

(Subjetividades - Subjectivities - Subjetividades)

La imposible modernidad: desarrollo y pautas de persistencia en los estereotipos masculinos andaluces en el cine franquista

Inmaculada Sánchez-Alarcón¹

RECIBIDO: 2012-09-20

ACEPTADO: 2012-10-17

Para citar este artículo / To reference this article / Para citar este artigo

Sánchez-Alarcón, I. Diciembre de 2012. La imposible modernidad: desarrollo y pautas de persistencia en los estereotipos masculinos andaluces en el cine español a partir de la etapa franquista. Palabra Clave 15 (3), 551-570.

Resumen

Este trabajo define los modelos de masculinidad relacionados con Andalucía en las películas españolas del franquismo y su continuidad. En contraste con la exaltación de valores viriles dominante en el cine de la época, estos personajes masculinos se definen por su vulnerabilidad y se convierten en símbolo persistente de tradición.

Palabras clave

Historia del cine, España, estereotipo, cine andaluz.

The impossible modernity: development and guidelines of persistence in the male Andalusian stereotypes in the Franco film industry

Abstract

This paper defines masculinity models related to Andalucía in Spanish films of Francoism and continuity. In contrast to the dominant masculine values

1 Doctora en Ciencias de la Información, profesora titular del Departamento de Periodismo de la Universidad de Málaga. España. inma@uma.es

exaltation in films of the time, these male characters are defined by their vulnerability and become persistently a symbol of tradition.

Keywords:

Film History, Spain, Stereotype, Andalusian Film.

A impossível modernidade: desenvolvimento e pautas de persistência nos estereótipos masculinos andaluzes no cinema franquista

Resumen

Este trabalho define os modelos de masculinidade relacionados com Andalusia nos filmes espanhóis do franquismo e sua continuidade. Em contraste com a exaltação de valores viris dominante no cinema da época, esses personagens masculinos se definem por sua vulnerabilidade e se convertem em símbolo persistente de tradição.

Palavras-chave:

História do cinema, Espanha, estereótipo, cinema andaluz.

La mayoría de los modelos de masculinidad transmitidos en el cine español inmediatamente posterior a la Guerra Civil hacen énfasis en los ideales más caros al nuevo régimen político. El ejemplo más claro de ello es el héroe militar al que personifica de manera preferente Alfredo Mayo en las películas bélicas del periodo, y cuyos rasgos básicos son los de *Raza* (Sáenz de Heredia, 1941), con guión del propio Francisco Franco. Con el predominio de los valores religiosos en la dictadura española durante la década de los cincuenta, el tipo de personaje cinematográfico masculino dominante está marcado por la pasión redentora que se entrega plenamente a la causa de Dios. Ese es el caso en películas como *Balarrasa* (Nieves Conde, 1950). Se trata, pues, de una definición de la figura masculina igual de fundamentada en elementos épicos.

Tanto en el cine bélico como en el cine religioso producido en la España de aquella época, la mujer es sólo un estorbo para la realización de los ideales masculinos. El carácter pasivo de la figura femenina que aparece en este tipo de películas se asocia a la abnegación y al espíritu de sacrificio como virtudes preferentes. En contraste con el arquetipo viril, que se define como el forjador de la Historia, la mujer se asocia de manera exclusiva a la función maternal y al mantenimiento de los principios morales más tradicionales defendidos por el nacionalcatolicismo, ideología básica de la dictadura española.

En definitiva, en el cine más cercano al discurso del Estado franquista, del que sólo se exceptúan unos pocos ejemplos, la definición predominante de los protagonistas de uno y otro sexo sirve para afirmar la superioridad manifiesta de los valores viriles. A este respecto, Asunción Gómez afirma incluso que “las dicotomías de elementos activos y pasivos tradicionalmente asociados con el sujeto masculino y femenino, respectivamente, a nivel social, se reproducen en la casi totalidad de las estructuras narrativas del cine español de los años 40” (2002, p. 579). Si se tiene en cuenta la interacción entre los roles de género que se determina en estas películas y la identidad nacional, podría decirse que la definición de la masculinidad en el cine español del franquismo se ajusta al contexto sociocultural del periodo.

Los modelos masculinos asociados a lo andaluz resultan, sin embargo, una clarísima excepción a los principios casi monolíticos que sirven para la definición de los roles de género en las películas producidas en España hasta mediados de la década de los setenta. No se trata, sin embargo, de un caso aislado. En lo que se refiere a esta cuestión, la ideología expuesta en el cine del franquismo pone de relevancia también algunas otras figuras mediante las que se les da eco, aunque sea muy relativo, a ciertas actitudes reprimidas por parte del régimen.

En este sentido, y como ejemplo de lo que Peter Evans denomina “patrones de contradicción y resistencia” (1995, p. 222), habría que destacar la relevancia que alcanzan las mujeres heroicas en las producciones de género histórico durante los años cincuenta. También resulta notable la crítica a las funciones atribuidas a hombres y mujeres que define el denominado “Nuevo Cine Español”, y que tiene una clara cristalización en la tristísima peripecia vital de ‘Isabel’ (Betsy Blair) en *Calle Mayor* (Bardem, 1956).

