

LA ESPAÑOLADA EN EL CINE¹

por

VICENTE J. BENET Y VICENTE SÁNCHEZ-BIOSCA

Universitat Jaume I - Universitat de València

LA ESPAÑOLADA Y LA IDENTIDAD MODERNA

En las páginas de la exquisita revista falangista *Vértice*, Florián Rey publicaba en 1944 un texto defendiéndose de la acusación de haber dirigido exitosas españoladas durante la época de la República. A pesar de la fidelidad del director a la causa franquista, el contexto de una estética oficial atravesada por el lirismo garcilasista y la grandilocuente retórica imperial chocaba con la ligereza moderna, y puntualmente transgresora, de una película como *Morena Clara*, el filme español más popular de la década de 1930. En su argumentación, recurría a una idea perfectamente asimilable por sus críticos, la inevitable defensa identitaria de la españolada como expresión de tradiciones populares frente a las visiones arquetípicas extranjeras: «Rechazo la palabra españolada aplicada al costumbrismo y al folclore españoles. Mi *Nobleza baturra*, mi *Morena Clara*, mi *Carmen la de Triana*, mi *Aldea maldita*, mi *Orosia*, no son españoladas. [...] Españolada es la España que un extranjero recoge y presenta sin conocerla, sin haberla vivido, sin amarla como la conocemos, la vivimos y la amamos nosotros. Estimo que la apreciación contraria es una injusticia que trae aparejado un gravísimo daño: el de hacernos aparecer avergonzados de lo que racialmente debe enorgullecernos para llevarnos a imitar lo que por raciales sentimientos harán, las más de las veces, los extraños mejor de lo que pudiéramos hacerlo nosotros».²

El texto nos conduce una vez más al punto ciego en el que han venido a converger tradicionalmente las lecturas partidarias o destructoras del fenómeno de la españolada y que se explica por la superposición de dos corrientes culturales en continua tensión. Por un lado, la asimilación de las visiones foráneas labradas sobre Es-

paña durante el siglo XIX por los viajeros británicos, franceses o alemanes que recorrieron el país en busca de exotismo. Visiones que se expresaron, entre otros fenómenos, en la moda de la *espagnolade* en la corte de Eugenia de Montijo, las pinturas de Édouard Manet inspiradas por Goya y Velázquez o, cómo no, la decisiva influencia de la *Carmen* de Prosper Mérimée (1845) y posteriormente de la ópera de Georges Bizet (1874). Lo que caracterizaría a estas visiones foráneas sería el estereotipo, la elaboración superficial de lo español. Pero, opuesta a esta corriente, emergía otra de defensores del género como expresión genuina del folclore nacional. En ese sentido, la españolada abriría un espacio para la aparición de auténticas raíces, de incuestionables esencias de la cultura española que definirían su identidad desde un marco popular, aunque capaz de superar las diferencias de clase o de tradiciones heterogéneas. Centrándonos en el campo que nos ocupa, este debate entre autenticidad nacional frente a tópico extranjero ya estaba presente en revistas cinematográficas como *Popular Film* tan pronto como, en 1929.³

Nuestra propuesta, sin embargo, quiere distanciarse de estos planteamientos *esencialistas* para pensar la españolada desde otro lugar. Pretendemos explicar su configuración como un producto más de las transformaciones de la modernidad en la sociedad española forjadas desde finales del siglo XIX y que encontrará su cristalización mediante un proceso decisivo: su entrecruzamiento con los medios técnicos de comunicación y entretenimiento. La expansión de estos medios desde principios del siglo XX, fundamentalmente la radio, el fonógrafo y la industria discográfica y, poco después, el cine, sirvió para fijar un patrón estable de recursos iconográficos, motivos musicales, formas narrativas y concepción de sus estrellas que alcanzó su maduración poco antes del comienzo de la Guerra Civil.

Esta maduración coincide también con las estrategias que diseñan una identidad nacional moderna del período de la dictadura de Primo de Rivera y que se reflejan en las intensas políticas de imagen pública.⁴ Entre ellas destacan las iniciativas turísticas o las exposiciones de Sevilla y Barcelona de 1929, pero también algunos intentos de promoción cinematográfica que se plasmarán en el Congreso Hispanoamericano de Cinematografía de 1931.⁵ En cualquier caso, más allá de las condiciones del contexto histórico preciso, lo que nos interesa es destacar el modo en que la españolada saca a la luz

algunos de los rasgos —y de los conflictos— fundamentales del asentamiento de la modernidad en nuestro país: la distancia entre la vida urbana y el mundo rural, el debilitamiento de las formas premodernas de cohesión comunitaria que dieron paso a nuevos modos de sociabilidad, el tratamiento de las relaciones sociales y de género, las nuevas formas de trabajo y de habitabilidad en el ámbito de la ciudad y, finalmente, las emergentes fórmulas de ocio y distracción de masas.

Estos procesos que identificamos con las transformaciones de la modernidad no deben ser leídos, obviamente, desde las posiciones esencialistas examinadas anteriormente. Son generalizables a otros casos en el mundo occidental, aunque los ritmos del avance económico y social sean diferentes en cada país. Concretamente, en España, pueden haber sido condicionadas por las peculiares características de la llamada «débil nacionalización» desde el siglo XIX que ha sido puesta en tela de juicio con sobrados argumentos.⁶ Sin embargo, a pesar de la extensión internacional de tecnologías, imágenes y formas de vida cada vez más homogéneas, los grupos nacionales construyeron también imaginarios compartidos, vinculados a su lectura moderna (y más o menos «inventada») del pasado, del folclore y de las tradiciones, que encontraron un reflejo especial en las prácticas culturales y de distracción. El proceso se puede relacionar con lo que Miriam Hansen ha denominado «modernismo vernáculo»: una nueva manera de imaginar la comunidad nacional a través de prácticas culturales dinámicas asociadas históricamente a los fenómenos de transformación social y técnica de los siglos XIX y XX. Partiendo de modelos que entremezclan referentes cosmopolitas con rasgos locales, se extendieron a las prácticas sociales y a la vida cotidiana, definiendo específicamente a través de los medios de distracción de masas un panorama narrativo, iconográfico, musical y simbólico que resultaría determinante en la configuración de las identidades nacionales modernas.⁷

FÓRMULAS VERNÁCULAS DE DISTRACCIÓN

La españolada emerge de este modo como una destilación de fórmulas musicales y espectaculares forjadas en el tránsito hacia la

modernidad en España. Fórmulas que proceden en parte del folclore, pero también de las prácticas de distracción que se desarrollan en el ámbito urbano desde el XIX como las zarzuelas, las canciones picantes del género ínfimo y la sicalipsis de los cafés cantantes y los cafés por horas, las tonadillas de las varietés o las revistas, la copla, el cuplé y, por supuesto, los imprescindibles referentes de la canción popular que van del flamenco a las jotas. Incluso la base de marcha militar implícita en el desarrollo del pasodoble tuvo una importancia fundamental en este proceso. La mezcla no solo se produjo en los teatros y salas de variedades de las grandes capitales, sino también en las de tamaño medio y alejadas de los grandes centros económicos, así como en verbenas y fiestas de pueblo. La forma más depurada de esta síntesis cobró cuerpo en un primer momento en una forma musical específica que se convirtió en aglutinante: la copla, un modelo de canción capaz de destilar ritmos heterogéneos fundidos bajo la primacía melódica. La fuerza melodramática y sentimental de sus letras, adaptadas eficazmente a la forma de la canción con estribillo, así como la adecuación de su formato a la duración del disco convencional que estandarizaba la duración de unos tres minutos para los discos de 78 rpm,⁸ fueron determinantes en su triunfo como modelo.

Una de estas grabaciones discográficas, fundamental en el prestigio y el desarrollo posterior de la copla, apareció en 1931 bajo el título *Canciones populares españolas*. Cantaba Encarnación López, *La Argentinita*, y al piano se encontraba el impulsor de la recopilación: Federico García Lorca. Su propuesta recogía parte de la tradición musical que se había labrado desde finales del siglo XIX en cafés y tabernas como el famoso Café de Chinitas malagueño, que da título a una de las canciones del disco y que fue abierto en 1860.⁹ Como afirma José-Carlos Mainer, el disco de Lorca y *La Argentinita* mostraba un proyecto plenamente contemporáneo, más que tradicional, ya que «hablaba de la identidad de lo popular (depurado de folclorismo) y lo moderno».¹⁰ Dicho en otras palabras, en el desarrollo de la copla y de las formas de distracción popular de la modernidad había un proceso de depuración de lo *völkisch*, de la mistificación de la tradición y del folclore, para dar paso a un nuevo producto actual. Todo este proceso de condensación encontró su apogeo durante el primer tercio del siglo XX. La primera copla ple-

namente reconocible como tal fue «Suspiros de España» (compuesta por Antonio Álvarez Alonso y José Antonio Álvarez), estrenada en 1902.¹¹ Hay que mencionar también que en estas primeras coplas era muy importante el papel del pasodoble, que acabó por originar una nueva forma de baile en pareja vinculada a las transformaciones de las formas de sociabilidad, ocio y moralidad (las verbenas, la aproximación entre hombres y mujeres a través del baile) de la modernidad.

