

EL PRODUCTOR Y LA PRODUCCIÓN EN LA INDUSTRIA CINEMATOGRAFICA



Javier Marzal Felici
y Francisco Javier Gómez Tarín (eds.)

Las películas musicales y el primer desarrollo de la estructura cinematográfica española (1934-1936)

INMACULADA SÁNCHEZ ALARCÓN (coord.)

MARTA DÍAZ ESTÉVEZ

FRANCISCO MARCOS MARTÍN MARTÍN

MARÍA JESÚS RUIZ MUÑOZ

Universidad de Málaga

El discurso de la industria ha sido un elemento destacado tradicionalmente entre los teóricos de los géneros cinematográficos. Este planteamiento ha determinado una relación directa entre las condiciones materiales de la producción de películas y la generalizada aceptación por parte del público de las fórmulas concebidas y privilegiadas por los artífices de la actividad cinematográfica (Altman, 2000: 36-37). Sin embargo, la Historia del Cine muestra que no siempre se cumple esta relación automática entre los criterios de la industria y la definición de fórmulas para definir un *corpus* amplio de películas. Fórmulas que también son utilizadas como etiquetas por los distribuidores y exhibidores en la difusión de una película y que posteriormente son reconocidas por los espectadores. Al contrario, hay múltiples ejemplos de títulos que fracasan en taquilla, aunque hayan sido elaborados de acuerdo con esquemas preconcebidos que suscitaron el entusiasmo del público en producciones anteriores.

De todas formas, a pesar de esta contradicción que se plantea entre los teóricos de los géneros y el transcurso concreto de la Historia del Cine, parece evidente que las decisiones de producción determinan el establecimiento de esas manifestaciones de la cultura popular que son los géneros clásicos del cine. Siguiendo el esquema propuesto por Alan Williams (1984: 121-125), se deberían considerar diferentes aspectos del proceso de producción y difusión de películas para llegar a conclusiones más matizadas que eviten que el investigador establezca un sesgo retrospectivo en su consideración del proceso industrial en la actividad cinematográfica. Por una parte, sería pre-

ciso tener en cuenta el discurso cinematográfico en sí a partir del análisis textual de todas las películas realizadas y de las raíces de esas fórmulas en otros contextos culturales. También habría que sopesar el estilo de realización de los profesionales encargados y la impronta de los actores que, con su protagonismo, contribuyen de manera decisiva a definir el carácter de esas obras y a propiciar su reconocimiento por parte del público. Pero, además, para un estudio lo más ajustado posible a las particularidades del proceso considerado habría que ir más allá del discurso y tener en cuenta también el contexto de producción, el comportamiento de las empresas insertas en este contexto.

En este caso concreto, para aportar una visión lo más ajustada posible, vamos a centrarnos en el proceso a través del cual la producción de películas musicales propicia grandes éxitos de taquilla para el cine español. Se ha tenido en cuenta el periodo comprendido entre 1934, cuando se produce uno de los primeros grandes éxitos comerciales del cine español, *La hermana San Sulpicio* (Florián Rey, 1934), y 1936. Es en este último año cuando, tras el mayor éxito popular de la industria nacional hasta entonces, *Morena Clara* (Florián Rey, 1936), precisamente un musical, la Guerra Civil marca el final de toda una etapa cinematográfica. Los títulos escogidos para el análisis son los financiados por Cifesa, que constituye un ejemplo paradigmático de la consolidación de las productoras españolas de la época a través del uso de fórmulas estandarizadas para buscar el éxito comercial.

EL GERMEN DE LA INDUSTRIA CINEMATOGRAFICA. LA CONSOLIDACIÓN DE LAS EMPRESAS TRAS LA INSTAURACIÓN DEL SONORO

A mediados de los años veinte, el interés del público hacia el cine español ha aumentado de forma considerable, incluso en ámbitos burgueses ilustrados antes reticentes. De hecho, la producción cinematográfica nacional goza de una relativa salud. La mejor muestra de ello es el éxito obtenido entre 1923 y 1925 por los temas que habían triunfado en otros vehículos culturales, como el teatro y la novela, con los que se busca conectar con la sensibilidad popular.

