Lina Morgan)

puesto, siendo evidente el contraste entre la ilusión y belleza de la corista y la vulgaridad, ramplonería y casi podredumbre de las representaciones teatrales de la compañía de revista a la que pertenece.

Igual tratamiento encontramos en *¡Ay, Carmela!* (1990) del director Carlos Saura (basada en la obra teatral de Sanchis Sinisterra). Protagonizada por los cómicos Carmela y Paulino “varietés a lo fino” (interpretados por Carmen Maura¹⁷ y Andrés Pajares), la distancia entre los cuplés (*Al Uruguay*) y las coplas (*Mi jaca*¹⁸, *Suspiros de España*) es evidente. Lo será aún más a propósito del espectáculo final que sirve como resolución del conflicto, donde la célebre tonada *¡Ay, Carmela!* es detonante de la acción. *¡Ay, Carmela!* no es una copla (entendida dentro del corpus establecido) pero comparte numerosas características y significaciones con el universo coplero, especialmente una popularidad realmente notable durante la guerra en las filas del bando republicano¹⁹. La identificación sentimental y el verdadero acto artístico en

observamos determinados clichés y tópicos referidos a la revista en clave de humor, en la cinta de Olea asistimos a un ambiente decrepito y un tanto asfixiante, alejado de cualquier tipo de alegría o comicidad. En ambos casos, las aspirantes a artistas realizan sus pruebas ante el piano del maestro concertante y frente a la mirada del director, productor y maestro de baile (todos hombres, naturalmente).

¹⁷ La elección de la actriz no dejaba de resultar arriesgada por cuanto su enorme popularidad se debía, a finales de los ochenta, a sus colaboraciones con Pedro Almodóvar, con papeles muy alejados de la protagonista de este *film* (solo dos años antes había protagonizado *Mujeres al borde de un ataque de nervios*). Se dice que Carlos Saura no confiaba, en un principio, en Carmen Maura para protagonizar *¡Ay, Carmela!* (el papel se lo ofreció el productor, Andrés Vicente Gómez). No obstante, el director alabó las capacidades interpretativas de la artista: “(...) aprendió para la película a bailar flamenco, a cantar, y fue a las clases como una principiante. Es una trabajadora de la vieja escuela, que realiza un papel muy delicado”. *El País*, Madrid, 9 de marzo de 1990.

¹⁸ *Mi jaca* aparece en dos ocasiones en la película: al inicio de la misma, Carmela interpreta el célebre pasodoble en zona republicana, en un ambiente alegre y ante un público entusiasta (algo bastante verosímil en términos históricos, dado que, desde la interpretación de la canción por parte de Estrellita Castro, esta alcanzó enorme popularidad); la segunda ocasión es diametralmente opuesta, pues nos encontramos ante las tropas nacionales, en la forzada e improvisada “Velada Artística, Patriótica y Recreativa” en la que la cantante debe interpretar la copla (rebautizada *Mi España*) ya no con la letra original de Perelló sino con unos versos ramplones y patrioterros. Lo forzado e incómodo de los nuevos versos (de intención claramente paródica) parece metáfora de la yuxtaposición de binarios opuestos observable en las diferencias entre las dos escenas en las que aparece *Mi jaca*: alegría/temor, pueblo/ejército, libertad/represión, República/franquismo.

¹⁹ Francesc Cortés y Josep Joaquim Esteve señalan en su estudio que “en la guerra se cantaba mucho”. En la zona republicana fueron realmente populares y conocidas las canciones cuyos textos narraban los episodios de la resistencia de Madrid, del intento por recuperar Zaragoza o de la batalla del Ebro. *Carrasclás* y *Ay Carmela* fueron dos de las más cantadas permaneciendo largo tiempo en el imaginario colectivo. Francesc Cortés y

tanto revelación o “verdad”²⁰ funcionan solo a través de la coplilla, al igual que *Suspiros de España* despierta el entusiasmo del público ante el que Carmela actúa. El resto de variedades son ínfimas, carentes de valor artístico, interpretaciones vulgares que nada comunican, ni al espectador en la ficción, ni al espectador que visiona la película²¹.