Pero la definición que se da de los protagonistas andaluces en el cine supone un cuestionamiento aun más claro de la noción de masculinidad vigente en la época. Este tipo de personaje andaluz que se recrea a través de las películas del franquismo aparece en musicales folclóricos y, en menor medida, en melodramas: géneros cinematográficos populares en los que el elemento emocional es el fundamento de la estructura narrativa. Es este tipo de personaje el que constituye el objeto central de este análisis, cuyo marco metodológico se define en el siguiente apartado.

Diseño metodológico de la investigación

El análisis expuesto aquí se deriva de una investigación más amplia.² De ella han resultado otros trabajos ya publicados en los que se trata desde los arquetipos femeninos, antagonistas de los personajes aquí considerados (Sánchez, 2002), hasta el cine musical, que es el género en el que ambos tipos de personajes obtienen reflejo preferente (Sánchez, 2011).

2 Esta investigación se concretó en la firma de un contrato que, con el título *Personajes, acciones y escenarios andaluces en el cine español, 1934-2006* (CULB1.07/075), fue financiado por el Centro de Estudios Andaluces de la Junta de Andalucía entre el 1 de febrero y el 31 de diciembre de 2007, con la que aquí firma como investigadora principal.

Este trabajo se sitúa en el ámbito de los estudios culturales en los que, aunque con lógicos matices diferenciadores entre distintos autores y tendencias, se considera que “la cultura es ese proceso global a través del cual las significaciones se construyen social e históricamente” (Mattelart y Mattelart, 1997, p. 72). La consideración del cine como eje del planteamiento aquí expuesto tiene mucho que ver también con los supuestos teóricos propios de los estudios culturales, para los que “los medios masivos son la fuente inmediata de gran cantidad de producción social de significado” (Grimson y Varela, 1999, p. 39).

Aquí se considera, además, que para entender un producto cultural en cualquiera de sus manifestaciones resulta necesario ponerlo en relación con los contextos que determinan su producción, difusión y recepción. No se trata de un planteamiento novedoso. De hecho, la diferenciación y el contagio de significados entre los productores de contenidos mediáticos, los discursos que estos generan y el modo en el que las audiencias los reciben son la base en cada vez más investigaciones. Para autores como Thompson (1995, p. 34), por ejemplo, la evaluación de las continuidades y rupturas entre estos tres aspectos es básica. Concretamente este autor considera que, a través de las manifestaciones simbólicas por ellos generadas, los medios de comunicación de masas determinan la percepción del mundo de los individuos más allá de su experiencia personal y cómo se sitúan éstos a sí mismos en su entorno.

Con este punto de partida, y teniendo en cuenta toda la literatura científica relacionada con la cuestión objeto de análisis,³ en este trabajo se ha planteado el estudio de la evolución de los personajes masculinos andaluces en el cine español desde el periodo franquista en adelante. La consideración de un periodo tan amplio tiene sentido para destacar los factores que propician el modelo de masculinidad representado por estos protagonistas.

En las primeras décadas de la dictadura de Franco en España, la definición de los hombres andaluces en las películas y su interacción con los

3 Aunque aquí se haya optado por citar sólo los trabajos directamente referidos al contexto de producción o al tema objeto de análisis, existe una bibliografía cada vez más abundante sobre los arquetipos femeninos andaluces a través del cine o la televisión. La obra de Gallardo (2010), centrada, además, en el medio cinematográfico y en parte del periodo histórico aquí analizado, está entre los ejemplos más recientes.

personajes femeninos tiene que ver con los procesos de resistencia de la mentalidad colectiva ante la ideología del régimen que, finalmente, es la que acaba imponiéndose en estas narraciones cinematográficas. Sin embargo, los personajes analizados no experimentarán cambios significativos de modernidad ni en los años finales del franquismo, ni en los inicios del periodo democrático. Y en este sentido tiene mucho que ver también la mentalidad vigente, pero el factor más significativo es el relacionado con las circunstancias propias de la industria cinematográfica que favorece la pervivencia de sus rasgos definitorios.

A partir de un producto cultural concreto –el cine–, en un entorno específico –España– y su evolución histórica en el tiempo, el objetivo es, pues, evaluar cuáles son los mecanismos que interactúan entre sí en el proceso de definición de la cultura en una manifestación precisa: los modelos de masculinidad. Se trata, así, de aportar elementos definitorios de la circulación de contenidos y la interacción de factores que sirven para la continuidad y difusión de la cultura popular. De eso tratan los siguientes apartados de este artículo.

Hombres vulnerables frente a mujeres resueltas

En un cine franquista que “debía ser absolutamente legible en su ejemplaridad” (González Requena, 1990, p. 25) y que, por eso mismo, pierde matices diferenciales en su estética, en su narrativa y en sus contenidos con respecto a la producción del periodo cronológico anterior, también el perfil físico y psicológico de los personajes masculinos andaluces se presenta de manera estandarizada. Sobre todo es destacable su vulnerabilidad frente a la capacidad de seducción de sus antagonistas femeninas.

