



Razón y Palabra

ISSN: 1605-4806

octavio.islas@proyectointernet.org

Instituto Tecnológico y de Estudios Superiores
de Monterrey
México

Sánchez, Inmaculada; Díaz, Marta; Martín, Francisco; Ruiz, María Jesús
Los Personajes como Elementos Configuradores del Género Musical Español en sus Inicios (1934-
1936)

Razón y Palabra, vol. 12, núm. 56, abril-mayo, 2007
Instituto Tecnológico y de Estudios Superiores de Monterrey
Estado de México, México

Disponible en: <http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=199520729003>

- Cómo citar el artículo
- Número completo
- Más información del artículo
- Página de la revista en redalyc.org

redalyc.org

Sistema de Información Científica
Red de Revistas Científicas de América Latina, el Caribe, España y Portugal
Proyecto académico sin fines de lucro, desarrollado bajo la iniciativa de acceso abierto

Los Personajes como Elementos Configuradores del Género Musical Español en sus Inicios (1934-1936)

Por Inmaculada Sánchez, Marta Díaz, Francisco Martín y María Jesús Ruiz
Número 56

El discurso de la industria ha sido un elemento destacado tradicionalmente entre los teóricos de los géneros cinematográficos. Este planteamiento ha determinado una relación directa entre las condiciones materiales de la producción de películas y la generalizada aceptación por parte del público de las fórmulas concebidas y privilegiadas por los artífices de la actividad cinematográfica (Altman, 2000, pp. 36-37). Estas fórmulas también son utilizadas como etiquetas por los distribuidores y exhibidores en la difusión de una película y posteriormente son reconocidas por el público. De todos modos, hay múltiples ejemplos de títulos que fracasan en taquilla, aunque hayan sido elaborados de acuerdo con esquemas preconcebidos que suscitaban el entusiasmo del público en producciones anteriores.

A pesar de esta contradicción que se plantea entre los teóricos de los géneros y el transcurso concreto de la Historia del Cine, parece evidente que las decisiones de las productoras determinan el establecimiento de esas manifestaciones de la cultura popular que son los géneros clásicos del cine. Siguiendo el esquema propuesto por Alan Williams (1984, pp.121-125), se deberían considerar diferentes aspectos del proceso de producción y difusión de películas para llegar a conclusiones más matizadas que eviten que el investigador establezca un sesgo retrospectivo en su consideración del proceso industrial en la actividad cinematográfica. Por una parte, sería preciso tener en cuenta el discurso cinematográfico en sí a partir del análisis textual de todas las películas realizadas y de las raíces de esas fórmulas en otros contextos culturales. También habría que sopesar el estilo de realización de los profesionales encargados y la impronta de los actores que, con su protagonismo, contribuyen de manera decisiva a definir el carácter de esas películas y a propiciar su reconocimiento por parte del público. Pero, además, para un estudio lo más ajustado posible a las particularidades del proceso considerado habría que ir más allá del discurso y tener en cuenta también el contexto de producción, el comportamiento de las empresas insertas en este contexto.

En este caso concreto, vamos a centrarnos en los personajes de las películas musicales que obtuvieron grandes éxitos de taquilla para el cine español, aunque también consideraremos los factores anteriores con el fin de aportar una visión lo más ajustada posible. Se ha tenido en cuenta el periodo comprendido entre 1934, cuando se produce uno de los primeros grandes éxitos comerciales del cine español, *La hermana San Sulpicio* (Florián Rey, 1934), y 1936. Es en este último año cuando, tras el mayor éxito popular de la industria nacional hasta entonces, *Morena Clara* (Florián Rey, 1936), precisamente un musical, la Guerra Civil marca el final de toda una etapa cinematográfica. Los títulos escogidos para el análisis son los financiados por Cifesa, que constituye un ejemplo paradigmático del uso de fórmulas estandarizadas para buscar el éxito comercial. Entre estas fórmulas, destaca la consolidación de un *star system* que se encargará de encarnar a una serie de personajes, cuyos rasgos característicos fueron unificados atendiendo a los gustos y valores vigentes en la época.