Es grande, por ejemplo, el eco obtenido entre el público español por la adaptación de zarzuelas como *La verbena de la Paloma* (1921) o *Rosario, la cortijera* (1923), ambas dirigidas por José Buchs. Estos dos títulos citados son síntoma de que las fórmulas musicales, y especialmente los géneros líricos tradicionales en el teatro, son adoptadas incluso en la época muda como garantía de éxito en la industria del cine.

La zarzuela adaptada es quizás el único género genuinamente español que se considera como tal por las compañías productoras [...] (que) deciden explotar el filón y primar este tipo de cine cuya demanda está asegurada por un espectador eminente-

mente popular que busca en ellas [...] un mero pasatiempo embellecido con páginas musicales de ritmo agradable y contabilidad facilona (Cánovas, 2006).

Toda esta consideración social de la que es objeto no impide que la industria cinematográfica sufra duramente las consecuencias derivadas de la necesidad de adaptarse a la revolución técnica propiciada por los sistemas de sonorización en las películas.

Desde que el sonoro había comenzado a imponerse, la actividad de la industria española cesa casi por completo. Existía una carencia total de estudios o equipos de filmación adaptados a las nuevas técnicas, y a las empresas, aún más afectadas por el colapso de las inversiones posterior al «crack» bursátil de 1929, les resultaba imposible afrontar los gastos necesarios para este proceso de cambio. Y esta situación demuestra, como en las circunstancias que se viven por la crisis de abastecimientos consiguiente a la I Guerra Mundial, que, con todos los avances experimentados, tampoco en los años veinte el cine español había construido una base lo suficientemente sólida.

El periodo de transición del mudo al sonoro en la Península se caracteriza por un estancamiento de la industria cinematográfica que no consigue seguir el ritmo impuesto por otros mercados a causa del avance tecnológico. Pero, además de los problemas económicos derivados de la implantación de nuevas tecnologías, las empresas cinematográficas se ven enfrentadas a la presión que supone el comportamiento de los consumidores de sus productos. Aunque tratan ámbitos distintos, se pueden considerar válidos para España los argumentos mantenidos por Sedgwick y Pokorny en relación a los Estados Unidos y Gran Bretaña en los años treinta (2005: 79-112).

Está claro que, tanto los espectadores españoles como los de los otros dos países, se sitúan en el mismo contexto en el que los géneros clásicos se encuentran en proceso de consolidación después de la instauración del sonoro. Como consecuencia, el público, que no tiene ningún esquema narrativo establecido que reconocer en las películas, no ha desarrollado aún un criterio sólido acerca de sus preferencias. Con todo, aunque es en este momento cuando en los grandes estudios norteamericanos empiezan a surgir productores que saben reconocer los gustos de los espectadores y aplicarlos en la consecución de grandes éxitos, como es el caso de Darryl Zanuck en la 20th Century Fox, ni siquiera las *majors* saben exactamente lo que quieren las audiencias.

Las empresas españolas, inmersas en un contexto económico menos favorable, se ven afectadas por la misma situación especificada en el caso antes mencionado. Con la nueva sociedad de masas, el público cuenta con cada vez más alternativas de ocio y espectáculo. Por tanto, el cine necesita aportar elementos de atracción que renueven la atención del público por acudir a las salas. Y es justo en este momento cuando las empresas integradas en la industria del cine español están empezando a aprender cómo conseguir captar a las audiencias para el espectáculo cinematográfico: «El advenimiento de la República en 1931 y el consiguiente incremento de los hábitos democráticos y de ocio potenciarán durante esta década el espectáculo cinematográfi-

co. [...] La variedad de las salas y la amplia gama de sus programaciones alcanzan en 1935 cumbres inimaginables pocos años antes» (Amorós, 1999: 549).