Por mucho que ocupe una posición socioeconómica relevante, como ‘Rafael’ (José María Seoane), hijo de un conde en *Canelita en rama* (García Maroto, 1943), o el terrateniente ‘Juan Manuel de Almodóvar’ (Jorge Mistral) en *Un caballero andaluz* (Lucia, 1955), el galán andaluz siempre se enamora de la protagonista femenina que, aunque ocupa casi siempre una posición social inferior, lo atrae irremisiblemente. Como contraste con el objeto de su pasión, suele ser frecuente que este personaje masculino man-

tenga una actitud habitual pasiva o de seriedad y de tristeza. Una frase de 'Leonardo' (Alfredo Mayo) en *Malvaloca* (Marquina, 1942), refiriéndose a la 'Malvaloca' (Amparo Rivelles), de la que está enamorado, sintetiza muy bien la atracción que ejerce la mujer andaluza sobre el hombre en las películas españolas realizadas hasta finales de los años cincuenta: "Yo no sé si es por contraste de mi condición y la suya, pero me emboba".

Esta vulnerabilidad psicológica de los personajes masculinos andaluces en el cine español hasta los años cincuenta se corresponde, incluso, con la apariencia física de los protagonistas. De hecho, entre los galanes más populares de las películas relacionadas con Andalucía en el cine español del primer franquismo, tanto Luis Mariano como Antonio Molina, por ejemplo, presentan unos rasgos faciales y una complexión física que poco tiene que ver con la marcada masculinidad de otros galanes preferidos por el público femenino de la época, como Alfredo Mayo. En los años sesenta, resulta también sumamente significativo a este respecto el caso de 'Joselito', que comienza su carrera en el cine con trece años, aunque, aprovechando el retardo en su crecimiento, se le quería hacer aparecer como un niño más pequeño. Su popularidad se eclipsa a medida que el actor y cantante crece y empieza a ganar presencia masculina en la pantalla.

Incluso la posición de los protagonistas masculinos en el *star system* es deudora de la de sus compañeras femeninas. De hecho, las mujeres son de manera mayoritaria las que ocupan el lugar más importante de los repartos en las películas españolas relacionadas con Andalucía durante las primeras décadas del franquismo. Entre las estrellas masculinas que triunfan a partir de los cincuenta en el género folclórico destacan los ya mencionados Luis Mariano y Antonio Molina.

El caso de Luis Mariano es poco convencional. El artista interviene en coproducciones hispano-francesas de Suevia Films que pretende rentabilizar su estatus de estrella de la canción en Francia. Sin embargo, se trata de un cantante de opereta y no de un intérprete de música andaluza.

Pero es a Antonio Molina a quien se puede considerar la estrella masculina por excelencia en el cine folclórico del primer periodo franquista.

Este cantante malagueño llega al medio cinematográfico con *El pescador de coplas* (del Amo, 1953) y alcanza la categoría de estrella cinematográfica a través de resortes promocionales idénticos a los que se utilizan con las más famosas protagonistas femeninas.

Lo mismo que en el cine folclórico protagonizado por mujeres, y con la misma pretensión de atraer al público, también en las producciones puestas al servicio de Antonio Molina se recogen sus circunstancias biográficas. En todas sus películas su personaje es de origen modesto, lo mismo que el propio artista. Pero las coincidencias no se detienen ahí: en *El pescador de coplas*, *Esa voz es una mina* (Lucia, 1955) y *La hija de Juan Simón* (Delgrás, 1957), por ejemplo, los personajes interpretados por Antonio Molina se presentan siempre a concursos radiofónicos para conseguir la fama como cantantes. Y, de hecho, su figura se dio a conocer por primera vez en un evento del mismo tipo celebrado en 1951.

Pero, además de los protagonistas, también hay que tener en cuenta otros personajes masculinos con menor entidad narrativa que se relacionan con Andalucía en las películas españolas del franquismo. En este sentido hay que destacar que, incluso más allá de la fragilidad, muchos de ellos se definen por su falta de virtudes morales. Hay, por ejemplo, una gran cantidad de tipos caracterizados por su holgazanería. Es el caso de ‘Regalito’ (Miguel Ligeró) en las dos versiones de *Morena Clara* o el padre de ‘Macarena’ en la película dirigida por Antonio Cruz en 1944. Algunos otros están marcados, incluso, por defectos más graves como el alcoholismo. Cumplen ese patrón ‘Quique’ (Antonio Vico) en *Mariquilla terremoto* (Perojo, 1939) y el padre de la protagonista en *Malvaloca*. Los “señoritos” juerguistas y videntes aparecen con frecuencia y unos pocos ejemplos son ‘Salvador’ en *Malvaloca*, ‘El conde de Montepalma’ (Fernando Granada) en *Filigrana* (Marquina, 1949) o el personaje de ‘Alberto’ en las tres versiones cinematográficas de la novela de Pérez Lugín *La virgen del Rocío ya entró en Triana*.⁴

En cualquier caso, la protagonista se nos presenta como un personaje mucho más positivo, resolutivo y enérgico que su galán. Se subvierte, así,