Si la maleabilidad de la copla encajó perfectamente en la radio o el fonógrafo, así como en los espectáculos en directo, su papel fue igualmente decisivo en el cine. El primer firmamento de grandes estrellas del cine español del período está plagado de cantantes del género: Raquel Meller, Conchita Piquer, Estrellita Castro, Imperio Argentina o Angelillo son algunos de esos grandes nombres. Algunas de ellas intervinieron en películas mudas, que se convirtieron en mera proyección del prestigio ganado en los escenarios. También adquirieron una relevancia internacional que incluso hoy en día parece asombrosa. Definitivamente, el apogeo de la relación entre este tipo de música y el cine cristalizó en las grandes producciones de Cifesa y Filmófono durante los tiempos de la Segunda República. En la Guerra Civil, ambos bandos disfrutaron por igual de algunas de estas películas y, sobre todo, utilizaron sus coplas indistintamente, alterando las letras, como himnos de los regimientos, narraciones de hazañas de cada bando, formas de satirizar al enemigo y, en suma, como recurso de efímera distracción en los campos de batalla. El mayor éxito de todo el cine español de la década, *Morena Clara* (Florián Rey, 1936), solo fue prohibida en la zona republicana en marzo de 1937 por el compromiso de Florián Rey e Imperio Argentina con la causa franquista y su traslado a Berlín para hacer películas bajo la protección del Tercer Reich.

Morena Clara partía de la adaptación de una comedia teatral de Antonio Quintero y Pascual Guillén. La obra original no contenía las canciones, que fueron compuestas para la película por un joven músico, Juan Mostazo, siguiendo las indicaciones de Florián Rey. Algunas de ellas se convirtieron en éxitos absolutos, como «El día que nació yo», «Échale guindas al pavo» o «La falsa moneda». Las coplas cantadas por Imperio Argentina en el filme dan paso en ocasiones a soluciones estilísticas que siguen las convenciones del cine

musical de Hollywood de principios de la década de 1930, como la irrupción de la dimensión espectacular del canto y el baile, con el montaje y la puesta en escena supeditados a su estructura rítmica y a los movimientos de los cuerpos de los actores y figurantes. En este sentido, una de las escenas más representativas del filme es la de la fiesta de las cruces de Mayo, con dos números musicales diferentes en su concepción y puesta en escena. El primero es una representación de «El vito» interpretada en versión instrumental. Bailarinas en traje de faralaes dibujan una minuciosa coreografía en torno a la fuente del patio de la casa, bajo la presencia de una imponente cruz de Mayo decorada con flores y bombillas eléctricas. Es importante observar que, en gran cantidad de planos, la cámara se sitúa en posiciones que corresponderían a los espectadores que asisten a la fiesta. Las imágenes se componen con esteticismo plástico, mediante verjas, celosías, barandillas y otros elementos dispuestos en primer término para ofrecer juegos compositivos sofisticados. Pero también hay planos únicamente contruidos para la visión privilegiada de la cámara. Ubicada en posición cenital, observando a las bailarinas desde lo más alto, construye composiciones geométricas y dinámicas que recuerdan las diseñadas por Busby Berkeley en los musicales para Warner Bros. a principios de la década de 1930. El solemne tratamiento de «El vito», por lo tanto, es estilizado y, desde el punto de vista de la trama, se define como un momento de pura atracción, pensado únicamente para el goce audiovisual del espectador.¹² Justo a continuación, comienza un segundo número musical concebido de manera radicalmente diferente. Trini (Imperio Argentina) y su hermano Regalito (Miguel Ligeró) irrumpen en la fiesta bajo los compases de «Échale guindas al pavo». En este caso, no hay intención plástica. El montaje y la composición se someten a la lógica de la canción. La letra es cómica y tiene evidentes conexiones con la historia de la película. Pero además, su escenificación se apoya en nuevos elementos narrativos que remachan la caracterización de los personajes, puesto que Regalito aprovecha los despistes de los espectadores para ir desplumándolos. En cierto modo, los procesos de síntesis musical también convergen en diferentes estrategias de puesta en escena que, sin embargo, remiten a un criterio unificador.

Morena Clara condensa muchos de los aspectos que se convertirán en recurrentes en la evolución cinematográfica de la española-

da. Elabora una iconografía de espacios, decorados y elementos típicos (el patio, el contraste entre lo rural y lo urbano, la taberna, motivos decorativos como la reja, el traje de faralaes) que irán generando un repertorio visual al que se acudirán habitualmente en las películas del género. También será un punto de partida para la construcción de un peculiar *star system* que se asentará en la combinación de diversos ámbitos: el radiofónico, el escénico o la industria del disco, que van acompañando al cinematográfico. El caso de Imperio Argentina y, junto con ella, de otras *stars* aparecidas en la década de 1930 como Estrellita Castro o Antoñita Colomé, definirá el prototipo de una mujer que combina rasgos arquetípicos con un innegable aire de modernidad en sus aderezos, vestuario, tratamiento fotogénico y configuración iconográfica general. Revela, por otra parte, una heterogeneidad musical a la que se puede acudir aunque con el papel preponderante (y aglutinante) de la copla. Desde su preeminencia, la copla se suele combinar con otras formas musicales que pasan por las raíces más folclóricas (variantes flamencas, la jota aragonesa, otros aires regionales), los ritmos norteamericanos o latinos, las romanzas zarzuelísticas e incluso con el cuplé, que asumiría un protagonismo circunstancial a lo largo de la década de 1950, como veremos más adelante. Finalmente, *Morena Clara* establece una serie de convenciones narrativas en las que los conflictos, sobre todo los amorosos, se basan en la diferencia social (pícaro pero decente vagabunda frente a atildado fiscal), étnica (gitanos frente a payos), de costumbres (lo ancestral frente a lo actual) y moral (honrados frente a sinvergüenzas) que se convertirán en el repertorio más recurrente del género a lo largo del tiempo.

MADURACIÓN DE FÓRMULAS

Este proceso de síntesis de diversos factores en el período de fijación del género durante la Segunda República también se hace patente en las producciones de Filmófono. En ellas despunta como gran estrella un famoso cantante de coplas masculino: *Angelillo* (Ángel Sampedro Montero). Uno de sus grandes éxitos, prueba además de la sinergia entre el cine y la industria del disco en aquellos años,¹³ fue *La hija de Juan Simón* (1935), en realidad una película hecha a

la medida de una famosa copla del mismo título compuesta por Daniel Montorio. A veces, da la impresión de que la trama argumental se debe ajustar al corsé de las coplas que reproduce, como la del título o la no menos exitosa de «Soy un pobre presidiario». Con el fin de complacer a través de efectos de atracción audiovisual al espectador, el filme recurre a la presencia de la gran bailaora Carmen Amaya, en una escena pensada para realzar su danza de la manera más monumental posible, con la cámara en leve contrapicado imitando la posición de un espectador en la platea de un teatro.

En cualquier caso, quizás el ejemplo más interesante de la heterogeneidad de fuentes que sintetiza la copla, a través también del cine, lo encontremos en otra película de Angelillo: *¡Centinela, alerta!* (Jean Grémillon, 1936). Se trata de una extravagante comedia que entremezcla el ambiente cuartelero con apuntes dramáticos e incluso rasgos de filme criminal. Angelillo despliega a la menor ocasión su repertorio de canciones, que abarca desde los iniciales fandangos en un estilo flamenco bastante ortodoxo hasta la copla concebida con un lirismo zarzuelero. Quizás el número más llamativo sea el de la fiesta en la que los soldados deciden recaudar fondos para una madre soltera. Si al comienzo de la canción nos encontramos ante una copla canónica con florituras vocales que recuerdan su procedencia flamenca, de repente el ritmo y la melodía derivan hacia el swing, con una orquesta que irrumpe para dar un aire jazzístico a la copla. Finalmente, el último número de la película nos lleva al terreno del *backstage musical* americano, con bailarinas sincronizadas, pasiones entre bambalinas y, de nuevo, el recurso a ritmos anglosajones modernos. De hecho, el swing, el *fox-trot*, la java, las guajiras y otros ritmos de las más variadas procedencias llevaban años mezclándose con los autóctonos en los espectáculos musicales de los escenarios teatrales españoles.

En el panorama del cine musical de la República, la zarzuela, que había sido muy importante en el cine de la década de 1920, fue dando paso a estas formas híbridas que tenían en la copla y en el género de la españolada una proyección de futuro. En cualquier caso, en estos últimos años todavía contamos con filmes notables que intentan adaptar la tecnología del cine sonoro a los sainetes líricos modernizados. En *La dolorosa* (Jean Grémillon, 1934),¹⁴ por ejemplo, se presentan varias escenas con un efecto todavía novedo-

so en el cine musical como la autonomía de la canción con respecto a la aparición del cuerpo del cantante. Pero el caso más destacado de fusión en el cine, elaborado por el cineasta Benito Perojo, es su versión de *La verbena de la paloma* (1935). La película está abierta también a las influencias experimentales del cine sonoro, ofreciendo además algunas soluciones estilísticas homologables a las más aventuradas de aquellos años. La escena de la soleá «En Chiclana me crié...» es uno de los ejemplos máximos de estos procesos de síntesis. En ella, la soleá cantada por una gitana en un café se combina con la estructura musical puramente lírica hasta producir una fusión enfatizada por los recursos filmicos. La soleá y la melodía orquestal comienzan un diálogo articulado por montaje entre los espectadores del café y el exterior del patio de vecinos hasta que las estructuras musicales se mezclan con la intervención de ambos grupos. El cierre apoteósico de la canción encuentra una solución filmica a través del sincopado montaje alterno que une a la exaltada Tía Antonia (Dolores Cortés) bailando en el balcón de su casa y a la bailaora en la taberna, trazando el mismo giro ajustado por *raccord*. Este proceso de fusión de formas musicales y cinematográficas muestra un ajuste con el gusto del público que resulta difícil de comparar con otros períodos históricos del cine español. Se trataba de la construcción de una cinematografía, de una industria cultural e incluso de una imagen nacional basadas en el consumo de masas que entrecruzaba, en eficaz síntesis, las tradiciones remozadas con los medios de comunicación modernos.

