



Revista de Estudios Regionales

ISSN: 0213-7585

rer@uma.es

Universidades Públicas de Andalucía
España

Trenzado Romero, Manuel

La construcción de la identidad andaluza y la cultura de masas: el caso del cine andaluz

Revista de Estudios Regionales, núm. 58, septiembre-diciembre, 2000, pp. 185-207

Universidades Públicas de Andalucía

Málaga, España

Disponible en: <http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=75505807>

- 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

La construcción de la identidad andaluza y la cultura de masas: el caso del cine andaluz

Manuel Trenzado Romero
Universidad de Granada

BIBLID [0213-7525; (2000); 58; 185-207]

PALABRAS CLAVE: Cultura, Identidad, Cine

KEYWORDS: Culture, Identity, Film

RESUMEN:

En este trabajo se analiza la construcción de la identidad andaluza a través de la representación de Andalucía en las películas producidas y rodadas en territorio andaluz desde 1975. Para ello se realiza una reflexión inicial sobre el análisis de las identidades colectivas y los recientes enfoques constructivistas en ciencias sociales. También se revisa el significado político de los cines nacionales y el debate planteado en torno a ellos después de la muerte de Franco. Finalmente, se analizan las condiciones de producción del cine andaluz y sus principales tendencias desde la perspectiva de la representación de Andalucía.

ABSTRACT:

This work analyses the construction of andalusian identity through the representation of Andalusia in the movies produced and filmed there from 1975. It points out the relationship between the analysis of collective identities and the new constructivist approaches in Social Sciences. It also examines the political meaning of national cinemas in Spain and the debate around them after francoism. Finally, it analyses the industrial conditions of the andalusian cinema and its main trends from the point of view of the representation of Andalusia in the movies.

En este trabajo vamos a analizar un tema muy concreto: la identidad andaluza en los largometrajes producidos y realizados en Andalucía. Evidentemente se trata de un modesto análisis discursivo en el que únicamente se tratarán algunos aspectos relacionados prioritariamente con los propios textos fílmicos. Dejaremos fuera del *corpus* de películas andaluzas a aquellas que tratan *temas andaluces* pero que han sido realizadas en otros lugares de España o en el extranjero, y a aquellas películas dirigidas o producidas por andaluces pero ubicadas en el contexto más amplio de los que podríamos denominar *cine español*.

Estos criterios de selección de la muestra de películas requiere situar el concepto de *cine andaluz* dentro del debate de los llamados cinemas nacionales o sub-estatales, que surge en España tras la muerte de Franco. Más que adoptar una postura esencialista sobre *lo andaluz* del cine andaluz, trataremos de contextualizar este debate particular en la más amplia discusión sobre el carácter nacional de las expresiones y prácticas culturales en auge a mediados de la década de los setenta. La transición –sobre todo hasta el inicio de la década de los ochenta– es una etapa particularmente rica en lo que se refiere a la diversidad estética y temática del cine español (la situación industrial es otro asunto). Efectivamente, tras la abolición de las principales trabas censoras, el emergente espacio público del post-franquismo vivió una situación en la que los discursos comunicativos menos constituidos (cine, pintadas, teatro, canción popular, etc.) canalizaron las propuestas e identidades que quedaban al margen de la comunicación pública más institucional. Por ello, en el ámbito de la ficción y de las representaciones sociales es posible detectar, en ocasiones, algunas tendencias subterráneas del universo político de los individuos y las colectividades o, por utilizar la bella expresión de Lechner (1990), *los patios interiores de la democracia*. El caso del cine militante y de los cines nacionales son ejemplos de cómo en ocasiones el discurso cinematográfico puede convertirse en agente social y político.

1. LA IDENTIDAD COLECTIVA, OTRA VEZ.

La construcción de las identidades colectivas es probablemente uno de los problemas más elusivos al que se enfrentan las ciencias sociales. El propio concepto de identidad colectiva tiene una notable carga política: desde la concepción marxista de las clases sociales hasta la noción totalitaria de nación, la definición de lo colectivo y del sujeto público es uno de los campos de batalla en los que se dirimen las relaciones de poder. Precisamente algunos de los llamados *giros* (discursivo, cualitativo, cultural, etc.) en las ciencias sociales proponen en última instancia nuevos enfoques para analizar teórica y empíricamente los mecanismos de construcción de las identidades colectivas. Ahora bien, siendo la identidad colectiva uno de los tópicos recurrentes del pensamiento político desde el mundo clásico, y habiendo sido sometida a examen de manera rigurosamente empírica por los diversos enfoques de cultura y psicología política desde el advenimiento del conductismo, cabría preguntarse con qué nuevos matices o preocupaciones resurge este tema.

La erosión de los modelos sociales tradicionales y el surgimiento de la comunicación de masas como fuente esencial de cohesión social son tendencias del

siglo XX que se han acelerado en las últimas décadas. Una buena parte del debate sobre la crisis de la modernidad se centra, precisamente, en la fragmentación de los referentes clásicos en torno a los cuales se han venido construyendo las identidades colectivas, tanto políticas como culturales. Este debate teórico político tiene un correlato en las nuevas tendencias y métodos empíricos que se consideran a sí mismas como *giros* o *cambios* respecto a los paradigmas más tradicionales de las ciencias sociales (Jensen, 1993). Evidentemente, la aparición de nuevos enfoques que tratan de dar cuenta de la complejidad no es nada original ni propio de la crisis de la modernidad. La percepción de la realidad como algo diferente y más complejo (“cambios en el concepto de mundo” en la terminología de T.S. Kuhn) y la necesidad de revisar las estrategias para conocerla es uno de los motores del cambio en la ciencia y en las teorías de lo político.

La creciente consciencia de la complejidad, fragmentación y diversidad del mundo contemporáneo, así como la necesidad de repensar los sistemas de legitimación de la dominación política, ha provocado una expansión de enfoques y perspectivas analíticas. Una de estas corrientes es la que da prioridad al lenguaje y al discurso como clave explicativa para entender la creación de identidades y sujetos colectivos. Podríamos denominar de manera genérica como (*neo*) *constructivismo* a una cierta tendencia que integra enfoques provenientes del feminismo, neo-marxismo, teoría literaria o crítica cultural postmoderna, agrupados en torno a la idea de que el lenguaje no refleja ninguna realidad externa a él que exista separada e independientemente sino que es un instrumento para dotar de sentido a las relaciones desiguales de poder en una sociedad. Por tanto, según esta tendencia, el sujeto –individual o colectivo– es construido por el discurso, y esta construcción se define en última instancia por las posiciones antagónicas en que el lenguaje ubica al sujeto dentro de las relaciones de poder. Evidentemente, esta perspectiva no es sino un estadio y una rama de una genealogía mucho más amplia (Lynch, 1998), y que de una forma u otra ha estado presente en debates muy diferentes, desde la teoría política genuina hasta la filosofía de la ciencia (Delanty, 1997).