Planteamientos genéricos del cine español de los años treinta

Está claro que, tanto los espectadores españoles como los de la industria anglosajona, se sitúan en el mismo contexto en el que los géneros clásicos están en proceso de consolidación después de la instauración del sonoro. Como consecuencia, el público, que no tiene ningún esquema narrativo establecido que reconocer en las películas, no ha desarrollado aún un criterio sólido acerca de sus preferencias. Con todo, aunque en este momento empiezan a

surgir productores en los grandes estudios norteamericanos que saben reconocer los gustos de los espectadores y aplicarlos en la consecución de éxitos comerciales, ni siquiera las *majors* saben exactamente lo que quieren las audiencias.

Las empresas españolas, inmersas en un contexto económico menos favorable, se ven afectadas por la misma situación especificada en el caso antes mencionado. Con la nueva sociedad de masas el público cuenta con cada vez más alternativas de ocio y espectáculo. Por tanto, el cine necesita aportar elementos de atracción que renueven la atención del público por acudir a las salas. Y es justo en este momento cuando las empresas integradas en la industria del cine español están empezando a aprender cómo conseguir captar a las audiencias para el espectáculo cinematográfico (Amorós y Díez, 1999, p. 549). Pero, sobre todo, son las productoras las que contribuyen de manera decisiva a fijar esquemas genéricos y fórmulas de elaboración de las películas que propician el éxito económico de la industria. Fórmulas que se consolidan, más adelante, en el ámbito proteccionista establecido por el régimen de Franco, que instrumentaliza ideológicamente los géneros y los adapta a la mentalidad nacional acentuando su componente costumbrista (Comas, 2004, pp. 62-66).

La rentabilidad que se obtiene con la explotación de estas películas, entre las que hay que destacar por su éxito los títulos musicales, actúa como estímulo para que las empresas ya establecidas continúen sus actividades y, además, surjan iniciativas nuevas en el periodo analizado. Pero algunas productoras españolas llegan a adquirir incluso una presencia muy destacada en el mercado nacional durante el segundo bienio republicano. Un ejemplo claro a este respecto es el de Cifesa, que fue creada en 1932 y se dedicó primero a la importación y distribución de películas americanas. A continuación, decidió introducirse en el ámbito de la producción motivada por el auge comercial creciente que se apreciaba en el sector. Las estrategias empresariales llevadas a cabo por la productora valenciana sirven para situarla en la misma línea de sus homónimas más modernas en otros países.

El principal factor que propicia el éxito de esta empresa es la continuidad productiva que la sitúa en la cima de la industria cinematográfica republicana. Con este fin, Cifesa opta por contratar a los directores más descolantes del periodo, Florián Rey y Benito Perojo. Además, también trabajan para la productora los principales actores del *Star System* nacional, entre los que destaca, sobre todo, el brillo de Imperio Argentina.

Así, Cifesa diversifica su oferta utilizando la propensión a la modernidad que caracteriza a las películas de Benito Perojo y, por otro lado, capta también al segmento de público más interesado en los planteamientos más costumbristas y conservadores de las producciones de Florián Rey. Y el caso es que ambos, con la experiencia ganada en el extranjero, se pueden considerar los directores mejor formados de la industria cinematográfica española del momento, lo que garantiza la calidad técnica y artística de sus trabajos.

Pero, más que el estilo que aportan los directores, son los actores, las estrellas, las que se imponen como elemento decisivo. Precisamente es en esta época, en el ámbito de Cifesa y otras de las empresas españolas más importantes, cuando empieza a configurarse un *Star System* nacional a la vez que en este momento se está consolidando como sistema de producción en Estados Unidos y el resto del mundo.

