



JULIO ARCE  
*Universidad Complutense de Madrid*

## Un cine musical para la Hispanidad. Canción y dramaturgia en la “españolada ranchera”\*

---

Desde mediados de la década de los cuarenta y hasta bien entrada la de los sesenta se produjeron una serie de películas en España y México que combinaban dos de las modalidades más significativas de sus respectivas cinematografías nacionales: la españolada y la comedia ranchera. En este artículo proponemos la caracterización de las “españoladas rancheras” como una vía para la construcción de un cine popular y musical “hispano”, ante unas nuevas relaciones entre España como antigua potencia colonial y México como país hegemónico en la producción cinematográfica latinoamericana.

Palabras clave: Música cinematográfica, cine español, cine mexicano, españolada, comedia ranchera, identidad nacional.

*A series of films were produced in Spain and Mexico from the mid-1940s until well into the 1960s combining two of the most significant forms of their respective national film-making industries: the españolada and the comedia ranchera. This article proposes the use of the term “españoladas rancheras” as a means of denominating a “Spanish” form of musical and popular film, given the relationship between Spain as a former colonial power and Mexico as a predominant country in Latin-American film production at the time.*

*Keywords: film music, Spanish film, Mexican film, españolada, comedia ranchera, national identity.*

---

En una escena de la película *Limosna de amores* –dirigida por Miguel Morayta en 1955– el protagonista interpreta *Tú y las nubes*, una popular canción mexicana de José Alfredo Jiménez<sup>1</sup>. El personaje, interpretado por el cantante Miguel Aceves Mejía, aparece al frente de un mariachi, entona las dos primeras estrofas de la canción y el estribillo y, seguidamente, da media vuelta y agacha la cabeza tratando de expresar su desconsuelo por un amor no correspondido. Tras el gesto de desesperación el acompañamiento armónico modula hacia una tonalidad superior para dar paso a una Lola Flores, en el rol protagonista femenino, vestida con peineta y una mantilla blanca española; la “folklórica” vuelve a interpretar las mismas estrofas al-

---

\* Trabajo realizado dentro del Proyecto de investigación “Música y cultura en la España del siglo XX: dialéctica de la modernidad y diálogos con Hispanoamérica” (HAR2009-10865)

<sup>1</sup> Esta película fue estrenada en México el 1 de diciembre de 1955 con el título *Tú y las nubes*, sin embargo para su estreno en España (el 23 de abril de 1956) se usó como título el nombre de otra canción incluida en la película, la zambra gitana *Limosna de amores*. Consultado en [www.imdb.com](http://www.imdb.com) 1-10-2012.

terando algunas palabras para dirigirse al charro, luego los dos a dúo finalizan la canción y se funden en un abrazo<sup>2</sup>. Encontrar en la misma escena a una flamenca cantando con un charro canciones españolas o mexicanas no fue algo inusual. Esta escena es muy representativa de una tipología de cine musical popular coproducido por España y México desde mediados de los años cuarenta hasta la década de los sesenta del siglo pasado, en la que representan, se mezclan o se contrastan ciertos estereotipos de la identidad nacional de ambos países.

Estas películas son en su mayoría comedias de asuntos amorosos, generalmente entre una mujer española y un hombre mexicano, en las que las canciones tienen una importante presencia a lo largo de la trama argumental. Al no contar con una denominación específica para ellas podría servirnos la expresión “españolada ranchera”, que combina las denominaciones de “españolada folklórica” y de “comedia ranchera”, usadas habitualmente en los estudios cinematográficos de los dos países. En la “españolada ranchera”, por tanto, se mezclan dos tipologías cinematográficas muy arraigadas en España y México, que presentan con profusión estereotipos nacionales referidos a costumbres, personajes característicos, vestuario, lugares y, sobre todo, bailes y canciones.

La combinación de estas dos tipologías cinematográficas nacionales se ha explicado aduciendo razones empresariales y comerciales. No obstante, el propósito de este artículo es, en primer lugar, interpretar cuáles fueron los condicionantes ideológicos y culturales que posibilitaron su fusión, teniendo en cuenta el contexto histórico y social en que se producen. En segundo lugar se abordará el análisis de la música para determinar su papel en la estructura narrativa y su participación en la construcción de significados sociales y culturales.