LA FIJACIÓN IDEOLÓGICA DE LA ESPAÑOLADA

El comienzo de la Guerra Civil produjo un cambio radical en la industria fílmica. Lógicamente, la producción de cine de propaganda se impuso en ambas zonas. Su pervivencia durante el conflicto se plasmó en las películas del bando franquista producidas en Berlín por la Hispano-Film Produktion.¹⁵ Junto con la propaganda de choque de noticiarios y documentales, Hispano-Film produjo una serie de películas que buscaban el éxito comercial utilizando las estrellas, los motivos narrativos, la música y la iconografía que habían triunfado en España desde la generalización del sonoro. Flo-

rián Rey y Benito Perojo dirigieron una serie de cinco filmes para los que contaron con el arropamiento de estudios, profesionales y medios de gran nivel. Las películas intentaron, en principio, explotar algunos rasgos de la españolada fílmica a través del recurso a sus componentes básicos: el imaginario popular, la copla moderna y algunos elementos dramáticos e iconográficos del casticismo. En cualquier caso, no deben ser contempladas como un bloque homogéneo. Más bien se trata de casos bastante singulares y a veces con planteamientos contrapuestos. Hay dos adaptaciones, aunque bastante libres, de fuentes literarias que comparten una visión idealizada, pasional y romántica de España de acuerdo con el gusto francés: *Carmen la de Triana*, de Florián Rey (1938), adaptada del relato de Prosper Mérimée, y el drama de enredo *El barbero de Sevilla*, de Benito Perojo (1938), basada en Pierre-Augustin de Beaumarchais. Ambas asumen el tono de la adaptación de prestigio mediante tramas desarrolladas en ambientes históricos recreados lujosamente. Incluso podrían relacionarse con los *Kostümenfilme*, tan populares en Alemania durante la década de 1920.¹⁶ Por otro lado, dos películas del ciclo mantuvieron una relación más directa con las fuentes usuales del género, tal como se había definido en los años republicanos: una obra de los hermanos Álvarez Quintero (*Mariquilla Terremoto*, Benito Perojo, 1938) y una de las más populares coplas del momento (*Suspiros de España*, Benito Perojo, 1938), que sirve para inspirar una trama narrativa de tono popular. Por último, la quinta película de la serie es un drama original de ambiente orientalista y exótico: *La canción de Aixa* (Florián Rey, 1938). En ella, además, se refleja la fantasía del norte de África, tan importante para el imaginario colonialista del régimen franquista.¹⁷

El aspecto más destacado de estos filmes es que las formas eclécticas de la españolada, definidas tras la llegada del sonoro, se mezclaban con elementos de naturaleza diferente. En este marco, se incorporaban componentes de procedencia literaria, pero también iconografías de corte romántico que explotaban la idea del folclorismo idealizado (*völkisch*) que recorría las visiones de lo popular para los regímenes fascistas durante aquellos años. Vinculada a las circunstancias políticas del marco en el que se llevaron a cabo, se produjo una metamorfosis que señalaría el camino para su posterior desarrollo durante el franquismo.¹⁸

El caso más notable es *Carmen la de Triana*. Debido a la sofisticación de la producción en los espléndidos estudios alemanes, presentaba una elaboración relamida, de ambientes, decorados, vestuario o fotografía, que delimitó nuevos referentes imaginarios para el género. Se podía observar, por ejemplo, una evolución hacia la centralidad absoluta de la estrella, en este caso Imperio Argentina, con un énfasis especial en su tratamiento como icono glamuroso. Unido a esto, destacaba el tratamiento imaginario vinculado al exotismo pintoresco del gusto de las clases ilustradas europeas. Bandoleros, sierras escarpadas, paisajes dramáticos y una naturaleza sublime tratada como marco escenográfico definían tópicos imaginarios de lo andaluz a la medida del placer por lo exótico y lo romántico de este tipo de espectadores. También se ha sugerido un sometimiento de los protagonistas y las tramas al orden y el control frente a la liberalidad cuestionadora del orden social de los años republicanos.¹⁹ El tratamiento sublime de la pasión romántica se muestra además en el sofisticado trabajo de los encuentros entre Carmen y el brigadier José Navarro (Rafael Rivelles). Alguno parece tener reminiscencias de los populares *Bergfilme* alemanes. También la fascinación por lo militar respondía al gusto de los productores, aspecto que fue enfatizado en la versión alemana del filme.²⁰

Pero esta tendencia al exotismo romantizado, presente también en *La canción de Aixa*, se contrapone al mantenimiento de los valores de la españolada populista presente en las películas de Benito Perojo en Alemania. En *Suspiros de España* se plasma el aire de comedia sainetesca, sobre todo asentado en los personajes secundarios que acompañan el trayecto de los protagonistas. La trama se desarrolla, por tanto, como un proceso más colectivo y no focalizado exclusivamente en la estrella. El filme presentaba, desde el principio, su carácter verista y poco dado a las sutilezas: arranca con una pelea de lavanderas que conduce a una situación que deriva en lo grotesco. Su comicidad revelaba una vez más ese carácter popular y en ocasiones transgresor del género. De hecho, el crítico franquista Carlos Fernández Cuenca no ocultaba su desagrado por una manifestación tan naturalista y feroz de ese ambiente popular. En cierto modo, trazaba también por dónde debía desarrollarse idealmente el género de acuerdo con el buen gusto: «...La ilusión artística no debe malograrse descendiendo al bajo nivel de la masa irreflexi-

va, sino procurar que esta se eleve a su altura. La destreza de Perojo saca partido de estas situaciones sin agotar los límites de su efecto, pero preferiríamos que de ella y otras similares prescindiera completamente». ²¹ Otro aspecto destacado de esta integración de elementos populares modernos es la fusión de ritmos diversos, a veces en el cuerpo de la misma canción. La copla y los aires musicales andaluces se mezclan ocasionalmente con la milonga o ritmos caribeños. El punto culminante del filme es la canción que da título a la película: «Suspiros de España». Se canta en dos ocasiones. La primera en un momento de nostalgia que asalta a los emigrantes en el transatlántico que les lleva a La Habana. La sentimentalidad de la canción es resaltada por los primeros planos de Sole (Estrellita Castro) con los ojos humedecidos. Sin embargo, estos planos se combinan con otros de emigrantes anónimos que viajan en el mismo buque, arrastrados también por el mismo sentimiento de nostalgia compartida. Al final del filme, Sole interpreta de nuevo la canción en un elegante club de la capital cubana. A ella se va uniendo el resto de los personajes de la comedia, a los que un empleado del local aproxima un micrófono para transmitir la canción por la radio. De este modo, en vez de focalizar la estrella como referente, la copla «Suspiros de España» se utiliza como un modo de expresión colectiva, abierta a todos los personajes de la trama y, por extensión, a todos los emigrantes que añoran su país.

Como se observará, el planteamiento de esta película se opone en muchos aspectos al de *Carmen la de Triana*. Si en *Suspiros* domina lo colectivo, en *Carmen* todo gira alrededor de la estrella. En la primera encontramos la comicidad (a veces basada en el gag físico) y las situaciones sainetescas; en la segunda el (melo)drama romantizado que avanza hacia la tragedia. También podemos oponer la contemporaneidad o la referencia a los medios de comunicación y transporte modernos (el transatlántico, la publicidad o la prensa) frente al paisajismo pintoresco y a la adaptación literaria de prestigio. Por último, la puesta en escena funcional y sencilla de *Suspiros* contrasta con el manierismo y las imágenes sofisticadas y estilizadas de *Carmen*. Así, partiendo de un modelo común, parece que se abren dos vías: la de *Carmen* encontrará un amplio recorrido en el cine franquista, incorporando nuevos componentes que no se hallaban en el formato previo; la segunda, permanecerá latente en algu-

nas muestras esporádicas del cine dirigido al mero entretenimiento, como en *Torbellino* (Luis Marquina, 1941), pero nunca volverá a alcanzar el brillo de los años de la República.

El franquismo supuso un momento de replanteamiento de la españolada. La conexión con la modernidad y con el populismo que el género había mostrado durante la década de 1930 debía revisarse de acuerdo con los paradigmas ideológicos y estéticos del nuevo régimen. En cierto modo, aparecieron reflejados en una de las primeras producciones cinematográficas de la posguerra, de nuevo a cargo de Florián Rey, *La Dolores* (1940) protagonizada por la estrella de la copla Concha Piquer. El director asumió el proyecto con el bagaje adquirido en Berlín, un hecho que marcó su obra inmediatamente posterior. La sofisticación en la producción de *Carmen la de Triana*, reflejada en una puesta en escena que buscaba soluciones refinadas en cada plano, permaneció como ideal estético tras su retorno a la industria española. Basada en la obra del mismo título del compositor Tomás Bretón, dirige su planteamiento narrativo hacia el drama tradicional basado en el problema de la honra que ya había nutrido su versión de *Nobleza baturra* (1935). Dolores (Concha Piquer), una moza aragonesa que trabaja en una fonda, resulta difamada por una malévola copla que populariza un admirador despechado (Manuel Luna). El preciosismo de la puesta en escena conduce a planos abigarrados de elementos decorativos, composiciones marcadas por constantes efectos de reenquadre o por recursos que crean trazos geométricos en el primer término de la imagen, como verjas, faroles, etc. Esta concepción manierista sobre el formato de la españolada conectaba con las películas de *qualité* que también marcaron el cine francés o británico posterior a la Segunda Guerra Mundial. A partir de *La Dolores*, una pátina de «alta cultura» se generalizó por algunas películas de aquellos años. Así, Imperio Argentina cantaba sus coplas populares en un respetable marco iconográfico, nada menos que diseñado siguiendo las pinturas de Goya, en *Goyescas* (Benito Perojo, 1942). Concha Piquer se envolvía del prestigio incontestable de las melodías de Enrique Granados en *Filigrana* (Luis Marquina, 1949), y los propios Manolo Caracol y Lola Flores eran sometidos a un sofisticado tratamiento estilístico de retazos expresionistas en la desconcertante *Embrujo* (Carlos Serrano de Osma, 1947). Las tensio-

nes entre convención y adaptación a nuevos tiempos y presupuestos ideológicos marcaron, de este modo, el desarrollo del género.