No obstante, a pesar de la vaguedad y amplitud de tales postulados básicos, el constructivismo ha generado un nuevo campo de estudio que se podría etiquetar como *estudios culturales*, que a diferencia de la semiótica crítica de mediados del siglo XX, se define no tanto por su perspectiva teórica, como por su intención pragmática de activismo político. No se trata tanto de demostrar que, por ejemplo, el género, la raza o la clase social son realidades básicamente construidas por el discurso público, sino de ofrecer *estrategias de resistencia* frente a la *hegemonía* (Gramsci es el teórico marxista de referencia en buena parte de los *Cultural Studies* anglosajones). Tales estrategias se fundamentan en la noción de que la identidad colectiva y las relaciones de poder desigualitarias en las que ésta se inserta son

articuladas en un espacio público discursivo conformado básicamente a través de los medios de comunicación, tanto informativos como de ficción. Las identidades dejan de ser contempladas como fenómenos ontológicos o fenomenológicos, sino que deben ser examinadas –según el sentido que Foucault y otros atribuyen a este concepto– como productos de la intervención de ciertas *tecnologías de construcción del sujeto colectivo* (Chow, 1998). Por consiguiente, las representaciones culturales y las prácticas significantes son un ámbito en el que se dirimen relaciones políticas y de poder y en el que cabe cierta posibilidad de contestación. La teoría del discurso –o el análisis crítico del discurso en la perspectiva de Van Dijk– examina por tanto no sólo cómo el lenguaje y la representación producen sentido social, sino cómo el conocimiento de la realidad que genera un discurso concreto y particular conecta con el poder, regula la conducta social, construye identidades y subjetividades y define la manera en que ciertas cosas son pensadas, puestas en práctica y evaluadas (Hall, 1997).

En conclusión, la crisis de la modernidad ha vuelto a poner de relieve el tema clásico de la construcción del sujeto y de las identidades colectivas desde una perspectiva de *urgencia*. Los movimientos integristas religiosos, los nacionalismos genocidas o la mundialización obligan a repensar con nuevas categorías, o, al menos, a reformular algunos postulados básicos de la modernidad.

2. EL DEBATE DE LOS CINEMAS NACIONALES.

Uno de los fenómenos característicos que denotan más claramente la interrelación de las lógicas política y cinematográfica durante la transición fue el auge de los llamados cinemas nacionales. Podemos considerar que la irrupción de un tipo de cine vinculado a las reivindicaciones nacionalistas supuso, en cierta medida, una práctica cultural que trataba de incidir en el debate político del momento.

Conviene hacer una matización previa sobre la misma definición de *cinema nacional*¹. Para Zunzunegui (1985:311), *cine nacional* sería “aquel que naciendo de la reflexión, reflejo o deformación sobre la propia realidad, se constituye como generador de unas señas de identidad, al mismo tiempo que otros fenómenos artísticos o comunicativos a nivel ideológico”². Partiendo de esta definición podría hablarse de un cine español, francés o norteamericano. Pero en la medida en que la institución cinematográfica ha ido imbricando su funcionamiento con el Estado (por ejemplo, políticas de protección y fomento), la lógica cinematográfica se ha identifi-

1. Para un análisis de las posibles acepciones del concepto cine nacional véase Crofts (1998:385).
2. Por contra Rosen (1995:115), plantea serias dudas sobre la utilidad y posibilidad de empleo de tal concepto.

cado con la del Estado-Nación. Sin embargo, la existencia de Estados plurinacionales o la reivindicación nacionalista dentro de tales Estados otorgó un nuevo giro semántico a la definición de cine nacional; quedaba así identificado éste con aquellos cines con vocación de reivindicación de las culturas e identidades autóctonas de las naciones no estatales. Adaptando esta idea a la peculiar terminología constitucional española se podría hablar incluso de *cine de las nacionalidades*. El fenómeno de reivindicar unas señas de identidad a través del cine no es, sin embargo, algo propio del caso español. Desde mediados de los años sesenta han ido surgiendo en occidente tentativas de construir nuevos cinemas nacionales. Son notorios los casos del cine quebequés, bretón u occitano. En países del tercer mundo la reivindicación nacional obedece a un modelo diferente centrado en torno a la identidad post-colonial (Hennebelle, 1977).

Hasta la muerte de Franco y el comienzo de la reforma política, las tentativas españolas de fomentar cinemas nacionales se incluían en el mismo saco del cine marginal, independiente o militante. Obviamente se trataba de reivindicaciones tan rupturistas con la ideología oficial del régimen que no podían sino permanecer en la clandestinidad más resistente.

Según Zunzunegui (1985, pp. 311-312), un cine nacional suele asentarse sobre las siguientes ideas:

1. Que se coloque al servicio de la comunidad de la que brota; y esto implica el reconocimiento de sus particulares señas de identidad, la revitalización de prácticas y actitudes que se han visto negadas en aras de la unidad estatal.
2. Que se construya al margen de los estereotipos que la rigidez centralista ha marcado para el grupo nacional afectado.
3. Que dé cuenta en mayor o menor medida de las particularidades lingüísticas, sociales o culturales de la comunidad nacional.

En España la reivindicación de cinemas nacionales se vinculó inescindiblemente a las posiciones izquierdistas más radicales, que no sólo pedían la independencia de sus respectivas naciones, sino la revolución socialista. El cine no debería ser únicamente nacional, sino que –siguiendo a Gramsci– lo nacional se entendía como lo popular, es decir, como un espacio discursivo relativamente ajeno a la visión del mundo burguesa. Sin embargo, la disputa en torno a esos temas no respondía a la existencia de películas. El cine se espetaba como un arma arrojada en el seno de controversias más amplias sobre la (re) construcción de la identidad nacional.

Al igual que ocurrió con el cine marginal y militante, el desencanto político y la instauración de las autonomías diluyó el debate hasta hacerlo prácticamente des-

aparecer. Los discursos políticos radicales, aun los cinematográficos, estaban encaminados a la misma agonía que cualquier posibilidad real de ruptura política. Por este motivo podría hablarse a partir de la década de los años ochenta de la existencia de *cines autonómicos* (Zunzunegui, 1989). Esta nueva modalidad obedecería al modelo de políticas culturales cinematográficas de mecenazgo (del tipo “ninguna autonomía sin su película”)³, centrándose sobre todo en la producción de cortometrajes. Las excepciones vasca y catalana –donde existe una cierta política cinematográfica de carácter continuado– obedecen tanto a una voluntad política firme como a las posibilidades reales de afianzar un tejido industrial y financiero cinematográfico. Evidentemente, los cines autonómicos no renuncian a la construcción de una identidad colectiva, mas ésta no va ligada necesariamente a reivindicaciones directamente independentistas ni revolucionarias.

No podemos desarrollar en este apartado un análisis exhaustivo de los principales cines nacionales y autonómicos, que a lo largo de la transición política produjeron un cierto número de películas nacionalistas, tanto en el documentalismo como en la ficción⁴. Las perspectivas políticas y culturales de estas películas fueron variadas, aunque en conjunto constituyen una tendencia cinematográfica peculiar del período transicional. Además de la producción documental (vgr. los *Noticiari de Catalunya* o la serie vasca *Ikuska*), podríamos destacar algunas películas de ficción como *La ciudad quemada/La ciutat cremada* (1976, Antoni Ribas), *La nova cançó* (Francesc Bellmunt, 1976), *Companys, procés a Catalunya* (Josep Maria Forn, 1978), *El proceso de Burgos* (Imanol Uribe, 1979) o *La fuga de Segovia/Segoviako ihesa* (Uribe, 1981), por citar sólo algunos de los títulos más conocidos de las cinematografías vasca y catalana. Por ello, nos limitaremos a resaltar sólo algunos aspectos reveladores de la medida política de las películas y debates en torno a la identidad nacional.

