

Universidad Carlos III de Madrid



## Repositorio institucional

Este documento ha sido publicado en:

El juego con los estereotipos. La redefinición de la identidad hispánica en la literatura y el cine postnacionales, editado por Nadia Lie, Silvana Mandolessi and Dagmar Vandebosch.

Bruselas (etc.): Peter Lang, 2012.

ISBN: 978-90-5201-849-2

# De la españolada al *fake*

## Estereotipos de la españolidad, identidad y diálogos transnacionales

María Luisa ORTEGA

*Universidad Autónoma de Madrid*

### Resumen

*El imaginario romántico acrisoló algunos de los estereotipos más duraderos de la españolidad que el cine reelaboró e hibridó en los diálogos transnacionales propios de la cultura de masas y en un complejo juego de espejos entre las miradas externas e internas. Nuestro texto realiza un recorrido por algunas de sus encarnaciones cinematográficas desde de la denominada “españolada” de las primeras décadas del siglo XX, término que permite un acercamiento al estereotipo como espacio conflictivo de lectura, a caballo entre el reconocimiento y el rechazo, hasta las operaciones del cine español contemporáneo. Se abordan los iconos de la folklórica/la gitana de la españolada como relevantes topoi para analizar las formas de funcionamiento del estereotipo en los géneros populares clásicos, no ajenos a la lectura distante y paródica, y la forma ambigua en que el cine español contemporáneo más internacionalizado trabaja los estereotipos reconocibles de la españolidad y manifiesta su vocación más paródica sobre otros hasta ahora de consumo interno, con Torrente y sus secuelas como el máximo exponente de la nueva “españolada” en un contexto de hibridación de referentes filmicos postnacionales. Nuestro análisis se cierra con el ejercicio lúdico que Basilio Martín Patino realizará en la serie Andalucía. Un siglo de fascinación, donde la impostura del fake, la apropiación y la reconstrucción reflexiva de mitos y estereotipos se alejan de las operaciones del cine mainstream y negocian su significación y lectura con los públicos de forma muy diferente.*

## **Estereotipo, identidad y representación en la “españolada” folklórica**

En *Bienvenido Mr. Marshall* (1952) Luis García Berlanga realizaba, sin ser esa su principal intención, una de las reflexiones más lúcidas sobre el juego de los estereotipos en la conformación de la identidad, atravesado por la conciencia de la tradición cinematográfica nacional. Los habitantes de un pueblecito castellano, Villar del Río, orquestaban toda una mascarada para recibir a la esperada comitiva del Plan Marshall. El objetivo era no defraudar las expectativas de los ilustres visitantes ofreciendo aquello que los americanos esperaban encontrar de esa España convertida, por un largo proceso cultural de fijación de rasgos nacionales estereotípicos gestados entre las miradas externas del extranjero y la respuesta interna, en sinónimo de escenario pintoresco andaluz plagado de peinetas, castañuelas, toreros y cantes. Los lugareños adoptaban gustosos el disfraz que no era propio, pero tampoco radicalmente ajeno dado que de “españoles” típicos se ataviaban, y ensayaban el espectáculo mimetizando lo aprendido gracias, fundamentalmente, al cine folklórico y las denominadas “españoladas”. La película era un encargo, previsto como un musical para lucimiento de Lolita Sevilla, que los guionistas Berlanga, Juan Antonio Bardem y Miguel Mihura convirtieron en asunto bien distinto. De alguna forma, en *Bienvenido Mr. Marshall* se condensan las líneas de fuerza relevantes para pensar en los estereotipos, la identidad y el cine. En primer lugar, la construcción de los estereotipos nacionales debe plantearse desde una ineludible dimensión transnacional relativa a los juegos de espejos deformantes producidos por el cruce de miradas externas e internas que está implicado en todo proceso de conformación de la identidad (cultural, social, nacional o de género), no por ello connotados negativamente aunque sí sometidos a una constante puesta en cuestión que se mueve, conflictivamente, entre el rechazo y el reconocimiento. En segundo lugar, el cine (y el audiovisual en su conjunto) puede considerarse como uno de los agentes más potentes en la generación, difusión y lectura de los estereotipos en las sociedades contemporáneas, procesos en los que están implicados también complejos mecanismos vinculados al funcionamiento con el espectador de los diferentes géneros y prácticas cinematográficos. Además, en la película de Berlanga, realizada en los años 50, el juego de las máscaras propiciaba una enunciación y lectura distanciada, irónica y paródica de los estereotipos, poniendo de manifiesto así que los grados que Jean-Louis Dufays (1994: 14) identificaba atravesando la historia de la literatura universal —en las tres grandes corrientes del clasicismo, la modernidad y la posmodernidad— posiblemente han convivido temporalmente en el hecho cinematográfico, sobre todo si lo concebimos en términos de

cultura popular y de masas, haciendo inestable y conflictiva una perspectiva evolutiva.

En las páginas que siguen pretendemos tan sólo iluminar algunos elementos que nos parecen relevantes para estudiar la relación entre los estereotipos y la identidad a través de un arco de largo recorrido que nos llevará desde el cine mudo y los cines populares clásicos a prácticas audiovisuales contemporáneas transitando diferentes géneros y formas. Nuestro análisis se reconoce deudor de ciertas aproximaciones contemporáneas a los cines hispanos y el problema de la identidad que han forzado a revisar determinadas preconcepciones historiográficas y se han enfrentado, de una u otra manera, a la naturaleza y las funciones de los estereotipos de lo español en los discursos cinematográficos en diferentes contextos y periodos socio-culturales.

Posiblemente no haya un mejor punto de arranque para nuestra reflexión que un término peculiar: la españolada, concepto que nos servirá, además, como hilo conductor en nuestro recorrido. El vocablo, como sabemos, aparece originalmente en francés, *espagnolade*, para dar nombre a los productos culturales nacidos en el Romanticismo que, como la *Carmen* de Mérimée y de Bizet, cultivaban, en palabras de Román Gubern “el exotismo y el color local de una porción subdesarrollada de la Europa Meridional” (en Camporesi, 1997: 138). El mejor de nuestros estudiosos sobre los mitos y arquetipos del carácter nacional, Don Julio Caro Baroja (Caro Baroja 1979; 2004), ya señalaba que las imágenes acuñadas por los románticos franceses de esa España popular y pintoresca, exótica y con “color local”, una visión que sería secundada por algunos escritores españoles como Valera y Cánovas y que tomaba a Andalucía como la mejor representante de las tradiciones del pueblo por oposición a la burguesía y la aristocracia extranjerizadas, vendrían a conformar la imagen de lo español desbancando a los mitos anteriores.

