

Cierta música lejana de la lengua: Latinoamericanos en el cine español, 1926-1975*

Marina Díaz López**

A Alberto Elena y María Luisa Ortega.

Por todos estos años de escuela

Oigo pasar acerados los aviones del ejército español del aire en un 12 de octubre más. Es ésta la fecha del antaño famoso día de la Hispanidad que pervive diluido en actos como el desfile que encubren estos sonidos, presidido por las fuerzas armadas españolas y especialmente por su patrona, la virgen del Pilar. Y es tenebrosamente paradójica la coincidencia en el sentido de esta 'fiesta' porque me hallo escribiendo este artículo sobre las presencias de los personajes latinoamericanos en un sector cultural, como es el cine, en un tiempo en el que esta celebración perseguía un sentido de hermandad y de esencial comunión con todos los países de habla hispana. El hispanismo de antaño se abanderó tras la religión católica —precisamente matriarcal— tratando de enhebrar la condición existencial de todos los países llamados a contener su sentido ideológico en el uso de una lengua que, con sus precisas y apuntadas diferencias, es sin duda el legado mayor de la cultura hispanoamericana. Superando vivamente la trinchera de semejantes encabezados ideológicos, todavía hoy en día hay una lengua compartida que hace posible la comunicación de los hispanohablantes —entre malentendidos y guiños culturales— cuya profundidad y arraigo no deja de ser alarmante, si se piensa con detenimiento.

El mito de la hispanidad se construye como un concepto operado, fundamentalmente, desde España. Toma la idea de apoyar una identidad que supere o ignore las políticas de identidad nacional, en cada país latinoamericano, para vertebrarse en torno a una línea de contenido cultural en una identidad regional supranacional. La perdurabilidad del hispanismo tiene un origen que merece la pena destacar y analizar, sobre todo en el proceso de formación de todas estas sociedades, españolas y latinoamericanas, en pleno proceso de atropellada modernización. El franquismo se solazó con la idea de recuperar el espíritu de un imperio e invistió, con denuedo, de importancia a una política llamada a recuperar los valores que identificarían a la cultura hispana. Sus elementos terminaron por ser abatidos con el paso del tiempo, arrinconados por la disposición de otra lógica política que ignoraba la búsqueda de estas alianzas hasta hacerlas poco más que invisibles. El proyecto siempre enfatizado y nunca suficientemente bien visto de la comunidad

* Agradezco mucho los comentarios al artículo de Daniel Sánchez Salas, Alberto Elena y Ana Martín Morán.

** **MARINA DÍAZ LÓPEZ** es doctora en Historia del cine por la Universidad Autónoma de Madrid y trabaja en el Instituto Cervantes como Técnica de cine y audiovisual. Ha editado junto a Alberto Elena dos libros sobre cine latinoamericano, *Tierra en trance* (Madrid, Alianza Editorial, 1999) y *The Cinema of Latin America* (Londres, Wallflower Press, 2004). Tiene varios artículos relacionados con cine español y latinoamericano, donde alimenta con especial interés la posibilidad de trabajar sobre una historia basada en la naturaleza transnacional del cine en español.

iberoamericana ha logrado establecer un marco que todavía tiene sentido para algunas instituciones que luchan por su pervivencia, y que se recuperan en cada nueva 'cumbre iberoamericana' y sus otras muchas instancias. Quizás el sentido dado a la mentalidad que construye esta identidad multifacética debe ser pensado de otra manera para valorar con justeza su alcance. La mentalidad transnacional que estructura las relaciones entre España y los países y comunidades latinoamericanas pervivió a pesar de la incapacidad del discurso oficialista franquista para imprimir sus contenidos de manera rotunda, enérgica y hasta egregia. La cultura y el imaginario popular sostuvieron un espacio de mestizaje, muy turístico, que procedía de una comunicación previa, antiquísima, musical y teatral, que había establecido ya toda una serie de lugares comunes desde los que, todavía hoy, se ha de pensar la representatividad de sus contenidos. Los incipientes medios de comunicación de masas vampirizaron con tino este espacio, redefiniendo los términos en los que los tipos, los folclores y sus *loci* se habían matizado durante la segunda mitad del siglo XIX.

Estas posiciones serán retomadas por el cine, que alargará su existencia en una serie basada en mediaciones populares de la integración de los géneros líricos, cómicos y melodramáticos. Estas fuentes fueron apoyadas por las productoras y las instancias protectoras de los cines nacionales, precisamente por tratarse de un cine que iba dirigido a un público general con contenidos que no podían soslayar su tratamiento conservador de historias de fundamento literario clásico. Es así cómo la política que marcaba el hispanismo terminó por refugiarse en las formulaciones tradicionalistas, donde todas las diferencias entre las nacionalidades en liza convenían en encontrar un punto de entendimiento basado en tres elementos característicos: (1) la expresión de los sentimientos de identidad y deseo a través de la música, asumiendo la infinidad de sus singularizaciones locales pero también el reduccionismo de sus epítomes nacionales, (2) la comparecencia de lo cómico como elemento crítico y revelador de las diferencias, sobre todo las lingüísticas, y como subterfugio para desnivelar el orden social apelando a la picaresca, al oportunismo y, sobre todo, a la bonhomía, y (3) la pesquisa sobre la diferencia sexual siguiendo líneas de construcción que tratarán de incorporar con levedad las asunciones a las que parecía llevar el discurso del espacio público según avanzaba el siglo XX, donde también tendrá la música un papel comunicativo fundamental.

El cine español, sobre todo durante el franquismo, operativiza estas líneas de contenido que se siguen con naturalidad desde los años cuarenta hasta la llegada de la democracia. Durante este tiempo queda de manifiesto cómo los personajes latinoamericanos aparecen de manera normalizada para dar un contrapunto a lo hispano y alimentar el hispanismo. En cierta medida, lo exótico que puede parecer lo latinoamericano se manifiesta en un segundo plano, para vivir su comparecencia en un contexto que se pretende similar para todos, que se convoca como en familia. Como se ha apuntado más arriba, la representatividad de estos personajes latinoamericanos puntuales, pero constantes, debe ser tomada ya desde un foro absolutamente estereotípico, como también lo son los personajes que se arrojan el protagonismo de enfatizar 'lo español'. La pertinencia de cuidar un espacio de convivencia de estereotipos está en rentabilizar la presencia de estrellas, cantantes, cómicos y actores que están llenando los foros mediáticos, también en sus cinematografías de origen. El espacio creado por el cine se presta a abrir más su campo de popularidad y de gusto en públicos afines. Por ello, la realización de películas que combinen presencias se desarrolla en un ámbito de promoción de la coproducción, que involucra a empresas de ambos lados para la ejecución de proyectos compartidos. Y de igual modo, también es importante pensar que la incorporación de personajes latinoamericanos en el cine español responde a la expectativa de distribución de esas imágenes en la

red cinematográfica latinoamericana¹. Las empresas que tratarán la aventura de que sus producciones estén en las salas del otro lado del charco serán Suevia Films, Benito Perojo P.C., Cámara P.C. o Miguel Mezquiriz P.C., por citar las más obstinadas, entre las que Suevia será la mejor representante, sobre todo en su vertiente distribuidora a pleno rendimiento desde 1947². La raigambre que pudieron tener las películas de estas productoras en Latinoamérica es prácticamente un enigma³.

Por tanto, esta convivencia de estereotipos nacionales es imprescindible pensarla en un cine popular que busca su conexión con otros espacios mediáticos que rentabilicen la comparación de las estrellas y los personajes de fama en otros medios. Se pueden distinguir dos líneas de contenido desde donde se formulan las comparencias latinoamericanas en estas producciones, que buscan enraizarse en un foro de espectáculo que supera el mismo del cine. En primer lugar, existe un hipertexto mayor que se podría englobar bajo el rótulo de “el mundo del espectáculo”. En el desarrollo que se presenta a continuación, el tratamiento de los personajes latinoamericanos vendrá siempre determinado por un espacio especular desde donde los personajes toman y cobran sentido, más allá de su confesión profesional que los hará artistas de cada medio invocado en concreto. Los toros, el teatro musical (con todas sus variantes) y la radio, el mundo del gag y de los cómicos teatrales, y después televisivos, y el fútbol, darán cita a sus personajes, que se incluirán en distintas peripecias narrativas donde se enfrentarán identidades nacionales y de género. Y en segundo lugar, hay otro grupo que también generará un espacio metatextual que no tendrá un desarrollo en un espectáculo externo al cinematográfico, pero sí interno, o en la cultura cinematográfica que crea el mundo del cine. Presenta el trabajo de actores incorporados al cine español que tienen un sentido ‘estelar’ en alguna medida, que sirven de conexión con las cinematografías de origen, o que sirven de enlace para presentar a la estrella española al otro lado del Atlántico, arropada por una historia o unos personajes familiares para el público local latinoamericano.

La creación de las imágenes nacionales de los latinoamericanos tiene una elaboración que también conviene perfilar antes de emprender el análisis de sus *loci*. De igual manera que los estereotipos manifiestan en su propia presencia una determinada construcción de la realidad nacional que reifican, su particularidad no podría quedar definida sin las expresiones a través de las cuales se afirma que es generalmente “el otro”. La convivencia lingüística resulta uno de los espacios de mayor contraposición y sana mofa que evalúa los límites de la convivencia de identidades. Con las expresiones de definición que se afirman en las películas vienen también aparejadas las definiciones de los lugares comunes que se enfatizan, casi desde siempre, de una manera crítica y reflexiva. El sentido de los estereotipos se usa principalmente para enfatizar lo nacional en modelos narrativos y musicales pensados como celebratorios. Esa visión coral, colorista y totalmente diversa que manifiesta la ejecución de un hispanismo que se remontará a los años previos al franquismo habla de la convivencia de un mundo que sólo es pensable desde la convivencia de una cultura, muy a pesar de lo reducido de los tipos, como apunta Isabel Santaolalla: “[E]s evidente que el tipo

¹ Un resumen a modo de historia de las presencias compartidas entre las cinematografías española y latinoamericana puede ser consultado en www.cvc.cervantes.es en su exposición titulada “Cinematografías de la semejanza”.

² José Luis Castro de Paz y Josexo Cerdán, “Cesáreo González: hasta que llegó su hora”, en su libro de edición *Suevia Films-Cesáreo González. Treinta años de cine español* (A Coruña, Xunta de Galicia, 2005), pp. 88ss.

³ Por el contrario, algo sabemos de la circulación de cine latinoamericano en España y del sentido de la producción, distribución y exhibición: Alberto Elena, “Avatares del cine latinoamericano en España” (*Archivos de la Filmoteca valenciana*, nº 31, febrero de 1999), pp. 229-241.

de imágenes de la hispanidad que circulaban por las pantallas españolas de esta época era muy específico y limitado y (...) escasamente representativo de la variedad étnica y cultural del continente americano”⁴.

A lo largo de este artículo se analizará la evolución de cinco espacios genéricos distintos dominados por alguno de los elementos que se han ido apuntando; así, se enfatizará la manera en la que se encarna el estereotipo específico que se analiza. Se dará lugar a la presentación del mundo taurino, del protagonismo de los cómicos, del fútbol y del deporte, y finalmente del espectáculo musical. Y para concluir, se tratará el espacio desarrollado por la contraposición melodramática de actores de distinta procedencia latinoamericana en el cine español, cuya presencia tiene mucho que ver con las peripecias de la constante recomposición del vodevil.

1. Siempre en domingo: toros y fútbol

El primer personaje de película de ficción española que presenta un personaje marcadamente latinoamericano, concretamente mexicano, es *La malcasada* (Francisco Gómez Hidalgo, 1926). Se trata de la recreación de un personaje público, conocido y torero, cuya presencia en esta película utilizará su carisma taurino para poner en liza determinados elementos contradictorios sobre las tradiciones asociadas a los personajes estereotipados, como son evidentemente los toreros, con la presencia en la sociedad de elementos de modernización.

Esta peculiar película dirigida por el periodista Francisco Gómez Hidalgo tenía mucho de gaceta, de oportunidad periodística y de melodrama contemporáneo, hasta el punto de que Jean Claude Seguin la define como “docudrama”,⁵ término que resulta demasiado exógeno pero que evidencia lo bizarro de esta película. *La malcasada* se concibió como una actividad paralela a la producción de la obra teatral, obra del director y de José Lucio, cuyas diferencias desembocarían en los problemas de exhibición iniciales que tuvo la película, que después se explicaron como acciones de la censura a propósito de la sanjuanada contra la dictadura del General Miguel Primo de Rivera⁶. La peculiaridad de la versión cinematográfica debió sugerirla la propuesta de hacer aparecer a multitud de personajes públicos del momento en la vida social de los protagonistas que viven en los años veinte. Quizás no se explicó así el tema por el que luego se ha conocido a la cinta, que presumía de que todos estos personajes habían sido reunidos en torno al problema principal que viven la pareja protagonista: “su idea era la de que cuando el protagonista quiere divorciarse de su esposa, pide consejo a infinidad de personajes de la política, el ejército, y de las Artes”⁷. Este desenlace venía precedido por toda la diatriba que viven el licencioso torero mexicano y la joven condesa que sufre por los desaires de su marido y no parece dispuesta a vivir una condición de resignada mujer casada. La historia, que originó película y obra teatral, había corrido en boca de todos y no era otra que la del divorcio entre el torero mexicano Rodolfo Gaona y la actriz española Carmen Ruiz Moragas.

Oculto bajo la presentación del torero Félix Celaya, interpretado por el actor español pero internacional José Nieto, el público contemporáneo conocía la historia del famoso diestro mexicano que llegó a España en 1908 con la intención de triunfar en el medio,

⁴ Isabel Santaolalla, *Los “Otros”. Etnicidad y “raza” en el cine español contemporáneo* (Zaragoza / Madrid, Prensas Universitarias de Zaragoza / Ocho y Medio Libros de Cine, 2005), p. 70.

⁵ Jean Claude Seguin, *Historia del cine español* (Madrid, Acento, 1995), p. 15.

⁶ Manuel Palacio, “La malcasada”, en Julio Pérez Perucha (ed.), *Antología crítica del cine español. 1906-1995* (Madrid, Cátedra / Filmoteca Española, 1996), p. 60.