«Pero, sobre todo, son las productoras las que contribuyen de manera decisiva a fijar esquemas genéricos y fórmulas de elaboración de las películas que propician el éxito económico de la industria. Fórmulas que se consolidan más adelante en el ámbito proteccionista establecido por el régimen de Franco, que instrumentaliza ideológicamente los géneros y los adapta a la mentalidad nacional acentuando su componente costumbrista» (Comas, 2004: 62-66).

La rentabilidad que se obtiene con la explotación de estas películas, entre las que hay que destacar por su éxito los títulos musicales, actúa como estímulo para que las empresas ya establecidas continúen sus actividades y, además, surjan iniciativas nuevas en el periodo analizado. Evidentemente, tampoco se puede magnificar esta circunstancia, porque se trata de una mejora relativa en comparación con la crisis propiciada por la instauración del sonoro. Pero algunas productoras españolas llegan a adquirir incluso una presencia muy destacada en el mercado nacional durante el segundo bienio republicano. Un ejemplo claro a este respecto es el de Cifesa.

CIFESA, UNA PRODUCTORA MODERNA. FACTORES QUE INTERVIENEN EN EL PROCESO DE CONCEPCIÓN DE PELÍCULAS MUSICALES

En 1932, la familia Trènor fundó en Valencia la Compañía Industrial Film Español, S. A. (Cifesa). Al año siguiente, Manuel Casanova, miembro de una familia de la burguesía conservadora de esta ciudad, adquiere un suculento paquete de acciones de este negocio. Su principal motivación era satisfacer las inquietudes cinematográficas de su hijo Vicente, que se puso inmediatamente a trabajar en la empresa. Con todo, no será hasta 1934 cuando la familia Casanova se haga con el control total de Cifesa. La compañía, que se dedica primero a la importación y distribución de películas americanas, decide introducirse en el ámbito de la producción motivada por el auge comercial creciente que se aprecia en el sector (Fanés, 1982: 15-27). Tras el éxito de su primera iniciativa, *La hermana San Sulpicio*, en 1934, no sólo financiará grandes éxitos comerciales de la época, también producirá documentales de autores como Carlos Velo o Fernando G. Mantilla¹.

Las estrategias empresariales llevadas a cabo por la productora valenciana sirven para situarla en la misma línea de sus homónimas más modernas en otros países. Vicente

¹ Las actividades de Cifesa han sido analizadas en diversos trabajos publicados casi todos en Valencia. La aportación más reciente sobre la relevancia de esta empresa durante el periodo republicano es de un autor que ya había trabajado sobre el tema, Josep Franco (2000).

Casanova considera primordial conocer las reacciones del público. De hecho, Cifesa instala buzones de sugerencias y propicia la entrega de encuestas a los espectadores para que puedan expresar sus opiniones sobre los títulos que han visto y los que les gustaría ver proyectados en las pantallas de las salas a las que acuden (Amorós, 1999: 549). Incluso en esta primera época, la idiosincrasia de la empresa descansaba en la necesidad de ajustarse lo máximo posible a los valores imperantes con un fin lucrativo. Aunque su perfil era claramente conservador, Cifesa, por ejemplo, opta por llevar al cine *Nuestra Natacha*, una obra teatral de Alejandro Casona que obtiene un enorme éxito de público por su sintonía con el temperamento modernizador de la II República. Parecía lógico que este texto interesara a un hombre del carácter cosmopolita como Benito Perojo, que dirigió la película en 1936. Sin embargo, se puede decir que la productora de Casanova «aceptó el proyecto por el enorme éxito comercial de la pieza, que garantizaba un excelente negocio y en una época en la que en España no había guionistas de cine» (Gubern, 1994a: 285²). Y la demostración más clara del afán de beneficio que rigió a Cifesa en este caso es que, tras el inicio de la Guerra Civil, la película no llegó a ser estrenada, y al final del conflicto la Junta de Censura la prohibió.

Pero, además de todas estas estrategias comerciales, el principal factor que propicia el éxito de la empresa valenciana es la continuidad productiva que la sitúa en la cima de la industria cinematográfica republicana. Con este fin la empresa opta por contratar a los directores más descolantes del periodo, Florián Rey y Benito Perojo. Además, también trabajan para Cifesa los principales actores del *star system* nacional, entre los que destaca, sobre todo, el brillo de Imperio Argentina.