4 Se trata de *La blanca paloma* (de la Torre, 1942), *Sucedió en Sevilla* (G. Maesso, 1954) y *Camino del Rocío* (Gil, 1966).

a través del cine, la realidad de una mujer que vive encerrada en el ámbito privado de la familia por el orden de la dictadura que gobierna en la España de aquel periodo. Pero, además, esta ilusión de superar la represión que sufren las mujeres se suma a que los guiones cinematográficos de este periodo narran historias en las que el cambio y la movilidad social son posibles. En definitiva, junto con el resto de pautas antes descritas, el modelo de masculinidad asociado a Andalucía que establece el cine franquista contribuye decisivamente a que el público lo entienda “como una alternativa de revancha cultural” (Labanyi, 1999, p. 42).

Se trata de una revancha que resulta inocua para el sistema. Y, además, la propia estructura narrativa de estas películas acaba restaurando la superioridad masculina. Hay innumerables ejemplos en los que los galanes suelen interpretar personajes andaluces de un estatus social más elevado que el de la protagonista. Otras veces, el protagonista masculino proviene de una clase baja pero siempre alcanza el éxito, principalmente gracias a sus dotes como torero o cantante: el esquema se repite en *Currito de la cruz* (Lucia, 1948), *El sueño de Andalucía* (Lucia, 1953) o *Aventuras del barbero de Sevilla* (Vadja, 1954).

Pero la prueba más concluyente de que el encanto seductor de la protagonista andaluza no tiene trascendencia efectiva en el cine español del franquismo es que este personaje anula su individualidad y la somete a la de su antagonista masculino. El mecanismo predominante para ello suele ser el matrimonio. En algunas ocasiones, el personaje femenino se casa con un representante de los estamentos sociales más elevados: en *Malvaloca*, la protagonista se redime de su pasado como prostituta al lado de un burgués adinerado; en *Un rayo de luz* (Lucia, 1960), la madre de ‘Marisol’ acaba con sus problemas al comprometerse con su cuñado, que es hijo de un conde... Pero también resulta muy ilustrativo el número de casos en el que la protagonista acaba enamorada o casada con un militar, que, al fin y al cabo, representa el orden político vigente. Cumplen este patrón los argumentos de *Carmen la de Triana*, *La Estrella de Sierra Morena* (Torrado, 1952) o *Carmen la de Ronda*.

El modelo de masculinidad asociado a lo andaluz durante el cine del primer franquismo se caracteriza, pues, por una serie de facetas ambiguas que contribuyen al placer de los espectadores que acuden de manera mayoritaria a las salas que proyectan películas folclóricas. Pero a pesar de la apariencia, tampoco después del franquismo los modelos de masculinidad asociados a lo andaluz experimentan cambios relevantes.

La imposible modernidad

La producción cinematográfica comercial está condicionada por los gustos e intereses del público para su mantenimiento como actividad económica rentable. Por este motivo las fórmulas concebidas en las películas permanecen en el tiempo en la media en la que reciban una aceptación generalizada por parte de quienes acuden a las salas (Altman, 2000, p. 36). Por supuesto, son numerosos los títulos que han sido elaborados de acuerdo con esquemas preconcebidos y que luego han fracasado en la taquilla. Sin embargo, resulta sorprendente cómo el cine muestra la supervivencia de valores conservadores, incluso en momentos históricos de supuestos cambios políticos, económicos y sociales. Es el caso de los modelos de masculinidad asociados a lo andaluz que se transmiten en las películas producidas en España en los últimos años del franquismo y en la democracia y que se personifican de forma preferente en Manolo Escobar.

Para evaluar las causas de la permanencia de este y otro tipo de modelos y valores culturales en el cine español, habría que tener en cuenta primero que la industria cinematográfica del país del periodo no atravesaba un buen momento. La situación se deriva, en gran medida, de la precaria política estatal heredada de décadas anteriores y de las medidas aplicadas al cine durante estos años. El intento de transformación que se lleva a cabo a partir de 1975 no da sus frutos y la cinematografía española sigue sin solidificarse como industria.

La censura se abolió por completo en 1977, a través del Real decreto ley 3.071 de 11 de noviembre de ese mismo año. Con la nueva ley ya se podían exhibir películas extranjeras sin ninguna traba, lo que puso a la cinematografía española en una tesitura para la que no estaba preparada que

terminó por hundirla (Ansola, 2003, p. 14). Además, durante estos años se produjo el abandono masivo de las salas de cine por parte de los espectadores. El video, el aumento de la oferta televisiva y las nuevas formas de ocio también tuvieron mucho que ver en este proceso.

Estas circunstancias hicieron que los empresarios españoles se decantaran, una vez más, por la producción de películas que pudieran servir como divertimento para el público y que, con este fin, evitaran dar reflejo de las circunstancias históricas. Resulta muy destacable a este respecto el éxito de taquilla que obtuvieron durante la década de los setenta las comedias del director Mariano Ozores. De manera muy significativa, además de incluir situaciones de carácter sexual y numerosos desnudos femeninos, los títulos de este realizador también se adhieren a valores morales y planteamientos sociales y políticos de índole profundamente conservadora.