⁷ Juan Antonio Cabero, *Historia cinematográfica española* (Madrid, Gráficas Cinema, 1948), p. 295.



Foto de estudio de Miret de Rodolfo Gaona.

tomando la alternativa ese mismo año, primero en la plaza de Tetuán de las Victorias y después en las Ventas. Ya en México era un matador reconocido y había toreado repetidamente en la capital de México, acreditándose como una de las glorias de la lidia mexicana. Gaona entró en la mitología taurina gracias a su invención de la suerte llamada "gaonera",⁸ por lo que su nombre es significativo para los doctos en la cosa taurina.

La incursión de la historia sentimental de Gaona dentro de la ficción ideada por Gómez Hidalgo venía muy probablemente promovida por una activa presencia del diestro en las vistas cinematográficas que recogían los lances de las estrellas del toreo. Sólo en México y en imágenes tomadas antes de su partida a España, hay catalogadas infinidad de vistas que hacen de él la imagen taurina más recurrente y solicitada, y en las que se captan algunas de sus corridas famosas⁹. Su fama como torero nacional le sigue hasta verse en México varias de sus corridas en territorio español de 1911, y en España también hay noticia de varias vistas que recogen sus hazañas, concretamente *Corrida de toros (Seis toros de Santa Coloma)* (1916) y

⁸ "La gaonera se ejecuta con el capote a la espalda, el diestro de frente, presentando el vuelo por un solo lado. Se carga la suerte cuando el animal llega a la jurisdicción, y al darle la salida por los terrenos de fuera, el diestro gira media vuelta, pudiendo repetir el lance". Voz del *Diccionario enciclopédico Salvat Universal* (Barcelona, Salvat, 1981).

⁹ Según recogen Juan Felipe Leal, Eduardo Barraza y Carlos Flores, *El arcón de las vistas. Cartelera del cine en México. 1896-1919* (México, Universidad Nacional Autónoma de México, 1994): *Corrida de toros por Gaona, Rodolfo Gaona, Beneficio de Gaona en México, Primera corrida de Gaona, Beneficio de Gaona, Gaona en Puebla*; en 1908; *Corrida de toros de presentación de Rodolfo Gaona en la Plaza de México en 1909; Presentación de Rodolfo Gaona en la plaza de El Toreo, Corrida de Gaona en El Toreo, Corrida de Gaona y Segura en El Toreo, Corrida de Lagartijo, Cocherito de Bilbao y Gaona, Corrida de Segura y Gaona en El Toreo, Corrida de Cocherito de Bilbao y Gaona en El Toreo, Gaona y Lagartijillo en El Toreo en 1910; Cocherito, Segura y Gaona, Cocherito, Segura, Gaona y Gómez, Cocherito, Segura, Gaona y Merced Gómez, Corrida de Cocherito, Segura y Gaona, Corrida de Fuentes, Gaona y Ostioncito, Corrida de Gaona, Fuentes y Cocherito, Fuentes y Gaona, Fuentes, Gaona y Lagartijo, Gallito, Machaquito, Pastor y Gaona en España, Gran corrida de Gaona en España, Gallito, Machaquito y V. Segura, Lagartijo, Cocherito y Gaona, Presentación de Rodolfo Gaona en España, Segura, Gaona y Gómez, Temporada de Gaona en España, Toros por Gaona en 1911; Beneficio de Gaona, Cogida de Gaona en el Toreo, Corrida de Gaona y Pastor, Fuentes y Gaona, Gaona y Punteret, aparatosa cogida, Gaona, Pastor y Bombita en 1912.*

Corrida de la Semana Grande de San Sebastián (1917),¹⁰ que bien pudieran ser las tomas utilizadas en *Los arlequines de seda y oro*, cuyo primer montaje data de 1918. Allí se ven varias suertes filmadas en San Sebastián, donde también intervienen El Gallo, Gallito y Belmonte,¹¹ y que parece presumible pensar fueron conservados en la reedición de sus imágenes en *La gitana blanca* (Ricardo de Baños, 1923)¹².

La calidad mítica de Gaona se celebraba en la película para darle una dimensión que lo situaba en un espacio de celebridad que hacía aconsejable su presentación dentro de un foro de miradas sofisticadas que imprimieran glamour a su identificación como un personaje moderno. Si bien la trama era tan habitual como un hijo dejado atrás en su juventud mexicana, y varias incompetencias matrimoniales que separaban a los dos casados, devolviendo a Gaona a los brazos de su amor de juventud y a su país, de cuyos cosos se retiraría en 1924, antes de la filmación de *La malcasada*. Tiempo después el propio Gaona interpretaría una novelización de sus primeros años de diestro en *Oro, sangre y sol*, dirigida por el director mexicano Miguel Contreras-Torres, en 1936. Se recuperaba allí parte del material de las mencionadas escenas taurinas, entrelazadas en una historia del encuentro entre el propio Gaona y unas actrices¹³.

La figura del torero latinoamericano que instaura esta interpretación del mito de Gaona y su paso por la sociedad española de los veinte mantiene una mirada oblicua hacia lo mexicano que supone que su personaje tenga esta nacionalidad, si bien este rasgo es definitivo en su descripción. La presencia del personaje de Carmen, el amor de juventud que deja atrás, y del retorno a su país, establece una mirada cómplice hacia los modos del incipiente melodrama cinematográfico que, precisamente, las industrias cinematográficas latinoamericanas definirán con excelente precisión. Es muy probable que esta presentación de la figura torera encontrara la horma familiar con el reencuentro de su verdadero amor y con su retoño, que le ligara al sabor de la tierra lejana y ayudara a la exhibición de la película en Latinoamérica, tal y como afirma Manuel Palacio en su artículo monográfico¹⁴.

Las presencias de toreros en las películas españolas posteriores se hallarán insertas en el subgénero de combinación folclórica y tipista en que redundará la españolada, con la única y peculiar excepción de la interpretación de Luis Sandrini de un fingido torero español regresado a su tierra en *¡Olé, torero!* (Benito Perojo, 1948), de la que se hablará a propósito de las películas españolas del actor argentino. Dos toreros mexicanos aparecen en las películas *Tercio de*

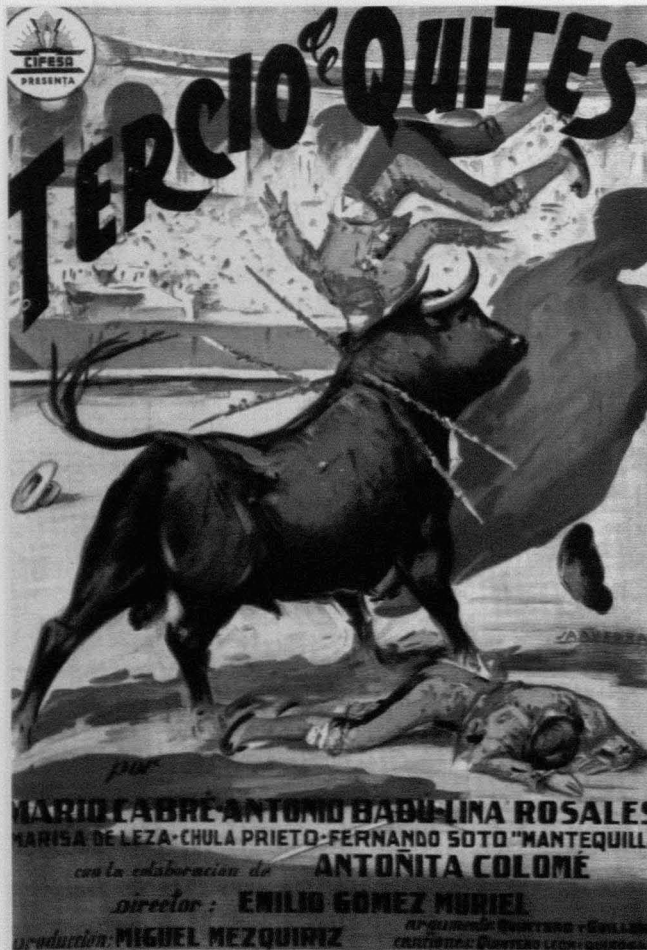
¹⁰ Josefina Martínez, *Los primeros veinticinco años de cine en Madrid. 1896-1920* (Madrid, Filmoteca Española, 1992), pp. 137 y 241.

¹¹ Palmira González López, *Els anys daurats del cinema clàssic a Barcelona (1906-1923)* (Barcelona, Institut del Teatre de la Diputació de Barcelona, 1987), p. 336.

¹² Palmira González, "La gitana blanca", en Julio Pérez Perucha (ed.), *Antología crítica del cine español. 1906-1995* (Madrid, Cátedra / Filmoteca española, 1996), p. 44.

¹³ Evidentemente, el objetivo de Contreras Torres era realizar una película comercial que engastara el material de sobra conocido de las lidias reales con la reconstrucción de la infancia del diestro, interpretado por su propio hijo, también llamado Rodolfo Gaona. Según las sinopsis conocidas de la película, se evocaba la estancia española del matador con su vida familiar posterior en su país: "Prólogo hispanomexicano ambientando en Sevilla y el Bajío con Isabelita Faure y La Goyita. Gaona invita a La Goyita a los toros y la lleva en la brava jaca La Golondrina. (Flashback). Escenas de la infancia y juventud del torero, de su aprendizaje con el infortunado Saturnino Frutos Ojitos. Escenas en su hogar de la colonia Roma, en México, D.F., con su familia, con su mozo de estoques Maera, su apoderado Chano Lozano, etc. Secuencias taurinas de noticieros con Antonio Fuentes, Machaquito, Cocherito de Bilbao, Vicente Segura, Ignacio Sánchez Mejías, Joselito, Juan Belmonte y, finalmente, Gaona. Concluye con la pareja Gaona-La Goyita que continúan su recorrido rumbo a la plaza". En Gabriel Ramírez, *Miguel Contreras-Torres (1899-1981)* (Guadalajara, Universidad de Guadalajara, 1994), p. 123.

¹⁴ Manuel Palacio, "La malcasada", p. 60.



Cartel de *Tercio de quites* (Emilio Gómez Muriel, 1951)

teatrales de Antonio Quintero y Pascual Guillén, de la primera, y del argumento original de Natividad Zaro, productora también de la película a través de su Atenea Films, de la segunda. Estos datos son importantes porque denotan los orígenes exógenos para la adaptación al cine de historias románticas y de comedia con el elemento taurino que, a buen seguro, gustaba a los aficionados entre el público. Poco o nada se dice de los estilos taurinos de cada uno, si bien se ve al mexicano en una grata escena nocturna dar unos capotazos a un novillo, clave de encuentro entre los dos personajes que se habrán de enamorar. La intención de la producción de ambas películas, muy próximas en el tiempo y pertenecientes a un claro subgénero en ese momento,¹⁵ tenía como objetivo distintos foros, si bien parece evidente que ambas estaban destinadas a satisfacer más al público americano que al hispano. Las dife-

quites (Emilio Gómez Muriel, 1951) y *Dos novias para un torero* (Antonio Román, 1956), dos coproducciones realizadas en territorio español con la pertinaz búsqueda de su integración de los colores españoles y mexicanos. A pesar de la importancia argumental que tiene el protagonismo del toreo en ambas, no se puede dejar de evidenciar la tónica, que se percibirá en otros géneros transnacionales, que implica la contraposición musical entre ambas culturas refundidas en un espacio que se estructura enfrentando la copla española cantada por una mujer, con la canción mexicana entonada por un hombre. La película fundadora en España de esta territorialización musical del diálogo entre ambos cines y sus valedores será la primera coproducción hispanomexicana *Jalisco canta en Sevilla* (Fernando de Fuentes, 1948) que sienta un precedente en España recogiendo una tradición previa de enorme presencia en el cine mexicano¹⁵.

Como se ha dicho, en estas dos producciones es interesante denotar la importancia de las imágenes documentales de las faenas que interpretan los toreros profesionales; el español Mario Cabré, en la primera, y el mexicano Manuel Capetillo en la segunda. Estas escenas dan su auténtico sentido a las adaptaciones

¹⁵ Marina Díaz López, "Buscar y amar los lugares comunes. Cartografía en cinco estereotipos mexicanos y españoles en sus cines populares (1920-1960)", en prensa.

¹⁶ "El universo taurino (...) prolonga durante los años cincuenta una presencia filmica que ya es habitual en el cine español y que se alimenta, mayoritariamente, de una tradición estrechamente ligada al tipismo andaluz y a lo que Román Gubern radiografía como «sus valores raciales, genuinos, eternos e inmodificables, que convierten su atraso agrario y su moral conservadora en timbre de orgullo nacional». Carlos F. Heredero, *Las buellas del tiempo. Cine español 1951-1961* (Valencia / Madrid, Filmoteca de la Generalitat Valenciana / Filmoteca Española, 1993), p. 273-274.

rencias formales que hay entre ellas, así como la incorporación de otros elementos mexicanos, matizan la afirmación anterior.