Cifesa diversifica así su oferta utilizando la propensión a la modernidad que caracteriza las películas de Benito Perojo y, por otro lado, capta también al segmento de público mayormente interesado en los planteamientos más costumbristas y conservadores de las producciones de Florián Rey. De todas formas, la productora llega a influir en Benito Perojo para que adopte parámetros costumbristas más cercanos a los del otro director. Como autodefensa, además, contra las críticas que se vierten sobre él, que llegan a tacharle de apátrida y culturalmente desarraigado, Perojo dirige en 1935 dos títulos vinculados con la cultura popular española, *Es mi hombre* y *La verbena de la Paloma*. Pero el caso es que, con la experiencia ganada en el extranjero³,

² Se trata de una opinión de Enrique Llobet, incluida por Román Gubern en la obra referida.

³ Tras comenzar su andadura profesional como «galán de compañía» en la productora de José Buchs, Florián Rey fue contratado en 1932 por la Paramount para trabajar de asesor de diálogos en las películas que se realizaron en los estudios de Joinville y acabó codirigiendo algunas películas interpretadas por Imperio Argentina en estos mismos estudios, como *Lo mejor es reír* (1931). Por otra parte, la singular carrera que desarrolló Benito Perojo como actor, director y productor durante más de sesenta años tuvo incluso una dimensión internacional más destacada que las actividades de Florián Rey. Tras el rodaje de una coproducción con Alemania en 1928, *Corazones sin*

tanto Perojo como Rey se pueden considerar los directores mejor formados de la industria cinematográfica española del momento, lo que garantiza la calidad técnica y artística de sus trabajos.

Pero, más que el estilo que aportan los directores, son los actores, las estrellas, las que se imponen en el ámbito de las productoras como elemento decisivo en la estrategia llevada a cabo por las empresas. Precisamente es en esta época, en el ámbito de Cifesa y otras de las empresas españolas más importantes, cuando empieza a configurarse un *star system* nacional⁴. Paralelamente, este mismo sistema de producción se está consolidando en Estados Unidos y el resto del mundo.

La intención de las productoras es que quienes acuden a las salas de cine puedan llegar a pensar que es posible convertirse en su estrella favorita. Pero, además, el uso de los recursos narrativos y estéticos que se hace en las películas convierte a los intérpretes en bellos objetos que sólo pueden contemplarse en la pantalla. Las películas en las que aparecen o el reflejo que se les da en los medios de comunicación sirven para configurar todos los atributos que ayudan a transformar a estas estrellas en emblemas sociales. En correspondencia, estos actores o actrices, que no son necesariamente buenos intérpretes, van manteniendo o aumentando su posición como miembros del *star system* en función de los resultados de taquilla obtenidos por las producciones en las que intervienen.

En el caso español, los rasgos costumbristas que predominan en la mayor parte de las producciones influyen para que el *star system* nacional sea particularmente inexportable. Paradójicamente, Imperio Argentina, una de las estrellas a las que Cifesa coloca en la cumbre de su sistema de producción, había protagonizado películas en otros países. Los personajes que interpretó entonces poco o nada tenían que ver con los que le darían la fama en el cine español: a partir de 1934, cuando protagoniza *La hermana San Sulpicio*, esta estrella se dibujará como el personaje femenino arquetípico de los musicales costumbristas de Florián Rey y financiados por Cifesa.

Los personajes encarnados por el *star system* de la época constituyen un elemento significativo del discurso cinematográfico. Pero, a la vez, hay que tener en cuenta su

rumbo, el éxito obtenido por Benito Perojo con *La bodega* en 1929 propició que fuera contratado por la Metro-Goldwyn-Mayer a partir del año siguiente. Allí consiguió productos económica y artísticamente tan destacados como *Mamá* (1931). Para un análisis detallado de la trayectoria de ambos directores, las dos aportaciones más recientes y exhaustivas son: en relación con Florián Rey, la obra de Sánchez Vidal (1991) y, en lo que se refiere a Benito Perojo, la de Gubern (1994a).