El segundo y tercer grupo de películas que hemos clasificado presenta similitudes respecto a la representación de la copla y el cuplé y sus significados. Así, en *Yo soy esa* asistimos a la intercalación de números musicales cercanos a las variedades y al cuplé protagonizados por Trini (a la que da vida la actriz Loles León), canciones interpretadas desde la comicidad (cercana al ridículo), grotescas y carentes de cualquier pretensión estética, a las que inmediatamente suceden las coplas interpretadas por Isabel Pantoja a gran orquesta, *Como dos barquitos* y *Cinco Farolas*, cuyo valor artístico (realzado por una voz de mayor ambición, cuidadísimo vestuario, enriquecimiento de la escena con figurantes, distinto tratamiento de la filmación...) es notablemente superior. Frente a un mero pasatiempo por parte de una “no artista”, un momento de revelación propiciado por una “verdadera” artista. De igual modo en *Las cosas del querer*, donde tras el apoteósico éxito de la presentación de la nueva pareja artística (Mario y Pepita, interpretados por Manuel Bandera y Ángela Molina) con la copla que da título a la película, Marisol Rentería (Eva León) canta (ataviada con pésimo gusto y con escasas dotes artísticas y vocales) ante el enfado y la ruidosa protesta del público *El week-end*²². No solo queda de manifiesto que los principiantes son mejores artistas que la estrella de la compañía, sino que precisamente esta diferencia se vehicula a través del género, la copla, pasional y sentida, frente al cuplé, vulgar y chabacano²³.

Josep Joaquim Esteve: *Músicas en tiempos de guerra. Cancionero (1503-1939)*, Barcelona, Edicions UAB, 2012.

²⁰ Hans-Georg Gadamer: *Verdad y método. Fundamentos de una hermenéutica filosófica*, Salamanca, Sígueme, 1984.

²¹ Puede observarse cómo, por ejemplo, Elsa Calero en su interesante análisis de las canciones de la película, apenas se detiene en el charlestón *Al Uruguay*, prestando mayor atención a *¡Ay, Carmela!*, el *Himno de Riego*, *Mi jaca* o *Suspiros de España*. Elsa Calero Carramolino: “De la explotación del tópico a la revelación de las pasiones: *¡Ay, Carmela!* o la construcción de una identidad colectiva a través del cine musical”, *Revista Leitmotiv*, 4, 2016, pp. 25-37.

²² Tan insustancial resulta el número que en el producto discográfico resultante de la película ni siquiera aparece, siendo sustituido por *Chica Chewing Gum* (de apenas 45 segundos de duración).

²³ La escena es muy similar a la aparecida en la película *La violetera* (1958), aunque en aquella no había diferencias de calidad en lo relativo al género musical, sino únicamente en cuanto

Otro aspecto que contribuye a la distancia entre ambos géneros es que en prácticamente ninguno de estos *films* las artistas de copla cantan cuplés, algo bastante inverosímil en términos históricos: como sabemos, el espectáculo *La copla andaluza* se estrena en el Teatro Pavón finalizando el año 1928, época en la que aún triunfan los charlestones y otros ritmos ultramarinos. Además, artistas como la Argentinita o Concha Piquer, entre otras, comenzaron en el mundo de las variedades antes de ser genuinas representantes de copla y andalucismo. El único de los largometrajes que refleja esta hibridación es *¡Ay, Carmela!* en el que dentro de las varietés la artista alterna canciones de diversos estilos (aunque con las connotaciones respecto a la mayor o menor calidad anteriormente apuntadas); también curioso resulta el momento musical incluido en *Las cosas del querer*, donde Pepita, ya consagrada, graba *El morrongo* para una película (cine dentro del cine), diríase que vendiendo, muy a su pesar, su arte (y belleza, pues aparece ataviada únicamente con sugerente mantón de manila y sombrero cordobés) a la faceta comercial.