Tercio de quites es la penúltima coproducción con México del navarro Miguel Mezquíriz, que buscó mantener una producción de claro diálogo entre los públicos de los dos países, cuyas cinematografías él conocía muy bien. Mezquíriz convenció a Jorge Negrete para protagonizar la primera coproducción hispanomexicana¹⁷ y mantuvo durante casi una década la tensión productiva de trabajar con miras a un público evidentemente transnacional. Su última película en coproducción con México, también con un componente taurino, será *Bajo el cielo de España*, rodada en España por el mexicano Miguel Contreras Torres. Titulada en México *Sangre en el ruedo* (1952), estaba protagonizada por el actor, también hispanomexicano, Gustavo Rojo. Para la adaptación de los dos autores clásicos de la española, Antonio Quintero y Pascual Guillén, se recurrió al trabajo de un director mexicano, Emilio Gómez Muriel, que dirigió a un elenco que tenía un fuerte protagonismo mexicano. Todo comenzaba con el compromiso

de los personajes llamados a resolver la desgracia y la ruina del torero español Rafael Miranda (Mario Cabré), antiguo amor de la madre española de esta familia ranchera. Los jóvenes actores Joaquín Cordero y Chula Prieto representaban una imagen moderna y resuelta de México, frente a la eterna pendencia de los dos toreros, cuyo odio se remonta al amor que ambos sentían por la misma mujer, Carmen Miranda, interpretada por una joven Lina Rosales. Es interesante ver cómo Antonio Badú, el torero mexicano, reproduce fielmente el personaje de charro simpático que había construido durante la década de los cuarenta en la época más dichosa de la comedia ranchera. Vestido sobriamente con su sombrero y un mariachi inusitado dentro del cortijo de los Pajaritos, donde se desarrolla parte de la trama, canta “las mañanitas tapatías”, como él mismo dice, con su entonación de *crooner*; ajustando, como siempre había hecho, ese tono a la interpretación melódica del



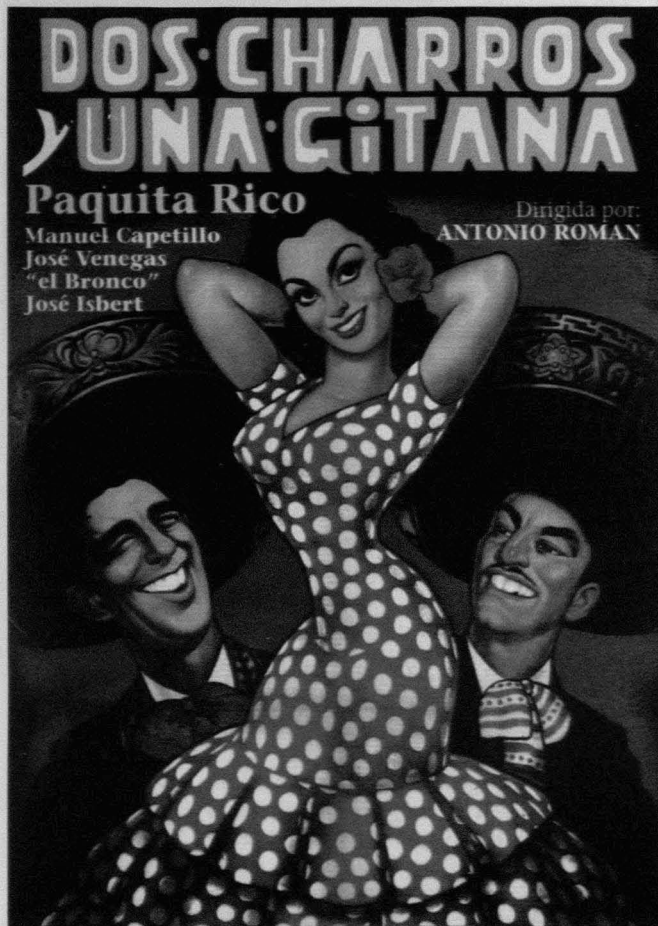
Cartel de *Sangre en el ruedo* (Miguel Contreras Torres, 1952)

¹⁷ Sobre *Jalisco canta en Sevilla*, se puede consultar: Marina Díaz López, “Las vías de la Hispanidad en una coproducción mexicana de 1948: *Jalisco canta en Sevilla*”, en *Los límites de la frontera. La coproducción en el cine español (Cuadernos de la Academia, nº 5, mayo de 1999)*, pp. 141-165, y Julia Tuñón, “Relaciones de celuloide. El primer certamen cinematográfico hispanoamericano. Madrid, 1948”, en Clara E. Lida (ed.), *México y España en el primer franquismo, 1939-1950. Rupturas formales, relaciones oficiosas* (México, El Colegio de México, 2001), pp. 121-161.

acervo ranchero. Es curioso que en esta escena en la que él intenta convencer a la española de su amor, el director proponga unos planos de la mirada racial de Lina Rosales que recuerdan sobremanera los planos fotografiados por Gabriel Figueroa de María Félix en *Enamorada* (Emilio Fernández, 1946). Este estatismo de una mirada discreta y atenta al contenido amoroso de una canción como la que escucha es un manierismo que no puede alejarse del diálogo expreso con el estilo del *Indio* Fernández y su internacionalización de lo mexicano.

Pero, sin duda, el actor que mejor apoya el diálogo entre ambas culturas es el mozo de cuadras de Luis Ponce (Joaquín Cordero) llamado, e interpretado por, *Mantequilla*. Acompañado por *Paca la brava* (Antoñita Colomé) acciona la construcción consciente de la contraposición de folclores y de la inconmensurabilidad de los lenguajes. Todo ello tiene una mirada algo paródica que se resuelve en diálogos como el que sigue, donde se hace una competición inofensiva de las peculiaridades culinarias, otra de las señas de identidad buscadas como elementos estereotípicos para definir la realidad: "¿Tu sabes que México y España siempre se han querido. ¿Qué te parece la idea de montar un colmao mexicano-sevillano? ¿adornado con mantones de Manila, sarapes de Saltillo, pescaíto frito, gambas a la parrilla, boles de huajolote, bacalao con tomate, chicarrón en chile verde, soldaditos en pavía, frijoles en el pasote, aceitunas gordas aliñás y pulque curado de limón?"

Cartel mexicano de *Dos charros y una gitana* (Antonio Román, 1956)



La película ideada por Natividad Zaro apostaba por idénticas aproximaciones a la mirada cruzada entre los folclores con el fin de lograr una convivencia de identidades. *Dos novias para un torero* fue íntegramente rodada en España y la presencia mexicana se cifraba en dos personajes que desdoblaban el personaje del macho mexicano. El protagonista era el torero Manuel Capetillo, que protagoniza la historia de amor y aporta la presencia taurina, importantísima para la comunicación de la comedia sentimental, pues Malena será una fanática del torero. Con él viaja como su apoderado, el cantante *el bronco* Venegas, que realiza una serie de acompañamientos musicales cuyo protagonismo apela a la importancia de la música ranchera para este tipo de películas. De hecho, el título de estreno en México habla del énfasis expreso entre los dos estereotipos folclóricos, pues fue presentada como *Dos charros y una gitana* en su estreno en el Cine Olimpia de la capital, cuatro meses más tarde que en Madrid, el 11 de abril de 1957.

El juego de estereotipos se libraba en la dialéctica masculino-mexicano *versus* femenino-español, donde el torero y la música charra encarnaba lo primero y

la cantante Paquita Rico, lo segundo. El torero se había casado por poderes con una chica, Magdalena, con el mismo nombre que la joven Malena, sobrina de un peón caminero que vivía, precisamente, en una caseta próxima al cortijo. Todo había sido un error del cura, interpretado muy cómicamente por José Isbert, que se pasaba la película redactando cartas a sus superiores para deshacer el entuerto. Es curioso porque don Quintín parece uno de los personajes que los guionistas cuidaron con más cariño¹⁸ desde el tratamiento inicial que realizó el director del argumento original¹⁹. Cuando llega a explicar el error y le presentan a “los americanos”, inmediatamente cree que son estadounidenses, les habla en inglés y les pregunta por las obras de la base. Después se le aclara que eran mexicanos y que ha informado indirectamente al torero de que no está casado como piensa. En este momento, el término genérico y gentilicio de “americanos” está ya indisolublemente dirigido a los que han negado al país el Plan Marshall²⁰.

La presencia de la música es el rasgo que define por excelencia la presencia de México en España. Se realiza una interesante combinación de temas tradicionales o famosos en ese momento, a cargo del compositor Manuel Esperón. Son interpretados por los dos cantantes masculinos, para introducir las canciones mexicanas, en cuyas letras se repite, una y otra vez, la comunidad hispanomexicana. Así, según viajan en el coche al encuentro de la novia de Capetillo, cantan en un plano estático, donde se ve a torero, apoderado y abuela del primero, un son jalisciense de gran alegría: “Al llegar aquí a Sevilla/ siento un gusto sin igual/ de brindar con manzanilla/ que es hermana del mescal//Pues que siendo mexicano no me siento en patria ajena, y como soy muy ufano rezaré a la Macarena/ y aunque extraño a las mujeres de mi tierra mexicana, hallaré muchos quereres en alguna sevillana.”. La dialéctica ya está expedita y simplemente evidencia una historia de amor entre ambos países que tienen idénticas maneras de vivir y que han encontrado la franca expresión de su esencia en dos regiones que localizan todas estas pasiones, como son Jalisco y Andalucía, concretamente Sevilla. En la fiesta en la que Capetillo se decide a querer a la joven pobre, *el Bronco* vuelve a entonar un son donde se hace gala del grito en falsete —que mejor interpretó y había popularizado en España Miguel Aceves Mejía, que interpretaría un personaje similar en dos de las películas hechas con Lola Flores en España²¹—, donde recalca este mismo ideario: “Las mujeres españolas son las flores del jardín porque Dios lo quiso así y para estar siempre frescas Dios les dio el Guadalquivir/ Ese mantón de Manila siempre alegre y señoron/ Las mujeres mexicanas son la gloria que dio a los hombres, luz de nuestro cielo azul”.

La presencia de la copla española queda reducida a los momentos de expresión de Malena, que manifiesta un amor que va naciendo y creciendo según va conociendo al torero, siguiendo la lógica musical de León, Quintero y Quiroga. La historia de amor es para ella

¹⁸ El *tagline* de la cartelera rezaba: “Conozca usted a los personajes con los que Don Quintín armó la de su santo nombre”.

¹⁹ Parece que tuvieron parte en la escritura, además del director, José Luis Colina, Vicente Lluch y Noel Clarasó. Pepe Coira, *Antonio Román. Director de cine* (A Coruña, Xunta de Galicia, 1999), pp. 197.

²⁰ De los muchos diálogos y guiños que ha provocado la película *¡Bienvenido Mr. Marshall!* (Luis G. Berlanga, 1952), por su evidente valor como referencia del cine español, pero mas aun como obra de conexión con el público español, hay una interesante relectura en *Un indiano en Moratilla* (León Klimovsky, 1957), donde todo un pueblo finge una enorme comedia para que un indiano mexicano invierta su capital en el terruño aragonés. Como en el clásico de Berlanga, todas las fantasías de las fuerzas vivas se ponen al servicio de la evocación de un perfecto pueblo español. La película se estrenó en México con el título de *Dos mexicanos en Aragón*, siguiendo una serie de títulos que presentaban a los españoles desde una óptica de convivencia para el público mexicano.

²¹ Miguel Aceves Mejía es el protagonista de *Limosna de amores* (en México, *Tu y las nubes*: Miguel Morayta, 1955) y *Échame la culpa* (en México, *Échame a mí la culpa*: Fernando Cortés, 1958).



la encarnación de su fantasía y ambición, pues trata de convertir a su hermano, gran aficionado al fútbol, en novillero, algo que no puede resultar más que un continuo fracaso. El mexicano colmará la expresión máxima de su deseo y le permitirá emprender un ascenso 'pygmaléonico' de la mano de un enamorado de Magdalena, la novia real, donde es fácil entender la construcción de su personaje sofisticado y elegante que deslumbra al torero, en diálogo con la imagen que está popularizando Ava Gardner contemporáneamente, también fanática de los toros. Todo el proceso de acercamiento entre los personajes oscila entre la comedia de enredo, donde los dos actores se amoldan con justeza a la comedia de situación, pero también a través de la presencia de los espacios públicos en los que se asienta este inveterado hispanismo, como es la plaza de toros, pero también la radio, donde la pareja mexicana canta el son de la madrugada, canción tradicional adaptada por el compositor Silvestre Revueltas, y la fiesta con orquesta y grupo de baile, ya mencionada. Finalmente, Magdalena y *el Bronco* se van enamorando mientras la historia principal sucede a su lado. Esta pareja también tendrá sus momentos de intercambio cultural, uno de los cuales fue señalado por Emilio García Riera como un chiste involuntario, pues Licia Calderón imita el habla mexicana ante el charrote en una sala de fiestas y él otro la hace callar, afectado por el ardor de sus palabras, cuando puede parecer que está asustado por lo mal que lo hace, según el parecer del historiador²². La cita improvisada termina cuando la chica, atrevida, le susurra lo que le parecen los hombres de Jalisco y *el Bronco* se da cuenta de que tiene que devolverla a su padre, que se ha quedado dormido en el hall del hotel donde residen torero y apoderado.

La crítica recibe la película encasillando claramente su *locus* y evidenciando su factura como cine popular desaconsejable. El valor de la pervivencia de folclores, que en el cine fomentan y perpetúan su presencia de igual manera que en los otros medios, no tiene un valor esencial para los reseñadores del tono creativo de la cinematografía española. A modo de ejemplo se puede apuntar el comentario de Luis Gómez Mesa: "Sería inadecuado ponerse serio, y menos exigente, al comentar esta película. Las chanzas requieren su ambientación. Y desde el comienzo —con esa boda 'tan desigual', en Méjico, en el santuario de la Virgen de Guadalupe— se dice ya que la broma, la burla, la chistosidad y otras modalidades inferiores —el aspirante bufo— para suscitar la hilaridad del público campean en este enredo"²³.

Publicidad de *Dos novias para un torero* (Antonio Román, 1956)

DOS NOVIAS PARA UN TORERO

Rialto
HOY, ACONTECIMIENTO

Conozca usted a los personajes con los que Don Quintín armó la de su sexto nombre.

Si ustedes creían que la bomba de hidrógeno no podía ser superada, aquí la tienen; el nuevo explosivo se llama Magdalena, y para que sea más fuerte decimos que se ha casado sin saberlo.

La alegría más grande de su vida la recibió el día de su boda. La mayor tristeza la tuvo al día siguiente, cuando se enteró de que seguía soltera siendo casada.

Entre es el novio, el hombre que se casó sin darse cuenta con una mujer que no conocía y se enteró después de la boda.

Y aquí tienen ustedes a Don Quintín, que por equivocarse al entender el certificado de una partida de nacimiento, dió lugar a una originalísima boda y sus no menos originales consecuencias.

DIRECTOR:
Antonio Román

AUTORIZADA PARA TODOS LOS PUBLICOS

PAQUITA RICO · MANUEL CAPETILLO
JOSE VENEGAS (EL BRONCO) · LICIA CALDERON
Y LA COLABORACION DE
JOSE ISBERT Y ANTONIO RIQUELME

CIFESA

²² Emilio García Riera, *Historia documental del cine mexicano* (Guadalajara, Universidad de Guadalajara / Gobierno de Jalisco / Consejo Nacional para la Cultura y las Artes / Instituto Mexicano de Cinematografía, 1993), vol. VIII, p. 216.