⁴ Siguiendo un planteamiento paralelo al que ya existía en el teatro, en la danza y en el ballet, ya antes de la I Guerra Mundial, en el ámbito de distintas cinematografías como la estadounidense, la italiana y la danesa, había comenzado a configurarse un *star system* como complemento básico de la política llevada a cabo por las grandes productoras cinematográficas. El objetivo de este uso de los actores como elemento decisivo para fomentar la asistencia al cine del público, y por lo tanto, para conseguir el beneficio económico supone «la estandarización industrial y la minimización de riesgos comerciales» (Gubern, 1994b: 13).

dimensión intertextual, que integra también los rasgos externos y la percepción social de la que es objeto la estrella. Se trata de un elemento «importante, entre otras razones, para comprender la consolidación de los géneros cinematográficos y la especialización de las estrellas en la tarea de *dar cuerpo* a fórmulas narrativas estandarizadas» (Sánchez-Biosca, 1994: 9). Las películas musicales aquí consideradas son ejemplo de la contribución del *star system* al fortalecimiento de las fórmulas genéricas.

LOS MUSICALES DE CIFESA O LA FÓRMULA DEL ÉXITO

La capacidad de atracción para el público de zarzuela, variedades y otro tipo de espectáculos musicales propició la existencia de adaptaciones al cine de estos otros productos culturales incluso durante la etapa muda en España. En esta primera época también se componen partituras para añadirlas a historias que, originariamente, no incluyen elementos musicales como parte de su estructura narrativa⁵. Los espectadores que acuden a las salas durante los años veinte llegan a solicitar incluso la interpretación de temas musicales, tuvieran o no relación con el argumento de la película. Una vez instaurado el sonoro, la industria del cine español también recurre a los formatos musicales de otros ámbitos culturales para consolidarse con productos que garantizaran un éxito seguro entre el público. De hecho, se lleva a cabo una clara simbiosis entre los espectáculos teatrales y de variedades y la producción de películas: igual que ocurrirá durante el franquismo, las estrellas de los años treinta utilizan en su repertorio las mismas canciones que interpretan en sus películas. O bien estas piezas se incluyen en sus discos. Un caso es el de «Échale guindas al pavo», «Falsa moneda» y «El día que nací yo», canciones incluidas en *Morena Clara*, que dieron lugar a la grabación de un disco financiado por la compañía Odeón en el mismo año de la producción de la película⁶, y que luego han sido interpretadas por otros artistas. *Morena Clara* es precisamente la película de mayor repercusión de la cinematografía republicana. Estrenada en abril de 1936, su enorme éxito de público, que se prolonga durante toda la Guerra Civil, es una muestra evidente de que se trata del ejemplo más acabado de musical español de la época. Temas, personajes y estructura narrativa explican el éxito de la película de Florián Rey. Pero se trata de fórmulas que habían ido consolidándose progresivamente en musicales anteriores y que, sobre todo, se habían utilizado con especial destreza en los títulos de Cifesa.

⁵ También durante los años treinta se producen este tipo de procesos de producción: *Morena Clara*, por ejemplo, era una comedia de Quintero y Guillén, que, originalmente, no tenía canciones (De la Plaza, 2003: 96).

⁶ El disco fue grabado por los propios protagonistas de la película, Imperio Argentina y Miguel Ligeró, con acompañamiento de orquesta (De la Plaza, 2003: 97, 324).

Todas las películas analizadas son adaptaciones al cine de obras literarias y zarzuelas. Predominan las adaptaciones teatrales de escritores de tanto éxito como los hermanos Álvarez Quintero o Antonio Quintero y Pascual Guillén. Autores, respectivamente, de los libretos originales de *La reina mora* (Eusebio Fernández Ardavín, 1936) y *Morena Clara*.