### La españolada y la eclosión del cine musical nacional

El término españolada es comúnmente utilizado, tanto por críticos e historiadores como por el público en general, para designar un tipo de espectáculo en el que aparecen con profusión ciertos elementos identitarios de lo español. En la españolada cinematográfica se utilizan estereotipos que afectan a distintos aspectos, como lugares y ambientes, tipos humanos, comportamientos sociales, lenguajes, vestimentas o formas de expresión musical. No obstante debe recordarse que esos estereotipos se codificaron anteriormente en otras manifestaciones culturales (como la novela, el tea-

---

<sup>2</sup> La escena puede verse en el siguiente enlace: <http://www.youtube.com/watch?v=6SNk22lu-ao>

tro o los espectáculos de variedades) y se pueden encontrar los mismos procesos en otras culturas nacionales.

Kathleen M. Vernon<sup>3</sup> se refiere a la “españolada folklórica” para designar “un género híbrido de comedia romántica y/o melodrama que incorpora canciones y bailes regionales casi siempre de Andalucía”. Por su parte, Lázaro-Reboll y Willis<sup>4</sup> destacan la “cualidad folklórica” del cine del franquismo, una característica propia que lo diferencia del resto de las cinematografías europeas. Celsa Alonso, en su análisis de la identidad nacional y la cultura popular, indica que los estereotipos identitarios se construyeron desde el siglo XIX combinando elementos de la cultura popular y académica, y asumiendo la visión que desde el extranjero se tenía sobre lo hispano<sup>5</sup>. Aunque bajo la etiqueta de españolada encontramos, además de productos de la cultura popular, manifestaciones artísticas de otros ámbitos como la pintura, el teatro, la novela o la danza, fue en el cine donde la españolada encontró una expresión más genuina a partir de los años treinta del siglo pasado. Este hecho está en relación con el ascenso del espectáculo cinematográfico al nivel más alto de aceptación popular en detrimento de otras manifestaciones como el sainete, la comedia teatral o la zarzuela. Tras unos primeros momentos de intentos fallidos, escasos éxitos y un parón productivo debido a la adaptación tecnológica, los últimos años de la República fueron especialmente fructíferos para la españolada musical cinematográfica.

Conviene recordar que el primer cine sonoro no fue tanto un cine hablado como un cine de canciones. La considerada primera película sonora (*El cantor de jazz*, Aland Crosland, 1927) es, en realidad, una película “muda” –tan solo hay un pequeño diálogo hablado entre el protagonista y su madre dentro de una canción– con música de acompañamiento sincronizada con gramófono y algunos números musicales; éstos consisten en temas de jazz que se presentan como música diegética. Del mismo modo, la primera película “sonora” de factura española (*El misterio de la Puerta del Sol*, Francisco Elías, 1929) fue una fallida producción –elaborada mediante el sistema óptico de grabación desarrollado por Lee de Forest– que apenas tuvo difusión y que incorporaba algunas partes dialogadas y, sobre todo, números musicales de variedades<sup>6</sup>.

<sup>3</sup> Kathleen M. Vernon: “Culture and Cinema to 1975”, *The Cambridge Companion to Modern Spanish Culture*, David T. Gies (ed.), Cambridge, Cambridge University Press, 1999, p. 248.

<sup>4</sup> Antonio Lázaro Reboll y Andrew Willis (eds.): *Spanish Popular Cinema*, Manchester, Manchester University Press, 2004, p. 8.

<sup>5</sup> Celsa Alonso: *Creación musical, cultura popular y construcción nacional en la España contemporánea*, Madrid, ICCMU, 2010, pp. 39-57.

<sup>6</sup> Julio Arce: “Del Kinetófono a *El misterio de la Puerta del Sol*. Los comienzos del cine sonoro en España”, *Revista de Musicología*, XXII, 2, 2009, pp. 625-645.

El cine sonoro<sup>7</sup> a partir de 1927 fue, ante todo, un cine de cantantes y de canciones. Si Hollywood se sirvió de la revista, la opereta o el musical teatral, en España será el teatro lírico popular la principal fuente de la que se sirvió el cine para incorporar músicas y narrativas populares. Otro de los aspectos que influyeron en el nacimiento y desarrollo del cine español desde finales de la década de los veinte, fue la dificultad de la industria norteamericana para satisfacer la demanda de películas en castellano, ya que la incipiente tecnología de la sincronización sonora no permitía el doblaje<sup>8</sup>. En este clima favorable para la expansión de las industrias culturales, a pesar de estar inmersos en numerosos conflictos sociales y políticos, por primera vez se produjo en España un cine que pudo competir con las producciones extranjeras. La compañía Cifesa, la más importante del periodo, emuló a las *majors* norteamericanas y creó un verdadero *star system* en el que la actriz y cantante Imperio Argentina brilló sobre todas las demás. En la dirección destacaron Benito Perojo y, sobre todo, Florián Rey, que tuvo el mérito de construir un cine nacional sobre narrativas que ya habían triunfado anteriormente en el cine mudo o en el teatro<sup>9</sup>. Florián Rey elaboró unas películas aderezadas con canciones y números musicales que conectan firmemente con el público. Su película *Morena Clara* (1936) fue la más taquillera de la República y mantuvo esa condición durante la Guerra Civil y los primeros años del franquismo. Anteriormente había obtenido otros dos grandes éxitos con *La hermana San Sulpicio* (1934) y *Nobleza baturra* (1935) que, del mismo modo, están en una línea similar de idealización y exageración de los elementos identitarios propia de la española en la que las canciones tendrán una gran importancia.