²³ Luis Gómez Mesa, "Una película española" (*Arriba*, 7 de diciembre de 1956). Las citas hemerográficas contenidas en este texto se suman para enfatizar la visión contemporánea de las películas, sobre todo en lo referente a la construcción de un estilo de cine popular, que es más que relevante para el objeto de atención del artículo.

De alguna manera, este espectáculo popular tradicional dominado por lo mexicano tendrá su relevo en la construcción de la masculinidad de la mano del fútbol, medio completamente dominado por Argentina, donde este deporte ha sido crucial y comparte un universo de aceptación con el español. Probablemente, la importancia del fútbol en la construcción de determinadas identidades culturales y nacionales españolas requiera un estudio mayor que hable con profundidad de la importancia cultural de equipos como el Real Madrid CF y el Barcelona FC, y de su identificación con determinadas políticas identitarias que perviven hoy en día. En el caso del primero, su visibilidad internacional gracias a los grandes premios obtenidos —las Copas de Europa— y su presunto apoyo e identificación con el régimen franquista, implican un campo de sentido ineludible para entender cómo se conforma cierta popularización de una mentalidad que supera el mundo explícito del deporte.

Uno de los actores mayores en la construcción del mundo mítico de este equipo es una estrella futbolística argentina que fichó con el Madrid en 1953, siendo el artífice de cinco Copas de Europa que son la materia mítica de lo que se ha venido llamando “madridismo”. El bonaerense Alfredo Di Stéfano se nacionaliza español en 1956, en el mismo año en el que protagoniza una película dedicada a encumbrar su figura ya mítica para el público deportivo español. *Saeta rubia* (Xavier Setó, 1956) tiene todos los elementos hagiográficos de un *biopic* cuyos elementos de novelización son extremos, pues está constantemente combinando la realidad del personaje con proyecciones que flirtean, probablemente, con la realidad. El personaje no deja de ser la figura retraída y tímida por la que es conocido el famoso jugador de fútbol. Desde luego, la formación del equipo con niños pobres que le idolatran comienza cuando le devuelven la cartera que le han robado al inicio del film. La historia tiene el aire de fantasía tan grata como la seducción que planea la joven cantante que busca convencerle para hacer una película sobre su vida. En el mismo año en el que se inician las emisiones por televisión, el espacio cinematográfico allanado para una estrella mediática como es Di Stéfano, suscita una presencia imaginaria donde se vuelcan todos los elementos de la estrella en su dimensión pública. Así, el jugador es sencillo, como lo es su casa, un chacalito en la colonia madrileña de El Viso —aunque la película está rodada en Barcelona—, su mujer es una pulcra y tierna ama de casa, su forma de trabajar en el equipo es discreta —aunque el entrenador se dirige a él hablándole de usted, de manera completamente respetuosa, lo que también asume el propio jugador—, y su responsabilidad hacia los chicos del Saeta rubia le lleva a buscar, de manera paternalista pero también sencilla, la solución a sus vidas no sólo con la creación del equipo que devuelve la fe a sus familias, sino con la presencia en su cotidianidad que restablece según las convenciones morales del franquismo: hace matrimonios que viven en el adulterio, recupera al padre de la estrella del Saeta rubia del alcoholismo... Como resumía Carlos Fernández Cuenca: “La historia posee simpatía, bondad y humor”²⁴.

Es evidente que el héroe del madridismo ha sido perfectamente asimilado por el carisma que ejerce el propio equipo de fútbol, si bien el personaje siempre mantiene una sobriedad deportiva, que es uno de los muchos rasgos que mantienen las distintas versiones de la tradicional peña de este equipo. Además de participar activamente en los entrenamientos con los chicos de su equipo, con los que se entrega y juega a brazo partido, también les enseña siempre que el compañerismo y la lealtad a los colores de su equipo son fundamentales, lo que no quita que se deban tener buenas relaciones con los contrincantes, como le sucede a él, al que se oye hablar con Ladislao Kubala, jugador estrella del FC. Barcelona,

²⁴ Carlos Fernández Cuenca, “Simpática comedia deportiva con un ídolo popular: Saeta rubia” (*Ídolo*, 4 de diciembre de 1956).



Cartel de *Saeta rubia*
 (Xavier Setó, 1956)

en una ocasión. Y con todo, algo queda de su origen argentino que excede el acento que, de manera muy suave, mantiene la persona y el personaje. El himno que inventan los chiquillos del Saeta rubia se inicia con una contundente matización sobre la identidad de su ídolo: "argentino y madrileño de una pieza", para después hacer una comparación entre el Real Madrid y el club de inicio en la carrera de Di Stéfano, el Boca Junior.

Una interesante contrapartida a esta construcción monolítica de un astro del fútbol lo encarna el actor cómico *Cassen* (Casto Sendra Barrufet) en *La liga no es cosa de hombres* (Ignacio F. Iquino, 1972), donde la actitud paródica habla del lapso de veinte años que hay entre las dos películas y el cambio que se puede observar en la posición que ocupa este deporte en la sociedad española, en pleno proceso de aperturismo. De la fábrica de Iquino, donde también se formó Xavier Setó, director de *Saeta rubia*, se propone una historia rocambolesca a través de la cual un muy especial *latin lover*, encarnado por el actor de físico peculiar y nada al uso, se hace pasar por una jugadora argentina en un equipo de fútbol italiano. En pleno furor del destape, la película

procura la exhibición de "jovencitas sin temor a resfriados"²⁵ de aire internacional, que no terminan de desnudarse pero que sienten una irresistible atracción por este jugador de fútbol de cuarta y fanático del parchís, que también encandila a un ancianito promotor de fútbol y millonario, en una clara alusión indirecta a *Some like it Hot* (*Con faldas y a lo loco*: Billy Wilder, 1959). La idea de la buscadora de talentos deportivos femeninos de hacerle pasar por una mujer dará lugar a un sinfín de malentendidos que le permiten estar asistido por todo un elenco de mujeres, entre las que terminará por encontrar a su media naranja en la hija del hombre del que precisamente comienza a huir.

Además de las escenas donde las chicas juegan al fútbol, con todo el exhibicionismo que ello implica, y donde él sí puede realizar un trabajo excelente como jugadora, su construcción como personaje argentino pasa por una imitación del acento más marcado y paródico de la capital, en la que *Cassen* introduce toda una serie de giros buscados para el doble significado, ahondando en el travestismo, que se perfila con enormes tintes paródicos. La radicalización de esa posición 'otra' que interpreta viene de la mano del enfrentamiento con la selección española en un campeonato. Además de declarar en una rueda de prensa que ella "no quiere problemas con la Madre patria", se exagera la crítica al conservadurismo español en la presencia agresiva de las jugadoras españolas, más modositas pero maliciosas pues

²⁵ Pablo Ramos, "La liga no es cosa de hombres, de Ignacio F. Iquino" (*Alcázar*, 20 de mayo de 1972).

andan dispuestas a pensar que la jugadora argentina esconde algo. En las sesiones de espionaje durante los entrenamientos, sus comentarios agrestes hacen que el cura que acompaña al equipo hispano declare con condescendencia que “hay que ser benévolo con nuestros hermanos de América Latina”. Indudablemente, la operación buscada por la producción de *Ifisa* es hacer una parodia que permita abrir el espacio a la modernización que pasa por la existencia de los equipos de fútbol femeninos, por la presentación aperturista hacia las relaciones sexuales de las mujeres —si bien la pulsión por un personaje infantil y poco agraciado como *Cassen* tiene también una intención casi esperpéntica que alude a otro tipo de humores— frente a una representación del español más rancio que sospecha y que tiene la vitola del catolicismo hispanista, paternalista y teatrero.

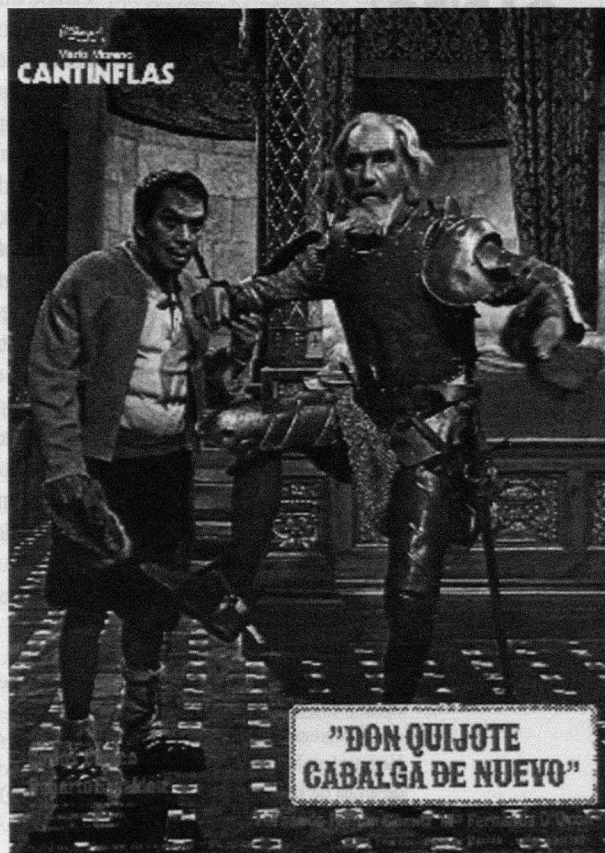
Del mundo de los toros al del fútbol, la incipiente sociedad mediática española vive un transcurso donde las presencias de lo latinoamericano se traen para demostrar la convivencia de ellos en los espacios públicos en transición constante hacia la modernización. El mundo de los espectáculos populares, que da cuenta de las tradiciones compartidas, pasará de la asunción del espacio asumido y reconocible hacia la ridiculización de los elementos estereotipados que parecen denotar un mundo del que se debe huir. La modernización se identificará con Europa, lo que iniciará la peculiar tarea de recrear distintos lugares comunes nuevos, pero dejará atrás la comunión latinoamericana como foro de identidad.

2. Risas enlatadas desde dentro de la españolada

La pretensión de parodiar este hispanismo asentado en convenciones que conformaba la película de *Cassen* es algo que está presente desde las primeras películas de este subgénero de contenidos populares transnacionales. La gestación de un espacio amplio de comedia es uno de los rasgos de mayor entidad para los cines populares pero también un elemento de difícil exportación, pues es sabido lo difícil que le resulta al humor traspasar sus fronteras naturales, ante la dificultad para hacer comprensibles las situaciones buscadas para provocar risa y desenfado basadas en el uso del lenguaje asentado sobre hablas específicas. Sin embargo, el caso del español ha arrojado una serie de ejemplos que llevan a pensar en la actualización de determinados tipos populares, que provienen del teatro clásico, pero cuya incorporación a los espacios narrativos y teatrales del siglo XX ha sabido mantener un éxito cuyas variables habría que estudiar con mayor profundidad; algo que no se podrá realizar aquí.

Aunque la industria cinematográfica mexicana vio nacer un sinfín de cómicos excelentes, que incorporarán al cine toda una serie de elementos de comedia procedentes de la carpa, la revista y la radio, su éxito en España quedará resumido a la figura de Mario Moreno *Cantinflas* sin dejar ningún espacio a contem-

Cartel de *Don Quijote cabalga de nuevo* (Roberto Gavaldón, 1973)



poráneos como Joaquín Pardavé o Germán Valdés *Tin Tan*, absolutamente desconocidos. El reinado del cómico en las pantallas españolas es inusitado y completo, encabezando la lista de más espectadores de películas latinoamericanas²⁶. Esto habla de su enorme popularidad entre el público popular, que recibió con agrado la internacionalización de su figura en dos películas norteamericanas, alguna de ellas rodada en territorio español. Sin embargo, *Cantinflas* no fue requerido por el cine español y su participación será tan tardía como 1973, año en el que filmó *Don Quijote cabalga de nuevo*, dirigida por el mexicano Roberto Gavaldón, pero de producción prácticamente española, donde el famoso actor interpretó a Sancho Panza en una versión de habla mexicana²⁷.

Sin embargo, los cómicos argentinos tuvieron más suerte, siendo el más prolífico de los que actúan en España el argentino Luis Sandrini, actor de enorme popularidad en toda Latinoamérica que también tuvo su carrera mexicana recreando idénticos papeles en los contextos cinematográficos distintos. Además de Sandrini, hay dos ejemplos más donde se realiza una película en torno al protagonismo de un cómico argentino: Pepe El zorro Iglesias en *¡Ché, qué loco!* (Ramón Torrado, 1952) y José Marrone en *Millonario por un día* (en Argentina tiene el curioso y paródico título de *El turista*: Enrique Cahen Salaberry, 1963). En el transcurso de estos diez años aproximados, la figura del pícaro bonaerense, atrevido en sus pesquisas, cosmopolita, vago y zalamero, ha llegado a su fin en lo tocante a la representación de un estereotipo ciudadano que ha cumplido un círculo. *El Zorro* Iglesias

denota toda la riqueza radiofónica del uso de una voz polifacética que había doblado también animación, Marrone ya exhibe un personaje cansado. La comedia de enredo producida por Suevia permitía a Iglesias realizar un galán de comedia de enredo que no dejaba de lado sus momentos de expansión, que recordaban su “habilidad de lograr diferentes tonos y colores de voz. Una garganta verdaderamente prodigiosa que le daba vida a numerosos personajes”²⁸ de distintas nacionalidades latinas pero con su sabor argentino, gracioso y dispuesto. Por su parte, Alfredo, interpretado por Marrone, en su papel de vagabundo que se encuentra con azar con el monto de un robo, no termina de perfilar sus tildes cómicas en una película coral donde intervenciones como la de Gracita Morales le deja en franca desventaja a la hora de llegar al público; consigue poco más que la mera presencia anecdótica y exógena de un errante argentino, inmigrante y pobretón.

En su debut en España, Luis Sandrini es ya una figura absolutamente consagrada en su país, con un pasado cinematográfico que le vincula a los orígenes del sonoro con dos películas, *Tango* (Luis J. Moglia Barth, 1933) y *Los tres berretines* (Enrique T. Susini, 1933, pero de reconocida

²⁶ Alberto Elena, “La difusión del cine latinoamericano en España” (*Cuadernos de la Academia*, nº 2, enero de 1998), pp. 221-230.