Un punto culminante de la españolada de *qualité* durante el primer franquismo puede encontrarse en *Lola la Piconera*, extraño híbrido musical concebido en plena reconstrucción del género histórico-espectacular de CIFESA a partir de una pieza teatral de José María Pemán (*Cuando las Cortes de Cádiz*). Los rasgos del estilo sofisticado permanecen en los detalles esenciales: en la apertura del filme, un plano muestra una fiesta de las victoriosas tropas napoleónicas apostadas en la bahía gaditana. Entonan una canción con regusto operístico mientras el montaje compone la sucesión de escenas al ritmo de la música. La fotografía de Ted Pahle juega con virtuosismo sobre los focos de luz desperdigados por el encuadre y la dinámica de la multitud desplazándose por el espacio. Presentados ya los personajes, comienza un proceso de hibridación entre los componentes del cine épico franquista y la copla con la insólita figura de una cantante como heroína. Lola (Juanita Reina) se define por ser emanación del pueblo resistente de Cádiz. Aunque la película recurre al tema de la identidad nacional y al del enemigo interior, el argumento romántico, siguiendo la lógica del cine de coplas de inspiración popular, se impone sobre el épico. Todo esto se condensa en una escena en la que el capitán francés enamorado de Lola y esta misma se encuentran con un grupo de gitanos. Apátridas, libres como el viento, serán definidos como un ideal de vida más allá de los conflictos. Esa noche, en el campamento, un sueño de Lola justificará una onírica escena de ballet, extravagante, y decididamente kitsch, que condensa desde el exceso espectacular la idea de esa libertad imposible. Una elaboración estilística que mostraba un camino que se agotaba y que invitaba a una nueva redefinición de la españolada más adecuada a la recuperación de los aires de modernidad a través de las grandes obras públicas, la construcción y el incipiente desarrollo del turismo que empezará a brotar tímidamente durante la década de 1950.

CUESTIONAMIENTOS AUTORREFLEXIVOS Y PARÓDICOS

Una de las mejores expresiones de este nuevo proceso de transformación desde las convenciones será la nueva versión de *Morena*

Clara realizada por Luis Lucia en 1954. La película deja de lado el cuestionamiento del orden social de la primera versión para centrarse en una nueva perspectiva: la conversión de la dicharachera gitana Trini (Lola Flores) en una joven educada, convencional y en cierto modo «puesta al día» por parte del fiscal don Enrique (Fernando Fernán Gómez), quien cumple la labor de Pígmalión. La película recurre al humor para establecer una reflexión paródica sobre los motivos habituales del género. Muchas soluciones estilísticas del filme muestran cómo la espontaneidad e irreverencia de la película anterior de Florián Rey se convierten aquí en un juego paródico e intertextual que acompaña al progresivo sometimiento de la gitana a las convenciones sociales y a la moralidad conservadora, representada por el juez don Elías (Manuel Luna). Además, los números musicales explotarán la fuerza del baile y la gestualidad de Lola Flores, pero no pondrán a su servicio una escenografía brillante ni un énfasis que busque la espectacularidad. La fuerza de la copla se disuelve de este modo en los parámetros estilísticos de la comedia convencional, sin producir rupturas en las que lo espectacular emerja con fuerza a través del cante o el baile. Por ejemplo, el número de «Échale guindas al pavo» se restringe a una puesta en escena mínima, sin ningún énfasis de planificación ni coreografía, y limitada a unos pocos desplazamientos en el escenario del despacho del fiscal. Lo que domina en la nueva versión de *Morena Clara* es, por tanto, ese tono paródico y resabiado con el que se tratan los tópicos más convencionales del género sin que esto conduzca, como pasaba en la primera película, a una inversión del orden social o a una proximidad del espectador a la visión del mundo de la gitana. Sin embargo, hay algo en la presencia de Lola Flores que trasciende esta dimensión paródica para conducirnos a una clave del concepto de la española: el aspecto genuino o, como se dice a menudo de estas estrellas, racial, de la que es uno de los máximos exponentes. Representante de un arte inherente, resultado de una tradición de dinastías que transmiten sus modos de entender el cante y el baile; su figura acabará por representar la quintaesencia de lo español. De este modo, participará de manera destacada en el entrecruzamiento de identidades nacionales desarrolladas entre España y Latinoamérica (especialmente México) a lo largo de la década de 1950. El sincretismo entre la española, las comedias rancheras o los rit-

mos tropicales se hará patente en producciones como *Lola Torbellino* (René Cardona, 1956), en la que Lola Flores comparte estrellato con el compositor mexicano Agustín Lara.

Esta vía de la comedia centrada en los problemas surgidos entre modernidad y tradición abrirá la línea probablemente más exitosa del género en el cine español, encontrando su máxima expresión en el momento en que los avances culturales, la apertura de fronteras y el anacronismo del régimen se hagan más evidentes: la década de 1960, encontrando su máximo exponente, como veremos, en el ciclo de películas de Manolo Escobar con Concha Velasco.

UNA EXTRAÑA OLA DE EROTISMO

Antes de llegar a este punto, sin embargo, hay que tener en cuenta otro elemento que definirá el desarrollo de la españolada, a saber: la efímera pero determinante moda del cuplé. Se localizó en ese período fronterizo de finales de la década de 1950 y principios de la siguiente, en el que el incipiente desarrollo económico del país reclamaba nuevos imaginarios con un aire algo más cosmopolita y europeizante. En parte se reveló en una sintomática serie de películas, muchas de ellas centradas en la *Belle Époque* y en ambientes que iban de los palacios reales a los cabarets y las coristas, mirando con nostalgia un pasado romántico e idealizado. La versión elegantemente casticista de este fenómeno se encuentra en las películas de Edgar Neville del período,²² pero, desde una perspectiva histórica, es mucho más significativo un auténtico fenómeno de masas producido en 1957. A principios de mayo de ese año, el cine Rialto de Madrid estrenaba un filme que había dado no pocos quebraderos de cabeza a la Junta de Censura y se había convertido en un calvario para su director. Su título era *El último cuplé* (Juan de Orduña). Con sus 325 días en cartel y una recaudación superior a los 150 millones de pesetas, se convirtió en uno de los mayores éxitos de público de la historia del cine español.

Era la película de Orduña un intenso melodrama escénico, que aunaba el tema del inexorable paso del tiempo con el mundo de engaño, fingimiento y representación propio del teatro, algo que remitía a clásicos como *All about Eve* (*Eva al desnudo*, J. L. Mankiewicz,

1950) o *Limelight* (*Candilejas*, Charles Chaplin, 1952). La escena se abría sobre un escenario vacío cuyo telón daba a ver una sucesión de capas de bambalinas, cual imagen encriptada de la *vanitas* y la falsedad. Frente al rojo intenso y desierto de las tablas una voz entonaba palabras de homenaje a las mujeres que hicieron célebre el cuplé. Una hora y media más tarde, ese telón caía tras desplomarse sin vida la protagonista, María Luján (Sara Montiel), una vez cantado su último cuplé. Era un filme saturado también en su interior, donde el Eastmancolor fotografiado por J. Fernández Aguayo se combinaba con la recreación de decorados y la atmósfera historicista.

Además, esta película evocaba un mundo que, a simple vista, quedaba lejos de la españolada cinematográfica conocida hasta entonces. Su aspiración era recuperar el universo de las canzonetistas y vicetiples que poblaron lo que los hermanos Álvarez Quintero habían bautizado como *género ínfimo* (una zarzuela suya de 1901 lleva ese título) y que hizo furor en las primeras décadas del siglo xx. Procedente de Francia y transformándose de diversas maneras con posterioridad, el cuplé expresaba el cosmopolitismo y el bullicio urbano, el escándalo moral al destapar sus redes de mantenidas y mantenidos, de caballeros protectores y amantes que difícilmente podía casar con la figura honrada a carta cabal de la folclórica española cantante, gitana o paya, que había aureolado el cine español. Sara Montiel, la estrella que encarnó a la protagonista, también daba forma a una cultura del ocio y una economía del sexo, con su diseñado vestuario, sus interpretaciones musicales y su condición de recién llegada al cine nacional, pues si bien poseía una dilatada carrera en México y había rodado tres filmes en Hollywood, en nuestro país era prácticamente una desconocida. Un hálito de erotismo penetraba con esta mujer que pronto devino en icono y que recorría el Molino barcelonés, el Moulin Rouge parisino, el Roxy Theater neoyorquino, amén de cabarets de diverso nivel y condición. En los años siguientes, Sara Montiel se especializó en dar cuerpo a ese tipo de mujer de dudosa reputación que algunos de sus títulos definen con precisión: perdida, pecadora, prostituta encubierta, mantenida pero también mantenedora...;²³ en fin, una buena galería de mujeres que difícilmente encarnarían el imaginario de «la mujer española».