Las *Xornadas* de cine celebradas en Orense fueron, durante un lustro, el foro de debate más importante para los cines nacionales. Las reflexiones se iniciaron en enero de 1973 bajo el patrocinio del Cineclub Feijoo (*I Semán de Cine en Orense*), a la búsqueda de una identidad para el cine gallego⁵; pero pronto, tras la muerte de Franco, las *IV Xornadas de Cine*, –celebradas en 1976–, ampliaron su denomina-

3. Por citar algunos largometrajes. *El filandón* (1984), de Martín Sarmiento, subvencionada por el gobierno autónomo de Castilla-León, o *Madre in Japan* (1985), de Francisco Perales, subvencionada por la Junta de Andalucía.
4. Análisis que han realizado brillantemente diversos autores. Por citar algunas de las más conocidas vid vgr las citadas obras de Blasco (1981), Caparrós Lera (1996), Delgado (1991), García Fernández (1985), López Echevarrieta (1984), Romaguera i Ramió y Aldazábal Bardaji (1990), Zunzunegui (1985, 1989), VV.AA.(1980) y VV.AA. (1.993).
5. En el folleto de presentación de la Semana se daba la clave de esta búsqueda voluntarista: “Ya es alentador que se hable de nuestro cine inexistente, de nuestros directores alienados, de lo que podría filmarse, de lo que ya se filma, de los planteamientos para un futuro. El cine gallego es la conciencia de su nada: ya es algo”.

ción a “cine de las nacionalidades y regiones”, bajo el bello lema *O pobo non é mudo*. En estas *Xornadas* estuvieron presentes cineastas radicales de Galicia, Cataluña, País Vasco, Valencia y Canarias. Un grupo de realizadores, tras no pocas discusiones y transacciones, redactó una *Declaración sobre los cines nacionales*, que es uno de los primeros discursos colectivos sobre este asunto. Entre otros puntos, la declaración de Orense definía claramente qué se entendía por cine nacional (García Fernández, 1985:349):

- “1. Entendemos por cines nacionales los que conciben el fenómeno cinematográfico como instrumento de lucha de las clases explotadas de las distintas nacionalidades del Estado español.
2. Para que cada uno de los cines nacionales respondan a este presupuesto, han de recoger y mostrar las características de cada uno de los pueblos del actual Estado español.
3. Con respecto al País Gallego, País Vasco y Países Catalanes, que tienen como célula dinamizadora de su personalidad diferenciada una lengua propia, el cine que en ellos se realice tendrá que utilizarla como uno de los elementos básicos que lo conformen de acuerdo con el primer punto”.

La últimas *Xornadas* se celebraron en 1979, bajo la influencia ideológica del partido nacionalista radical *Unión do Pobo Galego*, en medio del desinterés por unas posturas radicales cada vez más marginales. Prueba de ello es que ese mismo año de 1979 se celebró paralelamente en La Coruña la *I Mostra do Cine das Nacionalidades*, cuyo comunicado de puntos mínimos establecía tres requisitos para la construcción de los cines nacionales: 1) poner en pie infraestructuras comerciales adecuadas; 2) estabilidad en el empleo de los profesionales locales; y 3) mecanismos de financiación al cine por parte de las nacionalidades⁶.

Como se puede ver, para esas fechas el discurso radical había dado paso a un posibilismo autonomista ajeno a la marginalidad de las propuestas orensanas. Una prueba de ello es el nombramiento de Luis Álvarez, organizador de las diversas *Xornadas* de Orense, como Director General de Cultura de la *Consellería* de Educación y Cultura de la *Xunta* en noviembre de 1983.

En Cataluña el debate específico sobre el cine catalán tuvo una evolución paralela. El primer intento serio y continuado de reflexión y práctica de un cine nacional catalán –al menos durante la transición política– lo protagonizó el *Institut de Cinema Català* (ICC). El ICC fue fundado en diciembre de 1975 bajo la forma de sociedad anónima, en la que participaron como accionistas diversos profesionales del mundo del cine. El primero de sus objetivos era la “promoción específica del

6. Texto recogido en Zunzunegui (1985:334).

cine catalán en tanto que vehículo de la cultura de un pueblo” (Martí Rom, 1978). Su fruto más notable fue la producción y difusión del *Noticiari de Barcelona* entre 1977 y 1980 (Alberich, 1977). Poco tiempo después, en diciembre de 1976, se presentó el *Congrés de Cultura Catalana* como un intento de reflexión urgente sobre la reconstrucción de la identidad nacional catalana en las vísperas del proceso democrático. El *Congrés* constituyó en su seno un *Ambit Cinema*, dirigido por algunos de los críticos cinematográficos más ligados al catalanismo político (Romaguera, 1978). Los participantes en el *Ambit* firmaron un manifiesto en favor del cine catalán, pero no pudo haber acuerdo en torno a qué debería ser incluido bajo la etiqueta de “cine catalán”. Se incluyeron finalmente dos propuestas irreconciliables: una que entendía por tal exclusivamente al cine hablado en catalán, y otra que consideraba catalán al meramente realizado en los Países Catalanes reflejando su compleja realidad nacional. Como se puede observar, este debate ofrecía elementos distintivos, en la medida en que no se trataba de construir un nuevo cine nacional sino de rescatar señas de identidad (incluso cinematográficas) preexistentes. Por ello, el debate nacionalista, aún fuertemente politizado, no abandonaba las vías del posibilismo en la medida en que ligaba al cine catalán con la recuperación de las instituciones de autogobierno político.

A principios de febrero de 1981, el ICC convocó a los partidos políticos, sindicatos y organizaciones profesionales, para un debate de urgencia: ese mismo mes se traspasaban a la Generalidad las competencias en materia cinematográfica y era necesario establecer las bases de la futura política cultural del sector. Las *Converses de Cinema de Catalunya* dieron una definición tecnocrática de película catalana en la que la lengua no era ya un requisito excluyente⁷. La promoción y normalización lingüística del catalán a través del cine se dejaba a otros mecanismos como líneas de crédito, subvención a doblajes, subtítulos, etc. Con todo, hasta 1985 la Generalidad no adoptó una política cinematográfica continuada y coherente.

Los debates en torno al cine nacional vasco se condujeron por derroteros distintos a los de Cataluña, sin duda por la falta de una tradición e infraestructura industrial cinematográfica. El decidir qué era cine vasco entró en el terreno de los esencialismos y fue monopolizado por los sectores izquierdistas del nacionalismo. Las *I Jornadas de Cine Vasco* se celebraron en Bilbao en 1976 con el objetivo de debatir sobre la construcción de un cine nacional-popular al servicio de los intereses del pueblo vasco. Al igual que en las *Xornadas de Orense* celebradas en 1973, se llegó a la evidente conclusión de la inexistencia de un cine vasco; pese a esto se indicaba qué debería ser el futuro cine nacional:

7. Eran requisitos la producción por empresas, equipo, localizaciones e industrias auxiliares con sede en Cataluña.

- “– queremos hacer un cine nacional vasco, hecho por vascos, para el pueblo vasco y dentro de esta definición general.
- queremos hacer un cine en euskera, que subtitularemos en castellano, de cara a presentarlo ante un público vasco-parlante.
- queremos hacer un cine que tenga en cuenta la realidad del País.
- queremos avanzar en la búsqueda de una estética vasca para nuestro cine”.

Como señala Zunzunegui (1985:334), todo este crispado debate se movía en medio de una flagrante ausencia de films. Las definiciones eran utilizadas como armas arrojadas destinadas a la descalificación política del contrario, cuyo cine potencial se intentaba imaginar antes de que naciera.

A partir de septiembre de 1980 el debate muta a posturas posibilistas por causa del traspaso de competencias cinematográficas al Gobierno vasco. En 1981, la Consejería de Cultura hizo uso de sus recién adquiridas competencias subvencionando a fondo perdido dos largometrajes (*La fuga de Segovia* y *Siete calles*). La política del Gobierno vasco tenía como objetivo principal la producción continuada de películas, habilitando para ello ayudas a fondo perdido acumulables a la ayuda estatal. Con esto no se favorecía la creación de una infraestructura industrial, pero sí la existencia de películas vascas. La definición de cine vasco a efectos de las políticas de fomento era tan posibilista y tan tecnocrática como su homóloga catalana⁸.