²⁷ Marina Díaz López, “*Don Quijote cabalga de nuevo*: Cantinflas hace su lectura del mito”, en Pedro Medina, Luis M. González y Emilio de la Rosa (eds.), *Cervantes en imágenes* (Alcalá de Henares, Festival de cine de Alcalá de Henares / Comunidad de Madrid, 2005), pp. 351-359.

²⁸ Roberto di Chiara, *El cine mudo argentino. Las películas existentes en el Archivo de Florencio Valera* (Buenos Aires, edición del autor, 1996), p. 44.

Publicidad de *¡Ché, qué loco!* (Ramón Torrado, 1952)



autoría colectiva). De la segunda película saldría convertido en una estrella nacional que ya no se eclipsaría, pues fue capaz de alternar teatro, cine y televisión, renovando los elementos de ese personaje inicial, poseedor de infinidad de elementos circenses y carperos: "Sandrini se metió en el corazón del público. Fuera de su actuación, no fue mucho lo que brindó *Los tres berretines*, que perdió en su trasvasamiento a la pantalla varias cosas de las que dieron éxito en el teatro a esta sonriente descripción de la familia de un ferretero que se irrita porque uno de sus hijos está dominado por el berretín del tango, otro por el berretín del fútbol y su mujer y su hija por el berretín del cine"²⁹. Como no podía ser menos, Sandrini será el hijo que compone un tango que lo catapulta hasta el punto de tener orquesta propia. Su personaje de Berretín se repetiría en varias películas que asentarían su personalidad de hombre de la calle y del barrio, balbuciente, *chorro* callejero que está fuera de todo y sufre para conseguir lo que quiere. El afianzamiento de su *persona* seguirá en *Riachuelo* (Luis Moglia Barth, 1934), en *El canillita y la dama* (Luis César Amadori, 1938), pero sobre todo en *Chingolo* (Lucas Demare, 1940). Su conciencia proletaria y pobre se contrasta de manera altanera con ricos y poderosos para disfrutar de sus riquezas pero para imponer también una visión del mundo que parece ahuyentar las fantasías opulentas de cierto concepto *naïve* del capitalismo. Berretín o Chingolo, con su ropa usada y su determinación de ideas, logró encantar al público internacional y convertirse en otro personaje de proyección en un espacio especular para las audiencias de clases medias y bajas. Según su propio autor: "La filosofía de mi personaje es 'querer ser', encontrarse con un mundo que le pone una pared por delante, un poco la envidia de la gente, qué sé yo, del mediocre. Yo no voy a ser nunca un millonario. Además, qué mierda le puede pasar a un tipo que tenga plata; no le pasa nada"³⁰.

Su primera salida será al cine mexicano, contratado por el ojo avizor del productor mexicano Gregorio Wallerstein, que dejó que guionistas argentinos revisaran sus diálogos, a fin de no perder su lógica argentina y su propia puesta en escena teatral bonaerense³¹. En el caso español, será Benito Perojo, otro auténtico hombre de cine con una mirada prudente que conocía el mercado filmico español en España y en América, el que utiliza a Sandrini para regresar a España después de siete años de exilio en la tierra de éste. Probablemente estimulado por los resultados del II Congreso Hispanoamericano de cine, celebrado en Madrid en junio de 1948, se dispuso a realizar una coproducción entre España y Argentina que finalmente sería sólo española y producida por Cesáreo González. Sandrini era bien conocido para el público pues se había estrenado *La casa de los millones* (Luis Bayón Herrera, 1942), donde su personaje repetía la frase "mientras el cuerpo aguante... [y seguía] voluntad no ha de faltar" que sonaba entre la gente y que motivó que el estreno español, en enero de 1947, de *El diablo andaba en choclos* (Manuel Romero, 1946) se convirtiera en *Mientras el cuerpo aguante*, como mero reclamo publicitario. Del mismo modo, su última película realizada en España tendrá, de nuevo, alusión a la frasecilla, siendo el título español *Y el cuerpo sigue aguantando*, muy diferente al argentino *Un*

²⁹ Domingo di Núbila, *La época de oro. Historia del cine argentino I* (Buenos Aires, Ediciones del Jilguero, 1998), p. 78.

³⁰ Mariano Calistro, Oscar Cetrángolo, Claudio España, Andrés Insaurralde, Carlos Landini, *Reportaje al cine argentino. Los pioneros del sonoro* (Buenos Aires, América Norildis Editores, 1978), p. 155.

³¹ Luis Sandrini tuvo una participación notable en la cinematografía mexicana de los años cuarenta, también un periodo glorioso para el intercambio de profesionales. La película que le hizo popular en México fue *Chingolo*. Protagonizó *La vida íntima de Marco Antonio* y *Cleopatra* (Roberto Gavaldón, 1946), *El ladrón* (Julio Bracho, 1947), *Yo soy tu padre* (Emilio Gómez Muriel, 1947), *El embajador* (Tito Davison, 1949) y *El baño de Afrodita* (Tito Davison, 1949). Todas ellas fueron producidas por Wallerstein, con distintos socios y con su productora Filmex.





¡Olé, torero! (Benito Perojo, 1948)

tipo de sangre (León Klimóvsky, 1960), título éste mucho más acorde con la historia que buscaba contar.

¡Olé, torero! tuvo una preproducción complicada pues su estilo ridiculizante chocó inmediatamente con la censura, que obligó a que Francisco Madrid revisara el primer tratamiento y a que *Tono* diera nuevo brío cómico a las escenas. La parodia era el medio en el que estos cómicos —también le sucedió a Cantinflas—, redefinidos durante el sonoro y en su periodo de normalización, afrontaron la perpetuación de sus personajes en un ámbito de recreación de subgéneros populares donde trataban de reubicar a aquellos personajes que tenían un perfil de comedia claro

en el malentendido lingüístico, la confusión de identidad y, finalmente, el travestismo profesional, donde personificarán multitud de estadios laborales parasitando esos espacios para recrear su visión algo dantesca de la vida y de la comunicación social.

¡Olé, torero! busca mirar de reojo a todos esos estereotipos españolistas desde la óptica del argentino clandestino que busca transmitir los últimos deseos del eterno novio de una joven cortijera que no es otra que una casi debutante Paquita Rico. El taxista Manuel, amigo de *el Cartujano*, otro torero interpretado por José Nieto que regresa enfermo del corazón a España, se ve obligado a fingirse éste mismo para poder ayudar a Soledad, acuciada por una ruina que desconoce. Esta ubicuidad y la mirada oblicua hacia la realidad palpable de la españolada se aprecian en los primeros títulos que se manejaron para la película, que iban a ser *Flor del toreo*, en España, y *Yo no soy yo*, en Argentina. Después se hablaría de *Soy un torero*, a la que seguiría *Cbé iqué torero!*,³² que trataría de mantener cierta presencia de la convivencia entre lo español y lo argentino que terminaría por desvanecerse en el título final, netamente hispano, por el que se conoce a la película.

Las imágenes en las que Sandrini ha de salir a la plaza a torear tienen un tono paródico imposible de reconocer en un momento en el que se está premiando la dimensión épica del toreo, que llegan al surrealismo en su escapada de la plaza en bicicleta. En oposición, la actitud medrosa de Sandrini, su rechazo a contaminarse con el habla española, aunque asumiéndola para afianzar su mirada externa respecto al estereotipo andaluz, no deja de ser francamente graciosa para el espectador ajeno a la celebración de la españolada. Además de contemplar cierto empaque en los momentos dramáticos, donde el garbo argentino de mal humor que también exhibía el personaje de Sandrini prodigaba espacios que abrían palpablemente el género, aportando un ritmo que marca la visión externa de su personaje porteño; “Cabe señalar como los momentos culminantes del film aquellos en que Sandrini se ve convertido sin querer en estatua y aquellos otros de obligada corrida final, pródiga en trucos y efectos para la mayor comicidad. Así lo entendió el público, que atronó la sala con sus carcajadas, sin que en ningún momento diera reposo a su gana de reír”³³.

Probablemente para seguir esta complicidad del público español con el personaje argentino, en 1953, regresaría para filmar otra película de idéntico sabor campirano en una nueva

³² Román Gubern, *Benito Perojo, pionerismo y supervivencia* (Madrid, Filmoteca Española, 1994), pp. 422-423.

³³ José de Juanes, “¡Olé, torero!” (*Arriba*, 15 de enero de 1949).

coproducción entre Cesáreo González y Benito Perojo³⁴. *El seductor de Granada* (Lucas Demare, 1953)³⁵ reunía a un elenco internacional completado por Malvina Pastorino, esposa de Luis Sandrini, y el actor hispanomexicano Rubén Rojo, en una historia romántica donde Sandrini, mozo de cuadras, renunciaba al amor pero no a la ternura y a la picaresca, pues adoptaba a un niño con el que vivía varias correrías, producto del robo de un dinero a unos maleantes. La publicidad dada al estreno volvía a demostrar su importancia como acicate afirmando que “en la cumbre de su popularidad, Sandrini realiza en España su película más cómica”³⁶.

Por último, en 1961 protagoniza la coproducción *Y el cuerpo sigue aguantando*, donde la paridad entre las dos producciones era de un 30% para España y un 70% para Argentina,³⁷ a pesar de haber sido filmada en los estudios Ballesteros con una buena presencia de actores españoles. Dirigida por León Klimovsky, era una interesante actualización de la obra de Ernesto Marsili, *El sobretodo de Céspedes*, que había tenido una versión cinematográfica previa en 1939, dirigida por Leopoldo Torres Ríos, con Tito Luisardo como personaje principal cómico. El ‘Céspedes’ de Sandrini comenzaba la película en pleno Madrid, cuando, desconcertado por haber comprado el terreno donde descansa la estatua de la Cibeles, exclama hierático “¡Me encajaron la mula!”, a lo que un policía que le sorprende contesta “mejor será los dos leones”. Este engaño no le frustra y decide probar fortuna en Madrid, donde se encuentra con distintos personajes que le ayudan y a los que les explica que es argentino de Mendoza. Su historia se complica por dos sucesos extraños que le acontecen inmediatamente: consigue un abrigo estafalario, lleno de bolsillos, donde una red de carteristas y ladrones depositan sus hurtos, y la donación de su sangre por supervivencia le convierte, inmediatamente, “persona fetiche” para un millonario que sólo puede vivir por las transfusiones de su sangre de signo especial. Se reúnen así dos personajes evidentes de su época de formación; el pobre enredado en una trama policíaca por algo tan surrealista como un abrigo a cuadros que le cae del cielo, y el vagabundo que se infiltra en el mundo de los ricos desde una posición que le permite despreciarlos, sentirse superior a ellos. El hambre como signo reúne a ambos personajes en sus dos historias y ve cómo los platos de comida cuantiosa pasan frente a él, que se haya condenado a comer yogurt y vitaminas por indicación médica³⁸.

Su encuentro con la camarilla de rufianes le hace tartamudear, titubear, pero pronto se hará con la situación, sobre todo porque le cae en gracia a “el jefe” que es una mujer, Lola (Silvia Solar), que maltrata a sus subalternos pero que siente una atracción irresistible hacia el pobre Céspedes. Las alusiones a la naturaleza cinematográfica del espacio son muchas; por ejemplo, cuando Lola quiere besar a Céspedes, éste le advierte de la censura. Tampoco

³⁴ También protagonizó *Maldición gitana* (Jerónimo Mihura, 1953) con idénticos productores, pero no se tiene constancia de que personaje fuera específicamente argentino, o se lo apreciara así.

³⁵ Titulada en Argentina *A la buena de Dios*, fue la primera película dirigida por Lucas Demare en España después de su experiencia en los años treinta en Orphea Films, donde no logró realizar ninguna película por la inminente llegada de la guerra civil española. Fue su primera experiencia con el color. Ricardo García Oliveri, *Lucas Demare* (Buenos Aires, Centro Editor de América Latina, 1994), p. 43.

³⁶ Cartel a toda página (*ABC*, 28 de marzo de 1954), p. 26.

³⁷ Julio Pérez Perucha, *Mestizajes. (Realizadores extranjeros en el cine español 1913-1973)* (Valencia, XXI Mostra de Valencia, 1990), p. 138.

³⁸ Esta es la tónica que vive su personaje. Así explica Sandrini una escena de *El diablo andaba en los cholos*: “[H]ay una millonaria (...) que anda buscando sirvientes porque no encuentra quién la aguante. El personaje que hago yo, un muerto de hambre, cuando está en la cola, huele un queso; los demás desgraciados que están por ahí esperando el puesto, le preguntan por qué no se lo come y él contesta: «Si me lo como, mañana ¿qué huelo?»” Mariano Calistro et al., *Reportaje al cine argentino*, p. 156.

quedara fuera el jazz como nueva música de modernización, que ameniza las noches del club donde se reúnen y donde llega también el policía al que ayudará Céspedes a disolver la banda en un intento de robar al millonario, dependiente de la sangre del argentino.

Finalmente, el personaje ha dado su último tumbo popular en un giro paternalista, que al igual que la mirada autorreflexiva de la película, exhibe la derivación del cine popular: el vagabundo resignado a no tener lo que los demás —la chica de la que se ha enamorado le usa para darle celos a su novio—, e internado obligadamente en la banda, funda una oficina en su pensión y entrega todo lo robado y el dinero a los pobres. Se redefine así el personaje que había logrado mantenerse en un espacio donde resaltaba el asombro frente a la modernización, a la que no parecía estar invitado. En los sesenta, esta naturaleza social ya es una calidad adquirida frente a la que sólo la complacencia de la beneficencia deja espacio a los que se había buscado apelar con el personaje de Berretín actualizado en este tránsito. Sin embargo, la mirada cómica y transgresora utiliza el cine como foro del que entresacar las convenciones, las mismas que afectan a la peculiaridad de un lenguaje español, visto y hablado desde la perspectiva de un argentino errante al que el heredero del millonario espeta que desconfía de todo hombre que parece un ser inferior, y señala el abrigo vistoso y payasesco con el que se despluma a confiados como él, precisamente.