Aunque, como venimos señalando, en todas las películas encontramos la celebración de la mantilla y la bata de cola, podemos subrayar que uno de los números más destacados de todas ellas se aleja, en cierto modo, de esta estética. Nos referimos a la interpretación por parte de Isabel Pantoja de la zambra que da nombre al *film Yo soy esa* y que, aunque de un modo sutil, se aparta notablemente de la tradición coplera. Si la comparamos, por ejemplo, con la interpretación de la misma copla por parte de su intérprete original en *Aeropuerto* (1953) veremos que Juanita Reina la interpreta de un modo más melancólico, al borde del llanto y sumida en la tristeza²⁴. Pantoja, en cambio, aparece orgullosa, atractivamente provocadora, desafiante y

a las artistas; interpretando igualmente cuplés, es únicamente Soledad Moreno (Sara Montiel) la que consigue hacer enmudecer al (poco) respetable público con su arte.

²⁴ Por muchas razones, tanto la zambra compuesta para la artista por Quintero, León y Quiroga (y que Juanita Reina incorporó a su espectáculo *El puerto de los amores*, de 1952) como la película de Luis Lucía (una pieza rara en la cinematografía del momento, compuesta por cuatro historias inconexas interpretadas por primeras figuras del cine como Fernán Gómez o Fernando Rey) son peculiares, pues tanto el papel interpretado por la folclórica (muy alejado de su imagen cristiana y decente) como, especialmente, la desgarradora zambra supusieron un notable conflicto para los censores: la historia narrada era intolerable, pero aun así, su prohibición suponía censurar una creación de una de las artistas predilectas de Franco. *Yo soy esa* no se pudo cantar sin generar malestar en la censura oficial hasta el año 1967. La cinta protagonizada por Isabel Pantoja se titula como la copla, y el número estrella de la misma es el correspondiente a la zambra; sin embargo, la historia narrada en el *film* nada tiene que ver con la que cuenta la copla. Probablemente no podría haber funcionado una trama que siguiera fielmente la historia de la canción para “la viuda de España” (treinta años después, igual de cristiana y decente que Juanita la Reina).

arrebataadora, alejando la bata de cola que ha lucido durante la casi totalidad del *film* –curiosamente, el cartel de la película y la imagen promocional del film mostraban a Isabel Pantoja ataviada con la vestimenta de este número musical– y situándose en un ambiente de tabernas, bajos fondos y lupanares mucho más cercano a la escena del cuplé y otros espectáculos afines. Isabel Pantoja consigue así unir dos tradiciones en el momento álgido del *film*, la de la copla (coplera es, y toda la película es un tributo a la copla y a su figura²⁵) y la del cuplé por la interpretación descarada y erótica de su zambra, un erotismo mucho más cercano cinematográficamente a Sara Montiel que a Juanita Reina.

Aquellos cómicos de la legua

Si en lo que se refiere a los repertorios no asistimos a nueva creación (sí a resemantizaciones) en estos *films*, en lo que atañe a los argumentos encontramos, a pesar de la pretendida modernidad de los mismos, la repetición de estructuras narrativas propias de las películas de los años evocados. Lejos de las novelescas y agitadas vidas de las cupletistas (también de las estrellas de la copla, aunque sus escándalos fueran convenientemente silenciados en pleno nacionalcatolicismo) la representación de los artistas de ficción cuyas vidas son narradas en estas cintas (en ocasiones cercanas al biopic musical²⁶) es siempre amable, personas humildes que sufren los avatares y maltratos de la sociedad en la que se ven condenados a sobrevivir. Empresarios posesivos y despiadados, madres interesadas, aristócratas corruptos, caciques egoístas, amantes ingratos... todos los artistas de buen corazón tienen uno o varios antihéroes que suponen una amenaza, un obstáculo y, en algunos casos, un trágico desenlace. Un ejemplo harto elocuente es la *troupe* de cómicos protagonista de *La niña de tus ojos* (1998), que no solo tiene que lidiar con

²⁵ José Coronado, protagonista de la película junto a la tonadillera, recordaría el rodaje de este modo años después: “fue un toro difícil de lidiar, con una protagonista que no sabía lo que era el cine y un director que solo estaba pendiente de la peineta de Isabel [...]”. *Revista Shangay*, 20 de noviembre de 2014.