El artista y el personaje, una simbiosis para la definición del género musical

Por una parte, las estrellas resultan inalcanzables, y a ello contribuye el uso de los recursos técnicos que se hace en las películas para exaltar su figura y que, en cierto sentido, las convierte en bellos objetos que sólo pueden contemplarse en la pantalla. Las películas en las que aparecen o el reflejo que se da de ellas en los medios de comunicación sirven para

configurar todos los atributos que ayudan a transformar a estas estrellas en emblemas sociales. En torno a ellas “se aglutinan todos los parámetros de la felicidad y se concretan todos los sueños que la sociedad de consumo propone sin tregua” (Cross, 1994, p. 36). Pero, además, estos mitos se ponen al alcance de la mayoría de los espectadores. La intención de las productoras es que quienes acuden a las salas de cine puedan llegar a pensar que es posible convertirse en su estrella favorita.

El resultado final es que, con sólo su presencia, las estrellas, que no son necesariamente buenos intérpretes, aportan entidad a la película. Y, en correspondencia, van manteniendo o aumentando su posición como miembros del *Star System* en función de las cifras de taquilla alcanzadas por las producciones que interpretan. Solamente si responden de manera eficaz a las expectativas y los sueños del público, la estrella se consolidará como tal.

Este factor contribuye a que el *Star System* tenga un carácter fundamentalmente nacional, ya que el imaginario social predominante difiere de un país a otro. Sólo en el caso de los Estados Unidos, que se configura en la cinematografía imperante después de la I Guerra Mundial, los integrantes de este sistema de producción basado en los actores y actrices son identificados por los públicos de distintos países. Aunque también es cierto que los intérpretes que forman parte del sistema de estudios hollywoodiense muchas veces proceden de otros ámbitos geográficos como, por ejemplo, la sueca Greta Garbo, que se convierte ya en una estrella durante el periodo mudo.

En el caso español, los rasgos costumbristas que predominan en la mayor parte de las producciones influyen para que el *Star System* nacional sea particularmente inexportable. Paradójicamente, una de las estrellas a las que Cifesa coloca en la cumbre de su sistema de producción había protagonizado películas en otros países en las que interpretaba a personajes que poco nada tenían que ver con los grandes tópicos del cine nacional del periodo. Se trata de Imperio Argentina que, al lado de Carlos Gardel en *Melodías de arrabal* (Louis Gasnier, 1933) o en comedias sofisticadas como *Su noche de bodas* (Louis Mercanton y Florián Rey, 1931), interpreta a personajes más pluridimensionales, y por tanto más fácilmente reconocibles que los que le darán la fama posteriormente en España. Sin embargo, a partir de 1934, cuando protagoniza *La hermana San Sulpicio*, Imperio Argentina se dibujará como el personaje femenino arquetípico de los musicales costumbristas dirigidos por Florián Rey y financiados por Cifesa.

La importancia que adquieren los personajes encarnados por la actriz como factores del éxito de las películas aquí consideradas son elementos del discurso cinematográfico. Pero, a la vez, su dimensión intertextual, que integra también los rasgos externos y la percepción social de la que es objeto la estrella, “es importante, entre otras razones, para comprender la consolidación de los géneros cinematográficos y la especialización de las estrellas en la tarea de *dar cuerpo* a fórmulas narrativas estandarizadas” (Sánchez-Biosca y Benet, 1994, p. 9). Esto se acentúa especialmente en las películas del género musical.

Las leyes del personaje en el musical

La capacidad de atracción para el público de zarzuela, variedades y otro tipo de espectáculos musicales propició la existencia de adaptaciones al cine de estos otros productos culturales incluso durante la etapa muda en España. En esta primera época, incluso, se componían partituras para añadirlas a historias que, originariamente, no incluían ningún tipo de elemento musical como parte de su estructura narrativa. No olvidemos que este tipo de procesos vuelven a retomarse durante los años treinta. Por ejemplo, Morena Clara era una comedia de Quintero y Guillén que, originalmente, no tenía canciones (De la Plaza, 2003, p. 96).

Una vez instaurado el sonoro, la industria del cine español también recurre a los formatos musicales de otros ámbitos culturales para consolidarse con productos que garantizaran un éxito seguro entre el público. De hecho, se lleva a cabo una clara simbiosis entre los espectáculos teatrales y de variedades y la producción de películas: igual que ocurrirá durante el franquismo, las estrellas de los años treinta utilizan en su repertorio las mismas canciones que interpretan en sus películas. O bien, estas canciones se incluyen en sus discos.