3. La música no viaja sola

De alguna manera, en los subgéneros anteriores marcados por distintos temas de interés para el cine popular, siempre se ha ido deslizado la música, elemento esencial para la confluencia de distintos espectáculos teatrales previos que se aglutinan en la vocación popular del cine. La segmentación narrativa que implica el desarrollo de un número musical, ya sea cantado o coreografiado, entraña la incorporación de un elemento narrativo crucial para ampliar las perspectivas descriptivas de los personajes. Y en nuestro caso, es un identificador del lugar de procedencia, que vuelca desde la expresión musical de los aires de la tierra la evidente naturaleza de una música de origen folclórico que, tamizada por los medios de comunicación discográficos y radiofónicos, imprimen un sentido hipertextual a la aparición de artistas que exceden por su condición de cantantes. El mero espacio este-reotipado de su función narrativa en la comedia de situación, la folclórica o el apunte melodramático de la diferencia sexual que exhibe la convivencia de diferentes procedencias latinas, como se está viendo aquí, buscan con denuedo un espacio de comunicación transnacional.

El primer caso de realización de una película en torno a un grupo musical de enorme éxito en la España republicana fueron las dos películas realizadas en la base de los estudios Orphea de Barcelona para dar una presentación cinematográfica al trío Irusta-Fugazot-Demare,³⁹ de palpable presencia discográfica a cargo de la compañía Gramophon, para la que grabaron varios discos con su orquesta de tangos⁴⁰. El grupo había concretado espectáculos en Francia y España cuando pudieron

Imagen promocional del trío Irusta-Fugazot-Demare



³⁹ Se presentaron en el Teatro Maravillas de Madrid en 1928 para seguir al Principal Palace de Barcelona. Se separaron en 1936. Ya en América, se volvieron a reunir puntualmente en 1946 para hacer una grabación para la radio cubana. Zona de Obras (ed.), *Diccionario del Tango* (Madrid, Sociedad General de Autores y Editores, 2001), p. 82.

⁴⁰ Jorge Finkielman, *The Film Industry in Argentina. An Illustrated Cultural History* (Jefferson, McFarland, 2004), p. 213.

realizar las dos películas; *Boliche* (Francisco Elías, 1933) y *Aves sin rumbo* (Antonio Graciani, 1934). El protagonismo de los propios músicos en los guiones y en dotar de personalidad a las películas fue enorme. La primera narra la historia de los músicos en gira por España, donde quedaban claramente establecidos los tres personajes; el galán (Agustín Irusta), el cómico (Roberto Fugazot) y el pianista ciego (Lucio Demare). La siguiente película buscaba ahondar en estos personajes iniciando la tipificación según oficios que ya se ha señalado como habitual, si bien en periodos posteriores. En *Aves sin rumbo*, Irusta y Fugazot son dos pilotos que deben aterrizar en Barcelona en un vuelo sin parada desde Buenos Aires a Roma. Al querer pasar de incógnito, se emplean como mecánicos cerca de la casa de un rico *hereu* catalán, de cuya hija se quedará prendado el teniente Luro, interpretado por Irusta. Los cantos se suceden en los encuentros de los enamorados que culminan cantando al final, mientras el avión, ya reparado, se dispone a elevar de nuevo su vuelo. La crítica empalizó a la película dentro del devenir del cine español, resaltando la calidad musical de la misma en sentencias tan concluyentes como “[l]a parte musical es, con gran diferencia, lo mejor de la película”⁴¹.

Ya separado de sus dos compañeros, Agustín Irusta interpretó mucho tiempo después una curiosa película, *La guitarra de Gardel* (León Klimovsky, 1949), quizás otro producto del II Congreso Hispanoamericano de cinematografía. La película contaba con la presencia de Carmen Sevilla, como *partenaire* del galán argentino, cuya diferencia de edad y de fama era tan notable como en su trabajo previo con Jorge Negrete en *Jalisco canta en Sevilla*. En *La guitarra de Gardel*, el interés por hermanar a los tres países cuyas cinematografías buscaban empatizar se materializa en una curiosa travesía que lleva a un aficionado cantante de tangos, Raúl, a tratar de seguir la estela de Gardel persiguiendo una guitarra de éste salvada del malogrado fin de su propietario. La búsqueda del gancho de la fama que le daría este objeto fetiche, le hará viajar como suplente del cantante de tangos de una orquesta argentina hasta México, donde se encontrará con otra compañía teatral española donde canta y baila la joven Carmelilla, hacia quien siente una inmediata atracción. Este periplo seguirá en barco hasta llegar a la costa española, y a la presentación de Cádiz, como ciudad, y a la Alambra como lugar ideal que aparece como ensoñación en un número musical teatral. Desde los títulos de crédito se ven las escenas panorámicas tan habituales en este tipo de películas, imágenes que recogerán también los lugares emblemáticos de estos tres países representados. Como ese fundido de largos escenarios urbanos, las músicas se irán entremezclando, dando lugar a los aires de cada espacio, como un encadenado de formas que procuran dar una idea no de mezcla, pero sí de coexistencia.

La historia, ideada y dialogada por de Manuel Villegas López, es deliciosa y rehuye las convenciones de la españolada, dando lugar a una serie de encuentros, relaciones y desarrollos que carecen de lo esperado en un argumento cuyo final, sin embargo, es tan predecible como convencional. Como compañero cómico de este argentino, galán y simpático, aparece un andaluz, interpretado por Antonio Casal, que hace elegante la exageración, naturaliza los contrastes lingüísticos y otorga magia a la aventura del personaje principal donde su personalidad se confunde con un *fatum* que se esmera en propiciar el destino del pro-



Cartel de *Boliche*
(Francisco Elías,
1933)

⁴¹ *El Sol* (2 de noviembre de 1934).

tagonista sin perder su propio protagonismo. Su manera de canturrear una coplilla que se inicia con un "Cuando volveré a verte..." se enfrenta a los tangos y milongas que Irusta interpreta con gracia y con una aproximación a la puesta en escena que se aprecia en las películas francesas del propio Gardel. Las piezas musicales interpretadas en la película vienen de la mano de Alberto Soifer, muy implicado en la producción, como productor asociado, pero también habrá lugar para "la bamba", como son mexicano y jarocho, cantando por un mariachi en un "desafío" inventado por el personaje de Raúl para generar expectativas entre un público mexicano que no parece muy sensible al universo creativo del tango. La convivencia de estos tres referentes de la lengua española y sus músicas vienen encabezados por unos lugares que ya son míticos a fines de los cuarenta; en primer lugar, la figura de Gardel con la que dialoga expresamente el personaje de Irusta/Raúl, que se da cuenta de que debe encontrar su propio espacio dentro de la interpretación del tango, en una época donde la publicidad y el lugar adquirido por la comercialización teatral habla de la necesidad de seguir transitando una interpretación que ya ha consolidado su significado para una cultura nacional. En segundo lugar, el mariachi aparece como un espacio necesario para la constitución de una imagen latinoamericana, y sobre todo para el público español al que va principalmente dirigida la película. Sin embargo, el repertorio usado para presentar al mariachi con quien debate la orquesta del cantor Raúl será un son ajeno al jalisciense, que es el que ha popularizado esta formación en su caracterización cinematográfica, para abrir su espacio a otras composiciones que ya se han popularizado también. Además, se elude la presentación del charro cantor para dar la voz a una vocalista femenina que, en el barullo de la pelea final en la que desemboca el concurso, besa con ardor al inconsciente Raúl y es sacada de combate por Carmelilla, que ya anda en este momento de la película enamorada del protagonista. Finalmente, la composición de la españolada, ya no es a través de una folclórica al uso, por mucho que Carmen Sevilla pudiera haberlo sido aquí, sino a través de la puesta en escena de diversos números coreográficos, amenizados por la voz flamenca de Currito, que canta palos estrictos con una orquestación propia, con el fin de evidenciar el espacio musical a mayor escala del que puede motivar este tipo de cante en sus orígenes especulares y cinematográficos⁴². El personaje de Carmelilla está presentado con glamour y como el objeto del amor del protagonista, donde toda la belleza de la joven Sevilla está en su esplendor; algo que se evidencia en una escena en el barco que les lleva a España, donde bailan y cantan sobre la proa el vals-bolero "Alondra" entre las brisas de sofisticación del cine de comedia romántica de la época.

Todos estos elementos confirman la entidad de la película del argentino Klimovsky, como una apuesta sincera por mantener un diálogo honesto con los distintos elementos que estaban conformando una cultura cinematográfica que comunicaba al cine en español, siempre a través de las estructuras temáticas asentadas de sus tres cinematografías. La apuesta evolucionará hasta llegar a la revista musical que va ya incorporando las novedades musicales desarrolladas y popularizadas por teatro y radio. *La cuarta carabela* (Miguel Martín, 1961), producida por Miguel Mezquíriz, recoge toda la fuerza de crear una cohesión musical que avale a todos los países latinoamericanos hasta fundar un *popurrí* de folclores. Con la excusa de la realización de un festival de folclore, organizado por el Instituto de Cultura Hispánica, en Cáceres, capital de la ruta de los Conquistadores, Alicante y Palma de

⁴² Esta apuesta será la que se verá en las películas de los años cincuenta protagonizadas por Lola Flores, que se realizaron tanto en España como en México y que buscaban profundizar en la capacidad estilística de la danza tan particular de *la Faraona*. En concreto, se percibe con justeza en sus dos películas de combinación de folclores hechas en España, *Sueños de oro* (en México, *El gran espectáculo* [Miguel Zacarías, 1956]) y *Échame la culpa* (en México, *Échame a mí la culpa* [Fernando Cortés, 1958]).

Mallorca, se sigue la convivencia de varios grupos musicales de toda América Latina, compuestos por jóvenes que son universitarios y a los que también veremos ligar a ritmo de jazz, de manera que se entremezcla una curiosa sensación de tradición y modernidad que hace que la película parezca una evidencia de formatos televisivos latinoamericanistas como el programa de Televisión Española *300 millones*. En los distintos números interpretados, cantados y bailados que se presentan, se verán prácticamente todos los países ligados a la Hispanidad; según los títulos de crédito, se reunieron grupos de Colombia, Brasil, México, Chile, Argentina, Filipinas, Guatemala, Perú, Bolivia, Haití, Panamá y Uruguay. De hecho, “la cuarta carabela” que anuncia el título es la que devuelve a todos los participantes a sus países. Como afirma el embajador ideal latinoamericano, cuya nieta ha sido la reina del festival: “La cuarta es la mejor de todas (..) Es el espíritu que flota sobre las otras tres cada día más fuerte navegando de punta a punta de Hispanoamérica (..) A bordo de esa nave espiritual han traído estos muchachos lo más hermoso de sus bailes y de sus canciones. En la cuarta carabela van a hacer una travesía como sus vidas”. Parece que ese espíritu compartido en muy diferentes texturas y colores se ha quedado enquistado en un conocimiento de folclores vecinos. Poca teoría destila ya el viejo Hispanismo.

4. Las mujeres... ¡cuidado que inventan!

El espacio musical está diseñado, por tanto, para la convivencia. En él se expresan las afirmaciones, pero también se diseña la lógica de las pasiones donde la comunicación con el ‘otro’ es el otro femenino. Las mujeres imprimirán una construcción donde el mestizaje se haga posible, donde la contaminación con los aires traídos por su punto de dialéctica masculina, se haga como un modo de asumir lo fecundo del diálogo. Su protagonismo en la incorporación de otros sonos, dentro de su configuración como profesionales del teatro musical, permite que asuman una enorme disposición para hacer del disfraz una baza para recrear su composición como emblemas de la belleza, pero también para dar cuerpo a la sublimación de la riqueza colorista, de la que está cargada la identidad asociada al folclore.

Después de una curiosa cubana interpretada por Mercedes Vecino en *El rey de las finanzas* (Ramón Torrado, 1944), Blanquita Amaro será la embajadora de los sonos caribeños en *Una cubana en España* (Luis Bayón Herrera, 1951) en una producción de CIFESA con una puesta en escena espectacular que alumbra los números musicales de la cantante. De hecho, la película fue concebida para acceder a un público internacional incorporando varios elementos que parecían asegurarlo, como era la combinación de los protagonistas; la cubana Amaro, popular bailarina, cantante y actriz, con Mario Cabré, que se había hecho famoso por su supuesta historia sentimental⁴³ con Ava Gardner, a raíz de su participación en *Pandora and the Flying Dutchman* (*Pandora y el*

Cartel de *El rey de las finanzas* (Ramón Torrado, 1944)



⁴³ Marcos Ordoñez, *Beberse la vida. Ava Gardner en España* (Madrid, Aguilar, 2004), pp. 29-44.

bolandés errante: Albert Lewin, 1951). La película fue maltratada por la censura, que le dio una calificación de Tercera categoría que hacía prácticamente imposible su exportación al no poder acceder a los permisos de doblaje e importación de otra película de intercambio; calificación que “en este caso sería un auténtico perjuicio, por considerar que ha de resultar dicha película altamente comercial en los países de Hispanoamérica, teniendo en cuenta los elementos que intervienen en la misma”⁴⁴.

La historia no era tan deplorable: Convencida de la predicción de una quiromántica que la avisa de la muerte de un primer marido, Blanquita aceptará el compromiso con un andaluz muy chulo y castizo a pesar de ser un moribundo, interpretado por el torero Mario Cabré, para solventar este destino cruel y poderse casar con su novio (Jacinto San Emeterio).