El término *espagnolade* se traslada pronto al español. El diccionario de la Real Academia lo define como: “acción, espectáculo u obra literaria que exagera el carácter de lo español”. Y de forma aún más cercana al proceso de “estereotipación”, el diccionario de uso de María Moliner lo recoge como: “cualquier cosa, por ejemplo un espectáculo, una fiesta, etc., en que se falsean, por exageración o por limitación al aspecto más espectacular, las cosas típicas de España”. En esta definición se apunta a la conceptualización habitual del estereotipo como una representación colectiva construida por la imagen simplificada de individuos, instituciones o grupos. Y se añade un elemento relevante cuando de él hablamos referido a representaciones (audio)visuales y artes performativas, como el cine o teatro, dado que se alude a la operación de simplificación por exageración o limitación en

relación con el “aspecto más espectacular”, expresión que remite a rasgos que impresionan con fuerza los sentidos y que además propician el reconocimiento inmediato y espontáneo por parte del espectador.

Decíamos que “españolada” es un término peculiar en primer lugar porque, como apuntara Valeria Camporesi (1993; 1997) en uno de los pocos estudios que evalúan el potencial valor teórico e historiográfico del concepto, no existe en los países de nuestro entorno una palabra correspondiente que defina una representación “falseada” de los rasgos de la identidad cultural nacional (no falsa, en el sentido de no adecuación con lo real, sino falseada por exageración o limitación). Peculiar también porque, como señalara también Camporesi, en su uso común es sinónimo de “exotismo” y “folklore”; se aplicaría al mismo tiempo a “lo que resulta extraño y tiene aspecto extranjero” y a un conjunto de “tradiciones, creencias, costumbres, fiestas populares” propias. Así, la españolada como conjunto amalgamado de referentes iconográficos y temáticos, que contagian acciones y caracteres y se fijan y asocian a una cultura nacional se presentaría como un espacio de construcción donde entra en juego el cruce de miradas, el reconocimiento de lo propio en la representación externa. El propio viaje del vocablo del francés al castellano es significativo.

Con esta carga de ambigüedad entre lo exótico y lo folklórico, lo extranjero y lo propio, el término aparece en las primeras décadas del siglo XX en el primer debate sobre el cine español. Unas décadas en las que, debemos recordar, se asiste a la fascinación de las vanguardias artísticas (las artes plásticas, la música y la danza) por los motivos “españoles” (las españolas de Picabia, las bailarinas de Miró, fotos y películas de Man Ray y un largo etcétera). Era un momento álgido de conformación de la “imagen de lo español” en el que, como se decía en la guía de la espléndida exposición *La noche española: flamenco, vanguardia y cultura popular*<sup>1</sup>, “a través de estos asuntos [el baile, el cante, la guitarra, el tipo, el cliché de la española], los estereotipos de la alta y baja cultura se dan la mano” y la imagen de lo español se construye “entre la exploración antropológica, la radicalidad vanguardista y la españolada” (2008: 4-5).

Joaquín Cánovas (2007) ha identificado en las fuentes hemerográficas sobre cine español de los años 20 el uso del término españolada en dos acepciones. La primera, como película típica sobre España o de ambiente español rodada por extranjeros que representaba una visión distorsionada de la realidad del país, especialmente aquellas producciones plagadas de escenas de toros, flamenco, chulapismo

---

<sup>1</sup> Celebrada en el Museo Nacional Centro de Arte Museo Reina Sofía del 20 de diciembre de 2007 al 23 de marzo de 2008.

madrileño o bandolerismo andaluz, que eran repudiadas aparentemente por todos los sectores, hasta el punto de demandar su prohibición por la imagen degradante que ofrecían del país (como país atrasado, fanático, inculto, cruel), pero que llenaban de público los salones. La segunda acepción haría referencia a películas de producción propia que abundan en los tópicos extrapolados de diversas formas de cultura popular y espectáculos como la zarzuela, las variedades y la literatura popular, poblada igualmente por toreros, bandoleros, chulaponas y todo tipo de personajes secundarios habituales en los sainetes que triunfaban en la escena teatral.

Fueran producciones extranjeras o nacionales, ambas se encontraban en un punto común: el éxito popular que se enfrentaba a las exacerbadas reacciones negativas de las élites y ciertos sectores de la industria cinematográfica. Quizás el público se ubicara en el espacio de lectura expresado por el redactor de “El elogio de la *espagnolade*” (1931)<sup>2</sup>. “Se duelen las gentes con frecuencia de la *espagnolade*, de lo que supone que es una interpretación falsa y excesivamente pintoresca de nuestro país. España no tiene razón”, comenzaba el cronista. “La indignación ante estas interpretaciones de un país —terminaba la nota— es, por otra parte, un grave pecado al humorismo. No se ve por qué la *espagnolade* tenga que indignarnos; tampoco se comprende por qué no pueda llevarnos a la sonrisa tolerante y hasta por qué no ha de ser capaz de emocionarnos en ocasiones”. Situado en el lugar del espectador, el redactor tomaba distancia con el estereotipo “exótico”, aquella que permitía la sonrisa provocada por imágenes distorsionadas como las del valiente torero que “mataba una vaca de una estocada, ¡de una sola!, y en el pecho, que debe ser mucho más difícil que una estocada en todo lo alto”. Pero también el estereotipo con sus falseamientos dejaba lugar al reconocimiento, aquel que conducía a la emoción.

A lo largo de los años, en el debate en torno al cine español y su identidad no pocos críticos y cineastas defenderán la españolada como vía para desarrollar un cine verdaderamente nacional, capaz de competir en el mercado internacional y satisfacer al mismo tiempo a los públicos locales. En los años 40, momento en que se prepara la edad de oro del cine folklórico de mediados de la década de los cincuenta, estas voces apuestan por una forma de “contraespañolada”, que “depure los tópicos desacreditados, lo que se da por falso (la corrida de toros, el flamenco y el bandolerismo) pero que en su esencia es más español que la propia España”<sup>3</sup>. Propugnaban lo que podríamos denominar una españolada

---

<sup>2</sup> Nota publicada en la edición sevillana del diario *ABC* el 3 de enero de 1931. Consultable en <http://hemeroteca.abcdesevilla.es>.

<sup>3</sup> El entrecorrido corresponde a las palabras de Antonio del Amo en un artículo de la revista *Imágenes* (1947) citado por Camporesi (1993: 45).

auténtica, entendida como un género nacional —“nuestro western” dirán algunos— que elevara la calidad artística del cine español mientras reafirmara valores de la identidad nacional precaria, de una nación que tal vez nunca existió y que tal vez podía acrisolarse a través de estos imaginarios.