A pesar de estas novedades, una mirada atenta advierte que lo español rebosa por todos lados en *El último cuplé*, pues, si Sara

entona «Ven y ven», «Sus pícaros ojos» o «Fumando espero» envuelta en una escenografía sofisticada y galante, el imaginario nacional aflora bajo aplastantes formas: el chotis de verbena popular a la que acude con su humilde novio madrileño, el exotismo de la cigarrera («La nieta de Carmen», de Montesinos y Font de Anta), el torerismo («El relicario», de Oliveros, Castellví y Padilla), el regionalismo («Valencia», de Prada y Padilla), una majestuosa espectacularización de estereotipos y costumbrismo localista, las cruces de Mayo en Sevilla...; canciones que, por demás, se corresponden a menudo con motivos de la trama narrativa.

Pues es precisamente este cruce, choque o articulación de lo cosmopolita (París, Nueva York, México, Buenos Aires, Madrid, Barcelona) con lo popular (verbena madrileña, huerta valenciana), de los motivos dramático-sexuales galantes (caprichos de mujer madura, protectores ricos) con la honradez humilde (el modesto relojero que amó a María, la costurera novia del torcero que «apadrina» a la actriz), del brillo de los escenarios modernos con el casticismo lo que avala el sentimiento de cambio en la españolada o, mejor, la tensión entre modernización y tradición que se expresa en canciones, imágenes, decorados y *star system*. Las elecciones del guionista en función de los lugares de actuación son reveladoras de esta conciencia: María interpreta en París «La Madelón», mas prosigue su repertorio con el pasodoble «La nieta de Carmen». Ataviada con un mantón de Manila, reclama a los herederos de Mérimée su sangre española, su alma trianera, su corazón gitano, ni más ni menos que el de la célebre cigarrera. Toda una declaración de principios que concede a su público y recoge su imaginario... para traducirlo o convertirlo a su reivindicación española. Tras la muerte fatídica del torcero, Sara, la que esbozaba cantos tenuemente sicalípticos poco antes, irrumpe en escena vestida de negro, con su peineta y sus encajes. El fondo del telón es rojo intenso, cual emanación de la sangre. Un primer plano de su rostro la mantiene con un decoro que consideraría obscena la mostración del cuerpo. Su sentida voz canta «El relicario», la trágica historia de una cogida y de la mujer que llora al amante muerto; una canción que, recordémoslo, inmortalizó precisamente la mítica cupletista Raquel Meller.

Los años siguientes, Sara Montiel seguiría esa lábil senda de erotismo creciente (paralelo a la relajación de la censura franquista), de

cosmopolitismo y españolidad, de formas sinuosas que se aventuran por el camino de la perdición, como por el orientalismo que permite a la vez reivindicar lo español y dar un velo erótico a sus personajes (la reescritura *sui generis* del clásico de Michael Curtiz en *Noches de Casablanca*, de Henri Decoin, 1963; la trata de blancas en *La dama de Beirut*, de Ladislao Vajda, 1965). Y a tal fin, el repertorio español de la copla y el cuplé se vio enriquecido con los ritmos caribeños más propensos a la carnalidad. La estrella española era universal porque era española, pero española porque era universal.

Sea como fuere, *El último cuplé* se sitúa en un ambiente fronterizo: a distancia del cuplé sicaléptico y obsceno que parece haberse evaporado hacia 1910, y más próximo del clásico y sentimental,²⁴ pero con atisbos temáticos, formales y musicales que abrían una fisura en la honestidad indiscutible de las folclóricas. Sin embargo, no parece casual que uno de los filmes clave de esta tendencia —¿*Dónde vas, Alfonso XII?* (L. C. Amadori, 1958)— estuviera encarnado por una folclórica, Paquita Rico. Sea como fuere, en España el género se vio en alguna de sus manifestaciones teñido de un erotismo incipiente, que jugaba al gato y al ratón con la censura, clave quizá para la posterior recuperación *camp* del icono de Sara.²⁵

MODERNO, PERO ESPAÑOL

A mediados de la década de 1960, la música anglosajona y la industria del disco single amenazan con especiales rugidos y un *look* nuevo a los escenarios teatrales tradicionales, al tiempo que suponen un atractivo sin precedentes para la radio; por otra parte, la televisión, ya asentada en la era Fraga a partir de los teleclubs, ha experimentado una rápida implantación en los hogares. Ambos fenómenos expresan, en los medios de comunicación, algo que el desarrollismo está haciendo patente en la sociedad española: la invasión del turismo, la emigración a Europa, la modernización industrial del país que, ciertamente, es motivo de orgullo para los gobernantes, pero encierra también una desestabilización de las costumbres y una distorsión del imaginario cultural autárquico ya bastante agrietado. Un discurso de cifras, los rostros neutros de los ministros, pero una luz insolente también, se imponen en pocos años. Decía Manuel Váz-

quez Montalbán, pionero en la reflexión sobre la paracultura española, que Manolo Escobar cantaba «nuestra mitología como si los relojes de arena se hubieran detenido para siempre».²⁶ Algo semejante supo detectar en soporte cinematográfico, y con espíritu retrospectivo, Basilio Martín Patino en *Canciones para después de una guerra* cuando decidió cerrar el mundo hermético y compensador sentimental de la posguerra en la década de 1950.

Mas ese mundo que se abatía sobre la cotidianeidad española tenía muy distintas ramificaciones: el auge de la televisión llevaba aparejada la práctica de encuestas callejeras, los reportajes, la emergencia e incluso la mitología (devaluada) de lo corriente, la constancia del cambio de imagen (atuendos y vestuarios, crecientes barbas y menguantes bigotes). Esta retórica había estado en la base, por ejemplo, de la cobertura propagandística de los «25 Años de Paz» por parte del régimen en 1964 y se depuró y afinó, en un sentido pseudoplebiscitario, con el referéndum nacional de 1966. Pero en nuestro caso el eje político pasa al *background* en lugar de operar en el *foreground*. Ahora bien, algo escapa a la percepción de Vázquez Montalbán sobre el reloj de arena detenido en las canciones de Manolo Escobar; lo cierto es que los cánones de la española debían ser reajustados. Ese era el reto y la novedad del cantante en cuestión, pero no menos el de Marisol o Raphael en el mercado de la década de 1960.

Una forma rotunda de hacerlo, donde se percibe el *agon* dramático pero en clave de ligera comedia, lo constituye el conjunto de cinco filmes que Manolo Escobar protagonizó junto a Concha Velasco, cuatro de ellos bajo la dirección de José Luis Sáenz de Heredia, el cineasta que había cantado las glorias del Caudillo por dos veces, en 1941 y en 1964.²⁷ Cine popular, en su doble sentido de apelar al gran público y recoger con un fino sensor todo cuanto apuntaba cambios (en su doble sentido de amenazas y atractivos), estos filmes se nutren (se inundan, más bien) del mundo de la década de 1960: el sol de las playas, el turismo europeo, la mujer con aspiraciones profesionales (abogada, *public relations*, cantante), las consignas de un feminismo incipiente, las nuevas prendas femeninas (la minifalda, sobre todo), el *boom* inmobiliario, el asalto al buen gusto que representa la caterva de melendos provistos de percusiones estruendosas y chillones aparatos eléctricos... Y, frente

a todo o acompañándolo todo, la España de siempre, pero desarrollada, que ya no era triste, sino alegre, soleada y feliz. Una España nueva, pero fiel a sus principios, que confiere el clima de desenfado de los filmes entreverado de enredos amorosos. Nada lo expresa con más claridad que el primero de esos productos: *Pero... ¿en qué país vivimos!* (J. L. Sáenz de Heredia, 1967), título que cabría declinar tanto bajo la forma de exclamación (que traduce sorpresa) como de interrogación (que manifiesta incertidumbre y desconcierto, amén de clamar a Dios). Los conflictos tomaron forma de canción, de modo que relato y canto se aunaron en la ligereza multimediativa que animaban unas *stars* bien conocidas de los españoles cuando asaltaron la gran pantalla: el disco, la radio, la actuación en directo, la televisión colaboraron activamente antes y después.

El conflicto que enuncia *Pero... ¿en qué país vivimos!* revela todo un mundo en ascuas que la risa permite a la par criticar y exorcizar. Un cantante genuinamente español, Antonio Torres (Manolo Escobar), es llamado a confrontarse con una representante de la canción de cuño anglosajón, no por azar (auto)llamada Bárbara (Concha Velasco). El actor que interpreta al primero, un inmigrante almeriense en Barcelona, era popular por un repertorio discográfico de copla (zambras, tanguillos, rumbas, boleros aflamencados...) que tuvo su primer gran éxito a comienzos de la década de 1960 con «El porompompero». La segunda, procedente del mundo de la revista, obtuvo un renombre de popularidad con una canción, «La chica yeyé», en 1965, corriente algo vaporosa de origen francés que en España se asociaba a la renovación musical y de vestuario. Además, ese mismo año Sáenz de Heredia la había dirigido en la emblemática *Historias de la televisión*. Tal conflicto de actores estallaba en una serie de disyuntivas: lo español frente a lo extranjerizante, la guitarra española frente a la eléctrica y su inevitable batería, el atuendo clásico frente a lo estrafalario de colores, minifaldas y melenas, los valores tradiciones de la familia, la propiedad y la mujer, frente al esnobismo y la libertad (es decir, el libertinaje)...²⁸

La virtud del guión consiste en trabar líneas narrativas y dar forma visual a estos conflictos. El choque se produce merced a la intervención de un agudo publicista interpretado por Alfredo Landa que formula la idea que servirá de hilo de Ariadna: ¿qué canta España? En otros términos: somos lo que cantamos. La disyuntiva

se plasma a través del conflicto entre la española manzanilla y el whisky escocés. Dos empresas patrocinan el combate y todo se ventilará en el universo mediático de la década de 1960: encuestas callejeras animarán el debate sobre el trasfondo de la canción, un ring de boxeo será el escenario de esos guantes simbólicos en los que, bajo la presentación del televisivo Joaquín Prats, Antonio y Bárbara pugnen y, por si esto fuera poco, los panfletos y la propaganda de ambos contendientes genera una votación o referéndum, cuando el recuerdo del franquista para la aprobación de la Ley Orgánica del Estado (14 de diciembre de 1966) estaba en el ambiente. Dicho en pocas palabras, la iconografía mediática de la década de 1960 (televisión, publicidad, radio, canción...) recorre la película a través de algunas de sus figuras estelares, pero también lo hace el anhelo y la crítica al sufragio. Y ¿qué es lo importante a la sazón? Decidir sobre el carácter de lo español. De ahí que las regiones se pronuncien y, si en Andalucía triunfa Torres, en Madrid parece perder lo ganado; si en el mundo rural no cabe duda de lo que prefieren los españoles, en las ciudades las cosas se tornan algo más borrosas.