²⁶ Aspecto este controvertido, pues aunque los directores de las películas siempre declararon moverse en el terreno de la ficción, tanto Miguel de Molina (a propósito de *Las cosas del querer*) como Imperio Argentina (en ocasión del estreno de *La niña de tus ojos*) mostraron su profundo malestar al reconocerse en las historias y los personajes narrados (según estos artistas, en realidad biografiados).

las dificultades propias de la industria cinematográfica, sino también con los difíciles tiempos históricos en los que desarrolla su labor.

La mayoría de películas que estudiamos presenta una pareja amorosa y, en muchos casos, además artística. En ocasiones esta pareja se convierte en trío, añadiendo un tercer personaje (de características negativas) que entorpece la felicidad soñada. No obstante, a pesar de encontrarnos ante parejas, no cabe duda de que el verdadero protagonismo recae en la parte femenina, la eterna Carmen que, en esta ocasión, como aquella otra pensada por la Dictadura, tampoco “maneja cuchillos”. De las gitanillas de buen corazón presentadas por el franquismo a las pobres luchadoras por la vida de los años noventa hay muy poca distancia. Quizá estas no sean vírgenes, decentes y devotas, pero son buenas, extremadamente buenas (nótese que hasta la republicana hasta el tuétano Carmela del *film* de Saura aspira a “casarse por la iglesia”), lo que las lleva a sufrir considerablemente: Paca (*Pim, pam, pum... ¡fuego!*) es chantajeada por un estraperlista y su amor por un maquis solo le traerá complicaciones; Pepita (*Las cosas del querer*) soporta a su interesada madre que impide su amor con Juan; Lola (*La Lola se va a los puertos*) se ve asediada por el poder y asedio de un cacique andaluz; Carmela (*¡Ay, Carmela!*) sufre la terrible circunstancia de encontrarse en el lugar equivocado en tiempos de guerra... heroínas pasivas, todas ellas tienen un partenaire masculino de pensamiento realista que, frente a la loca pasión de las mismas, supone la cordura. Asistimos así a la tradicional recreación de los roles patriarcales, el hombre la razón, la mujer el sentimiento. Sentimiento incontrolable que provocará muertes (en el caso de Carmela la suya propia) y asesinatos (el de Juan en *Las cosas del querer 2*), exilios (*Las cosas del querer*) y huídas (*La Lola se va a los puertos*), celos, desgracias... una “culpa” femenina, algo maquillada por la presencia de los antagonistas masculinos.

Un último apunte a propósito de la presentación de los artistas ante la cámara es la filiación de los mismos con el universo de la copla. Si durante la Segunda República y el franquismo gran parte de las películas se filmaron a la mayor gloria de la estrella de turno, esta circunstancia, más disimulada, vuelve a aparecer en estas recreaciones. Quizá el caso más alejado sea el de Carmen Maura en *¡Ay, Carmela!*, una actriz que canta (bastante mal, como seguramente cantarían los cómicos de carretera alejados de los principales teatros²⁷), pero en el resto retomamos la tradición heredada: es el caso de

²⁷ Mientras que en la cinta de Carlos Saura parece voluntario que las dotes de actriz de Carmen Maura sean superiores a sus capacidades como cantante (evocando así la realidad