La idea de la “españolada auténtica” había germinado, no obstante, mucho antes. En 1916 el más popular de los escritores españoles, Vicente Blasco Ibáñez, decidía adaptar él mismo al cine su novela *Sangre y arena* por los motivos que expresaba en el diario *El imparcial* (agosto de 1916):

Cuantos y cuantos empresarios de los Estados Unidos, de Francia y de Rusia me han hecho proposiciones para impresionar mi novela, que no he admitido temeroso de que hiciesen una españolada más, poniendo en ello todos los enojosos anacronismos zurcidos con maja de Batignoles y toritos de Chicago. Yo iré a buscar todos nuestros espectáculos castizos: la calle de Alcalá y la puerta, en tarde fanfarrona y rutilante corrida; las piedras gloriosas de Granada y los rincones toreros de Sevilla (Blasco Ibáñez, 1916).

Como escritor español de éxito internacional afincado en Francia, Blasco Ibáñez era consciente del potencial de realizar una “españolada verdadera”, depurada de anacronismos (que no de estereotipos) y se embarcaba así en una suerte de proyecto transnacional (con un empresario norteamericano, un co-director francés, Max André, y en el marco de una productora propia). El escritor buscaba en el cine un lenguaje universal, “un idioma mundial” que resolviera los problemas de la traducción. En su traslación a la pantalla, la representación iba a perder, sin embargo, las aristas de crítica socio-política de la novela en pos de un melodrama de ambiente taurino, acomodándose a las normativas que imponía lo cinematográfico en un contexto transnacional<sup>4</sup>. La Doña Sol/Doña Elvira de Blasco Ibáñez no era la *femme fatale* orientalizada de la adaptación cinematográfica que realizara Fred Niblo en 1922, aunque sí una *femme fatale* conformada por su estatus de clase, ni el torero Juan Gallardo, el *latin lover* encarnado por Rodolfo Valentino en esa misma versión. Pero en la película del escritor valenciano, las “auténticas” estampas de la Alhambra (con sus gitanas deleitando con sus bailes a los visitantes), de la Semana Santa sevillana, de bandoleros y corridas respondían igualmente al juego especular de la expresión de la identidad y al espectacular de la españolada. Los arquetipos femeninos y masculinos de *Sangre y arena* se encarnarán, en

---

<sup>4</sup> Para un análisis en profundidad de las relaciones entre cine y literatura en la obra de Blasco Ibáñez, véase Sanchez (2010).

las adaptaciones cinematográficas sucesivas<sup>5</sup>, amalgamando diferentes referentes icónicos, gestuales y narrativos estereotipadamente asociados a lo español en contextos culturales e históricos diferentes, dando lugar a un apasionante objeto de estudio para los problemas que nos ocupan, y aún poco explorado por los investigadores.

El concepto de española permite también reflexionar sobre aspectos historiográficos y metodológicos. En buena parte de la literatura especializada, el uso del término, para referirse eminentemente a las películas folklóricas entendidas ya como género autóctono, ha estado contagiado de connotaciones despectivas ligadas al desprecio por la cultura y los gustos populares. Pero sobre todo, el tono despreciativo de los estudiosos partía de la valoración de la española como encarnación de un cine ideológicamente reaccionario del que el franquismo se valdría para conformar un discurso populista, capaz de solidificar una identidad nacional siempre precaria. Aunque los historiadores reconocían obviamente su presencia en el periodo mudo y en la II República (la primera edad de oro del cine popular y folklórico), la identificación ideológica no daba pie a ulteriores reflexiones sobre los nichos sociales, culturales e identitarios en los que se inscribían y que permitían a estos géneros atravesar la Guerra Civil con sólo ligeras mutaciones apenas perceptibles para los públicos<sup>6</sup>. Además, sigue siendo habitual, en buena parte de la literatura especializada, el uso de la etiqueta “española” como un lugar común, un cliché que se repite para designar estos “géneros estereotipados” que no merecen la atención del estudioso (podríamos decir, que precisamente por estereotipados y reconocibles, se explicaban solos en su relación con el poder y la ideología). Sólo recientemente esta suerte de caja negra ha comenzado a abrirse para observar sus mecanismos complejos, de la mano de la impronta de los Estudios Culturales y Poscoloniales.

La española canónica, el cine folklórico español, que adopta eminentemente la forma de la comedia musical, forma parte del conjunto de

---

<sup>5</sup> Además de la citada adaptación de Niblo, recordemos la dirigida por Rouben Mamoulian, *Blood and Sand* (1941), con Rita Hayworth en el papel de Doña Sol y Tyrone Power como el torero Gallardo, y una peculiar adaptación española realizada por Javier Elorrieta en 1989, con guión de Rafael Azcona y Ricardo Franco con una aún desconocida Sharon Stone en el papel de Doña Sol. No podemos tampoco olvidar la parodia que acometiera Mario Moreno, Cantinflas, bajo el título *Ni sangre ni arena* (1941).

<sup>6</sup> Entre las conclusiones relevantes de un proyecto de investigación dirigido por Jo Labanyi, centrado en la historia oral del público cinematográfico en la España de los 40 y los 50, proyecto que incluyó a investigadores como Vicente Sánchez Biosca, Kathleen Vernon, Susan Martín-Márquez y Eva Wood, se encuentra el hecho de que los espectadores entrevistados rara vez lograban discriminar cuáles de estas películas eran de antes o de después de la Guerra Civil (Labanyi, 2004).

géneros populares que, de forma simultánea, aparecen en los cines hispanos con la llegada del sonoro en los años 30. Como ha señalado Marvin D'Lugo (2007), estos géneros nacionales —el cine tanguero en Argentina, el cine folklórico en España, el melodrama prostibulario y el cine ranchero en México— irrumpen como reacción a la circulación de los “films hispanos” de Hollywood, producidos por las *majors* en una operación consciente de dominio sobre el mercado de habla hispana en un crucial momento de transición. En ellos se hallaba todo un caos de acentos hispanos que intentaban disfrazarse con más o menos éxito con la música, ya previamente hibridada, como analiza D'Lugo, por las tecnologías sonoras y las industrias radiofónicas y discográficas, conformando una primera cultura hispana transnacional en la que los públicos gustaban verse y oírse. Asistimos por tanto a un proceso similar al que señaláramos con *Sangre y arena*: los géneros nacionales irrumpían para contrastar la impostura del “falso cine hispano” de Hollywood ofreciendo la autenticidad de los productos realmente nacionales; pero, de nuevo como en el caso de Blasco Ibáñez, la oposición no se manifestará, como sigue afirmando D'Lugo, en un estilo diferente, dado que la “línea divisoria entre Hollywood y los cines nacionales se disuelve al examinar la práctica de las fábricas” (2007: 151).

Florián Rey, quien “supervisara” a Carlos Gardel y a Imperio Argentina en *Melodía de Arrabal* (1933), el primer gran éxito internacional de los “films hispanos” de la Paramount filmados en los estudios parisinos de Joinville, será el máximo y mejor representante del cine musical folklórico de la II República y el primer franquismo. A él debemos la dirección de *Carmen la de Triana* (1938), la versión española, que junto con la alemana *Andalusische Nächte*, interpretara Imperio Argentina en el marco de esa insólita aventura de co-producción franco-española en pos de la conquista de los mercados hispanos<sup>7</sup>.