Los diversos números que interpreta la tropical cantante traen los aires que reconocemos en la construcción iconográfica de lo exótico que mejor representa la versión latina y carioca de Carmen Miranda. Blanquita vive acompañada por un tío argentino (Tito Luisardo) que hace las veces cómicas. Ambas nacionalidades se desarrollarán en la contraposición de varios espacios musicales interpretados por el grupo andaluz y musical de Rosita *la emperaora* (Marujita Díaz), que parece su rival en el amor de Miguel Escudero. Las dos interpretarán un número en el ‘colmao’ de Rosita “El tanguillo y la rumba”, en el que se expresan como competidoras pero que ejemplifica el diálogo, a modo de retache, tan habitual en el cine mexicano y que funciona del mismo modo en este espacio. La gracia de la escena está, además de en la interpretación acompañada de las dos artistas, en la capacidad de la orquesta que va variando de estilos de manera ajustada y hasta realista. Frente a ellas, Mario Cabré hace una interpretación de “María bonita”, la famosa composición de Agustín Lara, cantada a una de las andaluzas del cortijo donde celebran la boda en Sevilla. Los primeros planos de la joven arrobada y tímida recuerdan los que imprimió como estilo el ros-

Una cubana en España (Luis Bayón Herrera, 1951)



⁴⁴ Palabras aducidas en el recurso que presentó la productora a la Junta para pedir la recalificación de la película. Félix Fanés, *Cifesa, la antorcha de los éxitos* (Valencia, Alfons el Magnànim, 1982), p. 197.

tro de María Félix en *Enamorada* (Emilio Fernández, 1946) y evidencian el uso de un *corpus* musical transnacional por compartido. Finalmente, en otro plano y siguiendo con el esquema aplicado a los cómicos que gustan de travestir las indumentarias para hacer un remedo generalmente cómico, el final de la película verá al tío Tito vestido de chaquetilla corta y bailando aflamencado con la joven Marujita Díaz por bulerías. Toda esta serie de espacios privilegiados para la expresión musical no fueron muy bien recibidos por la crítica, pues según se puede resumir: "Una serie de números dignos de los 'cuadros' de nuestros viejos y olvidados 'café-conciertos' se hilvanan sin fortuna a lo largo de un metraje anárquico, sin gracia, sin interés y sin ese mínimo de espiritualidad que a cualquier obra de arte es necesario. El "folclore" español no parece demasiado serio para falsearlo con tanta irresponsabilidad y falta de respeto"⁴⁵.

Diez años más tarde, y ya constituida como una productora que busca fundar con tiento su personaje de 'folclórica', Marujita Díaz interpretará *La cumparsita* (Enrique Carreras, 1961), donde se apropia del famosísimo tango para interpretar un melodrama, que bebe del modelo generado por *El último cuplé* (Juan de Orduña, 1957) y de la construcción del personaje femenino creado a partir de ahí por Sara Montiel. Es la historia de la carrera como cantante de una joven, hija de españoles y que ama con pasión el tango, hasta lograr su completa estelarización para después abandonar la escena tras su matrimonio con un rico bonaerense. La trama ejemplifica las dificultades que experimenta una mujer para llegar al éxito sin ver manchada su honra; algo que, incluso, seguirá persiguiéndola hasta ser expulsada de su hogar por un engaño. La mitificación del espacio del tango y de sus orígenes arrabaleros, y su puesta en escena en el teatro de la mano de una gran dama, como es el personaje de Gloria, sirve de excusa para que la actriz española interprete un buen número de tangos y milongas, y los conecte con el ímpetu de la vivencia de la emigración y su ascenso hacia la fama. El personaje de su marido, Pablo (Carlos Estrada), vivirá con desconfianza ese amor pero se quedará fascinado por algo de la irracionalidad que ella representa y que, sobre todo, reifica hacia una forma musical que parece conservar con cariño algo del desgarramiento de la pasión. Se construye un personaje de estrella femenina que se funda en un pasado histórico, que este género de películas aprovecha para reconstruir. El género combina la adaptación histórica y musical interesándose por mantener vivo un acervo musical antiguo que, visiblemente, debe seguir apelando al público de principios de los sesenta. La apuesta de Marujita Díaz para encarnar el foro musical argentino dejaba ver un espacio muy artificial, donde ninguno de los argentinos que componen el dúo de enamorados posee un acento que le vincule con ese espacio nacional que pretende representar.

Sin duda, una actriz que hizo todo este trayecto y que viajó entre las tres cinematografías manteniendo viva la riqueza del tango que vio nacer y crecer, fue Libertad Lamarque, cuya enorme carrera mexicana⁴⁶ minimiza su participación en la española *Bello recuerdo* (Antonio del Amo, 1961). El título mexicano, *El más bello recuerdo*, eclipsaba el primero que se manejó "Así era mi madre", que ubicaba a la actriz como centro de atención en detrimento de la presentación del niño Joselito, que interpreta aquí su novena película. *Bello recuerdo* imprime a la carrera del niño cantor una progresión en su trayectoria definitiva⁴⁷.

⁴⁵ Donald, "Ayer se estrenó en Rialto 'Una cubana en España'" (ABC, 2 de septiembre de 1951).

⁴⁶ Libertad Lamarque es otra de las pioneras del cine sonoro argentino. Llega a México en 1946 y su opera prima mexicana será *Gran Casino*, dirigida por Luis Buñuel y coprotagonizada por Jorge Negrete. A partir de ese momento, protagonizó un sinfín de películas hasta 1964, año en el que se retira del cine con *Canta mi corazón*, dirigida por Emilio Gómez Muriel.

⁴⁷ Jean Claude Seguin, *Joselito: la voix inbumaine. De genre au corpus, du corpus à l'acteur*, tesis leída en la Universidad de Burdeos, 1990, tomo II, pp. 771-774.



Cartel de *Bello recuerdo* (Antonio del Amo, 1961)

Lucy, la profesora de música del niño Joselito, auténtico reclamo para el público español de la película,⁴⁸ se ve envuelta en una trama sentimental que la empuja a hacerse cargo del huérfano que tanto le recuerda a un hijo que perdió en un secuestro en México. Aunque Libertad Lamarque no es mexicana en la película, pues había viajado a este país siguiendo su éxito, todo parece expresar su vinculación con este país. Curiosamente, Sara García, la abuelita del cine mexicano que interpreta a la madre de Lucy, logra interpretar un acento hispano que la argentina no consigue, dejando siempre abierta la expresión que identifica el origen de su temple latinoamericano. De hecho, todos los objetos y recuerdos de su vida allí están guardados en un cuarto que el zalamero cantarín hace abrir a la abuela, que ha creído siempre que él es el nieto perdido. Allí los dos verán en un proyector de 16mm a la verdadera Lamarque cantar, vestida de guerrillera de Villa, "Arriba el norte". Las canciones a dos bandas que interpretan madre e hijo postizos hacen un recorrido por el folclore español y latinoamericano, pues la versatilidad de doña Libertad le permite afrontar varias canciones que expresan la normalización de un repertorio internacional latinoamericano. Acompañada de Joselito canta "Cuando se quiere de veras" en una barquita del Lago de la Casa de Campo de Madrid, con un estilo que asienta

la voz del niño en la segunda voz, acentuando su potencia grave, pero enfatizando la presencia de ambos. Pero también cuida otras presencias continentales, pues canta el tango "La cieguita" en su debut en el teatro de Segovia, y compra un disco de su pasado como artista donde se escucha una de las últimas canciones que grabó en Cuba.

Además de estos ejemplos, no se debe olvidar a Lola Flores, cuya obra hispanomexicana es más que relevante,⁴⁹ y a la actriz mexicana, de origen cubano, Rosa Carmina, que de la mano de su marido de entonces, Juan Orol, interpretó dos películas en España, *Secretaria peligrosa* (Juan Orol, 1955) y *Quiéreme con música* (Ignacio F. Iquino, 1956).

La última gran dama de la canción, llamada a ser interlocutora que reelabora las presencias de esos folclores en un espacio de cine popular, será la niña prodigio Rocío Dúrcal, que en su momento de adolescencia y evolución buscará dos interlocutores con los que apelar a la enorme audiencia de Latinoamérica. Sin duda, el público americano le permitirá,

⁴⁸ La carrera de Joselito a ambos lados del Atlántico, buscando su participación en una política bien estructurada de coproducciones, hará que tenga otro compañero americano en el cine español en una película posterior, *El secreto de Tony / Le secret de Tony* (Antonio del Amo, 1963), donde Fernando Casanova interpreta a su padre, un piloto mexicano.

⁴⁹ Marina Díaz López, "Lola Flores, la estrella de bata de cola", en José Luis Castro de Paz y Jostexo Cerdán (eds.), *Suevia Films. Cesáreo González*, pp. 197-221.

después del cierre de su carrera cinematográfica, convertirse en una exógena reina de la canción ranchera de la era Juan Gabriel, uno de sus últimos autores. Acomodada en su propia productora, Cámara P.C., y bajo la dirección de Luis César Amadori,⁵⁰ protagonizó dos películas acompañada por dos jóvenes promesas de la regeneración pop. Primero rueda *Acompáñame* (1966) junto al mexicano Enrique Guzmán y después *Amor en el aire* (1967), con el argentino Palito Ortega. El planteamiento de las dos películas



Publicidad de *Quiéreme con música* (Ignacio F. Iquino, 1956)

busca concretar el romance con ambos jóvenes, con los que se estructura un encadenamiento donde cada uno presenta sus canciones. La cantante española cubre un repertorio muy elaborado que no deja referencia fuera del marco de una artista polifacética que, quizás, quiere contentar a todos; así cantará temas estrictamente pop, con gran influencia de la canción melódica italiana, combinándolos con copla española, canciones líricas tradicionales y algo del repertorio folclórico (jotas aragonesas, saetas, isas canarias), que le permite realizar algunas actuaciones que se concretan durante las dos películas; la primera por intervenir en algunos espacios públicos donde hay música, la segunda por encarnar el doble papel de una abuela y una nieta que son cantantes.

Enrique Guzmán sigue una interpretación melódica de su repertorio pop y presenta un contrapeso a Mercedes, la pobre acompañante de una rica señora (Amalia de Isaura), encarnando, a su vez, a otro rico heredero que no quiere regresar a su país por rebeldía y se emplea como chofer para un viaje a las islas Canarias. La relación entre los dos es de oposición y competencia en el reto, ubicando su relación con claridad en el formato de guerra de sexos de la que saldrán condenados a quererse. El personaje de Guzmán es un joven práctico que encara con racionalidad los desplantes de Mercedes. No queda en su composición ningún rasgo altanero de los que habían identificado al estereotipo mexicano, que en esta película se presenta como caduco, o por lo menos ausente. De hecho, Guzmán encabezará todo un ciclo de regeneración del cine mexicano, donde se van incorporando los temas y los personajes adolescentes y jóvenes, modernizando los géneros que, por otro lado, no quieren dejar de ser populares: "En general, los chavos del cine mexicano asumían la melcocha (miel disuelta en agua) y la balada rosa con los rostros de César Costa, Enrique Guzmán, Angélica María y Alberto Vázquez"⁵¹.

El caso de Palito Ortega y *Amor en el aire* es un poco diferente, ya que construye un personaje prácticamente idéntico en las características esenciales; también es hijo de un constructor millonario, y viaja a Madrid para estudiar pero decide dedicarse a la canción. Sin embargo, el personaje de Ortega es apocado y tímido, y se ve sobrepasado por la rutilante Rocío, que lucha porque los dos tengan éxito y triunfen como artistas. Como ambos tienen

⁵⁰ Exiliado en España desde 1956, Amadori termina su carrera como director de cine al servicio de la creación de la estrella Rocío, dirigiéndola en seis películas que se inician en *Más bonita que ninguna* (1964) y acaban en *Cristina Guzmán* (1968), período que marca una época en la trayectoria de la actriz.

⁵¹ Gustavo García y Rafael Aviña, *Época de oro del cine mexicano* (México, Clío, 1997), p. 67.



Cartel de *Amor en el aire* (Luis César Amadori, 1967)

existencia hasta la muerte de su díscolo hermano. Alma es la supuesta hija ilegítima de su relación con una cantante del país latino llamada Flor del Caribe. La tarea encomendada a un joven portorriqueño, que llega ilegalmente a España y accede a realizar este trabajo de búsqueda para conseguir el dinero y los papeles, tiene un elemento de sordidez extraña, pues Alma no será realmente esa niña, sino una mulata adolescente que trabaja en el hotel donde se aloja y que es maltratada por todos: por su tía, por la encargada del hotel, por los clientes, etc. La niña, que prácticamente no tiene un desarrollo como personaje, sólo es descrita en la narración por el efecto que provoca en los demás, que bien la desprecian, bien quieren protegerla. Únicamente, cuando canta de manera espontánea para manifestar sus sentimientos de soledad o de nostalgia, se deja ver la posibilidad de una cantante que da forma y cuerpo a las interpretaciones de canciones, también conocidas por el público español, como son "Boriquen" de Isaías Martínez o "En mi viejo San Juan" de Noel Estrada. No hay más presencias de esta jovencita en el cine español más allá de esta coproducción entre P.C. Argos y la productora portorriqueña Producciones Dulzaides.

5. Historias de vodevil

La última estribación de las presencias latinoamericanas en el cine español se puede cifrar en un cine que busca sus referentes fuera de la composición popular y musical, que se ha venido explicando anteriormente. La presencia de otros actores, que no pueden obviar su procedencia latinoamericana pero que se inscriben en proyectos que buscan confeccionar un cine internacional para la clase media, también arroja una perspectiva muy puntual de imágenes de sus países de origen, si bien este rasgo es siempre menos importante que su

los dos papeles, los chicos pop y los abuelos que se amaron pero tuvieron que separarse por su diferencia social, se combinan las interpretaciones más decimonónicas con las versiones nacionales de sus países; Rocío interpreta una canción que alude a la historia de Eugenia de Montijo, y Palito Ortega interpreta a un gaucho que canta melancólico en un escenario yermo, que probablemente quiere evocar la Patagonia pero que resulta muy triste. Algo que no sucede en las canciones que cantan a dúo y que recuperan todo el aire de música ligera del momento, para buscar la complicidad del público más juvenil.