Pero, además de las circunstancias que experimenta la industria, para evaluar el modelo de masculinidad asociado con Andalucía que se transmite en el cine español al final de la dictadura de Franco y sus diferencias y similitudes con el del periodo anterior, hay que tener en cuenta que la España del periodo se escinde entre los valores más definitorios del régimen en sus últimos momentos y una modernidad que se introduce desde el exterior, sobre todo por la afluencia de turistas. Igual que los personajes interpretados por Fernando Esteso y Andrés Pajares, en las comedias de Ozores se debaten entre las extranjeras licenciosas y sus novias de toda la vida, y refleja también la tensión entre lo antiguo y lo moderno el personaje andaluz interpretado por Manolo Escobar, en muchas de las 21 películas que protagoniza entre 1966 y 1986.

“El cantante bandera” en el cine español

El almeriense Manuel García Escobar triunfó en el mundo de la música, en el que ha desarrollado una larga y exitosa carrera,⁵ antes que en el del cine. A su gran voz le debe gran parte de su éxito. Sin embargo, en su consagración como estrella cinematográfica también influyen otros elementos como

5 La relevancia de esta figura como estrella nacional ha llegado hasta una etapa muy reciente. En 2008, el cantante va de gira por España interpretando sus canciones más famosas con el piano. Entre sus actuaciones, se incluyen, por ejemplo, tres recitales en el Joy Eslava de Madrid, los días 14, 15 y 16 de febrero.

su aspecto físico, su carácter resuelto y su actitud festiva. Desde finales de los sesenta y durante veinte años más, este artista se convirtió en uno de los íconos del cine español más popular.

Miembro de una familia humilde, consigue la fama como cantante dándose a conocer en diversos concursos para cantantes noveles, la identidad de Manolo Escobar como integrante del *star system* y como consiguiente modelo de masculinidad se define por unos rasgos muy similares a los que caracterizan la carrera de Antonio Molina y que, a su vez, resultaban idénticos al patrón establecido por las intérpretes femeninas.

Desde la primera película que rueda con Arturo González como productor,⁶ *Los Guerrilleros* (Ramírez, 1962), el personaje cinematográfico que se construye para Manolo Escobar reproduce las circunstancias vitales del intérprete. Así, en títulos como *Pero... ¿en qué país vivimos!* (Sáenz de Heredia, 1967) o *La mujer es un buen negocio* (Lazarov, 1976), entre otros, el artista representa a un joven humilde y aficionado al cante que, con pocos recursos económicos y una voz prodigiosa, consigue triunfar en el mundo del espectáculo.

Otra similitud entre el cantante y los personajes que interpreta en sus películas, que en la mayoría de los casos comparten su mismo nombre, es que Manolo Escobar está casado con Anita, una mujer alemana que veraneaba con su familia a la costa catalana; y así las relaciones amorosas con mujeres extranjeras tienen un peso muy importante en el argumento de muchas de sus películas.

Pero para definir el personaje cinematográfico encarnado por el artista también habría que destacar que en *Me has hecho perder el juicio* (de Orduña, 1973) o en *La mujer es un buen negocio*, por ejemplo, se produce una duplicidad muy significativa. Además del hombre modesto que lucha por el éxito, en estas producciones también aparece y se hace mención al verdadero Manolo Escobar, cantante de éxito.

⁶ Arturo González será el productor de 16 de las 21 películas que conforman la filmografía del cantante.

Justin Crumbaugh considera que la duplicidad de personajes en las películas protagonizadas por este artista refleja el dilema en el que se ve el régimen franquista entre conservar la autenticidad de la identidad nacional española –representada por el personaje modesto–, y la degeneración moral que puede derivarse del desarrollo económico y que es representada por la presencia del cantante de éxito (2002, p. 272).

Sin embargo, más allá de este análisis, quizá un tanto forzado, se podría considerar que la repetición de este recurso narrativo constituye un guiño para los espectadores. Se les recuerda, así, las penurias que vivió el cantante antes de conseguir el éxito. Además, a través de esa duplicidad de su personaje, la idea que parece transmitirse es que la estrella sigue siendo también un hombre de pueblo.

Como ya ocurriera con los protagonistas del cine relacionado con Andalucía desde los años treinta, todos los planteamientos que sirven para definir al personaje cinematográfico encarnado por Manolo Escobar forman parte de una estrategia empresarial en la que se entrecruzan lo privado y lo público. Las convicciones morales del artista, sus orígenes y, en definitiva, su vida pasan a ser de dominio público a través de sus películas.

El actor adquiere un perfil característico que se repite sucesivamente en todos los personajes que interpreta. El fin básico es estimular la asistencia a las salas de unos espectadores a los que se ha convencido de que es posible convertirse en su estrella favorita; lo mismo que él, que pasó de una posición social modesta al éxito.

A lo largo de este proceso, la estrella cinematográfica se convierte en un vehículo ideológico que ayuda a fijar o a cuestionar los roles de género. En el caso de Manolo Escobar, el modelo que representa su personaje es una afirmación de lo tradicional en una época en la que la sociedad española está viviendo el cambio más relevante de su historia reciente: la transición a la democracia.