Pero no es en esta película en la que queremos detenernos, sino en la que fuera uno de los mayores éxitos de la historia del cine español, *Morena Clara* (1936), y sobre todo en la versión que Luis Lucía realizara en 1954. La morena clara del título encarna el prototipo y el estereotipo del personaje que recurrentemente interpretará la folklórica en el cine español: “la gitana” que se gana la vida vendiendo su arte (el baile y el canto, con un repertorio musical y dancístico híbrido que se desliza desde el flamenco a la copla y a los bailes folklóricos como las

---

<sup>7</sup> Recordemos que *Carmen la de Triana*, cuyo título indica la confrontación con las “Cármenes francesas”, será la única de las adaptaciones de Carmen donde la libertad y la peligrosa fuerza seductora no se paga con la muerte, aunque probablemente gracias a la redención y la conversión del personaje.

sevillanas<sup>8</sup>), interpretando el papel que le ha sido asignado ante los otros. En ella se amalgaman elementos de las Cármenes francesas que han pasado a representar, por ese peculiar proceso metonímico, a la mujer española. Los dos atributos principales serían: la libertad y la independencia respecto a las normativas sociales, asociadas al universo gitano; y el poder de fascinación que provoca en el payo del norte, el señorito, el sujeto masculino “modernizado” o despegado de las formas del sentir y el obrar del pueblo, quien terminará siendo “gitanizado”, proceso de conversión que en el cine folklórico será actualizado como recuperación de valores tradicionales ligados a la esencia de lo popular a través de una especie de humanización del personaje masculino (Vernon, 1999).

Pero también se oponen a la Carmen exótica y contagiada del arquetipo de *femme fatale* para incorporar valores de la mujer española tradicional y de la supuesta esencia del pueblo español: juegan todo el rato a subvertir y contradecir el estereotipo que asocia su condición a la promiscuidad, el engaño y el hurto, para demostrar su honradez, castidad y capacidad de amor verdadero. En una lectura clásica, la encarnación de la ideología conservadora y reaccionaria determinaría la lectura de esta confrontación. Pero como han señalado los estudios de Jo Labanyi, Kathleen Vernon y Lou Charnon-Deutsche, estas operaciones no están exentas de contradicción: la de proyectar valores originales y superiores en una clase-etnia subalterna que desestabiliza los valores de los personajes prototípicos, supuestos modelos sociales de comportamiento. Como propone Jo Labanyi (1997; 1999), el éxito de estas películas posiblemente radicara en que, en el ámbito de la recepción, los públicos populares aún con fuertes raíces rurales establecían su ámbito de identificación con los personajes subalternos (la folklórica y otros personajes populares secundarios) en lugar de hacerlo con los prototipos modernizados de la República o conservadores (pero igualmente desdeñosos de lo popular) en el franquismo. Así, el estereotipo de la folklórica en la española de los años 30 a los 50 podría leerse en términos de inclusión social y como mecanismo de negociación simbólica de las contradicciones de la identidad nacional.

En cualquier caso, los elementos señalados para el estereotipo (la tensión entre honra y promiscuidad, la fascinación en el sujeto masculino de diferente clase/cultura/origen étnico y su “gitanización”)

---

<sup>8</sup> Sobre esta naturaleza híbrida, en consonancia con el concepto de folklore de Antonio Gramsci entendido como repertorio de clichés que lindan con el pastiche, véase Labanyi (2001 y 2002).

<sup>9</sup> Recordemos que el navarro Don José de *Carmen* se convierte en bandolero por el aciago destino. Y también que el enamorado de *La gitanilla* de Cervantes pasará por el mismo trance de adoptar las normas y costumbres gitanas.

estaban ya mucho antes en nuestra cultura: en *La Gitanilla* de Cervantes (1613), atravesados por los juegos de la apariencia y la representación que caracterizan a nuestra literatura de la Edad de Oro. El texto cervantino comienza con un “[p]arece que los gitanos solamente nacieron en el mundo para ser ladrones”, que anticipa el juego con las apariencias. Y cuando Preciosa, la gitanilla de Cervantes, que es en realidad noble sin saberlo, se dirige a los señores para pedirles un pago más justo por su arte, la joven “ceceará” (dirá “ceñores”, por “señores”), momento en el que Cervantes acota: “que, como gitana, hablaba ceceoso, y esto es *artificio* de ellas, que no naturaleza” (Cervantes, 1982 [1613]: 73 y 85; subr. nuestro). Del mismo modo, las folklóricas y gitanas del cine español manifiestan un alto grado de conciencia del artificio que entraña “ser ellas mismas” ante los demás, de interpretar un papel que se manifiesta por vía de la exageración de gestos, comportamientos y atavíos (recordemos la definición de española).

En la primera *Morena Clara* la interpretación de Imperio Argentina y la puesta en escena manejarán sutilmente el juego de la representación: con vestido de volantes y mantón, “representa” para los demás el papel (canta, baila, lee el futuro y pronuncia un torrente lingüístico perspicaz, divertido y manipulador); pero manifiesta su sentir y ser verdaderos, su amor, a solas, interpretando “El día que nací yo”. El gesto ha perdido la pose impostada, la interpretación es sobria, y se halla despojada del disfraz de colores y volantes.

La *Morena Clara* (1954) de Luis Lucia será ya toda una orgía de juegos irónicos con los estereotipos y su representación en el cine folklórico y la española, fundamentalmente a través de los guiños metatextuales del film que analizó certeramente José Luis Téllez (1997). Un largo prólogo absolutamente paródico nos narra la historia de los gitanos a través de los siglos y se inicia en el antiguo Egipto (en referencia a la mítica genealogía de los bohemios) donde se celebra una fiesta flamenca que será interrumpida por la llegada de la Guerra Civil. Situados ya en un espacio de lectura marcado por la representación antinaturalista y paródica, en la segunda secuencia del relato correspondiente al juicio, Trini afirmará: “ellos se lo guisan y se lo comen tóo, en esta función nosotros no pintamos nada”, frase que remite a un mismo tiempo a una crítica social de la administración de la justicia y a la propia representación fílmica. Y durante el primer cuadro de fiesta y danza, Don Elías dirá a Doña Teresa: “¡[m]enos mal que los sevillanos tenemos el cine para poder copiar!”. Uno entre los diversos guiños autorreferenciales que la película ofrece. No estaba errado aquel censor que en su informe señalaba: “parece una sátira de las películas folklóricas y de la española” (citado en Téllez, 1997: 354).