En el resto de España, los debates sobre la existencia de cines autóctonos se encontraban con un problema en apariencia insuperable: la ausencia de movimientos políticos nacionalistas del calibre de los vascos, gallegos o catalanes. Por este motivo, los debates culturales sobre la identidad nacional se reclusen en espacios marginales de poca trascendencia política. Con todo, la construcción de las nuevas identidades colectivas durante el postfranquismo también alcanzó al debate cinematográfico en otras comunidades.

Destaca el temprano movimiento de la Asociación de Cineastas Independientes de Canarias, cuyo punto de partida era que Canarias no era una nacionalidad sino una colonia. Por ello, el cine nacional canario no debería tener como objetivo prioritario la construcción de una cultura autóctona sino el servicio revolucionario a la independencia; tras ésta se podría hablar de un cine nacional-popular revolucionario del pueblo canario.

El caso canario coincide con el debate sobre el cine andaluz en la necesidad de borrar una imagen tópica y folklórica que falseaba sus respectivas realidades sociopolíticas. En 1977, un grupo de cineastas andaluces firmaban un manifiesto con el objetivo de:

8. Producción, localizaciones, equipos artísticos y técnicos residentes en el País Vasco. Si el film no era en euskera y quería tener derecho a subvención debería tener una versión íntegramente doblada a dicho idioma.

“Denunciar la manipulación y desafortunada utilización por la cinematografía española y extranjera a lo largo de la historia del cine, del folklore y cultura andaluza, con fines bastardos y con pleno falseamiento de la realidad sociopolítica del País Andaluz, manipulación que se mantiene en nuestros días”⁹.

De manera parecida a lo sucedido en Cataluña, en el denominado *Congreso de Cultura Andaluza* celebrado en 1980 se teorizó sobre la necesidad de un cine andaluz que supusiese una forma de contestación a la visión que desde el franquismo se había dado de Andalucía (Utrera, 1996:27).

Pese a la marginalidad de los debates en las llamadas comunidades “no históricas”, lo sorprendente es que se puede rastrear una práctica filmica de bastantes largometrajes hasta principios de los años ochenta¹⁰. Evidentemente, es difícil hablar de un verdadero cine nacional andaluz, cántabro, riojano, extremeño o murciano, pero no es menos cierto que existieron numerosas productoras locales encaminadas a la realización de películas –largometrajes y, sobre todo, cortometrajes– que si bien no pueden ser consideradas políticamente como nacionalistas, al menos si enraízan en sus respectivas realidades sociopolíticas y culturales. Algunos casos como el levantino Carles Mira o el del andaluz Gonzalo García Pelayo constituyen relevantes ejemplos de estos cinemas. Estas producciones precarias y por lo general baratas no obedecían al modelo academicista imperante desde 1985.

La política cinematográfica socialista de los años ochenta, orientada hacia la promoción de un cine de alto presupuesto, imposibilitó la continuidad de los cines autóctonos que carecieran de la protección de sus respectivos gobiernos autonómicos. De hecho, desde comienzos de la década de los ochenta, la creciente despolitización y el fracaso de los discursos rupturistas había desmotivado sobremanera el impulso de los cines nacionales salvo en Cataluña y País Vasco. Con todo, la breve eclosión de debates y películas nacionales supuso en su momento de máximo esplendor (1976-1979) un campo en el que articular discursos nacionalistas que carecían de soporte institucional. Las películas englobables dentro de los denominados *cines autonómicos* obedecen normalmente a coyunturales políticas culturales de mecenazgo o a loables esfuerzos de productoras locales con poca capacidad industrial para ofrecer una cierta continuidad.

9. Texto recogido en Delgado (1991:22)

10. Para el caso andaluz se pueden contabilizar más de una decena de largometrajes -*vid* Delgado(1991)- y una amplia serie de cortometrajes -*vid* Olid (1993)-.

3. ANDALUCIA EN SUS PELICULAS.

3.1.- *Revisando la españolada.*

Existe ya una considerable bibliografía sobre los más diversos aspectos del cine hecho en Andalucía. En muchas de estas investigaciones se parte de constatar el hecho de que en la mayoría de las películas españolas en las que Andalucía está presente la imagen de lo andaluz es escasamente satisfactoria. Así por ejemplo, el teórico andalucista José Acosta Sánchez señalaba en plena transición que la especificidad de la alienación cultural de Andalucía consistía precisamente en la representación de España a través de lo andaluz, con la consecuente enajenación de la cultura andaluza mediante su españolización (Acosta, 1979:66). La percepción mayoritaria de que durante el franquismo se mistificó la imagen de Andalucía debe ser, sin embargo, matizada al menos en dos aspectos.

En primer lugar, el estereotipo mistificador de lo andaluz tiene unas raíces más antiguas que el franquismo. La imagen romántica de Andalucía que arranca del primer tercio siglo XIX se cultivó en multitud de formas de expresión (novela, teatro, poesía, etc.) en las primeras décadas del siglo XX e incluso, con especial intensidad, en la cinematografía del periodo republicano¹¹. Muy crítico con la andaluzada se muestra, por ejemplo, Jorge Urrutia (1984:23) cuando afirma que el resultado de la traslación al cine de la tradición romántica de la españolada es “una visión clasista y amable de Andalucía que los ideólogos del régimen franquista encontraban ya codificada en el teatro de los hermanos Álvarez Quintero. Codificada además con una calidad verbal de indudable garra cómica”. Siendo esto cierto, tampoco lo es menos el hecho de que en el primer periodo del franquismo la doctrina falangista del cine –expresada en revistas como *Primer Plano* y en las publicaciones de Méndez-Leite (1941) – se oponía tajantemente a la mistificación castiza. Incluso una persona tan influyente como el dos veces director general de Cinematografía José María García Escudero rechazaba la falsificación estereotipada de la realidad española y andaluza¹². Por tanto, la tónica *charanga* y *pandereta* del cine comercial del franquismo no obedece probablemente tanto a una mistificación ideológicamente encaminada a diluir la identidad andaluza o a enmascarar las condiciones de vida de los trabajadores, cuanto a toda una tradición de géneros y estereotipos narrativos afianzados entre los espectadores durante décadas, cuyo probado éxito comercial se imponía a otras consideraciones.

En segundo lugar, la crítica a la imagen castiza de Andalucía suele ser realizada desde posiciones culturalistas que en numerosas ocasiones no tienen en cuenta

11. Véase la voz “Españolada” en el diccionario dirigido por Borau (1998).

12. Véase García Escudero (1954)

el *discurso* articulado en el contexto histórico y social de los espectadores de la época por algunas películas comerciales¹³. Así, por ejemplo, dos grandes éxitos del cine español de la República de ambientación andaluza como la comedia *Morena clara* (1936), de Florián Rey, o el melodrama *María de la O*, dirigida en 1936 por Francisco Elías, introducen interesantes discursos sobre el racismo bajo el formato del musical folklórico y populista. En este mismo sentido, no olvidemos que la españolada incluía no sólo la imagen de lo andaluz, sino que tematizaba otros estereotipos españoles sobre los caracteres nacionales. Por ejemplo, una de las películas de mayor éxito comercial de los años treinta, *Nobleza baturra*, dirigida en 1934 por Florián Rey e interpretada por la popular Imperio Argentina, se centra en el carácter tópico del aragonés desde una intención poco mistificadora (hay que hacer notar que para el rodaje el equipo de esta película convivió durante tres meses con los habitantes del pueblo elegido como escenario para imbuirse en lo posible de su idiosincrasia¹⁴).