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

Por otra parte, también puede ocurrir que la duda que se plantea sobre la honra femenina sirva de cauce vertebrador de la historia: es el caso de María del Pilar, la protagonista de *Nobleza baturra* (Florián Rey, 1935). La trama de la película, que tiene un paralelismo casi exacto con *La Dolores*, dirigida también por Florián Rey en 1940⁷, gira en torno al cuestionamiento de la pureza del personaje interpretado por Imperio Argentina debido a las murmuraciones difundidas por un pretendiente rechazado. En el caso de Susana, eje de *La verbena de la Paloma*, la duda se cierne sobre ella por las maniobras de su tía para casarla con el viejo boticario don Hilarión.

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

⁷ Exactamente igual que lo que ocurre en *Nobleza baturra*, Dolores, el personaje central de la película dirigida por Florián Rey en 1940, es apreciada por sus atributos femeninos de belleza y simpatía, y el conflicto en el que se ve inmersa a lo largo de la narración se ve motivado por las murmuraciones originadas por un pretendiente despechado.

personaje de Imperio Argentina, llega a echarla de su casa porque piensa que ha sido ella la ladrona de un dinero con el que habían intentado sobornarle.

El personaje protagonista femenino de Gloria en *La hermana San Sulpicio* constituye un caso excepcional, debido a que su conflicto es de carácter interno y se basa en la disyuntiva entre la posibilidad de mantener sus votos religiosos o corresponder al amor del médico que llega al pueblo y la pretende. Sin embargo, lo mismo que en los casos anteriores, también Gloria vuelve al seno de las convenciones cuando decide dejar de ser monja para casarse con el doctor Ceferino Sanjurjo. Abandona entonces el compromiso religioso y vuelve a su posición social como hija de un rico hacendado. A pesar de su carácter atípico de monja, el personaje de Gloria también se define, como en otras películas, por un temperamento resuelto y una jovialidad que se canalizan preferentemente a través de la canción y del baile⁸. María del Pilar o Coral también cantan en muchos de los momentos de su vida cotidiana. Incluso en acontecimientos sociales, como la fiesta en la que el padre de María del Pilar quiere comprometerla con Marco. Por su parte, Trini tararea o canta casi siempre que aparece en imagen, pero incluso el hermano de Enrique la define por ser la gitana que mejor canta y baila de todo Sevilla, cuando le habla a éste de ella. Evidentemente, por tratarse de una zarzuela, Susana canta de manera continuada porque, por los imperativos del género, muchos de los diálogos entre los personajes se canalizan a través de canciones.

En definitiva, la música suele tener una clara función diegética en todas las películas de Cifesa analizadas. A pesar de que el número de canciones no es muy elevado en la mayoría de las películas⁹, en todos los casos los números musicales desempeñan una función central en los argumentos y posibilitan que las situaciones del argumento se sucedan las unas a las otras con total fluidez. Igualmente se pueden considerar elementos dinamizadores de historias que, como en el caso de *Nobleza baturra*, de no ser por la música y el baile hubieran resultado melodramas sin rasgos característicos excesivamente reseñables. Además, con el eje conductor de las canciones, el público, aún no excesivamente habituado al cine sonoro, encuentra un elemento de distracción que le resulta sumamente familiar por la costumbre de acudir a espectáculos musicales en otros ámbitos de ocio como el teatro o las variedades.

Además de su función diegética, habría que destacar que las canciones de estas películas suelen hacer referencia a peripecias centrales en el argumento. En «El día que nació», que Trini canta para simbolizar su amor por el fiscal, que ella entonces cree no correspondido, se incluyen los siguientes versos: «Pero cuando él diga que me lleven

⁸ Un tipo de personaje femenino con estos mismos rasgos definitorios, que permiten calificarla como «mujer resuelta», suele repetirse de forma constante en las películas musicales de ambiente andaluz (Sánchez Alarcón, 2000: 91-125).