En su análisis del estereotipo de lo andaluz en el cine del franquismo, Jo Labanyi (2004) verá en este film el mejor ejemplo de subversión del estereotipo a través de su mostración como una representación. Los gitanos, dentro y fuera de la pantalla, al explotar el estereotipo en su interés (primero ante la burguesía, después, ante el turismo) habrían hecho efectiva la afirmación de Homi Bhabha por la que el sujeto colonizado puede subvertir el estereotipo proyectado sobre él mismo imitándolo hasta el punto del exceso, en forma paródica, en un tipo de travestismo que demuestra su falsedad.

*Bienvenido Mr. Marshall* y *la Morena Clara* de Luis Lucia son posiblemente las más potentes manifestaciones de la lectura irónica y paródica de los estereotipos de la españolidad fijados por la españolada, y de la subversión de los mismos a través de la representación. Los dos son artefactos iconográficos y discursivos donde el disfraz y el travestismo y el juego de la actuación/representación ante los otros y ante nosotros mismos son recurrentes, donde la diferencia entre la esencia y la apariencia se disuelven en un espacio metadiscursivo e intertextual que dialoga a un mismo tiempo con la realidad social contemporánea y con sus productos culturales, con el cine a la cabeza. Por todo ello, representan esa suerte de posmodernidad *avant la lettre* que pronto descubrieron los cines populares, especialmente la comedia, que, operando sobre las convenciones genéricas, no podían sino remitir autorreferencialmente a su propia tradición: el cine popular, nacional y transnacional.

## **Viejos y nuevos estereotipos en el cine español contemporáneo**

A partir de los años 60 otro tipo de españolada aparece en el horizonte del cine popular y comercial español y construye estereotipos de naturaleza bien diferente, aunque también ligados a las tensiones de la identidad y la modernización (en este caso, el desarrollismo, la apertura hacia Europa, la industria turística y, finalmente, la Transición). En ella se acuñará el estereotipo de un macho ibérico castizo, un estereotipo masculino a contracorriente del galán hispano transnacional, que encarna al hombre medio español en los cuerpos de ese peculiar *star-system* local protagonizado por Alfredo Landa, José Luis López Vázquez, José Luis Pajares o Fernando Esteso. Estos estereotipos de consumo interno vienen a sumarse a los de la españolada de toreros y folklóricas acrisolada en diálogos transnacionales para conformar el universo de estereotipos con el que dialogará el cine español contemporáneo.

En este punto arrancan el conjunto de problemáticas que no podemos abordar con el detalle que merecerían. Apuntaremos tan solo algunas

reflexiones. La primera: será sobre esta última española y sus estereotipos sobre los que el cine español contemporáneo ejerza una lectura decididamente lúdica e irreverente, teniendo como premio la acogida de un público joven nacido después del franquismo. En un artículo de 2005, José Luis Fecé hablaba de la “españolada posmoderna” para referirse a películas como las dos entregas de *Torrente* (Santiago Segura), *El otro lado de la cama* (Emilio Martínez Lázaro, 2002), *Días de Fútbol* (David Serrano, 2003) o *Crimen Ferpecto* (Alex de la Iglesia, 2004) y analizaba cómo en ellas se encontraba una revisitación de la españolada de los sesenta y los setenta sin nostalgia, irreverente y gamberra, señalando además su inserción en un fenómeno transnacional (aun cuando los referentes a reciclar sean autóctonos) dominado por la hibridación de géneros y el pastiche en diálogo con la televisión y otras formas de consumo. Este trabajo era una continuación de su estudio sobre *Torrente* y su ejemplaridad como un nuevo casticismo que juega al exceso amalgamando y parodiando todo tipo de referentes (entre otros, el cine de Hollywood). Habrá que ver cómo el anunciado *remake* norteamericano del film de Santiago Segura maneja las relecturas de estereotipos en un nuevo espacio transnacional.

Si observamos el cine español de los últimos veinte años en relación con la españolada clásica, encontramos, sin embargo, algunos fenómenos curiosos. En primer lugar, un conjunto de revisiones de la españolada folklórica sin rastro de distancia lúdica o paródica. En 1989 Luis Sainz producía *Las cosas del querer*, de Jaime Chávarri, una biografía del cantante Miguel de Molina que ofrecía una mirada histórica y contextual en sintonía con películas como *Ay, Carmela* (Carlos Saura, 1990) o *La niña de tus ojos* (Fernando Trueba, 1998). A pesar del historicismo, a veces crítico, y de un interesante trabajo sobre el *star-system*, estos films no ubicarán al espectador en un espacio de lectura capaz de subvertir los estereotipos de la españolada. Otros directamente le rendirán homenaje: *Yo soy esa* (Luis Sainz, 1990) y *El día que nació yo* (Pedro Olea, 1991), protagonizadas ambas por la cantante Isabel Pantoja y *Lola se va a los puertos* (Josefina Molina, 1992), con Rocío Jurado y *remake* de la “españolada sonadísima”, que firmara Juan de Orduña en 1947, serían los mejores ejemplos.

El nuevo impulso al cine musical en la producción cinematográfica hispana lo había inaugurado Carlos Saura con la trilogía integrada por *Bodas de Sangre* (1981), *Carmen* (1983) y *El amor brujo* (1983), dando un giro a su carrera como cineasta y en complicidad con la labor de renovación del flamenco y el baile español protagonizada por el bailarín Antonio Gades en la España de la Transición (Minguet, 1997). Se trataba de una operación en la que se apelaba a la alta cultura a través de la depuración formal tanto de la danza como de puesta en escena y la

huida de los estereotipos burdos de la española<sup>10</sup>, que tal vez no logra ubicarse por completo en la enunciación irónica y autorreflexiva en pro de la subversión de los mismos (Feenstra, 2006; Lema-Hincapié, 2005).

Más compleja es la tarea de dilucidar el trabajo que sobre los estereotipos de la españolidad acomete el cine de autores como Bigas Luna y Pedro Almodóvar. El Javier Bardem de *Jamón, Jamón* (1992) y *Huevos de Oro* (1993) se ha analizado en términos de un adiós nostálgico al macho ibérico del “landismo”, incapaz de sobrevivir en una nueva España globalizada y descentrada, en clave del homenaje paródico, punto en el que se encontrarían con el *Torrente* de Segura (Fouz-Hernández y Martínez-Expósito, 2007; Triana Toribio, 2004). Y la forma en que la Trilogía Ibérica se mueve entre la ironía y la nostalgia, la distancia paródica y la identificación, hace difícil, como dirá Paul Julian Smith, discernir si la fetichización de la imagen que caracteriza el cine de Bigas Luna subvierte o reafirma los estereotipos, tanto de género como nacionales (Smith, 2000: 103).