Las producciones de Florián Rey para Cifesa posibilitaron la internacionalización del cine español. *Nobleza baturra*, por ejemplo, conectó muy bien con el público latinoamericano e influyó de manera directa en algunas producciones mexicanas como en *Allá en rancho grande* o *Nobleza ranchera*. La primera es un melodrama dirigido por Fernando de Fuentes en 1936 que narra las relaciones y conflictos de honor en una hacienda en la época del porfiriato. Al igual que en la producción española las canciones tienen un importante peso en el desarrollo de la trama. La segunda fue dirigida en 1938 por Alfredo del Diestro; se trata de una adaptación de la

---

<sup>7</sup> Utilizamos la expresión cine sonoro para denominar aquellas producciones acompañadas mediante grabaciones sonoras en cualquiera de sus diferentes formatos (como discos de gramófono o banda óptica).

<sup>8</sup> Julio Arce: "Singin' in Spain. Música y músicos en el Hollywood multilingüe (1929-1934)", en Teresa Fraile y Eduardo Viñuela (eds.), *La música en el lenguaje audiovisual. Aproximaciones multidisciplinares a una comunicación mediática*, Sevilla, Arcibel Editores, 2012, pp. 15-41.

<sup>9</sup> Román Gubern et alii: *Historia del cine español*, Madrid, Cátedra, 1995, p. 111.

novela *La parcela* de José López Portillo y Rojas y abunda en los conflictos de poder y honor entre hacendados<sup>10</sup>.

Los años treinta en España y México fueron un periodo de conformación y despegue de unas industrias cinematográficas nacionales que hizo posible hacer frente al gigante estadounidense. Lamentablemente la Guerra Civil española frenó el desarrollo de la producción local mientras México aprovechó la crisis que la Segunda Guerra Mundial provocó en la producción europea y norteamericana para situarse como la primera potencia del cine en habla hispana.

Las relaciones entre el cine y la música popular se intensificaron desde la implementación de los sistemas de sincronización sonora. El cine republicano, por ejemplo, contribuyó de manera directa a la configuración y difusión de la copla o canción española. Bajo estas denominaciones se encuentra una variedad de canción popular nacional, con referencias a la tradición musical y al folklóre andaluz pero comercializada en un contexto urbano, a través de los medios de comunicación y sometida a las dinámicas del mercado capitalista. La copla tuvo su origen en el cuplé y se fraguó en los espectáculos teatrales de ambiente andaluz y más adelante en el cine republicano. La película *Morena Clara*, por ejemplo, es la adaptación de una comedia escrita en 1935 por Antonio Quintero y Pascual Guillén<sup>11</sup>. En la cinta se introducen tres canciones *Échale guindas al pavo*, *El día que nació yo* y *La falsa moneda*, compuestas por Juan Mostazo, que rápidamente se comercializaron y popularizaron, y se introdujeron en el repertorio de eso que más adelante se llamaría la canción española. En los primeros años del franquismo, la exaltación nacionalista propugnada por el régimen intensificó la presencia de la copla en los medios; no obstante, fue a finales de los años cuarenta y en la década de los cincuenta cuando la española folklórica tuvo una mayor presencia en el cinematógrafo. Conviene aclarar que, aunque se echa mano del término folklóre para calificar a las cantantes y a las películas que ellas hacían, nos referimos a unos productos culturales que, salvo las referencias identitarias, no participan de las ideas de oralidad, ancestralidad y ruralidad que se atribuyen a dicho término<sup>12</sup>.

La españolidad del cine nacional en la crítica y la ensayística fue un asunto muy discutido tras la Guerra Civil. La ideología nacionalista y reaccionaria del primer franquismo consideró negativas las influencias extranjeras, sin embargo, también alertó contra la falsedad de la “españolada”.

<sup>10</sup> Emilio García Riera: *Historia documental del cine mexicano*, Guadalajara, Universidad de Guadalajara, 1992, pp. 17-18.

<sup>11</sup> Se estrenó en el teatro Martín el 8 de marzo de 1935 y fue protagonizada por Carmen Díaz. *La Voz*, 8-III-1935.