⁹ Tanto en *El gato montés* como en *Morena Clara* sólo pueden contarse tres canciones a lo largo de la narración.

presa, le diré te quiero». Las canciones también sirven para que María del Pilar o Coral exterioricen sus sentimientos amorosos. Y, de la misma manera, en *El gato montés* las circunstancias de los protagonistas se expresan a través de la música, pero, en contra de lo que ocurre en los casos anteriores, en los que la función central la ejerce la mujer, es el personaje masculino de Juanillo, el novio de Soleá, el que canta en solitario una de las canciones incluidas en el argumento, y a dúo con su amada las otras dos.

Normalmente son personajes individuales, que ejercen la función de protagonistas o, como mucho, parejas los que interpretan las canciones incluidas en estas películas. Solamente se pueden establecer algunas excepciones. En el caso de *La verbena de la Paloma* se producen dos escenas corales en las que tanto los personajes secundarios como los integrantes de la figuración interpretan las canciones. Se considera, sin embargo, un rasgo más atribuible a la estructura original de la zarzuela que al planteamiento propio de la película de Benito Perojo. Algo muy similar ocurre en *La reina mora*. En lo que se refiere a *Morena Clara*, los personajes que intervienen en la fiesta celebrada por la madre del fiscal corean la interpretación de la bulería «Échale guindas al pavo» que llevan a cabo Trini y su hermano Regalito. De todas formas, se trata de un planteamiento diegético que tiene que ver con el contexto de la fiesta que se está celebrando. El caso más particular de este tipo de números musicales colectivos es el de *Nobleza baturra*. En este ejemplo, la jota interpretada por los vecinos de María del Pilar, que ejercen la función de antagonista colectivo, tiene un significado central en el argumento porque simboliza el cuestionamiento que se hace de su honra y que constituye el eje central¹⁰.

Al contrario de lo que ocurre en el cine musical estadounidense, en el que el baile resulta fundamental como elemento diegético en los argumentos, estas películas españolas no cuentan más que con algunas escenas de coreografía. Las escenas de baile tienen una presencia escasa en las películas analizadas, sobre todo si se compara con la función central de las canciones en los argumentos. Entre las escasas escenas de baile encontramos un ejemplo puntual de carácter no diegético. Se trata de la secuencia de recurso en la que Benito Perojo sitúa al espectador en la fiesta que se va a celebrar en *La verbena de la Paloma*. El baile que inicia este fragmento sirve para fundamentar el espíritu festivo que se quiere transmitir. De una forma muy similar a lo que ocurre en los musicales norteamericanos de los años treinta (Fever, 1992: 24-30), a través de personajes anónimos que interpretan bailes y canciones se intenta dar una ilusión de espontaneidad. De hecho, en este caso de la película de Perojo, además de

¹⁰ En *La Dolores*, la repetición de la canción difamatoria contra la protagonista es también el elemento que sirve para construir la tensión dramática. Igualmente el hecho de que los vecinos acaben cantando una versión positiva de esta pieza contribuye al desenlace feliz para Dolores.

la relevancia que adquiere el baile, también hay que especificar que la canción del comienzo de la secuencia pasa a ser interpretada de manera colectiva por los vecinos de la calle. La combinación de todos los elementos musicales de este fragmento sugiere eficazmente una ilusión metafórica del ambiente festivo vivido por la colectividad.

Hay otras películas, sin embargo, en las que se pueden encontrar escenas de baile con una funcionalidad diegética. Tanto en *Nobleza baturra* como en *Morena Clara* hay bailes que forman parte de dos fiestas integradas en la narración. La diferencia es que, en el primer caso, se trata de una jota interpretada por la protagonista, y en la segunda película hay una coreografía colectiva en la que intervienen varios miembros femeninos de la figuración que, teóricamente, son invitados a la fiesta. La escena de baile de *El gato montés* resulta significativa porque es el desencadenante que provoca a Juanillo para que apuñale a quien ha intentado ofender a Soleá. También Coral es importante en una fiesta por un tipo brusco, al que su novio Esteban acaba hiriendo en un duelo.