3.2. Las condiciones de producción del cine andaluz.

Más allá de la consideración de la manipulación de la imagen de Andalucía, lo cierto es que desde 1975 se han realizado en Andalucía más de veinte largometrajes y más de un centenar de cortometrajes de las más diversas tendencias temáticas¹⁵. En cualquier sentido que pueda considerarse no cabe duda de que la representación fílmica de Andalucía y los discursos articulados por estas películas son mucho más plurales que en épocas anteriores. Sin embargo, esta diversidad debe situarse en su contexto dentro del espacio público: la gran mayoría de estas películas tienen una incidencia y una difusión muy reducida. Su lugar en la estructura temática del espacio público (que es la definición que da Luhmann de la opinión pública) ha sido y es relativamente marginal, en comparación con otras prácticas significantes en torno a la identidad colectiva como pudieran ser ciertas tendencias del rock, la programación de la televisión andaluza o la identificación con equipos de fútbol.

Las películas hechas en Andalucía están sometidas a unas condiciones de producción y reconocimiento por parte de los espectadores¹⁶. Así, en líneas generales, el cine andaluz de largometrajes se caracteriza por su concentración en productoras sevillanas. Desde esta perspectiva el cine andaluz es prioritariamente un cine sevillano. Existen, por supuesto, experiencias de producción de largometrajes en otras provincias como, Granada (con la figura de Juan José Porto) o Cádiz. Sin

13. En esta misma línea de revisión del cine folklórico se encuentra Fernández Santos (1995).

14. Voz "Nobleza baturra" en la guía de Aguilar (1990).

15. Para un comentario detallado de la mayor parte de la producción andaluza de largometraje véase Delgado (1991).

16. Para un comentario sobre las condiciones industriales del cine andaluz véase Colón (1988).

embargo, las principales iniciativas que han ido surgiendo desde mediados de los setenta se han localizado en Sevilla y su temática se ha ambientado habitualmente en la parte occidental de Andalucía. Sería el caso de productoras de distintas épocas como *Galgo Films* (con películas como *Manuela* o *La espuela*), *Films Bandera* (*María, la Santa*), *Za-Cine* (*Vivir en Sevilla*, *Frente al mar*, *Rocío y José*), *Triana Films* (*Se acabó el petróleo*), *Juan Lebrón Producciones* (*Semana Santa*, *Flamenco*, *Sevillanas*), o de directores como Gonzalo García Pelayo, Roberto Fandiño, Pancho Bautista, Juan Sebastián Bollán o Benito Zambrano.

Otro condicionante de la producción cinematográfica andaluza ha sido la política cultural de la Junta de Andalucía. A diferencia de los gobiernos vasco y catalán, en Andalucía no ha existido una política cinematográfica propia y continuada. Mientras que en esas Comunidades la búsqueda consciente de formas nacionales de expresión cultural ha motivado una planificación e inversión económica continuada en la producción cinematográfica, en Andalucía la esporádica inversión pública en cinematografía ha obedecido a una irregular política de mecenazgo¹⁷ y a episódicos concursos de guiones. Ni siquiera la creación de la radiotelevisión pública andaluza ha abierto la puerta a una política de protección y fomento de la cinematografía andaluza¹⁸.

Una tercera condición de la cinematografía andaluza se refiere a la escasa distribución de los largometrajes. Las dificultades de distribución que padece el cine español en general se agudizan en el caso de películas que provienen de pequeñas productoras localizadas en comunidades periféricas. También es cierto que incluso en épocas en que la distribución era más fácil –como en los años setenta cuando el parque de salas de exhibición de barrio, de pueblo o cines de verano exigía un gran número de películas– por lo general los espectadores andaluces no han mostrado un especial interés por el cine andaluz en su conjunto, incluso con aquellas películas que en principio pretendían ser comerciales. Con todos estos condicionantes y dadas las dificultades de amortización no es extraño que la mayor parte de la producción andaluza se haya centrado en el ámbito del cortometraje.

3.3. Algunas tendencias del cine andaluz.

Es complicado establecer grandes líneas temáticas o tendencias dentro de una producción tan limitada y azarosa. No obstante, se pueden observar ciertos

17. Paradójicamente mientras que *Yerma* (1998), la gran apuesta de la Junta de Andalucía de los últimos años -subvencionada por las consejerías de Cultura y de Turismo, así como por la Empresa Pública de Gestión de Servicios Culturales-, ha sido un fracaso de taquilla, *Solas* (1999) -sin subvención- ha cosechado un éxito espectacular.

18. "Cultura gastó 510 millones en tres filmes andaluces en tres años, apenas nada para sus productores", en *El País (edición de Andalucía)*, 7 de octubre de 1996 (se refiere a *Belmonte* y *Flamenco*, así como al medimetraje *Semana Santa*).

*puntos de fijación*¹⁹ que se repiten en algunos de los largometrajes producidos en Andalucía.

En los inicios de la transición las primeras películas andaluzas parecen ser conscientes de su carácter de discurso novedoso sobre la identidad colectiva. Al igual que ocurría con muchas películas españolas de la segunda mitad de los setenta, los discursos filmicos se planteaban la necesidad de revisar la historia y de reconstruir la memoria colectiva hurtada por el franquismo. En el caso andaluz esta revisión de la imagen mistificada de la vida en Andalucía coincide con la necesidad de ostentar algún tipo de identidad colectiva propia y diferenciada. El sentido que articulaba el discurso de algunas películas andaluzas de esa época sólo tenía razón de ser en ese contexto político de revisión que ofrecía el final del franquismo. Así, mientras en Cataluña *La ciudad quemada* (1976), de Antoni Ribas, se había convertido en un icono de identificación y reconocimiento cultural del catalanismo, en Andalucía diversas películas sometían a revisión la reciente historia andaluza. Estas primeras películas andaluzas de revisión de la realidad social buscan su legitimación artística en la adaptación de literatos de la tierra. Sería el caso de la pionera *Manuela* (1976), dirigida por Gonzalo García Pelayo y protagonizada por la conocida actriz Charo López, basada en la novela de Manuel Halcón, o de *La espuela* (1976), según la novela de Manuel Barrios, y *María, la Santa* (1977), inspirada en una obra de teatro de Fernando Macías, dirigidas estas últimas por Roberto Fandiño. En estas películas está presente la crítica al caciquismo y –en *María, la Santa*– a la superstición como elemento de dominación. En cualquier caso, se observa una decidida intención de presentar por primera vez una imagen de Andalucía que indague en el origen de los problemas seculares de la región a través de la reflexión histórica, alejándose de géneros como la comedia o el musical que parecía adheridos a la andaluzada. Esta propuesta hasta entonces inédita tuvo una gran repercusión sobre el público, incluso fuera de Andalucía. Así *Manuela* y *La espuela* sobrepasaron la asombrosa cifra del millón de espectadores. *María, la Santa* puede ser considerada también como uno de los pocos éxitos de taquilla del cine andaluz al sobrepasar los trescientos mil espectadores.

En esta misma vía de recuperación de la memoria colectiva y análisis del caciquismo se encuentra *Tierra de rastros* (1979), de Antonio Gonzalo, basada en la novela del sevillano Antonio García Cano. Si bien la productora de la película se domiciliaba en Madrid, este film podría incluirse dentro de esta serie de películas andaluzas, tanto por su ubicación y tema, como por su decido discurso de reflexión sobre los mecanismos de dominación caciquiles y las condiciones de vida del cam-

19. Según Sorlin (1986:196) un *punto de fijación* sería “un problema o fenómeno que, sin estar directamente implicado en la visión, aparece regularmente en series filmicas homogéneas y se caracteriza por alusiones, repeticiones, por una insistencia particular de la imagen o un efecto de construcción”.

pesinado²⁰. La película se sitúa cronológicamente en dos momentos: antes del advenimiento de la II República y en la inmediata post-guerra civil.