<sup>12</sup> Josep Martí: *El folklórismo: uso y abuso de la tradición*, Barcelona, Ronsel, 1996, p. 29.

El gusto por lo castizo y lo típico era visto como algo característico del periodo republicano. También consideraban que era una invención extranjera, fruto del gusto romántico hacia lo español<sup>13</sup>.

### El cine mexicano en España

Aunque los estudios sobre cine se han centrado en mayor medida en la producción y no disponemos de muchos trabajos sobre el consumo, la recepción y la influencia en la cultura popular de otras cinematografías entre el público español —a excepción del cine estadounidense—, es un hecho constatable la gran aceptación que tuvo el cine mexicano durante los años cuarenta y cincuenta en España. Julia Tuñón, Alberto Elena y Marina Díaz López<sup>14</sup> coinciden en la importancia de la recepción del cine mexicano en España durante aquellos años. Las películas mexicanas podían, incluso, equipararse en importancia a las estadounidenses puesto que, aunque Hollywood ostentaba el primer puesto en el número de títulos estrenados, las películas mexicanas se mantenían durante más tiempo en las salas de exhibición, sobre todo en el circuito de los cines de los pueblos y las ciudades de provincia. Los espectadores españoles, por ejemplo, conocían el *star system* del cine mexicano y sus peculiaridades genéricas, como el melodrama, las películas cómicas o la comedia ranchera, que fueron las señas de identidad de la llamada Época de Oro del cine mexicano.

Una de las razones que explican esta circunstancia fue que la España Nacional, surgida tras la Guerra Civil, no fue capaz de hacer frente a la demanda generada por las salas de exhibición. En espera de que la producción autóctona fuese recuperándose, los españoles consumían en primer lugar cine estadounidense y en segundo lugar mexicano. Todo ello se produjo a pesar de unas circunstancias políticas adversas, puesto que las relaciones entre España y México pasaban por un momento complicado. Durante la Guerra Civil México acogió a miles de exiliados políticos y el gobierno de Lázaro Cárdenas no reconoció el nuevo estado franquista. Los sucesivos gobiernos mantuvieron la ruptura de relaciones y la posición mexicana hacia Franco no distó mucho de la practicada por las potencias occidentales, lo que condujo a España a un periodo de aislamiento

<sup>13</sup> Román Gubern et alii: *Historia del cine español...* p. 212.

<sup>14</sup> Julia Tuñón: "Enamorada (Fernández, 1946): la recepción de una película mexicana en la España franquista", en Javier Herrera y Cristina Martínez Carazo (eds.), *Hispanismo y cine*, Madrid, Vervuet Iberoamericana, 2008, pp. 89-117. Alberto Elena: "Cruce de destinos: Intercambios cinematográficos entre España y América Latina", Madrid, E-Excellence, 2005, recurso electrónico en [www.liceus.com](http://www.liceus.com). Marina Díaz López: "Jalisco nunca pierde: raíces y composición de la comedia ranchera como género", *Archivos de la Filmoteca*, feb. 1999, 31, pp. 185-197.

internacional y autarquía económica. Sin embargo, las dos industrias tenían muchos intereses económicos en común y se habían establecido vínculos de diverso tipo. A ambas les interesaba, por ejemplo, consolidar un mercado de películas en español para hacer frente a las productoras estadounidenses. Los intercambios de profesionales —sobre todo técnicos y actores— fueron también habituales desde los años treinta.

En este contexto surgió el II Certamen Cinematográfico Hispanoamericano, organizado desde organismos gubernamentales en 1948. El primero se había celebrado en 1931 para tratar de contrarrestar la producción de películas norteamericanas en español. El propósito principal del Certamen era afianzar los lazos entre la “madre patria” y la comunidad Hispanoamericana. Sin embargo, existía otro interés más prosaico; tras la finalización de la Segunda Guerra Mundial, que había beneficiado la comercialización en España y Latinoamérica del cine mexicano, las cinematografías nacionales buscaban la manera de hacer frente de nuevo al gigante estadounidense. El Certamen consistió, sobre todo, en la exhibición de películas y, además, se organizaron reuniones de los representantes políticos y de profesionales del sector. Se adoptaron muchos acuerdos de carácter proteccionista y de colaboración, aunque su aplicación práctica fue muy poco efectiva.