Ahora bien, toda la gama de conflictos toma pronto un catalizador: el choque entre hombre y mujer. Esta, luchando por la independencia de sus deseos; él, firme en sus valores patriarcales. Las letras que Antonio canta a los cuatro vientos no ofrecen duda sobre los estereotipos que defiende: «Vino y mujeres», por ejemplo; los envoltorios de Concha tampoco, coherentes con su reivindicación «bárbara» de obrar «A mi manera», título de la primera de sus canciones. Él, en su chalé mediterráneo, amaestrando lobos [sic]; ella tostando su piel en un yate. Él, con su traje y peinado impecable con raya lateral; ella con una peluca que encubre otra que a su vez encubre su auténtico cabello, este sí del gusto de su rival. Al final, rendida a los pies de su «enemigo» se irá desnudando, en *striptease* metafórico, sus falsedades para demostrar que no es rubia teñida, sino, como Antonio las quiere, morena y de pelo corto. Porque la mujer de su hogar que quiere Antonio no es, como le recrimina su oponente, la de la pata quebrada y en casa, sino la de la casa, sin pata quebrada. Pero vayamos a lo fundamental del filme: la música.

Los sucesivos *rounds* de tan singular combate se deciden en el escenario de un plató a golpe de canciones, barullo, retransmisiones y votaciones. Y cada cual escoge aquello que cree le hará triunfar.

El tono cómico de Sáenz de Heredia despeja toda duda sobre sus preferencias y la diana de su mofa, pues falsedad se advierte tanto en el atuendo de la muchacha como en la horripilante sucesión de griterío y ruido. Antonio, en cambio, selecciona bien su repertorio: la zambra «Zumba, zúmbale» para comenzar y, pronto, su declaración de principios «Viva el vino y las mujeres». La clave llega, sin embargo, mediante un giro inesperado: Antonio interpreta, en irrefutable lógica respecto a su programa, «La morena de mi copla», expresión de sus gustos sobre la mujer española. Bárbara sorprende *in extremis* con un arreglo musical que Augusto Algueró le ha preparado de la misma canción, ahora titulada «El moreno de mi copla». Vestida con una falda corta oscura y volantes, con sombrero cordobés y grandes aretes, al son de la guitarra eléctrica y los redobles de batería, Bárbara increpa, entre broma y serio, al macho hispánico representado por su adversario. Entonces Torres, oyendo su canción, salta al escenario en compañía de sus músicos imponiendo su versión, que es la de siempre, la clásica. La escena concluye con una invasión del ring por parte de los fans que se apalean entre sí. El enfrentamiento entre estos dos mundos se revela falto de equidad, pues mientras uno se considera sincero, el otro parece posetizo, como la peluca de Bárbara, como su mismo nombre, como su feminismo de quita y pon. Por eso, Antonio cantará la última canción en la intimidad, cuando el conflicto público haya concluido. Desnuda de pelucas y de falsas ideas, Bárbara se rinde a la evidencia y se modela como la morena de la copla que él cantó y ella interpretó en falsete. El matrimonio Torres nacerá de ese conflicto... de juventud. Sin embargo, no hay que llamarse a engaño: el hecho de reivindicar lo tradicional frente a lo nuevo y resolverlo en matrimonio demuestra la necesidad sentida de reestructurar lo español para los tiempos que corren, alegres, pero inestables. Y los éxitos de Manolo Escobar confirmarán que ese inmigrante casado con una alemana que conoció en las playas españolas, que proclama «¡Que viva España!» o se lamenta, cual gitano, del destino de su carro, posee también una iconografía que la televisión, un medio sin el cual el cine no podía vivir a finales de la década de 1960, se encargará de promover.

Que la copla podía renovarse, mimetizarse o incluso coquetear con el supuesto enemigo lo muestran Marisol, Raphael o la folcló-

rica pop Rosa Morena, pero estas figuras, con excepción de la primera, dejaron escasa huella en el cine. Sin embargo, que la folclórica podía transformarse en ser erótico lo apunta a las claras Carmen Sevilla, la hija del conocido letrista «Kola» (Antonio García Padilla), que había triunfado en las españoladas de la década de 1950. A partir de 1969, su carrera conoció una veta inexplorada y las escenas eróticas sorprenden en títulos como *Enseñar a un sinvergüenza* (A. Navarro, 1969), *Un adulterio decente* (R. Gil, 1971), *La cera virgen* (J. M^a Forqué, 1971) o *No es bueno que el hombre esté solo* (P. Olea, 1972), entre otras. Pero esto es harina de otro costal.

UNA POSMODERNIDAD CASTIZA

Los primeros Super 8mm de Pedro Almodóvar estaban fuertemente inspirados por el *underground* americano. *Pepi, Lucy, Bom... y otras chicas del montón* (1979-1980), rodada en 16mm e inflada más tarde a 35mm, señaló, en cambio, un parcial abandono de la marginalidad. En ella se deja sentir la huella de John Waters y, en particular, de su *Pink Flamingos* (1973), protagonizada por el célebre transexual Divine, cuya escena de coprofagia es, en cierto modo, citada por Almodóvar de forma atenuada con la lluvia amarilla de Pepi. La obra, inspirada en el mundo del que nació la revista barcelonesa *Star* (1974-1980) y que precedió a la explosión más comercial de la *Movida* madrileña, era un himno a la vulgaridad, a la excentricidad, a la mezcla de tonos, registros y muecas en las que el cómic, la canción y el videoclip publicitario se daban cita en un amasijo de secuencias apenas articuladas entre sí.²⁹ Nada en pura lógica debía convocar el espíritu de la españolada y, sin embargo, apenas comenzada esta comedia estrafalaria tiene lugar una escena inesperada.

Pepi (Carmen Maura) ha sido desflorada por un lascivo policía (Félix Rotaeta) al descubrir las plantas de marihuana que la joven cultiva. Ansiosa de venganza, Pepi contrata a un grupo de punks amigos (entre los que se cuenta la cantante Alaska) para propinarle una paliza, aunque la víctima acaba siendo por error su hermano gemelo. En la noche madrileña, Pepi acecha la calle oscura por la que pasea su supuesto violador. Tras una esquina, se agazapa en compañía de sus «matones», que se han vestido para la ocasión de

chulapos y manolas. Ante el clima de tensión, el sonido reproduce los hirientes violines que Bernard Herrmann compuso para las más terribles escenas de *Psicosis* (Alfred Hitchcock, 1960). La cámara al hombro oscila moviéndose entre el grupo de justicieros mientras la música se transforma inesperadamente para convertirse en el dúo de Felipe y Mari Pepa de *La Revoltosa*. Con esa atmósfera madrileñista tiene lugar, vestuario y música incluidos, el encuentro entre víctima y verdugos, como si de una verbena se tratara. De repente, sin mediar palabra que no sea cantada, sobrevienen las patadas y los puñetazos contra el desconcertado hombre, que acaba tan ensangrentado como perplejo.

Lo que sorprende aquí no es el amasijo de citas y referencias mediáticas casi indiscriminadas que pueblan por doquier el mundo de pastiche, sino justamente que Almodóvar haya recurrido a lo más granado de la tradición española para incorporarlo a una obra que apunta en una dirección radicalmente opuesta y decididamente ultramoderna (movimiento punk, vestuarios estrafalarios, provocación estética, mal gusto...). Esta apelación a la copla, la zarzuela o a los más exagerados ingredientes de españolidad no será extraña a la obra de Almodóvar en los años y obras siguientes. De hecho, su éxito internacional estará asociado a una imagen de España que, aunque destila la saturación visual de Douglas Sirk y recuerda las tramas melodramáticas homosexuales de Rainer Werner Fassbinder, se reconoce como auténticamente hispánica. Y el estreno de *Tacones lejanos* fue organizado por el director manchego como una auténtica españolada. El mundo taurino, especialmente el colorido y los fetiches, que envuelven *Matador*, aunque abstractos y en perversión necrofílica, apuntan a esa persistencia. No menos la intrusiva secuencia de *¿Qué he hecho yo para merecer esto?* en la que, a través de una pantalla televisiva, un Pedro Almodóvar vestido de época interpreta, en compañía de su colega Fanny McNamara, ese icono *camp* que fue «La bien pagá», inmortalizada por Miguel de Molina. Incluso un filme construido en torno a la doble referencia del melodrama y el bolero, como *Mujeres al borde de un ataque de nervios*, introduce en su corazón una escena excéntrica en la que la protagonista incendia su cama al son del *Capricho español* de Nicolái Rimski-Korsakov.