Todos los títulos de Cifesa que se han analizado en este trabajo son adaptaciones al cine de obras literarias y zarzuelas. Predominan las adaptaciones teatrales de escritores de tanto éxito como los hermanos Álvarez Quintero o Antonio Quintero y Pascual Guillén. Autores respectivamente de los libretos originales de *La Reina Mora* (Eusebio Fernández Ardavín, 1936) y *Morena Clara*.

Esto quiere decir que las productoras eligen las historias que van a reflejar teniendo en cuenta su potencial atractivo para los espectadores. Sin embargo, resulta posible establecer unas líneas generales que caracterizan la estructura narrativa de todos estos musicales y que permiten establecer grandes similitudes entre ellos. El personaje femenino se sitúa al margen de las normas socialmente aceptadas, o también puede ocurrir que el detonante del conflicto sea una situación que pone a la protagonista en riesgo de ser excluida. En el primero de los casos hay que mencionar a la Trini de *Morena Clara*, y a Soleá, el personaje femenino de *El gato montés* (Rosario Pí, 1935). Las dos son gitanas, y la primera de ellas se ve sometida a constantes dudas acerca de su honestidad a lo largo de toda la narración de Florián Rey. Soleá, por otra parte, vive de la limosna hasta que, la desprotección en la que queda, la hace establecer una relación sentimental con un torero adinerado para intentar superar su difícil situación.

Por otra parte, también puede ocurrir que la duda que se plantea sobre la honra femenina sirva de cauce vertebrador de la historia: en el caso de María del Pilar, la protagonista de *Nobleza baturra* (Florián Rey, 1935), que tiene un paralelismo casi exacto en el personaje central de *La Dolores*, dirigida también por Florián Rey en 1940. Pero, si se cuestiona la pureza del personaje interpretado por Imperio Argentina debido a las murmuraciones difundidas por el pretendiente al que María del Pilar rechaza, en el caso de Susana, eje de *La verbena de la Paloma* (Benito Perojo, 1935), la duda se cierne sobre ella por las maniobras llevadas a cabo por su tía para casarla con el viejo boticario Don Hilarión.

Pese a las diferencias, la conclusión es en todos los casos la misma, el desenlace positivo del conflicto amoroso es el único factor que facilita que el personaje femenino pueda superar sus problemas. Como contraste, es significativo el desenlace de *El gato montés*: Soleá se ve obligada a mantener una relación deshonesta que la priva de su honra y ese es el factor que desencadena el destino dramático tanto para ella como para los dos personajes masculinos enamorados de ella. Se trata, sin embargo, de una excepción: tanto Trini, como Susana o Coral, en *La reina mora* consiguen alcanzar una buena posición cuando sus respectivos enamorados se comprometen con ellas para casarse. Y no es algo que siempre ocurra fácilmente. Antes de que su padre le aclare que Trini le había dado el dinero a él, Enrique, el notario que se enamora del personaje de Imperio Argentina, llega a echarla de su casa, incluso después de haberle declarado su amor, porque piensa que ha sido ella la ladrona de un dinero con el que habían intentado sobornarle.

El personaje protagonista femenino de Gloria en *La hermana San Sulpicio* constituye un caso excepcional, debido a que su conflicto es de carácter interno y se basa en la disyuntiva entre la posibilidad de mantener sus votos religiosos o corresponder el amor del médico que llega al pueblo y la pretende. Sin embargo, lo mismo que en los casos anteriores, también Gloria

vuelve al seno de las convenciones cuando decide dejar de ser monja para casarse con el doctor Ceferino Sanjurjo. Abandona entonces la austeridad del compromiso religioso y vuelve de nuevo a su posición social como hija de un rico hacendado.