El Certamen fue también el fruto del discurso oficial del régimen franquista sobre su relación con Latinoamérica. Junto a las ideas de una España homogénea, asentada sobre los pilares de la tradición, la familia y la moral católica, el régimen franquista exaltó el pasado glorioso y acuñó el término de Hispanidad para definir la contribución de España en América y destacar los elementos culturales comunes. Marina Díaz López considera que, aunque esta idea está presente en el ideario franquista desde el comienzo del nuevo régimen, la finalización de la II Guerra Mundial, que dejó a España como único país gobernado por una dictadura de corte fascista, propició una apertura hacia el exterior. La idea de la Hispanidad situaba a España como la “madre patria” y apelaba a una identidad común fruto de la conquista: tradicional, conservadora y católica<sup>15</sup>.

La censura franquista, no obstante, estuvo muy atenta al cine mexicano, que era mucho más liberal y permisivo con los asuntos morales, sexuales y políticos. Las películas de rumberas<sup>16</sup>, por ejemplo, se miraban con lupa y

<sup>15</sup> Julia Tuñón: “Enamorada (Fernández, 1946): la recepción de una película mexicana en la España franquista”... p. 90.

<sup>16</sup> Las películas de rumberas fueron junto con las comedias rancheras, uno de los géneros más característicos de la Época de Oro del cine mexicano. Fueron protagonizadas por bailarinas y cantantes que explotaban sus dotes artísticas en un ambiente exótico, de bajos fondos o de cabaret. Maricruz Castro Ricalde: “Cuba exotizada y la construcción cinematográfica de la nación mexicana”, en *Razón y Palabra*, n° 71, febrero-abril, 2010, pp. 1-15.

sufrieron las consecuencias de la represión censora de la dictadura. Sin embargo, los adeptos al régimen consideraban que el cine mexicano exaltaba los valores de la Hispanidad. Un periodista de *Primer plano* en 1946 decía así: “México es España en línea recta. México, dentro de una variante occidental nativa ha incorporado a su psicología la psicología de España, por eso sabe hacer películas con temas españoles y los españoles sabemos comprender y sentir las películas mexicanas”<sup>17</sup>. En este contexto Julia Tuñón explica el por qué en 1948 la producción de Emilio “Indio” Fernández *Enamorada*, fue declarada película de Interés Nacional, categoría que le otorgaba prestigio y ventajas para su distribución y exhibición por toda España, a pesar de que relativiza los valores del catolicismo, la virilidad y la honra<sup>18</sup>.

### Un cine musical para la Hispanidad

Este clima propicio, que alentaba la colaboración entre las naciones hermanas sobre todo a partir de la finalización de la Segunda Guerra Mundial, dio lugar a la fusión de dos modalidades de cine popular de España y México: la españolada folklórica y la comedia ranchera. En 1948 el mexicano Fernando de Fuentes, que había dirigido en 1936 la considerada como película iniciadora del ciclo de las comedias rancheras, realizó *Jalisco canta en Sevilla*, primera coproducción entre los dos países. Fue protagonizada por Jorge Negrete, actor que simbolizaba para los españoles lo mejor del cine mexicano, y por una debutante Carmen Sevilla. Salvo las primeras escenas, la película se sitúa y se rueda en un cortijo sevillano. La acogida de Jorge



Negrete en España con motivo de la presentación de la película fue muy significativa. Al parecer su llegada a Madrid estuvo acompañada por un gran tumulto provocado por sus admiradoras, que es considerado por sus biógrafos como la única manifestación popular espontánea

<sup>17</sup> Antonio García Figar: “Historia de un gran amor”, *Primer Plano*, 3-XI-1946.

<sup>18</sup> Julia Tuñón: “Enamorada (Fernández, 1946): la recepción de una película mexicana en la España franquista”... p. 97.



nea permitida hasta ese momento. La intelectualidad franquista vio en Negrete las bondades y cualidades del macho hispano que alimentaba la ideología conservadora. El actor había declarado en México que no iría a España porque no le gustaban los dictadores, sin embargo, en Madrid correspondió a los elogios con las siguientes declaraciones: “Vivo feliz con mi sangre hispanoamericana; no reniego de mi raza. En Méjico se siente adoración por España, y en los libros y en las acciones somos guiados por la herencia que España nos legó. Somos exaltados, expansivos, violentos, como aquí, y eso no es herencia india; el indio es ensimismado y silencioso, eso nos viene de los españoles”. Se declaró descendiente de moros de andalucía y oriundos de Salamanca. La prensa de su país lo tildó de “malinchista”.<sup>19</sup>