Manolo Escobar, personaje y modelo masculino

En todas las películas en las que se le identifica con Andalucía, el personaje de Manolo Escobar es un hombre de clase baja cuyo nivel cultural es también deficitario. Sólo unos pocos ejemplos: en *La mujer es un buen negocio*, 'Manolo', que es como se llama el personaje que interpreta el cantante, es limpiabotas en un pequeño pueblo de la Costa del Sol. En *Donde hay patrón...* (Ozores, 1978), el actor encarna al capitán de un pequeño navío anclado en Estepona (Málaga), y en *Me has hecho perder el juicio* (de Orduña, 1973) desempeña diferentes oficios como el de mozo del metro en Madrid. En definitiva, las profesiones de los personajes interpretados por él no necesitan cualificación. Sólo hay una película que rompe –aunque no del todo– con esta regla: *El padre Manolo* (Torrado, 1966), en la que el cantante encarna a un joven sacerdote que intenta resolver un crimen.

De manera muy significativa, habría que destacar varios casos en los que el personaje desempeña actividades que forman parte del conjunto de estereotipos que tradicionalmente se han identificado con Andalucía y, por extensión, con la identidad española. Al guerrillero que lucha contra los franceses durante la Guerra de la Independencia en su primera película, se unen el camarero, que trabaja en un tablao flamenco disfrazado de bandolero, y el torero en *Me has hecho perder el juicio*, o el propietario de la empresa de burros-taxi en Mijas de *La mujer es un buen negocio*.

En la España de la expansión del turismo, el personaje al que interpreta Manolo Escobar es un instrumento para la exaltación de la diferencia con la que el régimen franquista intenta atraer a los visitantes y a los inversores extranjeros. Para ello, el exotismo atribuido tradicionalmente a los personajes andaluces se convierte en un bien de consumo más para quienes acuden a visitar una España que ha abierto sus fronteras.

Esta instrumentalización de la cultura y la identidad andaluzas, que tan eficazmente se concreta en las películas interpretadas por el cantante almeriense, pretende hacer más atractiva la imagen de España en otros países. Pero, además, se trata de legitimar el mantenimiento del régimen ante los propios españoles, caracterizando esta actividad turística como un em-

blema de prosperidad y modernidad para quienes se dedican a ella, y justificando, así, el mantenimiento de la estructura política franquista.

De hecho, en todas las películas que interpreta, el personaje al que interpreta Manolo Escobar mejora, de una u otra manera, su posición económica. Este enriquecimiento puede derivarse de iniciativas puntuales con las que la posición económica del personaje se transforma de manera muy positiva. Así ocurre, por ejemplo, con el negocio de los burros-taxi del protagonista en *La mujer es un buen negocio*.

Sin embargo, la evolución de ‘Manolo’ a una situación social y económica superior proviene, normalmente, de su triunfo en el mundo del espectáculo. Igual que ocurre en las películas folclóricas de décadas anteriores, el personaje consigue salir de la pobreza gracias a su voz. Podemos concretar este giro argumental a través de la película *Relaciones casi públicas* (Sáenz de Heredia, 1968). En esta película el artista almeriense es ‘Pepe de Jaén’, un joven cantante al que la fama se le resiste. Finalmente, y después de participar en un concurso para noveles –lo mismo que hizo el propio cantante en su día–, Pepe consigue firmar un importante contrato cinematográfico y otro para grabar discos.

Pero, sobre todo, el protagonista interpretado por Manolo Escobar siempre obtiene la victoria en sus relaciones con las mujeres. De hecho se podría definir a su personaje como un verdadero “macho ibérico”. Para constatarlo sólo hay que fijarse en el primero de los títulos de su filmografía, *Los Guerrilleros*. En esta película, ‘José Manuel’, el personaje que encarna el artista, es un guerrillero que tiene enamoradas a todas la muchachas del pueblo y, consciente de su éxito con el sexo opuesto, se aprovecha de esta situación. Finalmente el protagonista declarará su amor a la tabernera ‘Salvaora’ (Rocío Jurado), que, aunque es una mujer económicamente independiente, no goza de buena reputación en el pueblo. Pero antes de esta conclusión, ‘José Manuel’ también mantiene algo más que una simple amistad con dos mujeres más, la condesa (Paula Martel), que es una bella muchacha, educada, recatada y muy decente, y una lugareña interpretada por Gracita Morales que, una vez más, desempeña un papel cómico lindante con lo ridículo.

Por tanto, y tal como se ve en el ejemplo anterior, sus rasgos raciales y sus modales, tan claramente asimilados a la identidad andaluza, contribuyen para que todas las mujeres terminen sucumbiendo a los encantos del personaje de Manolo Escobar. De manera muy significativa, cuando el protagonista al que interpreta en *Me has hecho perder el juicio* entra en el local de una empresa, todas las empleadas se le quedan mirando y suspiran a su paso. En esta película el cantante encarna a un joven almeriense que se va a Madrid en busca de fortuna. Aconsejado por su amigo 'Diego' (Andrés Pajares), comete muchos errores. El galán sólo supera sus problemas cuando deja su relación con 'Diego' y se casa con 'Ana Mendoza' (Mary Francis), una rica empresaria dueña de la cadena de perfumes *London*.