Un intento parecido a la excelente película de Antonio Gonzalo es *Casas Viejas* (1983), accidentada producción del malagueño José Luis López del Río²¹. La película recrea el movimiento anarquista de Casas Viejas en 1933 y realiza un interesante estudio de las condiciones sociales que fomentaron el intento revolucionario y permitieron la sangrienta represión posterior. A diferencia de la clásica y elegante realización de películas como *Tierra de rastrojos*, la película de López del Río muestra un notable desaliño formal y un interesante uso narrativo del blanco y negro y el color. Los principales intérpretes eran algunos de los supervivientes de los sucesos acaecidos medio siglo antes, familiares de las víctimas y actores de grupos de teatro andaluces. Estas características del filme hacen que articule un discurso que –más allá del tono amateur de la producción– evoque un fuerte sentido de la realidad y una clara vinculación entre la “cuestión nacional” andaluza y los intereses de clase, en la línea de teóricos nacionalistas como José Aumente (1978).

Todas estas películas fueron realizadas durante la transición política, en un momento en el que muchas películas españolas sometían a revisión el pasado de España. La ampliación del espacio público post-franquista posibilitaba la recuperación de una memoria colectiva que había sido sofocada por la dictadura. Mientras que una cierta parte del cine español se dedicaba a la revisión de la Guerra Civil desde el punto de vista de los vencidos (Igartúa y Pérez, 1998), algunos cines de las nacionalidades pretendían revisar la historia aportando una mirada novedosa. Algunas películas catalanas de ficción histórica realizadas en la misma época y que tuvieron cierta repercusión, como *La ciudad quemada* (1976), *La verdad sobre el caso Savolta* (1979), de Antonio Drove, o *Companyys, proceso a Cataluña* (1979), de Josep María Forn, también se sitúan en las primeras décadas del siglo XX, pero su ambientación es fundamentalmente urbana. En el caso del cine vasco las dos películas de mayor éxito comercial realizadas durante la transición, el documental *El juicio de Burgos* (1979) y *La fuga de Segovia* (1981), dirigidas por Imanol Uribe, se sitúan históricamente en los propios años setenta y se centran en ETA. En el caso del cine histórico andaluz de la transición es de destacar que su ficción se ubica alrededor de los años de la II República o, en cualquier caso, no más allá de

20. De hecho, el canónico diccionario de la Academia de las Artes y las Ciencias Cinematográficas de España dirigido por Borau (1998), lo incluye en la voz “Cine de las Autonomías” como película andaluza.

21. Comenzada en 1980 no pudo terminarse hasta finales de 1983 y el fugaz estreno se produjo en algunas salas andaluzas en 1988. La película que obtuvo el premio nacional de Nuevos Realizadores del Ministerio de Cultura ha padecido una larga historia de marginaciones y problemas legales. Véase “La Audiencia de Sevilla da la razón a la Junta en su litigio con el director de cine López del Río”, en *El País (Edición de Andalucía)*, 23 de mayo de 1995.

la post-guerra. A diferencia de las películas de más éxito del cine vasco y catalán, las películas andaluzas citadas se centran básicamente en la llamada cuestión agraria, es decir, el problema del caciquismo latifundista y la situación oprimida del campesinado andaluz, tratando de tematizar cinematográficamente no sólo las condiciones de vida de la población, sino los mecanismos de dominación en que se sustenta la estructura social (Iglesia, superstición, represión, etc.). Parece evidente que este cine histórico andaluz no sólo trata de recuperar la memoria colectiva y revisar la historia –como ocurría con muchas películas españolas de la época–, sino que vincula estas estrategias discursivas con la identidad andaluza. Al igual que buena parte del andalucismo de la transición, el problema de la tierra y la situación de opresión de las masas jornaleras era lo que constituía el hecho diferencial más relevante desde el punto de vista político. Desde este punto de vista este grupo de películas realizadas durante la pre-autonomía constituyen una *transcodificación* o *reinscripción*²² fílmica de los discursos nacionalistas andaluces de la época.

Un último intento tardío de esta tendencia lo constituye la película de 71' *Fermín Salvoechea: visto para sentencia* (1987), realizada con muy pocos medios por Manuel Carlos Fernández. En este caso se trata de la recuperación de una figura política andaluza del siglo XIX, el anarquista y alcalde gaditano Fermín Salvoechea, en la línea de otras películas nacionales como la ya citada *Companyys, proceso a Catalunya*, *Sabino Arana* (1980), de Pedro de Sota, o el mediodmetraje sobre el padre de la patria andaluza dirigido en 1979 por el mismo Manuel Carlos Fernández, *Un nombre, un ideal: Blas Infante*.

Dentro de la producción de mediodmetrajes y cortometrajes, lindando con el cine militante pero con una perspectiva más cultural y de denuncia, se encuentra la interesante producción de *Mino Films*. Esta productora –inscrita en Madrid, pero de filiación andaluza– surgió con una clara vocación de incidencia política, aunque buscando la máxima rentabilidad económica y difusión de sus cortometrajes. Con una cierta calidad de medios y profesionales, así como con una buena distribución comercial (vgr. Incine), algunos cortos de Mino Films consiguieron exhibirse fuera de España y recibir numerosos galardones (Utrera y Olid, 1993). Entre las obras más políticas y de recuperación de la identidad andaluza podemos destacar la lorquiana *El barranco de Víznar* (1976), de José Antonio Zorrilla, o los cortos dirigidos por Miguel Alcobendas, como la denuncia urbanística *Arquitectura en la Costa del Sol* (1976), el conocidísimo alegato antirracista *Camelamos naquerar* (1976), *Lorca y la Barraca* (1977), documental sobre el primer y difícil homenaje a Lorca en su pueblo natal después de la muerte de Franco, o *Réquiem andaluz* (1977) –más

22. Para el concepto de *transcodificación* en la teoría del discurso aplicado al cine véase Ryan (1988). Para el concepto de *reinscripción* aplicado al cine español véase el interesante estudio de Kinder (1993).

en la línea de los largometrajes citados–, que se centra en la marginación y mistificación de esta comunidad.

Dentro de la producción de largometrajes, junto con la revisión histórica podemos destacar otras tendencias dentro del *corpus* fílmico del cine andaluz. Algunas películas tratan de construir discursos sobre la realidad andaluza focalizando su ficción en personajes cotidianos o populares. En este caso no se trata tanto de recuperar una memoria olvidada o analizar el problema agrario (*cine del conocimiento*), sino de producir un reconocimiento de los espectadores con personajes que no obedecen al estereotipo folklórico andaluz. En los primeros años de la transición esta vía de cine, que gramscianamente podríamos denominar nacional-popular, está encabezada por el realizador Gonzalo García Pelayo, el actor Miguel Ángel Iglesias y la productora Za-Cine, quienes buscaban una mayor comercialidad utilizando la vía de los géneros cinematográficos. Se trata de películas como la neorrealista *Vivir en Sevilla* (1978), la inclasificable *Frente al mar* (*Intercambio de parejas frente al mar*/"Swinging") (1979)²³, el también inclasificable *thriller* populista *Corridos de alegría* (1981), en este caso producida por Andrés Vicente Gómez, y *Rocío y José* (1982).