*Jalisco canta en Sevilla* cuenta la historia de dos charros, Nacho Mendoza (Jorge Negrete) y Nopalito (Armando Soto la Marina) que deciden ir a España para cobrar una herencia que, al parecer, les ha dejado el tío abuelo del primero. Por problemas legales se retrasa el cobro del dinero y, entretanto, un antiguo torero llamado Manuel Vargas “El Trianero”, que obtuvo sus mayores triunfos en México y que posee un cortijo, les contrata para hacerse cargo de su ganadería. Nacho comienza a intimar con Araceli (Carmen Sevilla), la hija del antiguo torero, aunque su relación se verá afectada por la diferente condición social. Es entonces cuando el charro cobra la herencia y se entera de que el padre de Araceli está arruinado a causa de los negocios turbios de su hijo. Nacho compra el cortijo pero no dice nada para no herir el orgullo de los Vargas. La familia quiere casar a Araceli con un joven rico y Nacho se muere de celos. Por su parte, Araceli reacciona ante los coqueteos del charro con una sirvienta. Nacho confiesa toda la verdad y termina regalando el cortijo a su patrón como gesto de amor hacia Araceli, decidiendo partir esa misma noche hacia México. Araceli confiesa que ella también le quiere y corre en su busca para no perderle. Después de una curiosa pelea se declaran su amor y la película termina con final feliz sin aclarar si la pareja vivirá en Andalucía o en Jalisco.

Esta película fue un curioso experimento que tenía como propósito destacar los elementos afines de esa supuesta cultura común hispana. Para ello se utilizaron elementos de dos géneros cinematográficos populares que ya estaban codificados: la españolada y la comedia ranchera. Si en la españolada los elementos caracterizadores de lo español están sobredimensionados, algo similar ocurre en la comedia ranchera, que surgió tras el impacto que supuso la considerada primera película sonora de México (*Santa*, dirigida por Antonio Moreno en 1931). A raíz del éxito nacional e

<sup>19</sup> Pío García: *Primer Plano*, 6-VI-1948.

internacional en 1936 de la película de Fernando de Fuentes *Allá en el rancho grande* se consolida un género caracterizado por la mistificación, el costumbrismo, la idealización del entorno rural, la utilización de tópicos y de música de inspiración folclórica, de asuntos relacionados con el honor y sobre todo, por las consecuencias de la aplicación del derecho de pernada en el entorno rural. Algunos autores no dudan en calificar a la comedia ranchera como un cine “exageradamente mexicano”, lo que supondría estar hablando de un fenómeno paralelo a la españolada<sup>20</sup>.

Las relaciones comerciales entre el cine español y mexicano se intensificaron a partir de los años finales de la década de los cuarenta. Otros actores mexicanos fueron contratados para trabajar en producciones españolas y, del mismo modo, actores españoles cruzaron el Atlántico para actuar en México. Uno de los artífices más entusiastas de la colaboración entre ambos países fue el productor Cesáreo González. Este vigués nacido en 1903 emigró muy joven a Cuba y México. Volvió a España en 1931 y, tras participar en varias aventuras empresariales decidió invertir en el negocio cinematográfico una vez finalizada la Guerra Civil. En 1941 registró su propia productora, Suevia Films. En opinión de José Luis Castro de Paz supo poner en pie proyectos acordes a las expectativas de los organismos oficiales y de interés para el público en general<sup>21</sup>. Una de sus grandes obsesiones fue la explotación internacional de sus películas. Desde el principio constituye una serie de relaciones con empresas americanas o abre delegaciones en otros países. En México, por ejemplo, crea Suevia Ultramar Films y, más adelante, se asocia con Filmex. A finales de los años cuarenta las producciones de Cesáreo González pueden verse en México, Buenos Aires, Londres, París o Nueva York. Convencido de que la mejor manera de atraer al público era la contratación de estrellas, logró un acuerdo con María Félix para realizar varias películas en España. La expectación que causó aquel contrato da buena muestra del conocimiento que el público español tenía del *star system* mexicano<sup>22</sup>. En el siguiente decenio Cesáreo González profundizó en su idea de contratar y fabricar estrellas para realizar un cine popular que obtuviera el respaldo del público a los dos lados del Atlántico. En 1951 contrató en exclusiva a Lola Flores por cinco millones de pesetas para realizar varias películas. La relación profesional entre la floklórica y el productor duró catorce años. De la treintena de películas que realizó Lola Flores, catorce fueron producidas por Cesáreo Gon-

<sup>20</sup> Rafael Aviña: “Expedientes Secretos MeX: La comedia ranchera. Trenzas, charros, y tequila”, *Cinemania*, año 2, n° 24, septiembre de 1998.

<sup>21</sup> José Luis Castro de Paz: “Cesáreo González”, *Diccionario del cine iberoamericano. España, Portugal y América*, Madrid, SGAE, 2010.

<sup>22</sup> Julia Tuñón: “Enamorada (Fernández, 1946): la recepción de una película mexicana en la España franquista”..., p. 104.

zález (ocho de ellas en coproducción con México) y tres producidas íntegramente en México<sup>23</sup>.