En estos juegos de seducción que Manolo Escobar mantiene con las mujeres y que tan básicos son en sus películas, sus canciones ejercen una función muy importante. Estas interpretaciones musicales son el instrumento básico del que se sirve para cautivar tanto a sus antagonistas cinematográficas como a las espectadoras que acudían a las salas de cine para verlo. Es muy significativo que, cuando Manolo Escobar interpreta una canción de amor en alguna de sus películas, se insertan numerosos planos-detalle de la cara y los ojos del cantante para que las espectadoras se sientan partícipes de la escena, como si cada una de ellas fuera el objeto amoroso de su ídolo. Parece claro que, en este caso, "el cuerpo ilusorio de las estrellas facilita la realización de un deseo imaginario sin los riesgos de la realización de un deseo carnal" (Gubern, 1994, p. 27).

Al contrario de lo que ocurre en su interacción con las mujeres –que resulta básica–, los intercambios que mantiene el protagonista interpretado por Manolo Escobar con otros personajes masculinos nunca son determinantes en la resolución del conflicto. Esos otros personajes masculinos se encargan de celebrar las virtudes del protagonista, muy especialmente su atractivo sexual, y actúan como contrapunto eminentemente cómico para su imagen romántica. Frecuentemente aparecen como amigos del personaje, pero suele ocurrir también que el protagonista acabe rompiendo su amistad con ellos porque su influencia no resulte moralmente positiva.

En *La mujer es un buen negocio*, por ejemplo, ‘Campeche’ (Antonio Garisa) es el compañero de ‘Manolo’ y el que le empuja a tomar decisiones como la de aventurarse en el negocio de los burros-taxi. Cuando la película se resuelve ‘Manolo’ se distancia de ‘Campeche’ porque éste apoya a ‘Alma’ (Iris Chacón), la portorriqueña que ha intentado conquistarlo y apartarlo de su novia de toda la vida, ‘Pepa’ (Didi Sherman). Como ya se ha dicho, algo parecido ocurre en su relación con ‘Diego’ en *Me has hecho perder el juicio*.

En los personajes de las películas en las que siempre acaba sorteando los peligros de la modernidad y de la degeneración moral –que pueden estar encarnados en extranjeras seductoras o en amigos poco sensatos, como en los ejemplos anteriores–, Manolo Escobar representa un modelo masculino en el que se afirma la superioridad de la tradición, que se identifica con lo andaluz. Son muy claras al respecto las últimas escenas de *Pero... ¿en qué país vivimos!*, una de las diez películas más taquilleras de la década de los sesenta (Pérez, 1997, p. 654). Después de la pelea que pone fin al concurso que había enfrentado a la cantante pop ‘Bárbara’ (Conchita Velasco) y a ‘Antonio Torres’, estrella de la canción española interpretada por el artista almeriense, los dos personajes se encuentran en la finca del cantante. Allí la muchacha, que no se llama Bárbara sino Balbina, se despoja de su melena –tan falsa como su supuesto carácter moderno– y escucha una copla de ‘Antonio’. Ambos se prometen en matrimonio. Como tan bien se concreta en este caso, la modernidad es sólo una fachada que se derrumba ante la autenticidad de la tradición que es representada por el cantante almeriense en sus películas.

Conclusiones: los personajes masculinos andaluces en el cine español actual

Después de Manolo Escobar no volverá a haber en el cine español ningún otro intérprete que contribuya a definir un modelo de masculinidad tan claramente asociado a lo andaluz como el del artista almeriense. Esta carencia podía atribuirse, por supuesto, a la crisis de masculinidad en la representación del hombre contemporáneo a la que también son sensibles manifestaciones cinematográficas tan diversas como la comedia romántica estadounidense en la década de los noventa (Deleyto, 2003, p. 139).

Además, los matices ambiguos inherentes a los actores que integran el *star system* del cine español a partir de la pasada década de los ochenta no son especialmente proclives para una definición terminante de la masculinidad. De hecho, Antonio Banderas, el único andaluz entre las estrellas más importantes de este periodo reciente, raramente interpreta a hombres procedentes de Andalucía. En general, las características de sus personajes, que lo convierten a la vez en un arquetipo rebelde y en un referente homosexual, son muy difíciles de tipificar.⁷

Pero más allá de esta carencia, en lo que se refiere a los protagonistas, se podría establecer un catálogo de personajes masculinos andaluces secundarios en el cine español más reciente. Puede ser que estos tipos estén tratados desde un punto de vista crítico, como el novio (Juan Fernández) y el padre de 'María' (Ana Fernández) (Paco de Osca) en *Solas* (Zambraño, 1999); o 'Paquito' (Antonio de la Torre) y 'Miguel' (Antonio Dechent) en *Poniente* (Chus Gutiérrez, 2002). Por el contrario, el 'Cherif' (Antonio Dechent) acaba siendo redimido a través de la visión simpática y un tanto edulcorada que se da de él en *Atún y chocolate* (Carbonell, 2004).