Con el mismo trazo apresurado, podríamos señalar que el gesto almodovariano prolonga los juegos que la Movida Madrileña practicó con los estereotipos de la españolidad y la cultura cañí de manera lúdica, frívola, excesiva y artificial (*camp*), icónicamente condensados en la imagen de la cantante Martirio interpretando coplas tocada con peinetas “posmodernas” y las gafas de sol. En un sutil movimiento entre la identificación y la distancia lúdica (que no paródica), Almodóvar juega a la inversión de roles de género tensionando la encarnación de los cuerpos estereotipados (Feenstra, 2006); y sobre todo genera, a través principalmente de la música y la puesta en escena de la performance y la representación, un tamiz de reconocimiento no ajeno a la nostalgia y los actos de memoria que, como ha analizado Marvin D’Lugo (2008), se inscriben en esa historia cultural, auditiva y mass-mediática hispano-hablante transnacional que señalábamos antes citando también al hispanista norteamericano, una tradición con la que además dialoga a través del melodrama.

### **Basilio Martín Patino y el *fake*: juegos lúdicos y reflexivos**

En su reciente análisis de *Volver* Marvin D’Lugo (2008) pone en relación la operación historicista y de contra-memoria del film de

---

<sup>10</sup> José F. Colmeiro habla, a propósito de la *Carmen* de Saura, de la “estilización artística estereotípica”, aunque analiza cómo el film exorciza las típicas imágenes de la española al poner de manifiesto su naturaleza construida por diferentes mecanismos autorreflexivos y paródicos sobre los estereotipos (Colmeiro, 2005). En Lema-Hincapié (2005) se encontrará un análisis pormenorizado de las diferentes lecturas e interpretaciones en torno a si la *Carmen* de Saura consigue o no escapar de las trampas del estereotipo.

Almodóvar con las propuestas de Manuel Vázquez Montalbán en *Crónica sentimental de España* (1970) y de Basilio Martín Patino en *Canciones para después de una guerra* (1971) en las que ambos se valen de la cultura musical como estrategia de resistencia hacia las expresiones dominantes de la cultura oficial de la dictadura, pero con evocaciones del pasado que permiten el autorreconocimiento, la identificación y la nostalgia más allá de la resistencia al aparato ideológico del franquismo.

En *Canciones* Basilio Martín Patino practicaba diferentes formas de connotación irónica en la relación icónico-auditiva, y en *Caudillo* (1973) las imágenes cliché del dictador eran sujetas a lúdicos juegos paródicos. Pero será a finales de los años 80, con *La seducción del caos* (1989), un complejo ensayo sobre la televisión, la creación y el artificio, cuando Martín Patino se inicie en uno de los géneros de la no-ficción contemporánea más subversivos, autorreflexivos y auto-referenciales tanto a nivel formal como temático, el *fake*, el falso documental. En este registro acomete la revisión de los mitos de la identidad andaluza en la serie de televisión *Andalucía, un siglo de fascinación* (1994-1996)<sup>11</sup>, un peculiar proyecto audiovisual que se ha convertido en todo un hito de la no-ficción española contemporánea.

El documental y la no-ficción en general han sido, en todas las latitudes, un propicio ámbito para el trabajo de contestación, subversión y juego irónico con los estereotipos en los últimos años<sup>12</sup>, donde las prácticas de apropiación y re-montaje de imágenes y sonidos han permitido operar sobre la misma materialidad icónica y auditiva en que se han encarnado audiovisualmente los estereotipos. Patino, junto a estas estrategias que ya practicara desde sus primeros cortos hasta los documentales citados, utiliza en *Andalucía* la reconstrucción ficcional bajo las convenciones del documental que caracterizan al *fake*. Tres de sus capítulos inciden directamente en la revisión de los mitos y los estereotipos de Andalucía que por los procesos metonímicos pasaron a representar a la identidad española en su conjunto: *Desde lo más hondo* (dedicado al flamenco en dos partes, *Silverio* y *El museo japonés*), *Carmen y la libertad* y *Ojos verdes* (dedicado a la copla), aunque un capítulo como *El jardín de los poetas* (en torno a la generación del 27) posee muy interesantes guiños paródicos en su crítica a la mercantilización mediática de la alta cultura que hace uso de los estereotipos más depauperados.

---

<sup>11</sup> Estudios de la serie en su conjunto o de algunos de sus capítulos pueden encontrarse en Pérez Millán (2002), Utrera Macías (2006), Martín (2008) y Ortega (2005).

<sup>12</sup> Recordemos el espléndido capítulo dedicado al documental posmoderno del libro de Ramírez-Berg (2002).

No podríamos decir que la posición de Patino en su revisitación de mitos y estereotipos esté atravesada por la vocación paródica; sí lúdica, desde luego, empezando por el juego al que Patino somete constantemente al espectador: reconocer las imposturas, las falsificaciones en la representación. El espectador entrará en el juego de identificar a conocidas figuras de la cultura española y a actores profesionales en los supuestos documentales y a reconocer la manipulación de las imágenes, operaciones que dejan en suspenso la veracidad del discurso y apuntan a su naturaleza de construcción. Nos encontramos ante un complejo dispositivo en el que el proceso de construcción de los mitos y clichés se deconstruye a diferentes niveles para plantear una y otra vez el problema de las esencias de la identidad y su representación, de lo supuestamente auténtico y sus versiones, reinterpretaciones y copias, de las múltiples miradas, internas y externas, que han contribuido a generarlos y a funcionar social y culturalmente dentro y fuera de nuestras fronteras a lo largo de un siglo. Una mirada distante pero también de reconocimiento y asimilación: la reflexión y deconstrucción de mitos y estereotipos pasa por asumir la fascinación que han ejercido sobre propios y extraños, ponerlos en cuestión y a la vez utilizarlos desenfadadamente. Un movimiento entre la razón y el sentimiento como el que nos enfrenta a las identidades en el mundo contemporáneo.

La primera parte de *Desde lo más hondo*, titulada *Silverio*, se inicia con tópicas imágenes del Japón desestabilizadas por el flamenco que escuchamos, que cortarán sin solución de continuidad a la Giralda sevillana y la plaza de toros. El supuesto descubrimiento de unas grabaciones en lámina de estaño (anteriores al disco) de la voz de Silverio Franconetti, considerado el más completo cantaor del siglo XIX (payo, no gitano), grabaciones que ha adquirido un rico coleccionista japonés apasionado por el flamenco, es el artefacto expositivo para pensar el problema de lo auténtico y la imitación, el original y la copia, todo ello atravesado por la pregunta en torno a la posible transculturalización y transnacionalización del flamenco. Mientras, el recorrido por la evolución histórica y el proceso de profesionalización del cante en la escena (del que Franconetti fue figura clave) lo libera del estatismo, del fijismo del cliché esencialista y lo ubica en el ámbito del consumo y la configuración de públicos cada vez más amplios, del aficionado experto al turista. El audiovisual juega a enfrentar los estereotipos y presentarlos a través del exceso: el estereotipo del japonés obsesionado por la copia perfecta y la tecnología (con la que pretende crear las voces y los movimientos del flamenco de forma más perfecta que el original) opera como un espejo pseudo-opaco en el que las apasionadas defensas por parte de los expertos españoles de la pureza, el arte y el duende ligados a la sangre, que no pueden ser aprendidos, se refractan como consignas fijadas y estereotipadas.