Concha Velasco –procedente del universo de las variedades y la revista y protagonista de películas de corte musical durante las décadas de los sesenta y setenta–, Ángela Molina –heredera artística de su padre Antonio Molina– y, por supuesto, Rocío Jurado e Isabel Pantoja, protagonistas de unos productos imaginados para su lucimiento (y, también, para su buen funcionamiento en taquilla merced a la popularidad de las tonadilleras). En el caso del primer *film* de Isabel Pantoja (*Yo soy esa*) asistimos a un caso bastante peculiar por la construcción dramática de la película: aprovechando el recurso del cine dentro del cine, Luis Sanz elabora un guión en el que una ficticia Carmen Torres (una “estrella” de los años noventa) acude a verse a sí misma interpretando a una célebre artista de los años cuarenta (Ana Montes). Una triple ficción, por cuanto la artista a la que ve el público que acude a las salas de exhibición es, en todo momento, Isabel Pantoja (circunstancia nada oculta sino subrayada al comenzar el largometraje con el célebre tema de la cantante *Se me enamora el alma*, y estar dedicada la película a Juan Pantoja, su padre²⁸). Aunque en las memorias nunca publicadas del director y productor cinematográfico parecía no hablar muy bien de la trianera (cuya vida antes, durante y después del *film* daría suficientes escándalos) el personaje construido se adecua perfectamente a la representación en la esfera pública de la artista Isabel Pantoja.

La presentación cinematográfica de estas artistas casi entrañables poco aporta, perpetuando unos roles femeninos preestablecidos. Quizá hubiera sido más interesante biografar las peripecias de La Fornarina, La Bella Otero o La Chelito²⁹, o incluso las de Tina de Jarque, Lola Flores o Sara Montiel, reflejando una verdadera lucha por la vida en la que las artistas dejan de ser sujetos pasivos para tomar un rol activo en la construcción de su figura.

de muchas de las artistas de los años treinta y cuarenta), en el caso de *La niña de tus ojos*, la actriz Penélope Cruz interpreta las canciones con su propia voz aunque esta circunstancia no parece responder a ningún pretendido realismo.

²⁸ *Se me enamora el alma* es una canción de Isabel Pantoja, compuesta por José Luis Perales, que dio título al álbum de la artista lanzado en 1989 y que alcanzó enorme popularidad. Otro guiño a la biografía de Isabel Pantoja lo encontramos al dedicar una canción la ficticia Ana Montes a “su maestro de toda la vida, Juan Solano” uno de los artífices de la carrera de Isabel Pantoja.

²⁹ La Fornarina mereció una aproximación muy temprana a su figura en 1923, *La sin ventura*, coproducción hispano francesa que contó con el mayor presupuesto de todas las películas españolas de la década. En 2008 se estrenó una miniserie televisiva de dos capítulos protagonizada por Natalia Verbeke evocando a La Bella Otero.

Conclusiones: traslúcidos flecos de un patriótico mantón

Parafraseando el título de la cinta de Luis Sanz, parece que los directores, guionistas y, en definitiva, autores de la España post-franquista quisieron, de un modo u otro, decir al público “yo soy esa”, esa España y no otra, esa música y no otra, eliminando cualquier tipo de interrogación o duda acerca de esta construida (y reflejada) realidad. Los productos artísticos resultantes no pueden entenderse sin tomar en consideración los diferentes afluentes temáticos, culturales, filmicos, sociales y literarios de los que son tributarios, aunque, en relación a nuestro objeto de estudio, proyecten una imagen irreal de lo que la copla y el cuplé fueron en su momento.

Para nosotros es muy difícil (casi imposible) creer ciegamente que existiera una fractura tan evidente entre los espectáculos de variedades y los de copla (a fin de cuentas, coexistieron y cohabitaron durante demasiados años como para que las relaciones entre los mismos fueran tan abismalmente dispares). A partir del corpus de películas visionadas comprendemos que en las mismas, mientras el cuplé se ofrece como un género denostado, pobremente ofrecido, sin nada “verdadero” que ofrecer al público más que solaz y entretenimiento (exento de toda calidad), la copla es presentada como espectáculo “auténtico”, revelador de un sentimiento y una pasión “patria” (y este adjetivo excede cualquier adscripción política). En definitiva, una música “buena” y una música “mala”.