Ciertamente, se trata de referencias esporádicas, que no forman estructura, pero no son por ello menos significativas: en un contexto

de apuesta posmoderna, esas citas vienen a sobreactuar el tipismo español a través de algunos de sus iconos, sonidos y colores. Lo hacen bajo la óptica *camp* y evocando más el detalle que la totalidad, como si la españolada se hubiese roto en pedazos y funcionara más por alusión que por conocimiento y estructura. No muy distinto, quizá, de cómo los destellos del tipismo pudieran figurar entre los detalles que un diseñador como Francis Montesinos incorporara a sus vestidos femeninos en la misma época. Y desde luego distinto a ese proceder que algunos cineastas de tradición culta, como Carlos Saura, realizaran sobre las matrices del flamenco y el tipismo de Carmen, siempre sancionados por un ballet clásico, una figura de pro o la autoridad de Manuel de Falla o Federico García Lorca que, por su naturaleza culta, resulta secundario para nuestro propósito.

RETRO Y AUTORREFLEXIVO

Unos planos en blanco y negro introducen en pregenérico el contexto de la Guerra Civil española. Están extraídos de *El noticiario español*,³⁰ las actualidades que el bando nacional iniciaría en junio de 1938 como gran proyecto propagandístico. El genérico acaba presentando a los personajes, un equipo español de rodaje que visita los estudios alemanes con el cometido de rodar un filme. El director Blas Fontiveros (Antonio Resines) y la actriz Macarena Granada (Penélope Cruz) están inspirados en una campaña de amplia resonancia que, entre 1938 y 1939, emprendió la Hispano-Film Produktion y de la que ya nos hemos ocupado más arriba. El filme en cuestión es *La niña de tus ojos* (Fernando Trueba, 1998) y sus protagonistas se inspiran en el dúo compuesto por Florián Rey e Imperio Argentina. Unos años antes, en 1990, el último mito folclórico, Isabel Pantoja, estrenaba en la gran pantalla *Yo soy esa* (Luis Sanz). Tras actuar ante los focos de un plató de televisión, la actriz asistía a un homenaje-proyección en compañía de su pareja y compañero de reparto. La sala se sumía en la oscuridad, un haz de luz la seccionaba y los compases iniciales del himno de Valencia se dejaban oír al tiempo que la silueta del Miguelete, logo de la empresa cinematográfica CIFESA, daba entrada a una ficción folclórica de la década de 1940, pero a todo color.

Son estas dos películas extrañas si las consideramos en el marco de la españolada:³¹ por una parte, son filmes sobre filmes, su referente no está en tema, imágenes y estereotipos, sino en cómo un período de la historia creó las unas y los otros; un filme, en suma, en segundo grado. Por otra parte, arrancan de actrices españolas que, en mayor o menor medida, pueden considerarse herederas de la tradición de la españolada: sin lugar a dudas, la Pantoja; menos, pero de sabor español por la huella Almodóvar, Penélope Cruz. Esta distancia reflexiva respecto al pasado puede ser tomada como un síntoma revelador del fin de un modelo de españolada. Y, en efecto, en ámbitos de la copla se habla insistentemente de los últimos mitos.³² Un extraño repliegue, una búsqueda de orígenes y de fuentes; una recapitulación, en todo caso. Veamos cómo estas ficciones la tratan.

Yo soy esa se inicia en un set de televisión, donde Isabel Pantoja interpreta, vestida de blanco, su a la sazón reciente éxito «Se me enamora el alma». Cuando los títulos de crédito han concluido, la *star* de la canción sale en precipitado viaje hacia Sevilla, donde va a asistir al estreno de una extraña película. Ana Montes (Pantoja), en compañía de su galán Jorge Olmedo (José Coronado), son presentados por un maestro de ceremonias encarnado por Carlos Herrera que inaugura una sesión cinematográfica de homenaje a la década de 1940.³³ Nos sumergimos a continuación en una evocación del primer franquismo a través de una historia de época que lleva por título precisamente *Yo soy esa*. El sello de CIFESA en su genérico da paso a un rojo ardiente en el que la actriz, vestida del mismo color, interpreta desde la cuna de la copla, con peineta, caracolillo en la frente y abanico, la canción «Cuna cañí». Un estilizado decorado se pone al servicio de esta abstracción del tiempo: la españolada de antaño, actriz incluida, ha recuperado el color vibrante que jamás tuvo. Es así como el filme escribirá el palimpsesto alambicado de su modelo: los actores del mismo, presentes en la proyección, van revelando los conflictos contemporáneos que concluirán trágicamente con la muerte del galán. El homenaje retro resplandece con el color que no poseyó el original, aquel que habría producido la empresa valenciana CIFESA cinco décadas atrás. Un relato de cantante folclórica y de aristócratas terratenientes, de donjuanes y honradez virginal transcurre, canción mediante, por los escenarios físicos y

simbólicos más irrenunciables del género: el Cristo de los Faroles, la plaza en la que Ana interpreta su pasodoble ante el torero muerto... Y es que *Yo soy esa*, en sus dos versiones (el filme de Sanz y el encryptado que este reescribe en filigrana), habla también de una leyenda hecha carne, a saber: la tragedia de amor de una folclórica (Pantoja) y un torero (Paquirri) marcada por el sello de la muerte. La tonadillera había contraído matrimonio el 30 de abril de 1983 en medio de una movilización mediática que aunaba el signo de los tiempos (revistas del corazón, televisión, actuaciones...) con el relato estereotipado intemporal. Sus temas musicales del momento dieron expresión a este nuevo estado: «Casada, ya estoy casada». El 9 de febrero de 1984 nacía su hijo, Francisco José. Sin embargo, apenas siete meses más tarde, el 26 de septiembre, el toro *Avispado* corneaba mortalmente a Paquirri en la plaza de Pozoblanco. Emulando las leyendas de Juana la Loca, Isabel rozó el delirio, se enlutó y encerró en casa en compañía de su pequeño y el hechizo popular se tiñó de necrofilia. El relato trágico estalló pronto en soporte musical.

Su casa de discos lanzó *Recuerdo a un amor*, con el subtítulo, como leyenda, «En tu capote de seda». *Marinero de luces* (1985) todavía respondía más al estado de ánimo de la que se conoció como «viuda de España»: «Era mi vida él», «Ven a mí otra vez», «Pensando en ti», «No puede ser», «Hoy quiero confesarme». En 1989 vio la luz el álbum *Se me enamora el alma*, con cuya actuación da comienzo el filme dirigido por Luis Sanz. Su repertorio estaba basado en Concha Piquer y Juanita Reina. Tras el éxito, en 1991, *El día que nací yo* (Pedro Olea), su segundo filme, apelaría desde su mismo título a la figura de Imperio Argentina y a la canción de Quintero, Guillén y Mostazo que la actriz interpretó en *Morena Clara* (1936). La imagen de Isabel Pantoja aunaba las referencias a la copla clásica, la fuente televisiva, las revistas del corazón, el relato nacional y la forma trágica, al menos hasta su salto a la actualidad de Marbella.

Por su parte, *La niña de tus ojos* es un filme de cuño bien distinto porque su estrella no es alguien venido de la canción, sino un conjunto de actores que, en manos de un *autor* cinematográfico, reconstruyen en clave cómica la iconografía del pasado de la Guerra Civil, reflexionando irónicamente sobre estereotipos de finales de la década de 1930. No se trata en este caso de presentar y relanzar una actriz del presente, sino de realizar un homenaje crítico a un

período de la historia del cine español. Sin embargo, la operación retrospectiva guarda una semejanza reveladora con el filme interpretado por la Pantoja y organizada en torno a la combinación de las atracciones del cante entonado por Penélope Cruz, siguiendo un repertorio marcado por el pasado. No en vano el filme que el equipo español rueda mientras transcurre una intriga de enredo amoroso y político es una versión de Carmen, como la cinta que Imperio Argentina y Florián Rey realizaron en 1939. Así pues, entre ironías sobre el bandolerismo español orientalizado por la mentalidad tudesca e interpretaciones a todo color de Penélope Cruz (significativa es la zambra que canta en doble versión, alemana y española), el filme marca una distancia mayor que el de la Pantoja. Sea como fuere, las dos miradas atrás parecen indicar que la españolada, durante la década de 1990, está obligada a mirar su pasado, desaparecer o refundarse. Y tal vez el cine no será su lugar en el futuro.

En suma, los últimos años del siglo xx y el comienzo del xxi parecen sancionar el fin de la españolada cinematográfica. Sin embargo, esta supuesta decadencia se manifiesta de tres formas que revelan un latido que pervive: en primer lugar, la recuperación, con espíritu *camp* y nostálgico, de cuanto fue gloria de la copla, de la que es muestra señera el programa *Cine de barrio*, surgido en julio de 1995 bajo la batuta de José Manuel Parada y, a partir de 2003, presentado por Carmen Sevilla; en segundo término la vertiente autorreflexiva que, como *La niña de tus ojos* o *Yo soy esa*, recurre a sofisticaciones narrativas que jamás acompañaron las ficciones de la españolada; en tercer lugar, una recuperación minimalista de fragmentos de la españolada por cineastas dedicados a otros fines y géneros. Así pues, ya sea por nostalgia, intelectualismo o guiño, la españolada todavía es un fantasma que recorre nuestro cine.