A pesar de su carácter atípico de monja, el personaje de Gloria también se define, como en otras películas, por un temperamento resuelto y una jovialidad que se canalizan preferentemente a través de la canción y del baile. María del Pilar o Coral también cantan en muchos de los momentos de su vida cotidiana. Incluso en acontecimientos sociales, como la fiesta en la que el padre de María del Pilar quiere comprometerla con Marco. Por su parte, Trini tararea o canta casi siempre que aparece en imagen, pero incluso cuando el hermano de Enrique le habla a éste de ella, la define por ser la gitana que mejor canta y baila de todo Sevilla. Evidentemente, por tratarse de una zarzuela, Susana canta de manera continuada porque, por los imperativos del género, muchos de los diálogos entre los personajes se canalizan a través de canciones.

En definitiva, la música suele tener una clara función diegética en todas las películas de Cifesa analizadas. A pesar de que el número de canciones no es muy elevado en la mayoría de las películas, en todos los casos, los números musicales desempeñan una función central en los argumentos y posibilitan que las situaciones del argumento se sucedan las unas a las otras con total fluidez. Igualmente, también se pueden considerar elementos dinamizadores de historias que, como en *Nobleza baturra*, de no ser por la música y el baile hubieran resultado ser melodramas sin rasgos característicos excesivamente reseñables. Además, con el eje conductor de las canciones, el público, aún no excesivamente habituado al cine sonoro, encuentra un elemento de distracción que le resulta sumamente familiar por la costumbre de acudir a espectáculos musicales en otros ámbitos de ocio como el teatro o las variedades.

Además de su función diegética, habría que destacar que las canciones de estas películas suelen hacer referencia a peripecias centrales en el argumento. En "El día que nació yo", que Trini canta para simbolizar su amor por el fiscal, que ella entonces cree no correspondido, se incluyen los siguientes versos: "Pero cuando él diga que me lleven presa, le diré te quiero". Las canciones también sirven para que María del Pilar o Coral exterioricen sus sentimientos amorosos. Y, de la misma manera, en *El gato montés* las circunstancias de los protagonistas se expresan a través de la música, pero, en contra de lo que ocurre en los casos anteriores, en los que la función central la ejerce la mujer, es el personaje masculino de Juanillo, el novio de Soleá, el que canta en solitario una de las canciones incluidas en el argumento y a dúo con su amada, las otras dos.

Normalmente son personajes individuales, que ejercen la función de protagonistas o, como mucho, parejas los que interpretan las canciones incluidas en estas películas. Solamente se pueden establecer algunas excepciones. En el caso de *La verbena de la Paloma*, se producen dos escenas corales en los que tanto los personajes secundarios como los integrantes de la figuración interpretan las canciones. Se considera, sin embargo, un rasgo más atribuible a la estructura original de la zarzuela que al planteamiento propio de la película de Benito Perojo. Algo muy similar ocurre en *La reina mora*. En lo que se refiere a Morena Clara, los personajes que intervienen en la fiesta celebrada por la madre del fiscal corean la interpretación de la bulería "Échale guindas al pavo" que llevan a cabo Trini y su hermano Regalito. De todas formas, se trata de un planteamiento diegético que tiene ver con el contexto de la fiesta que se está celebrando. El caso más particular de este tipo de números musicales colectivos es el de *Nobleza baturra*. En este caso, la jota interpretada por los vecinos de María del Pilar, que ejercen la función de antagonista colectivo, tiene un significado central en el argumento porque simboliza el cuestionamiento que se hace de su honra y que constituye el eje central³.

Los personajes femeninos, en este tipo de narraciones, cobran más fuerza que los masculinos. Sin embargo, los hombres, a pesar de tener una definición más plana y un menor peso en la historia, son los que desencadenan la resolución del conflicto con su actitud. Por otra parte, la riqueza de los personajes femeninos se ve condicionada por la condición social de los personajes masculinos. En *Morena Clara*, por ejemplo, la voluntad de Enrique resulta decisiva para determinar el próspero provenir que se le depara a Trini.