Tanto el montaje como la planificación cobran especial relevancia en estos momentos de *El gato montés* por su complejidad y, además, resultan elementos primordiales para ensalzar la música y la coreografía. Precisamente en el caso de *Morena clara*, tanto la ubicación de la cámara como la angulación que define los planos dan una visión del baile que recuerda, aunque con menos complejidad técnica, a los planos cenitales que caracterizan escenas coreografiadas similares en los musicales de Busby Bekerley. Sin embargo, dejando de lado los ejemplos anteriores, en la mayoría de las canciones interpretadas en estas películas los elementos de expresión corporal aportados por el vocalista, normalmente la protagonista femenina, suponen un valor añadido alternativo a la falta de relevancia del baile.

En conclusión, los elementos que contribuyen a la solidificación del género musical español en la primera mitad de los años treinta del siglo XX se ejemplifican de manera patente en los éxitos conseguidos por la productora Cifesa. Las estrategias empresariales, apoyadas en el estilo de los directores más destacados, y sobre todo en la personalidad de las estrellas, son los elementos externos que contribuyen en este proceso de definición de un género de éxito. Pero también el discurso fílmico se define a través de una estructura narrativa de eficacia probada y de unos personajes que perpetúan los mismos roles con el fin de causar un efecto seguro en el público. La música sirve para dinamizar la acción y para fidelizar a un espectador que ya estaba habituado a otros espectáculos musicales. La producción cinematográfica, pues, se demuestra en este caso como una ecuación entre elementos creativos y planteamientos empresariales.

BIBLIOGRAFÍA

- Altman, R. (2000), *Los géneros cinematográficos*, Barcelona, Paidós Ibérica.
- Amorós, A., y Díez Borque, J. M. (coords.) (1999), *Historia de los espectáculos en España*, Madrid, Castalia.
- Cánovas Belchi, J. T. (2000), La música y las películas en el cine mudo español. Las adaptaciones de zarzuelas en la producción cinematográfica madrileña de los años veinte. *Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes*. Recuperado el 21 de diciembre de 2006, de http://www.cervantesvirtual.com/servlet/SirveObras/cine/80272785101794385754491/p0000001.htm#I_1_
- Comas, A. (2004), *El star system del cine español de postguerra (1939-1945)*, Madrid, T&B Editores.
- De la Plaza, M. (2003), *Imperio Argentina, una vida de artista*, Madrid, Alianza Editorial.
- Fanés, F. (1982), *Cifesa, la antorcha de los éxitos*, Valencia, Institución Alfonso el Magnánimo.
- Fever, J. (1992), *El musical de Hollywood*, Madrid, Verdoux.
- Franco i Giner, J. (2000), *Cifesa, mite i modernitat, els anys de la república*, Valencia, L'Eixam Edicions.
- Gubern, R. (1994a), *Benito Perojo. Pionerismo y supervivencia*, Madrid, Filmoteca Española.
- (1994b), La herencia del *star system*. *Archivos de la Filmoteca*, 18.
- Sánchez-Biosca, V., y Benet, V. J. (1994), Las estrellas: un mito en la era de la razón. *Archivos de la Filmoteca*, 18.
- Sánchez Alarcón, I. (coord.); Meliveo Nogués, P.; Montesinos Soudry, P.; Poza Pérez, A.; Ruiz Muñoz, M. J., y Teruel Rodríguez, L. (2000), «La recreación de los estereotipos cinematográficos, un condicionante de las mentalidades: el caso de la mujer andaluza en el cine español», en Barranquero Texeira, E., y Prieto Borrego, L. (coords.), *Mujeres en la contemporaneidad: educación, cultura, imagen* (pp. 91-125), Málaga, Universidad de Málaga.
- Sánchez Vidal, A. (1991), *Florián Rey*, Zaragoza, Caja de Ahorros de la Inmaculada de Aragón.
- Sedgwick, J., y Pokorny, M. (2005), «The film business in the United States and Britain during the 1930s». *Economic History Review*, 58 (1), 79-112.
- Williams, A. (1984), «Is a radical genre criticism posible?». *Quarterly Review of Film Studies*, 9 (2).