¿Es tan sumamente sencillo entender una oferta musical y cultural tan amplia, bastarda y heterodoxa como la que se ofrecía a los espectadores de los años treinta, cuarenta y cincuenta en nuestro país? Es evidente que hubo cupletistas buenas y malas, admiradas y apreciadas, y también denostadas, como también en la copla hubo mitos consagrados, y otras a las que, con toda probabilidad, se abucheó, condenó y olvidó ya en su época. ¿Acaso es una cuestión de géneros musicales? Géneros, por otra parte, híbridos por (in) definición, que comparten características musicales, escenarios, intérpretes y, por supuesto, públicos.

La imagen transmitida por estas películas ha contribuido, sin duda, a pensar en el cuplé como un fenómeno chabacano, si se quiere absurdo, que nada aportaba y nada significaba en su momento. Desde la (también ficticia) recreación del cuplé como nostalgia (a través de los productos protagonizados por Sara Montiel y todas sus secuelas) hasta esta actualización en la que el cuplé pierde toda significación erótica, artística y social, asistimos al injusto

tratamiento del género, igualmente injusto para la copla, aunque esta, por razones siquiera comerciales, trate de ser restituida.

¿Cuál es la razón que lleva a estos cineastas a denostar el género cuplé a favor de la copla? No podemos advertir ocultas intenciones; pensamos que, en realidad, los autores de estos productos son hijos de la postguerra y el franquismo, cuya banda sonora fue la copla (no el cuplé, que aunque convenientemente domesticado coexistía) y que por tanto guardaban un grato recuerdo, una memoria sentimental que motivó este abierto homenaje.

Injusto o no, somos conscientes de que no nos encontramos ante documentos verídicos, ni reconstrucciones históricas con vocación de fidelidad. Acaso estas películas no nos sirvan ni para entender el pasado que interpretan, ni para entender el presente desde el que recrean. Son productos artísticos (basados en una consciente promiscuidad de formas genéricas de probado éxito entre el público) cuya razón de ser radica en sí mismos, sin pretender ser explicación o reflejo fiel de una época. No obstante, y aun comprendiendo esta circunstancia, no podemos dejar de señalar que, consciente o inconscientemente, contribuyen a fomentar una imagen estereotipada de dos mundos presentados como lejanos (casi antagónicos) y que, realmente, eran muy cercanos. No solo temporal y espacialmente. También en cuanto a expresión de lo vedado, rebeldía y erotismo más o menos disfrazado. La Mater Dolorosa, la frívola juguetona, la otra y la perdida, la casta y la decente... no son sino figuraciones del eterno femenino en un país invertebrado, una España difícil para todos durante un convulso siglo XX y, muy especialmente, para las mujeres. Ofrecer un relato en torno a las mismas siempre condiciona la mirada (una y no otra) y casi un contra-análisis de la historia oficial.

Todos los productos artísticos de los que hablamos se vieron fuertemente condicionados por el momento histórico y político en el que fueron concebidos. No obstante, en relación a las películas analizadas nos encontramos con una curiosa paradoja: aunque las décadas de los ochenta y noventa son tiempos de gobierno (y también militancia cultural) socialista, en los *films* analizados asistimos a una contradicción, o quizá no tanto, pues podemos pensar (como suerte de hipótesis) que los cineastas responsables de estas producciones fueron lo suficientemente hábiles como para agrandar, a través de sus creaciones, a las consabidas “dos Españas”: a aquellos que no veían con malos ojos la etapa inmediatamente anterior, pues se les ofrecía un producto dentro de los márgenes (musical, narrativo, visual) propios de una estética que alimentaba la nostalgia; y también a los detractores del Régimen,

pues mediante la exaltación de los valores republicanos, la celebración del ascenso de las clases humildes y la denuncia de los peores defectos de la época anterior (caciquismo, abuso de poder, censura...) se les cedía una parcela de identificación. Películas de izquierdas con estética de derechas. Conservadoras y progresistas; aparentemente modernas son, sin embargo, una continuación de la tradición construida en las dictaduras de Primo de Rivera y Franco (heredero de los constructos culturales de aquella), eso sí, en los años de la democracia y bajo un paradigma diferente, absolutamente distinto. Quizá la imposible cuadratura del círculo que Sieburth aprecia en los tiempos del primer franquismo en las coplas de Concha Piquer (lo único en lo que ambos bandos, enfrentados en todo, estaban de acuerdo en disfrutar) y que la ficticia Carmela adivina a los sones de *Suspiros de España*, que entusiasma a los militares fascistas, pero también a los milicianos republicanos a punto de morir, e incluso a su público extranjero, porque, a pesar de no entender el idioma, a todos “*Suspiros de España* les ha *llegao* al alma, que lo he visto yo”³⁰.