En 1953 Lola Flores protagonizó *Pena, penita, pena*, realizada por el director mexicano Miguel Morayta y coproducida por Suevia Films. Si en *Jalisco canta en Sevilla* un charro mexicano se traslada a España para cobrar la herencia de un antepasado, en esta película Lola Flores interpreta a una gitana vendedora de lotería que decide ir a México junto a los hijos de un ranchero que por azar ha conocido en España (uno de ellos interpretado por el cantante mexicano Luis Aguilar); la razón de su viaje es encontrarse con su novio Antoñito, un novillero que ha sufrido una cogida. Dos años más tarde vuelve a protagonizar en México *La Faraona* (Rene Cardona, 1955). El argumento está en la misma línea que el anterior: Pastora Heredia, una artista gitana con mucho carácter, es la heredera universal de su abuelo, que ha hecho su fortuna en México y reclama la presencia de su nieta tras sufrir una catalepsia. Las peripecias de la gitana en América darán pie a varios números musicales (entre ellos una canción acompañada por Agustín Lara y la interpretación del *Bolero* de Ravel junto a Antonio “El bailarín”). En 1956 vuelve a ponerse bajo la dirección de Miguel Morayta para protagonizar *Limosna de amores*. De nuevo interpreta a una artista gitana que, por azares del destino, acaba en un rancho mexicano e inicia una historia de amor con su dueño, esta vez interpretado por Miguel Aceves Mejía. La fórmula se seguirá explotando hasta mediados de los años sesenta y se cierra con *La gitana y el charro* (Gilberto Martínez Solares, 1964), un título que no deja dudas de su adscripción a este género que hemos denominado “españolada ranchera”.



### Caracterización de la “españolada ranchera”

La españolada, la comedia ranchera y la combinación de ambas modalidades fueron, ante todo, películas musicales. Caracterizar el género musical cinematográfico es problemático puesto que la mayor parte de las veces se toma como modelo de referencia el musical clásico hollywoodiense. Éste

<sup>23</sup> Luis Navarrete Cardero: “Lola Flores”, *Diccionario del cine iberoamericano. España, Portugal y América*, Madrid, SGAE, 2010.

se construye alrededor del “número”, que aúna la música y el baile en un contexto escénico espectacular. Otras cinematografías nacionales, como la española o la mexicana, produjeron un cine musical centrado principalmente en la puesta escénica de la canción. Si en el cine estadounidense el número musical suele alterar la lógica narrativa y confundir los ámbitos diegéticos y no diegéticos, en el “musical a la española”, por ejemplo, rara vez se confunden estos parámetros. La presencia de la canción está, la mayor parte de las veces, justificada. Los protagonistas cantan porque se dedican a ello o porque es la manera natural de expresar sus sentimientos, emociones o identidades. No es habitual que se rompan las coordenadas espacio-temporales o la lógica que impone la verosimilitud del relato. Más que un cine musical “a la americana” encontramos un cine popular articulado con canciones. Esta utilización de la canción se relaciona con otras manifestaciones anteriores. El musical “a la española”, por ejemplo, es heredero de una tradición cultural popular que hunde sus raíces en el teatro lírico del siglo XIX, el cuplé y las variedades del primer tercio de la pasada centuria.

La historiografía española, que ha sido poco condescendiente con la española, se ha limitado a destacar el carácter ornamental y superfluo de la canción en particular y de la música en general<sup>24</sup>. Opiniones parecidas podemos encontrar sobre la comedia ranchera. Emilio García Riera, por ejemplo, afirma que el cine mexicano fue proclive desde los inicios del sonoro a emplear la música para dar atractivo y subsanar las deficiencias de unos guiones deficitarios<sup>25</sup>. Nada más lejos de la realidad porque, independientemente de la calidad de los guiones, en ambos géneros, las canciones suelen tener funciones más importantes que la mera ornamentación: la canción es indispensable para la construcción de los personajes, refuerza las identidades comunitarias y articulan el desarrollo dramático. En la versión del año 1949 de *Allá en el rancho grande*, por ejemplo, el momento de máxima tensión dramática se produce durante la interpretación de las “Coplas de huapango” en las que el protagonista se entera de la supuesta venta de la virginidad de su novia al dueño de la hacienda. Algo similar ocurre en *Jalisco canta en Sevilla* cuando Jorge Negrete canta “Agua del pozo” y el conflicto amoroso entre el caporal y la cortijera se hace visible ante el resto de la comunidad.