NOTAS

1. Amén de todos los colegas y amigos que contribuyeron a la discusión de sus primeras hipótesis, este texto tiene una deuda especial con Javier Moreno Luzón, que animó la iniciativa cuando esta no era más que una vaga idea.
2. Florián Rey, «Españoladas», *Vértice*, 71, 1944; reproducido por Agus-

- tín Sánchez Vidal, *El cine de Florián Rey*, Zaragoza, Caja de Ahorros de la Inmaculada, 1991, pág. 362.
3. Román Gubern, *El cine sonoro en la II República*, Barcelona, Lumen, 1977, pág. 127. Véase también Valeria Camporesi, «La españolada histórica en imágenes», en Aitor Yraola, *Historia contemporánea de España y cine*, Madrid, UAM, 1997, pág. 139 y ss.
 4. Véase Alejandro Quiroga, *Haciendo españoles. La nacionalización de las masas en la Dictadura de Primo de Rivera (1923-1930)*, Madrid, Centro de Estudios Políticos y Constitucionales, 2008.
 5. Marta García Carrión, «Nacionalismo español y proyección hispano-americanista: el Congreso Hispanoamericano de Cinematografía de 1931», en *Nuevos horizontes del pasado. Actas del X Congreso de la Asociación de Historia Contemporánea, 2010* (disponible en: <www.ahistcon.org/docs/Santander/contenido/MESA%201%20PDF/Marta%20Garcia%20Carrion.pdf>).
 6. Véase, por ejemplo, Javier Moreno Luzón (ed.), *Construir España. Nacionalismo español y proyectos de nacionalización*, Madrid, Marcial Pons, 2007. También Ismael Saz y Ferran Archilés (eds.), *Estudios sobre nacionalismo y nación en la España contemporánea*, Zaragoza, Prensas Universitarias de Zaragoza, 2011. Para muestra a largo plazo, el proyecto de investigación dirigido por J. Moreno Luzón y X. M. Núñez Seixas en el que este trabajo se inscribe.
 7. Miriam Hansen, «The Mass Production of the Senses: Classical Cinema as Vernacular Modernism», *Modernism/Modernity*, 6 (2) 1999, pág. 60.
 8. Serge Salaün, *El cuplé (1900-1936)*, Madrid, Espasa-Calpe, 1990, pág. 152.
 9. Manuel Francisco Reina, *Un siglo de copla*, Barcelona, Ediciones B, 2009, pág. 29.
 10. José-Carlos Mainer, *Años de vísperas. La vida de la cultura en España (1931-1939)*, Madrid, Espasa-Calpe, 2006, pág. 57.
 11. Manuel Francisco Reina, *Un siglo*, pág. 28.
 12. Véase Jane Feuer, *El musical de Hollywood*, Madrid, Verdoux, 1992.
 13. Román Gubern, «El cine sonoro», pág. 137.
 14. Rápida adaptación al cine de la exitosa zarzuela estrenada en 1930 y compuesta por José Serrano (música) y Juan José Lorente (texto). La adaptación fílmica contó con arreglos a la partitura original de Daniel Montorio.
 15. Para detalles sobre la política alemana en relación con el cine español, véase Marta Muñoz Aunión, «*Inter arma, silent artes*: la intervención nazi en la configuración mediática y política del alzamiento», en *Archivos de la Filmoteca*, 66, 2010, págs. 107 y ss.

16. Román Gubern, *Benito Perojo. Pionerismo y supervivencia*, Madrid, Filmoteca Española, 1994, pág. 299.
17. Alberto Elena, *La llamada de África. Estudios sobre el cine colonial español*, Barcelona, Edicions Bellaterra, 2010, págs. 34-35.
18. Juan Miguel Company en «La cruzada del brigadier (a propósito de *Carmen la de Triana*)», *Archivos de la Filmoteca*, 7, 1990, pág., 14.
19. *Ibíd.*, pág. 19.
20. Marta Muñoz Aunión, «El cine español según Goebbels: apuntes sobre la versión alemana de *Carmen, la de Triana*», en *Secuencias*, 20, 2004, págs. 40-41.
21. *Ya*, 19 de octubre de 1939, citado por Gubern, *Benito Perojo*, pág. 307.
22. En películas como *El baile* (1959) y sobre todo *Mi calle* (1960).
23. *La mujer perdida* (Tulio Demicheli, 1966), *Esa mujer* (Mario Camus, 1968) son algunos títulos que apelan a esta fórmula alusiva.
24. Serge Salaiün, *El cuplé*, pág. 34 y *passim*.
25. Terenci Moix recuerda precisamente que el éxito del filme puso de moda el cuplé en otros filmes, pero también en la radio y el teatro, en clave (paradójica) de erotismo y nostalgia (*Suspiros de España. La copla y el cine de nuestro recuerdo*, Barcelona, Plaza y Janés, 1993, pág. 35).
26. Manuel Vázquez Montalbán, *Crónica sentimental de España* [1969], Barcelona, Grijalbo, 1998, pág. 195.
27. Es un grupo del que participan títulos tan evocadores para los imaginarios de épocas en conflicto como *Relaciones casi públicas* (1968), *Juicio de faldas* (1969), *El alma se serena* (1969), *En un lugar de La Manga* (Mariano Ozores, 1970), donde canta «Moderno pero español» y «Mi carro» (A. Cintas y A. Jaén), *Me debes un muerto* (1972). Su canción «Y viva España» (de los holandeses Caerts y Rozenstraten) se convertirá desde mayo de 1973 en un pseudohimno nacional.
28. Entre los pocos estudios que se han dedicado a este fenómeno popular, véase Annabel Martín, «Con faldas y no tan a lo loco. *La fierecilla domada* y el cine de José Luis Sáenz de Heredia», en J. L. Castro de Paz y Jorge Nieto (eds.), *El destino se disculpa. El cine de José Luis Sáenz de Heredia*, Valencia, IVAC, 2011, págs. 233-249.
29. Jean-Claude Seguin, *Pedro Almodóvar. Filmer pour vivre*, París, Ophrys, 2099, págs. 6 y ss.; Vicente Sánchez-Biosca, «La aromática postmodernidad española y su sacerdote: Almodóvar», en *Una cultura de la fragmentación*, Valencia, Filmoteca Valenciana, 1995.
30. En realidad, se trata de una amalgama que arranca con el n.º 6 (octubre de 1938), pero mezcla noticias e incluso las imita para iniciar la ficción.

31. Quizá pueda recordarse ese filme de autor inspirado en la vida de Miguel de Molina que fue, en 1987, *Las cosas del querer* (Jaime Chávarri). También aquí las imágenes del pasado (Estrellita Castro) miran al presente.
32. Manuel Román (*Memoria de la copla. La canción española. De Conchita Piquer a Isabel Pantoja*, Madrid, Alianza, 1993) titula el capítulo dedicado a Isabel Pantoja «El último mito» (cap. 15), págs. 429-446.
33. Carlos Herrera dirigió en radio *Las coplas de mi ser* y en televisión *Las coplas*, además de ser autor en el dominical de ABC de una *Historia de la copla*.

BIBLIOGRAFÍA

- BENET, Vicente J., *El cine español, una historia cultural*, Barcelona, Paidós, 2012.
- CAMPORESI, Valeria, «La españolada histórica en imágenes», en Aitor Yraola, *Historia contemporánea de España y cine*, Madrid, UAM, 1997.
- GARCÍA CARRIÓN, Marta, *Sin cinematografía no hay nación*, Zaragoza, Institución Fernando el Católico, 2007.
- GUBERN, Román, *El cine sonoro en la II República*, Barcelona, Lumen, 1977.
- HANSEN, Miriam, «The Mass Production of the Senses: Classical Cinema as Vernacular Modernism», *Modernism/Modernity*, 6 (2), 1999.
- MOIX, Terenci, *Suspiros de España. La copla y el cine de nuestro recuerdo*, Barcelona, Plaza y Janés, 1993.
- SALAÜN, Serge, *El cuplé (1900-1936)*, Madrid, Espasa-Calpe, 1990.
- SÁNCHEZ-BIOSCA, Vicente, «La aromática postmodernidad española y su sacerdote: Almodóvar», en *Una cultura de la fragmentación*, Valencia, Filmoteca Valenciana, 1995.
- VÁZQUEZ MONTALBÁN, Manuel, *Crónica sentimental de España [1969]*, Barcelona, Grijalbo, 1998.

JAVIER MORENO LUZÓN
y XOSÉ M. NÚÑEZ SEIXAS
(eds.)

SER ESPAÑOLES

*Imaginarios nacionalistas
en el siglo XX*

RBA

HISTORIA
Serie Historia de España
Dirigida por Jorge M. Reverte

Los lectores interesados pueden contactar
con el director de la colección a través
de la siguiente dirección de correo electrónico:

Actualidad-Historiadeespaña@rba.es

© Javier Moreno Luzón y Xosé M. Núñez Seixas, 2013.

© de esta edición: RBA Libros, S.A., 2013.

Avda. Diagonal, 189 - 08018 Barcelona.

rbalibros.com

Primera edición: junio de 2013.

REF.: ONFI603

ISBN: 978-84-9006-682-9

DEPÓSITO LEGAL: B-12.088-2013

Queda rigurosamente prohibida sin autorización por escrito
del editor cualquier forma de reproducción, distribución,
comunicación pública o transformación de esta obra, que será sometida
a las sanciones establecidas por la ley. Pueden dirigirse a Cedro
(Centro Español de Derechos Reprográficos, www.cedro.org)
si necesitan fotocopiar o escanear algún fragmento de esta obra
(www.conflicencia.com; 91 702 19 70 / 93 272 04 47).

Todos los derechos reservados.