El estatus socioeconómico de los personajes masculinos suele ser más elevado que el de las mujeres y, en los otros casos, el hombre tiene el mismo nivel que la mujer o bien se enriquece mediante un *deus ex maquina* y termina alcanzando la misma posición que ella o incluso superándola. Una clara muestra de esta situación la encontramos en *Nobleza baturra* cuando Sebastián, el novio de María del Pilar, se hace rico de una manera inverosímil y así consigue la estabilidad con su enamorada. Los hombres ejercen profesiones liberales como la de fiscal, en *Morena clara*, la de médico en *La hermana San Sulpicio* o se enriquecen a través de trabajos artísticos como el de torero en *El Gato Montés*. Las protagonistas que son ricas desempeñan bien tareas del hogar o bien sirven de manera altruista a la comunidad como Gloria en *La hermana San Sulpicio*. Por su parte, las que se encuentran es una situación menos privilegiada no sólo no llevan a cabo tareas cualificadas sino que, en ocasiones, están definidas a través del hurto o la mendicidad.

El tinte costumbrista de estas narraciones se pone especialmente de manifiesto en la caracterización externa de los personajes. En todos los títulos analizados están exagerados los atributos definitorios del habla, modos de actuación e incluso del aspecto físico. En ocasiones, los elementos del vestuario, maquillaje y peluquería de los actores y actrices resultan incoherentes con los rasgos definitorios de los personajes y se relacionan más con la estereotipificación de género, de clase o de procedencia geográfica.

Conclusiones

En la primera mitad de los años treinta se instaura un modelo de personaje que será reiterado en multitud de ocasiones en las décadas del franquismo. Cobra especial fuerza la figura femenina, hasta el punto de que el público percibe de manera indisoluble a las actrices y a los personajes que interpretan. Asimismo, podemos concluir que las mujeres se subordinan voluntariamente a los hombres en todas las películas. Este proceso se simboliza, a veces, por el cambio de su caracterización externa y otras de forma metafórica, como cuando el personaje de la Trini se enamora del fiscal.

En síntesis, los personajes que perpetúan roles y experimentan procesos de evolución muy similares sirven como elementos básicos de definición del género musical. Esta fórmula no sólo se mantendrá durante el franquismo sino que, además, se utilizará entonces como un poderoso instrumento ideológico.

Notas:

1 Exactamente igual que lo que ocurre en *Nobleza Baturra*, Dolores es apreciada por sus atributos femeninos de belleza y simpatía y el conflicto en el que se ve inmersa a lo largo de la narración se ve motivado por las habladurías originadas por un pretendiente despechado.

2 Tanto en *El gato montés* como en *Morena Clara* sólo pueden contarse tres canciones a lo largo de la narración.

3 En *La Dolores*, la repetición de la canción difamatoria contra la protagonista es también el elemento que sirve para construir la tensión dramática. Igualmente, el hecho de que los vecinos acaben cantando una versión positiva de esta canción contribuye al desenlace feliz para Dolores.

Referencias:

- Altman, R. (2000). *Los géneros cinematográficos*. Barcelona: Paidós Ibérica.
 - Amorós, A. y Díez Borque, J. M. (Coords) (1999). *Historia de los espectáculos en España*. Madrid: Castalia.
 - Comas, A. (2004). *El Star System del cine español de posguerra (1939-1945)*. Madrid: T&B Editores.
 - Cross E. (1994). *Sujeto cultural y star system*. Archivos de la Filmoteca, 18.
 - De la Plaza, M. (2003). *Imperio Argentina, una vida de artista*. Madrid: Alianza Editorial.
 - Sánchez-Biosca, V. y Benet, V. J. (1994). *Las estrellas: un mito en la era de la razón*. Archivos de la Filmoteca, 18.
 - Williams, A. (1984). Is a radical genre criticism posible? *Quarterly Review of Film Studies*, 9 (2).
-

[Dra. Inmaculada Sánchez Alarcón](#)

Profesora Titular del Departamento de Periodismo de la *Universidad de Málaga, España*.

[Lic. Marta Díaz Estevez](#)

Universidad de Málaga, España.

[Lic. Francisco Marcos Martín Martín](#)

Universidad de Málaga, España.

[Mtr. María Jesús Ruiz Muñoz](#)

Universidad de Málaga, España.