Apéndice: películas analizadas (en orden cronológico)

Pim, pam, pum... ¡fuego! Dirección: Pedro Olea. Guión: Rafael Azcona y Pedro Olea. Producción: José Frade. Protagonistas: Concha Velasco, José María Flotats, Fernando Fernán Gómez. Año de estreno: 1975.

Las cosas del querer. Dirección: Jaime Chávarri. Guion: Jaime Chávarri, Fernando Colomo y Lázaro Irazábal. Producción: Luis Sanz. Protagonistas: Ángela Molina, Manuel Bandera, Ángel de Andrés. Año de estreno: 1989.

Yo soy esa. Dirección: Luis Sanz. Guión: Luis Sanz. Producción: José Luis García Sánchez y Víctor Manuel. Protagonistas: Isabel Pantoja, José Coronado. Año de estreno: 1990.

El día que nació yo. Dirección: Pedro Olea. Guión: Jaime de Armiñán. Producción: Víctor Manuel y Ana Belén. Protagonistas: Isabel Pantoja, Arturo Fernández, Joaquim de Almeida. Año de estreno: 1991.

La Lola se va a los puertos. Dirección: Josefina Molina. Guión: José Manuel Fernández (adaptación de la obra de los hermanos Machado). Producción: Luis Méndez.

³⁰ Frase y actitud perteneciente a la adaptación cinematográfica que no encontramos en la obra teatral de Sanchis Sinisterra.

Protagonistas: Rocío Jurado, Francisco Rabal, José Sancho. Año de estreno: 1993.

Las cosas del querer 2. Dirección: Jaime Chávarri. Guión: Luis Sanz y Antonio Arrieta. Producción: Luis Sanz. Protagonistas: Ángela Molina, Manuel Bandera, Darío Grandinetti. Año de estreno: 1995.

La niña de tus ojos. Dirección: Fernando Trueba. Guión: Rafael Azcona, Manuel Ángel Egea. Producción: Eduardo Campoy y Andrés Vicente Gómez. Protagonistas: Penélope Cruz, Antonio Resines, Jorge Sanz. Año de estreno: 1998.

El presente volumen profundiza en las relaciones que han existido entre el cine y la industria de la escena –entendida en su más amplia semántica– durante la Edad de Plata, la Guerra Civil y la posguerra española. Dichas conexiones se plasmaron en diferentes productos de creación, que nos ofrecen un imaginario de representación de la identidad nacional enormemente poliédrico y cambiante.

El libro, de carácter transversal e innovador, incorpora investigaciones que, desde una pluralidad de perspectivas, abordan diferentes cuestiones vinculadas con las prácticas culturales, los elencos y repertorios, los espacios de representación, la tipología de públicos o las cuestiones de género. Todo ello configura un mosaico de lo que fue entendido en cada momento como “lo español”, cuyo impacto fue enorme en el extranjero.

Inmaculada Matía Polo es profesora ayudante doctora del Departamento de Musicología de la Universidad Complutense de Madrid. Ha impartido docencia en distintas universidades españolas e internacionales. Sus líneas de investigación se centran en el estudio de la escena popular y la danza española en el siglo XX.

Elena Torres Clemente es profesora titular del Departamento de Musicología de la Universidad Complutense de Madrid. Su carrera investigadora se centra en la música española del siglo XX, y fundamentalmente en la figura y la obra de Manuel de Falla. Asimismo, ha explorado las relaciones entre música y literatura, la escena popular y la música en la Guerra Civil.



serie
investigación

46



9788466936965



UNIVERSIDAD
COMPLUTENSE
MADRID