El caso es que, en las películas producidas en España durante los últimos años, se pueden contar bastantes hombres andaluces de temperamento machista y comportamientos violentos, como ocurre en los casos antes citados. En algunos de estos tipos masculinos se asocian, incluso, los comportamientos morales reprobables con una actividad directamente asociada con la cultura andaluza. Es el caso de 'Raimundo' (Juan Diego), el padre de 'Laura' en *Fugitivas* (Hermoso, 2000), que es cantaor en un tablao...

Aunque su caracterización no sea tan extrema como en los ejemplos anteriores, la adhesión a los valores más tradicionales es decisiva para definir a muchos de estos personajes masculinos andaluces del cine español más reciente. Este es el motivo que lleva, por ejemplo, a 'Jesules' (Práxedes Nieto) a casarse con 'Marga' (Alicia Villagrán) después de haberla dejado embarazada en *Carlos contra el mundo* (Carabante, 2002), o al cirujano sevillano

7 Chris Perriam analiza el arquetipo de Antonio Banderas como estrella cinematográfica junto con los casos de Imanol Arias, Jordi Mollà o Javier Bardem, intérpretes masculinos protagonistas también muy presentes en el cine español de las últimas dos décadas (Perriam, 2003).

'Antonio Ruiz' (Pep Munné) a volver con su mujer después de haber mantenido una relación extramatrimonial en *Lifting de corazón* (Subiela, 2006).

No hace falta seguir. La conclusión más evidente es que, como se ejemplifica en su último ícono importante, Manolo Escobar, que también es sujeto y objeto de deseo femenino –no lo olvidemos–, la modernidad parece una aspiración imposible en la definición de un modelo de masculinidad asociado con Andalucía a través del cine.

Referencias

Altman, R. (2000). *Los géneros cinematográficos*. Barcelona: Paidós Ibérica.

Ansola T. (2003). "La producción de cine en España durante la década de los noventa: una aproximación", en *Área abierta*, 6, 1-14.

Crumbaugh, J. (2002). "Spain is different: Touring late francoist cinema with Manolo Escobar", en *Hispanic Research Journal*, 3 (3), 261-276.

Deleyto Alcalá, C. (2003). "Amor, parodia y tiramisú: Sleepless in Seattle y la comedia romántica contemporánea", en *Archivos de la Filmoteca*, 44, 120-139.

Evans, P. (1995). "Cifesa: Cinema and authoritarian aesthetics", en Graham, H. y Labany, J. (eds.), *Spanish cultural studies: an introduction*. Oxford/New York: Oxford University Press, 215-222.

Gallardo Saborido, E. J. (2010). *Gitana tenías que ser: las Andalucías imaginadas por las coproducciones fílmicas España-Latinoamérica*. Sevilla: Centro de Estudios Andaluces.

Gómez, A. (2002). "La representación de la mujer en el cine español de los años 40 y 50: del cine bélico al neorrealismo", en *Bulletin of Spanish Studies*, LXXIX, 575-590.

González Requena, J. (1990). "Entre el cartón-piedra y los coros y danzas", en *Archivos de la Filmoteca*, 7, 20-26.

- Grimson, A. y Varela, M. (1999). *Audiencias, cultura y poder. Estudios sobre televisión*. Buenos Aires: Eudeba.
- Gubern, R. (1994). “La herencia del *star system*” en *Archivos de la Filmoteca*, 18, 13-23.
- Labanyi, J. (1999). “Raza, género y denegación en el cine español del primer franquismo: el cine de misioneros y las películas folclóricas”, en *Archivos de la Filmoteca*, 32, 22-42.
- Mattelart, A. y Mattelart, M. (1997). *Historia de las teorías de la comunicación*. Barcelona: Paidós Ibérica.
- Pérez Rubio, P. (1997). “Pero... ¿en qué país vivimos!” en Pérez Perucha, J. (ed.), *Antología crítica del cine español*. Madrid: Cátedra / Filmoteca Española, 653-655.
- Perriam, C. (2003). *Stars and masculinities in Spanish Cinema: From Banderas to Bardem*. Oxford: Oxford University Press.
- Reich, J. (2004). *Beyond the Latin Lover: Marcello Mastroianni, Masculinity and Italian Cinema*. Bloomington: Indiana University Press.
- Sánchez Alarcón, I. (2002). “La mujer andaluza a través del cine y la televisión en España”, en Díaz Nosty, B. (coord.), *Los medios y la modernización en Andalucía: Informe de la comunicación 2002*. Madrid: Grupo Z, 267-271.
- Sánchez Alarcón, I. (2011). “Musical (But Not Only Flamenco...) Essay”, en Torres Hortelano, L. J. (ed.), *Spain. Directory of world cinema*, Volume 7. Bristol /Chicago: Intellect, 125-126.
- Thompson, J. (1995). *The Media and Modernity: a social theory of the media*. Stanford: Stanford University Press.