En esta tendencia que trata de recuperar personajes cotidianos andaluces eludiendo el tópico castizo se encuentran otras tres películas muy diferentes. *Rocío* (1980) de Fernando Ruiz Vergara, es un documental radical sobre la romería almonteña. A modo de análisis antropológico de filiación marxista, la película de Fernando Ruiz analizaba los aspectos ideológicos y clasistas de una de las celebraciones que más han identificado icónicamente a Andalucía. La película fue denunciada por incriminar a determinadas familias almonteñas en oscuros sucesos de la Guerra Civil y prohibida su difusión en ciertas provincias de Andalucía.

Finalizada la transición esta estrategia de identificación sigue apareciendo en algunas películas. En *Los invitados* (1987), de Víctor Barrera, inspirada en un hecho verídico ocurrido pocos años antes, se narra un truculenta historia sobre la plantación de marihuana en un cortijo andaluz. Más allá de los estereotipos de género –probablemente lo peor de esta película–, el film articula un convincente discurso sobre la vida en el campo andaluz²⁴. A la estrategia de identificación narrativa contribuye, sin duda, la presencia de la popular Lola Flores.

Solas (1999), dirigida por Benito Zambrano, es una reciente película producida por la sevillana *Maestranza Films* sobre las relaciones entre una madre y su hija

23. Se trata de una película distribuida en el circuito de películas *clasificadas S* (porno blando) pero que además de las escenas eróticas incluye diálogos filosóficos y escenas antropológicas sobre los habitantes de un pueblo de la costa de Cádiz.

24. En la película se incluyen algunas curiosas escenas –que interrumpen claramente la narración– en las que los personajes discuten sobre la identidad de Andalucía y su vinculación con el pasado árabe.

ubicada en un barrio marginal de Sevilla. En estilo directo y realista se trata de dar cuenta de las condiciones de vida y la realidad social de esa Andalucía de origen rural tan lejana del cosmopolitismo de los grandes fastos oficiales. La película ha obtenido cierto reconocimiento en el Festival de Berlín y cinco premios Goya, conectando muy bien con el público (con más de 900.000 espectadores es el mayor éxito de taquilla del cine andaluz de las dos últimas décadas).

Una última tendencia que podríamos señalar en el cine andaluz es aquella que trata de recrear la identidad andaluza desde lo popular, pero identificado esto último con el tópico humorístico o castizo. Se trata de una serie de películas que en los años ochenta trataron de conseguir éxito comercial amparándose en la presencia de conocidos cómicos andaluces. Sería el caso de *Se acabó el petróleo* (1980), *Los alegres bribones* (1981), producidas por *Triana Films*, en las que repetía en la dirección Pancho Bautista y protagonizada por Pepe da Rosa y Paco Gandía. Estas películas eran perfectamente homologables con las comedias populares que a nivel estatal realizaba Mariano Ozores²⁵. *Madre in Japan* (1984), de Francisco Perales, fue un nuevo intento de comedia popular coral aunque claramente inserta en una comicidad rayana en el estereotipo clásico. En 1985 se estrena *Un parado en movimiento*, de Francisco Rodríguez Paula, que a pesar del título no tiene nada que ver con el lacerante problema del desempleo en Andalucía, sino que se trata de una adaptación de los hermanos Álvarez Quintero.

Además de la citada *Rocío*, el cine andaluz sólo ha dado otro largometraje documental. Se trata de *La saga de los Vázquez* (1982), de Pancho Bautista, con una repercusión comercial nula. Esta película se centra en la famosa familia de toreros y en ella no faltan todos los tópicos sobre la Feria de Sevilla y la imagen castiza de Andalucía. Desde un punto de vista cultista en los últimos años se han realizado otras revisiones sobre toreros y flamenco. Se trata precisamente de *Flamenco* (1995), de Carlos Saura, y *Belmonte* (1995), dirigida por Juan Sebastián Bollaín y producida por *Maestranza Films*. Estas películas recibieron subvención de la Consejería de la Junta de Andalucía y tienen un evidente empaque formal que las sitúa a mucha distancia de las películas de Pancho Bautista. En cualquier caso, a pesar de la notable heterogeneidad de este grupo de films, es de destacar que todas ellas inciden en temas que durante la transición política parecían tener poca cabida en el cine andaluz: flamenco, toros y pícaros graciosos. En este caso no se trata de revisiones del tópico desde un punto de vista deconstructivo o irónico, sino de actualizaciones del género castizo

25. *Se acabó el petróleo* tuvo un coste final de 15 millones de pesetas –una película española tenía un coste medio de 24 millones en 1980– pero cosechó unos excelentes resultados en taquilla. Para un breve comentario sobre las condiciones de producción de esta película véase Miguel Olla, “Veinte años de risa. Solas desbanca a *Se acabó el petróleo* como gran éxito del cine andaluz”, en *El País (edición de Andalucía)*, 6 de junio de 2000.

tanto desde la perspectiva del cine comercial popular (por ejemplo, *Un parado en movimiento* es una recuperación de los hermanos Álvarez Quintero equiparable en su discurso a muchas de las comedias folklóricas del franquismo) o desde el cine más culto (*Flamenco* cuenta con el ilustre precedente de *Duende y misterio del flamenco*, la película dirigida por Edgar Neville en 1952).

4. CONCLUSIONES.

En las líneas precedentes hemos realizado una agrupación por tendencias de las películas andaluzas utilizando como criterio la imagen o identidad de lo andaluz que se articula en sus discursos. Evidentemente cualquier clasificación de este tipo obedece más al criterio del analista que a la existencia de un movimiento coherente en lo estético o en lo ideológico, e incluso deja fuera de las tendencias citadas a otras películas de largometraje producidas en Andalucía. Se trata de un corpus de películas muy variadas, producidas con medios muy diferentes y en situaciones políticas tan distintas como la transición política o el final de la década de los noventa. En cualquier caso, en la mayoría de ellas se aprecia un interés por presentar una representación propia de Andalucía. Como en cualquier práctica significativa los discursos articulados sobre la identidad están más o menos constituidos y en muchas ocasiones son claramente contradictorios (no es lo mismo, por ejemplo, la representación social de la marginación representada en *Los alegres bribones* que en *Solas*). Existen muchos aspectos de la vida andaluza que no han sido tematizados por el cine e incluso cabría destacar la centralización de la iconografía fílmica andaluza en torno a Sevilla. En cualquier caso, la transcodificación fílmica de los discursos sobre lo andaluz no deja de tener la misma heterogeneidad de perspectivas que los debates sobre el mismo tema sostenidos en otros foros de discusión.

FILMOGRAFIA DE LARGOMETRAJES ANDALUCES (1975-1999).

(Sólo se indica el título, año de producción, dirección y número de espectadores acumulados hasta el 29 de febrero de 2000)²⁶

26. Se considera película andaluza cuando la productora tiene la sede social en Andalucía y la mayor parte de ella ha sido rodada en territorio andaluz. Los datos sobre el año de realización y número de espectadores han sido tomados de la base de datos del Ministerio de Cultura. Una filmografía con las fichas más completas se encuentra en Delgado (1995) y Utrera (1996). Para la ingente producción de cortometrajes véase el fichero de Olid (1993).