El magnate japonés Eikichi, el supuesto coleccionista que ha creado un supuesto museo del Flamenco en Tokio (al que se dedica la segunda parte, *El museo japonés*), afirmará: “Los japoneses somos los españoles de oriente”, toda una bomba que hace estallar en nuestra cabeza los estereotipos, y que nos fuerza a pensar mientras observamos a esos visitantes japoneses del ficticio museo que se atavían con mantillas y peinetas para bailar, a subvertir nuestra mirada que de forma natural tendería a la sonrisa condescendiente (ligada a la ya estereotipada pasión japonesa por la cultura española). Y con distancia veremos, a través de los otros, grabaciones clásicas de las más puras actuaciones flamencas, en imágenes liberadas de toda nostalgia por el sofisticado montaje tecnológico por el que los técnicos japoneses componen y mestizan todo tipo de referentes. La construcción discursiva de las dos partes de *Desde lo más hondo* traza una línea sin solución de continuidad en el que las manifestaciones supuestamente adulteradas y mercantiles lo son en la misma medida que lo fue la profesionalización del cante en el XIX o la actuación de los gitanos en las calles para arrancar unas monedas a quienes contemplaban su arte.

En *Carmen y la libertad* el mito es transitado, deconstruido y reconstruido en todas sus dimensiones. Un especialista en música, Rafael (en quien el público español reconoce de inmediato a Joaquín Luqui, conocido locutor de la radio musical) nos relata el azaroso devenir del proyecto de montaje de la ópera *Carmen* que el inexistente Consorcio Andalucía Opera encargara al supuestamente famoso y controvertido director de escena Stephan Lupasko. Este personaje encarna una suerte de álter ego de Patino en dos dimensiones: la primera, en su deseo por conocer el contexto socio-político decimonónico de la cigarrera y el proceso de construcción del mito (desde Mérimée al cine) y por realizar una reinterpretación desmitificada de Carmen en clave libertaria (con las connotaciones ideológico-políticas y también vitales que el término posee en castellano); la segunda, como “extranjero” que llega a Sevilla en el tren de alta velocidad rodeado de su equipo y tiene en sus manos la construcción o reconstrucción del mito, al igual que ese Patino castellano ha asumido la producción de una obra no menos emblemática por encargo de la televisión pública andaluza. A diferencia de otros procesos de reconstrucción puestos en escena (como la *Carmen* de Saura), dos mujeres (Berta, la productora, y la intérprete de Carmen) discutirán y alterarán la imagen del creador masculino. Como en los capítulos dedicados al flamenco, la imagen virtual editada con las grabaciones de montajes clásicos de la ópera (con reiteración de escenas), fuerzan la mirada hacia el artificio y el “montaje”, la construcción de la representación. Y las intérpretes de Carmen y de Micaela discutiendo en entrevistas la naturaleza de sus personajes, y exhibiendo además sus acentos foráneos y el histrionismo propio de las

divas, refuerzan la deconstrucción. De nuevo todo un *puzzle* donde realidad y ficción, autenticidad y mito quedan disueltos a favor de la creación, el artificio y las múltiples versiones y proyecciones.

Finalmente, *Ojos Verdes* es sin duda un homenaje a la copla, lúdico e irreverente, pero homenaje al fin. El capítulo dialoga directamente con aquella asociación entre la canción folklórica y la españolada cinematográfica con la ideología franquista, para poner sobre la mesa todas las aristas y contradicciones del discurso. Para ello se vale de la figura de un supuesto aristócrata sevillano, Rafael de Maura, Marqués de Almodóvar, cuya pasión por la copla (hasta el fetichismo) condicionó su vida entera, eternamente enamorado por esa folklórica de segunda fila conocida como Ojos Verdes e interpretada en la película por la gran Raquel Rodrigo, a quien pocos espectadores contemporáneos serán capaces de identificar. El Marqués, poliédrica y controvertida encarnación del señorito andaluz organizador de juergas y embajador del Régimen que pasará a las folklóricas por el mundo en actos de promoción de la cultura española, será la pieza con la que Patino juegue a poner en cuestión las críticas a la copla entonadas por la España moderna que alzan su voz contra su naturaleza reaccionaria y la operación ideológica de convertirla en representante de toda España (con la complicidad de personajes como Antón Reixa). En la línea de *Crónica sentimental* de Vázquez Montalbán (quien aparece en el film en imagen de archivo) y la revisión de la música popular en términos de resistencia a la opresión y a la hipocresía social, el marqués afirmará que sólo en la copla se hablaba, en aquellos negros tiempos de la censura, el nacional-catolicismo y héroes militares, de amores ilegítimos, prostitución y homosexualidad. A la sazón, Patino insertará la imagen del supuesto Marqués en la entrevista que el periodista Carlos Herrera realizara al intérprete Miguel de Molina en el exilio y en la que relata las vejaciones que por su condición sexual sufrió a manos de la represión en la inmediata posguerra.

Patino manipula constantemente las imágenes de archivo y la impostura del *fake* planea, como en el resto de los capítulos, por todo el audiovisual. Y así, cuando en una escena se nos presente la estereotipada imagen de la fiesta flamenca a bordo de un barco en el Guadalquivir, plagada del pintoresquismo andaluz representativo de la españolada cinematográfica, descubriremos, sin embargo, que no estamos ante la supuesta hiperbolización del estereotipo con propósitos paródicos, sino ante la filmación natural del típico espectáculo para los turistas.

Uno más de los complejos juegos de enunciación neobarroca o posmoderna, plagada de trampantojos (de lo que parece y no es), con los que Patino nos enfrenta de forma lúdica y reflexiva con los estereotipos,

mientras nos deja disfrutar, como espectadores clásicos, de esas coplas que las jóvenes andaluzas aprenden a interpretar bajo la atenta mirada de nada menos que Imperio Argentina. Así, aunque la serie en su conjunto arroja infinitas dudas sobre los niveles de lecturas que propicia el complejo dispositivo en diferentes perfiles de espectadores, posiblemente pueda acoger en su seno, y a un mismo tiempo, las dos figuras del lector, el clásico y el posmoderno.