Este formato parecía, de todos modos, caduco y es probable que las generaciones apeladas por esta concepción del cine musical estuvieran más próximas a cines que incorporarán otros elementos de modernización. De hecho, la misma Rocío Dúrcal viajará a México donde vivirá diecisiete años dedicada exclusivamente al teatro musical y a la televisión, y sin hacer ni una sola película durante este período. Aunque el modelo parecía agotado, hay un último intento fallido de lanzar a una niña prodigio, Quetay Alma, portorriqueña, con una voz grave y torrencial, que interpreta *Vacío en el alma* (Sebastián Almeida, 1969). Es interesante comparar la peripecia que sigue Alma hasta llegar a un chalet de Torreledones, donde vive su anciana tía que no ha sabido de su

actuación, generalmente melodramática. En este sentido, de los actores que han pasado por el cine español dejando algo de su identidad latina, conviene destacar algunos ejemplos como son los de Jorge Mistral como mexicano en *Para siempre* (Tito Davison, 1954), donde llega a España en viaje de negocios y se enamora de una joven pintora; Silvia Pinal en *Las locuras de Bárbara* (Tulio Demicheli, 1958), donde encarna a la hija también mexicana de un indiano, como también hizo Rosa Arenas en *Un indiano en Moratilla* (León Klymovsky, 1958); o Arturo de Córdova como un ladrón de joyas que en un momento puntual se hace pasar por brasileño en *El amor que yo te di* (Tulio Demicheli, 1959), cuya pareja en la película es Amparo Rivelles, presentes los dos como profesionales traídos de la industria mexicana e invitados por el buque de Suevia Films.

En esta línea de producción el caso más interesante es el de la actriz argentina Analía Gadé, nombre artístico de María Ester Gorostiza Rodríguez, que, dentro de una construcción de comedia en sus personajes, se realiza para evidenciar otro tipo de personajes que dialogan con formas teatrales que se pueden enmarcar en el vodevil. De hecho, la actriz llegó a España en 1956 con una compañía teatral que compartía con Juan Carlos

Thorry, su marido en esa época. La gira inicial se fue prolongando hasta afincarse finalmente en España. Su apariencia física deslumbrante y su capacidad cómica le sirvieron para ubicarse en el teatro y el cine, donde compaginaría trabajos para el productor José Luis Dibildos con películas entre costumbristas y cómicas a cargo de Fernando Fernán Gómez, que será también su pareja durante bastante tiempo. La presencia elegante de su físico nórdico es inseparable de su voz dulce que, con su acento argentino, termina de configurar el protagonismo de una feminidad oportunista, crítica y muy determinada a cumplir su voluntad de poder. Nunca fue doblada, pero en pocas ocasiones se explica que sus personajes sean argentinos, de manera que su presencia y voz parecen estar normalizados en sus cuarenta películas realizadas hasta la llegada de la transición, cuando presumiblemente el destape la aleja definitivamente de las cámaras españolas. Por tanto, su habla y tonalidad para enfatizar la comedia construyen su feminidad pero también alumbran de manera sensual el discurso de comedia. Ella misma da una explicación que determina con precisión la connotación atribuida al acento argentino en su recepción en España: “[N]uestra tonada gusta mucho cuando se trata de mujeres. No ocurre lo mismo con los hombres, con los actores. Encuentran que nuestra cadencia es muy dulce y suave, similar a la de los italianos y la aceptan y les agrada en las mujeres, pero les suena blanda en los hombres”⁵².

Callao

MAÑANA, LUNES ESTRENO

UNA DRAMÁTICA SUPERPRODUCCION FILMADA EN LOS MAS BELLOS LUGARES DE ESPAÑA

JORGE MISTRAL
ROSARIO GRANADOS
MARI CARMEN PARDO
JUAN JOSÉ MENÉNDEZ
"GÜI-GÜI"
DOMINGO SOLER

Para Siempre

Director: TITO DAVISON

¿PUEDE SER FELIZ UNA MUJER A CAMBIO DE LA DESDICHADA DE OTRA?
AUTORIZADA PARA MAYORES DE 14 AÑOS

Publicidad de *Para siempre* (Tito Davison, 1954)

⁵² Juan Carlos González Acevedo, *Che, qué bueno que vinisteis. El cine argentino que cruzó el charco* (Barcelona, Diéresis, 2005), p. 154.

Las dos películas donde se concibe la presencia de 'lo argentino' incorporan el tema de manera muy oblicua; en la primera, *Tú y yo somos tres* (Rafael Gil, 1962), interpreta a una millonaria que se casa por poderes con un poeta argentino (Alberto de Mendoza) que, al llegar a Madrid, trae un hermano siamés pegado por el hombro. Este suceso causará toda una serie de malentendidos y desconciertos que harán de la adaptación de Enrique Jardiel Poncela, pieza irreverente sobre las excentricidades a las que puede conducir su humor absurdo, sobre todo en materia de "matrimonio". Los comentarios referidos a Rodolfo/Adolfo dejan ver la mirada exótica que provoca la aparición de unos hermanos siameses que resultan el revuelo mediático del país, de manera que ellos mismos llegan a exclamar "si en la Madre Patria nunca habían visto nada así (sic)". A partir de ahí, y gracias al atractivo del actor argentino, todos los comentarios irán dirigidos a señalar su 'tirón', apuntando un romance con una poetisa uruguaya, comentando la labia que tiene y, lo que supone la mirada exótica que provee como personaje, explicando según hace la tía de Manolina (Analia Gadé) el posible revuelo que se sabe ha habido en el aeropuerto a su llegada: "¿No caen los hispanoamericanos por la parte de los moros? ¿No habrá llegado con su harén?" Resulta curioso atender a cómo la idea de hispanidad ha perdido el fuste que asimilaba a la gran familia iberoamericana. Este comentario de la tía exhibe una ignorancia casi ignominiosa e incompetente que se matiza, aun más, con la exageración en la que Manolina sigue los pasos de su marido al visitar el Instituto de Cultura Hispánica para asistir a dos conferencias sobre él y escuchar en el tocadiscos su recitado de poemas titulados "Contrarrimos de la Hispanidad"; toda alusión a Latinoamérica se presenta de una manera caduca y rancia.

La siguiente película a reseñar es *Mayores con reparos* (Fernando Fernán Gómez, 1966), versión cinematográfica de la obra teatral de Juan José Alonso Millán, que unía las historias de tres hombres que acuden a los cabarets a buscar compañía femenina. La obra fue adaptada por iniciativa de Fernán Gómez, que no quedó muy satisfecho con el resultado, ya que la considera una de sus peores películas⁵³. Cada historia reunía al director y a la actriz en tres ejemplos que tipificaban las situaciones y los personajes que se podían encontrar en estos foros, siempre con una mirada más que caústica sobre las dimensiones y profundidades a las que llegaban los carpetovetónicos en su instinto de modernizar sus usos sociali-

Analia Gadé en *La vida por delante* (Fernando Fernán Gómez, 1958)

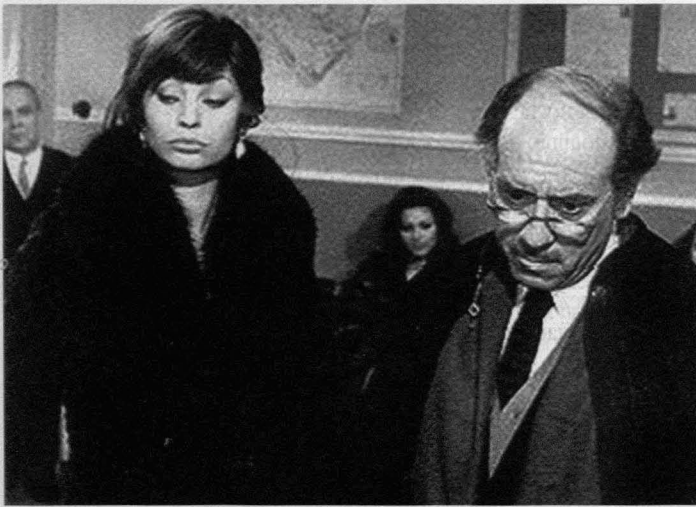


⁵³ Antonio Castro, *El cine español en el banquillo* (Valencia, Fernando Torres, 1974).

zantes con las mujeres, pero sobre todo por su puesta al día en las relaciones sexuales. Las tres mujeres interpretadas por Analía Gadé exponían una fantasía masculina a las que el transcurso de la historia se encargaba de dar la vuelta; la inocente Pepita, la torrencial Patricia y la arrolladora Estrella, se daban cita una noche con tres pobres pánfilos que se dejaban llevar por el discurso y la capacidad de dominio de la situación de estas tres mujeres. La segunda historia está protagonizada por Patricia, que canta tangos en el cabaret. Después de una actuación donde interpreta un tango melódico y algo cómico, Miguel la invita a una copa donde empezará un monólogo de ella en el que le explica que está casada y que su marido se acaba de ir de casa. La expectativa de pasar una noche con ella se alarga durante horas en las que ella vuelve una y otra vez sobre la necesidad de ser fiel al matrimonio pero sobre la evidente necesidad de modernización del marido, que ha de dejar que su mujer trabaje fuera de casa, aunque sea en un club nocturno como es ése. Ella explica que vino a España porque era la Madre patria y que se casó con un español, porque no iba a casarse con un boliviano, que los tenía allí al lado. La peripecia continúa hacia la casa de ella, donde, presumiblemente, cenarán pollo frito que abastecerá el típico 'bar de abajo'. Miguel se solaza mirando a cámara y exclamando "¡Me voy a poner las botas!". Allí les espera la sorpresa de un marido (Manuel Alexandre) que interviene en la noche tratando de aclararlo todo, desde la complicidad de unos amigos que llegan a jugar a las cartas y que asisten a la trifulca tripartita con un hieratismo gracioso. La situación hilarante termina por evidenciar un personaje argentino que siente una pulsión irredenta por explicar, analizar y sopesar sin falta la realidad. Con la sutileza de no nombrar en ningún momento el lugar común sobre el psicoanálisis, la interpretación de las posiciones psicológicas de los demás se acentúan en el discurso de Patricia hasta llegar a la ruptura final de la situación, en la que la condición de casado de Miguel aborta la reflexión y la diatriba sobre cómo resolver ese improvisado triángulo: Miguel es expulsado de la casa por libertino.

Con los tiempos nuevos que se avecinan con el advenimiento de una nueva sociedad que traerá la democracia, se perfilan nuevos aires para la producción cultural, que dará una imagen constante a la comunidad latina inspirada bajo la rúbrica del español. El destape como fenómeno es el indicio de las pulsiones de las fuerzas que van a definir el espacio social. España se siente una sociedad que busca enfatizar aquello que parece haber estado perdiendo, y que alude a la necesidad de superar un complejo de inferioridad con lo europeo, que abandonará como horizonte de sentido el marco atlántico que lleva a esa Hispanoamérica, tanto tiempo comandada y deseada como compañera cultural. Un personaje como *Zorrita Martínez*, con quien se cierra este capítulo de pertenencias mutuas, explica tristemente la invención de una América pasada que trata de adecuarse a la 'otredad' que impone el nuevo cine, pero cuyo trato no es muy respetuoso. La película está protagonizada por la actriz eslovaca Nadiuska (Roswicha Bertasha Smid Honczar), auténtico *sex-symbol* del periodo que elude el estricto destape, como marca de estilo de la época. Sin embargo, su construcción como estrella no puede desasirse de las pretensiones de un desnudismo, siempre insinuado y nunca explícito, que requería la presentación de un personaje como el suyo en el momento. Bajo la dirección y producción de Vicente Escrivá, a la sazón responsable de Radio Nacional en su programación para Latinoamérica, su personaje es una venezolana que se casa con un ventrílocuo moribundo (José Luis López Vázquez) para legalizar su situación. El cómico, que resulta un trasunto tímido pero idénticamente malintencionado del *showman* José Luis y sus muñecos, termina enamorándose de ella y consiguiendo la famosa noche de bodas, que da la acción a la relación de los dos contrayentes como algo siempre eludido, al tiempo que Zorrita mantiene relaciones con otros hombres pero no con su marido.

Al final, la personificación de la venezolana tiene la exotización que se ha buscado siempre en la representación de lo otro y lo femenino fundidos. El personaje disfruta de una



Zorrita Martínez
(Vicente Escrivá,
1976)

libertad sexual abierta que, además, Zorrita plantea y vive como un desarrollo de su propia personalidad que, probablemente según la óptica de los autores de la película, es perfectamente definida por ese nombre. Sin embargo, si asumimos esta denominación de manera crítica —apuntando claramente a su connotación social, por más que ella no ejerza una prostitución *stricto sensu*, pues es corista y, quizás, chica de alterne—, y si recabamos la situación que mueve el tema principal de la película —un matrimonio de conveniencia para la obtención de una regularización de

su situación en España—, el lugar que ocupa el referente latinoamericano en este epigonal cine español del franquismo es delicado y está reducido a una participación fuera de la normalidad cívica dentro de la sociedad, incipientemente europeizante. Su caracterización identitaria está, por tanto, despojada de toda lealtad a sus posibles orígenes venezolanos y hasta su acento ha sido masacrado por un doblaje que tiene un esperpéntico acento y lenguaje castizo: “¿La película? Ah, sí. Pues va de un ventrílocuo que se casa in ‘artículo mortis’ con una venezolana, que para que se note que es oriunda habla todo el rato con refranes castizos”⁵⁴. Buena parte de estas ideas pasarán a la elaboración de un ‘otro’ latinoamericano y femenino en la democracia, lo que indefectiblemente habla de la perdurabilidad de cierto modelo de representación que ha servido y sigue vigente para pensar en los elementos con los que hemos pensado y convivido con el eterno y maravilloso continuo latinoamericano.

Este artículo termina en un punto final obrado por un cambio histórico. Las condiciones que se han analizado para elaborar una pequeña historia de viajes sirven para idear un marco de referencias, afinidades y diálogos que merece un tratamiento mayor que permita ahondar en ese espacio compartido de cierta cultura latinoamericana y española. Ojalá el tiempo califique con sentido este fascinante espacio de momentos compartidos y soñados.

ABSTRACT. This article deals with the representation of Latin American characters from 1929 to the end of Franco's regime. Regarding the different possibilities developed during this long period, there are five subgenres in which the appearances may be studied: (1) The popular forms of entertainment such as bullfighting and football, that show the famous stars of this pre-media circles; (2) the comic characters, mainly played by Argentinian actors, who negotiate their space inside Spanish cinema; (3) the folk musicals that enjoy the mix of songs and spectacles from different Latin American countries; (4) female characters and the exotic view they promote; and (5) the vaudeville stories in which drama actors and actresses play a role in which their nationality is meaningful. ❁

⁵⁴ Papus Muertus, “Zorrita Martínez” (*El Papus*, 7 de febrero de 1976).