MANUELA (1976), Gonzalo García Pelayo. 1.220.743 espectadores.
LA ESPUELA (1976), Roberto Fandiño. 1.063.596.
MARIA, LA SANTA (1977), Roberto Fandiño. 376.156.
VIVIR EN SEVILLA (1978), Gonzalo García Pelayo. 10.814
FRENTE AL MAR (INTERCAMBIO DE PAREJAS FRENTE AL MAR/"SWINGING")
(1979), Gonzalo García Pelayo. 265.647
SE ACABO EL PETROLEO (1980), Pancho Bautista. 447.353.
ROCIO (1980), Fernando Ruiz Vergara. 39.446
LOS ALEGRES BRIBONES (1981), Pancho Bautista. 148.620
CORRIDAS DE ALEGRIA (1981), Gonzalo García Pelayo. 41.658
LA SAGA DE LOS VAZQUEZ (1982), Pancho Bautista. 1.072
ROCIO Y JOSE (1982), Gonzalo García Pelayo. 46.058
NANAS DE ESPINAS (1984), Pilar Távora. (No consta)
CASAS VIEJAS (1983), José Luis López del Río. 2.422
MADRE IN JAPAN (1984), Francisco Perales. 29.519
UN PARADO EN MOVIMIENTO (1985), Francisco Rodríguez Paula. 14.397
CAIN (1986), Manuel Iborra. 7.133
LAS DOS ORILLAS (1987), Juan Sebastián Bollaín. 13.148
LOS INVITADOS (1987), Víctor Barrera. 165.378
FERMIN SALVOECHEA: VISTO PARA SENTENCIA (1987), Manuel Carlos Fernández.
(No consta).
EL MEJOR DE LOS TIEMPOS (1989), Felipe Vega. 52.507
CONTRA EL VIENTO (1990), Francisco Periñán. 79.231
DIME UNA MENTIRA (1992), Juan Sebastián Bollaín. 21.131
BELMONTE (1994), Juan Sebastián Bollaín. 129.291
FLAMENCO (1995), Carlos Saura. 112.374
YERMA (1998), Pilar Távora. 79.101
SOLAS (1999), Benito Zambrano. 895.894

BIBLIOGRAFIA.

- ACOSTA SANCHEZ, José (1979), *Historia y cultura del pueblo andaluz. Algunos elementos metodológicos y políticos*. Barcelona, Anagrama.
- AGUILAR, Carlos (1990), *Guía del video-cine*. Madrid, Cátedra.
- ALBERICH, Ferrán (1977), "ICC y *Noticiari de Barcelona*, una realidad del cine catalán", en *Dirigido por*, nº47, pp. 18 y ss.
- AUMENTE, José (1978), *La "cuestión nacional" andaluza y los intereses de clase*. Madrid, Mañana Editorial.
- BLASCO, Ricard (1981), *Introducció a la historia del cine valenciá*. Valencia, Ajuntament.
- BORAU, José Luis (1998), *Diccionario del Cine Español*. Madrid, Alianza Editorial/Academia de las Artes y las Ciencias Cinematográficas de España.
- CAPARROS LERA, José María (1996), *Cine español. Una historia por autonomías*. Barcelona, PPU.
- COLON, Carlos (1988), "Realidad y deseo del cine andaluz" en VV.AA.: *Diez años de cultura en Andalucía*. Sevilla, Consejería de Cultura.
- CROFTS, Stephen (1998), "Concepts of national cinema", en John HILL y Pamela CHURCH GIBSON (eds.): *The Oxford Guide to Film Studies*. Oxford, Oxford University Press.
- CHOW, Rey (1998), "Film and cultural identity", en John HILL y Pamela Church GIBSON (eds.): *The Oxford Guide to Film Studies*. Oxford, Oxford University Press.
- DELANTY, Gerard (1997), *Social Science. Beyond Constructivism and Realism*. Buckingham, Open University Press.
- DELGADO, Juan-Fabián (1991), *Andalucía y el cine, del 75 al 92*. Sevilla, El Carro de la nieve.
- FERNANDEZ SANTOS, Angel (1995), "Elogio de la charanga y pandereta" en *El País (Edición de Andalucía)*, 26 de marzo.
- GARCIA ESCUDERO, José María (1954), *Historia en cien palabras del cine español*. Salamanca, Publicaciones del Cine-Club del SEU.
- GARCIA FERNANDEZ, Emilio C. (1985), *Historia del cine en Galicia 1896-1984*. La Coruña, Biblioteca Gallega.
- HALL, Stuart (1997), *Representation. Cultural Representations and Signifying Practices*. Londres, Sage/Open University.
- HENNEBELLE, Guy (1977), *Los cinemas nacionales contra el imperialismo de Hollywood*. Valencia, Fernando Torres.
- IGARTUA, Juanjo y PEREZ, Darío (1998), "El arte y el recuerdo de los hechos traumáticos colectivos: el caso de la Guerra Civil española", en D. PEREZ y

- otros (eds.): *Memorias colectivas de procesos culturales y políticos*. Bilbao, Universidad del País Vasco.
- JENSEN, Klaus Bruhn (1993) "El cambio cualitativo", en K.B. JENSEN y N.W. JANKOWSKI (eds.): *Metodología cualitativa en la comunicación de masas*. Barcelona, Bosch.
- KINDER, Marsha (1993), *Blood Cinema. The Reconstruction of National Identity in Spain*. Los Angeles, University of California Press.
- LECHNER, Norbert (1990), *Los patios interiores de la democracia. Subjetividad y política*. Santiago de Chile, Fondo de Cultura Económica.
- LOPEZ ECHEVARRIETA, Alberto (1984), *Cine vasco: de ayer a hoy. Vols. I y II*. Bilbao, Mensajero.
- LYNCH, Michael (1998), "Towards a Constructivist Genealogy of Social Constructivism", en Irving VELODY y Robin WILLIAMS (eds): *The Politics of Constructionism*. Londres, Sage.
- MARTI ROM, Miquel (1978), "Institut de Cinema Catalá (ICC)", en *Cinema 2002*, nº38, pp. 72-73.
- MENDEZ-LEITE, Fernando (1941), *45 años de cine español*. Madrid, Bailly-Baillière.
- OLID, Miguel (1993): *Cortometrajes andaluces*. Granada, Filmoteca de Andalucía y Ayuntamiento de Granada.
- ROMAGUERA I RAMIO, Joaquín (1978), "El Ambit Cinema del Congrés de Cultura Catalana", en *Cinema 2002*, nº38, pp. 68-70.
- ROMAGUERA I RAMIO, Joaquim y ALDAZABAL BARDAJI, Peio (1990). *Hora actual del cine de las autonomías del Estado español*. San Sebastián, Filmoteca Vasca.
- ROSEN, Philip (1995), "El concepto de cine nacional en la nueva era mass mediática", en VV.AA.: *Historia general del cine. Vol. XII: El cine en la era del audiovisual*. Madrid, Cátedra.
- RYAN, Michael (1988), "The Politics of Film: Discourse, Psychoanalysis, Ideology", en Cary NELSON y Lawrence GROSSBERG (eds.): *Marxism and the Interpretation of Culture*. Chicago, University of Illinois Press.
- SORLIN, Pierre (1986), *Sociología del cine*. México, FCE.
- URRUTIA, Jorge (1984), *Imago litterae. Cine, literatura*. Sevilla, Alfar.
- UTRERA, Rafael (1996), "Andalucía", en José María CAPARROS LERA (Coord.): *Cine español. Una historia por autonomías. Vol I*. Barcelona, PPU.
- UTRERA, Rafael y OLID, Miguel (1993), *El cortometraje andaluz de la democracia*. Sevilla, PAPS.
- VV.AA. (1980), *II Encuentro con el cine de las nacionalidades y regiones*. Madrid, Aula de Cine de la UCM.
- VV.AA., (1993): *El cine en Cataluña. Una aproximación histórica*. Barcelona, PPU.

ZUNZUNEGUI, Santos (1985), *El cine en el País Vasco*. Bilbao, Diputación Foral de Vizcaya.

ZUNZUNEGUI, Santos (1989), "De los cines de las nacionalidades a los cines de las autonomías: el caso del cine vasco", en VV.AA.: *Escritos sobre el cine español*. Valencia, Filmoteca de la Generalitat Valenciana.

Recibido, Junio de 1999; Aceptado, Octubre de 1999.