## **Bibliografía**

- Blasco Ibáñez, Vicente (1916). Entrevista de Mario Aguilar “Blasco Ibáñez, cinematografista”. En: *El Imparcial* (2/08/1916).
- Camporesi, Valeria (1993). *Para grandes y chicos. Un cine para los españoles, 1940-1990*. Madrid: Ediciones Turfán.
- Camporesi, Valeria (1997). “La españolada histórica en imágenes”. En: Yraola, Aitor (ed.). *Historia contemporánea de España y Cine*. Madrid: Ediciones de la Universidad Autónoma de Madrid, pp. 137-148.
- Cánovas, Joaquín (2007). “Cultura popular e identidad nacional en el cine español de los años veinte”. En: Berthier, Nancy/Seguin, Jean Claude (eds.). *Cine, nación y nacionalidades en España*. Madrid: Casa de Velázquez, pp. 25-36.
- Caro Baroja, Julio (1979). “Caracteres éticos y nacionales como arquetipos”. En: *Ensayos sobre la cultura popular española*. Madrid: Ediciones Dosbe.
- Caro Baroja, Julio (2004). *El mito del carácter nacional*. Madrid: Caro Raggio Editores.
- Cervantes, Miguel de (1982 [1613]). “La novela de La gitanilla”. En *Novelas ejemplares*, I. Madrid: Castalia.
- Charnon-Deutsche, Lou (2004). *The Spanish Gypsy. The History of a European Obsession*. University Park, Pennsylvania State University Press.
- Colmeiro, José F. (2005). “Rehispanicizing Carmen: Cultural Reappropriation in Spanish Cinema”. En: Perriam, Chris/Davies, Ann (eds.). *Carmen. From Silent Film to MTV*. Amsterdam/Nueva York: Rodopi, pp. 91-105.
- D’Lugo, Marvin (2007). “Lo auditivo transnacional y la identidad hispana”. En: Berthier, Nancy/Seguin, Jean Claude (eds.). *Cine, nación y nacionalidades en España*. Madrid: Casa de Velázquez, pp. 147-163.
- D’Lugo, Marvin (2008). “Volver o la contra-memoria”. En: *Secuencias. Revista de Historia del Cine*, 28, pp. 77-93.
- Dufays, Jean-Louis (1994). *Stéréotype et lecture*. Lieja: Mardaga.
- Esquirol, Merixell/Fecé, José Luis (2001). “Un freak en el parque de atracciones: *Torrente, el brazo tonto de la ley*”. En: *Archivos de la Filmoteca. Revista de estudios históricos sobre la imagen*, 39, pp. 26-39.
- Fecé, José Luis (2005). “La excepción y la norma. Reflexiones sobre la españolidad de nuestro cine reciente”. En: *Archivos de la Filmoteca. Revista de estudios históricos sobre la imagen*, 49, pp. 82-95.
- Feenstra, Pietsie (2006). *Les nouvelles figures mythiques du cinéma espagnol (1975-1995)*. Paris: L’Harmattan.

- Fouz-Hernández, Santiago/Martínez-Expósito, Alfredo (2007). *Live Flesh. The Male Body in Contemporary Spanish Cinema*. Londres: I.B. Taurus.
- Labanyi, Jo (1997). "Race, Gender and Disavowal in Spanish Cinema of the Early Franco Period: the Missionary Film and the Folkloric Musical". *Screen*, 38, 3, pp. 215-331.
- Labanyi, Jo (1999). "Raza, género y denegación en el cine español del primer franquismo: el cine de misioneros y las películas folklóricas". En: *Archivos de la Filmoteca. Revista de estudios históricos sobre la imagen*, 32, pp. 22-42.
- Labanyi, Jo (2001). "Música, populismo y hegemonía en el cine folklórico del primer franquismo". En: Fernández Colorado, Luis/Couto Cantero, Pilar (eds.). *La herida en sombras. El cine español de los años 40*. Madrid: Cuadernos de la Academia/Asociación Española de Historiadores del Cine, pp. 83-97.
- Labanyi, Jo (2002). "Musical Battles: Populism and Hegemony in the Early Francoist Folkloric Musical". En: Labanyi, Jo (ed.). *Constructing Identity in Contemporary Spain. Theoretical Debates and Cultural Practice*. Oxford: Oxford University Press, pp. 206-221.
- Labanyi, Jo (2004). "Lo andaluz en el cine del franquismo: los estereotipos como forma de manejar la contradicción". Documento de trabajo. Fundación Centro de Estudios andaluces. <http://public.centrodeestudiosandaluces.es/pdfs/H200402.pdf> (23/11/2009).
- Lema-Hincapié, Andrés (2005). "Carlos Saura's *Carmen*: Hybridity and the Inescapable Cliché". En Perriam, Chris/Davies, Ann (eds.). *Carmen. From Silent Film to MTV*. Amsterdam/Nueva York: Rodopi, pp. 151-165.
- Martín, Carlos (ed.) (2008). *En esto consistían los paraísos. Aproximaciones a Basilio Martín Patino*. Granada: Centro José Guerrero.
- Minguet, Joan (1997). "Bodas de Sangre". En: Pérez Perucha, Julio (ed.). *Antología crítica del cine español*. Madrid: Cátedra, pp. 832-834.
- La noche española. Flamenco, vanguardia y cultura popular, 1865-1936*. Guía de la Exposición. Madrid: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 20/12/2007-24/03/2008.
- Pérez Millán, Juan Antonio (2002). *La memoria de los sentimientos. Basilio Martín Patino y su obra audiovisual*. Valladolid: Semana Internacional de Cine de Valladolid.
- Ortega, María Luisa (ed.) (2005). *Nada es lo que parece. Falsos documentales, hibridaciones y mestizajes del documental en España*. Madrid: Ocho y Medio Libro/Ayuntamiento de Madrid.
- Ramírez Berg, Charles (2002). *Latino Images in Film. Stereotypes, Subversion, Resistance*. Austin: University of Texas Press.
- Sánchez, Daniel (2010). "La novela en el cine mudo. Blasco Ibáñez y su adaptación de *Sangre y arena* (1916)". En: Pérez Bowie, José Antonio (ed.). *Más allá de la adaptación: reescrituras cinematográficas*. Salamanca: Universidad de Salamanca, pp. 159-175.
- Smith, Paul Julian (2000). *The Moderns. Time, Space, and Subjectivity in Contemporary Spanish Culture*. Oxford: Oxford University Press.
- Téllez, José Luis (1997). "Morena Clara". En: Pérez Perucha, Julio (ed.). *Antología crítica del cine español*. Madrid: Cátedra, pp. 352-354.

*El juego con los estereotipos*

- Triana Toribio, Nuria (2004). "Santiago Segura: Just when You Thought That Spanish Masculinities Were Getting Better...". En: *Hispanic Research Journal*, 5, 9, pp. 147-156.
- Utrera Macías, Rafael (ed.) (2006). *Andalucía, un siglo de fascinación. Homenaje a Basilio Martín Patino*. Sanlúcar de Barrameda/Sevilla: Pedro Romero/Universidad de Sevilla.
- Vernon, Kathleen (1999). "Culture and Cinema to 1975". En: *The Cambridge Companion to Modern Spanish Culture*. Cambridge: Cambridge University Press.