Son tan importantes las canciones en las películas españolas y mexicanas que muchas de ellas utilizan el título de la obra musical. Este es el caso de las dos citadas anteriormente y de la mayor parte de los títulos protagonizados por Lola Flores en México. Esta era una buena fórmula para

<sup>24</sup> Román Gubern et alii: *Historia del cine español...* p. 238.

<sup>25</sup> Emilio García Riera: *Historia documental del cine mexicano*, vol. 1, 1929-1937, Guadalajara, Universidad de Guadalajara, 1992.

promocionar los productos musicales populares. El cine aportaba la dimensión visual del espectáculo cancionístico popular que había nacido en el teatro pero que se difundía mayoritariamente a través de la radio y los discos. Puede decirse, incluso, que los argumentos de algunas películas españolas de este género son canciones desarrolladas. Hay que recordar que lo que hoy en día llamamos copla o canción española nació para acompañar espectáculos teatrales populares y tuvo como antecedente inmediato al cuplé, un género cancionístico de naturaleza escénica. El letrista Rafael de León consideraba que la letra de una copla debía funcionar como una obra de teatro con su planteamiento, nudo y desenlace. Tanto la canción ranchera como la copla española, se desenvuelven en un medio dramático que no les es ajeno<sup>26</sup>.



Los argumentos de las “españoladas rancheras” se construyen sobre la pareja de personajes protagonistas constituida, en la mayor parte de los casos, por la gitana andaluza (o la mujer andaluza agitanada) y el charro. Ambos son cantantes, bien por afición o por dedicación profesional. Para Labanyi las folklóricas son la máxima expresión del estereotipo de lo andaluz; del mismo modo podríamos aplicar este calificativo al charro cantor como epítome del hombre mexicano<sup>27</sup>.

En el caso de la cinematografía española, tanto en el periodo republicano como en el primer franquismo, Labanyi destaca el intento del género por manejar la heterogeneidad cultural y étnica. Las películas ponen en escena un proceso de negociación cultural entre un protagonista masculino (que suele ser un señorito andaluz, un profesional liberal, un hombre de negocios del “norte”, etc.) y una protagonista femenina del “pueblo”, gitana la mayor parte de las veces. En *Morena Clara*, por ejemplo, Imperio Argentina interpreta a una gitana pobre que se enfrenta a un fiscal poderoso; en *La hermana San Sulpicio*, la estrella republicana encarna a una joven novicia

<sup>26</sup> Serge Salaün: *El cuplé (1900-1936)*, Madrid, Espasa Calpe, 1990, p. 17.

<sup>27</sup> Jo Labanyi: “Lo andaluz en el cine del franquismo. Los estereotipos como estrategia para manejar la contradicción” en *Centra. Fundación Centro de Estudios Andaluces*, Documento de trabajo, serie humanidades H2004/02.

de buena familia contra un joven médico gallego; en *Torbellino*, Estrellita Castro es una aspirante a cantante sevillana que se enfrenta al director de una emisora de radio vasco. La folklórica permite la negociación entre distintas combinaciones sociales. La caracterización de los personajes incita al público a tomar partido por la gitana frente al burgués estático, rígido y poco simpático que sólo alcanzará el amor de la folklórica cuando acepte los valores populares que encarna la protagonista<sup>28</sup>.

A diferencia de las españoladas, en las comedias rancheras los conflictos suelen estar motivados por cuestiones de honor o de índole sexual. Las soluciones pasan por el combate entre dos hombres en el que triunfa el más viril.

La combinación de ambos géneros dio lugar a argumentos peculiares. Díaz López destaca que las comedias rancheras y las españoladas se desenvuelven en unos lugares equivalentes; el cortijo andaluz y el rancho son un mismo *locus* en el que los personajes, incluso, pueden moverse de una lado a otro<sup>29</sup>. En *Jalisco canta en Sevilla*, el charro cantor encuentra su lugar en un cortijo sevillano, pero tiene que hacer frente a la diferencia de clase que le separa de la cortijera (hija de un torero retirado, propietario del cortijo y que ha adquirido una gran consideración social). La diferencia de clase se solventa por el ascenso fortuito a la clase superior por un golpe de suerte (en este caso por el cobro de la herencia), algo muy habitual en el cine popular español. A diferencia de las españoladas, en las que el hombre burgués aceptaba los valores populares encarnados por la folklórica, en las “españoladas rancheras” se produce una aceptación del distinto origen “racial” o cultural de los protagonistas. A pesar de hablar el mismo idioma son habituales los chistes y las situaciones cómicas motivadas por las diferencias del lenguaje. Pero la principal diferencia, y origen de los conflictos, estriba en el distinto carácter de la mujer española y el macho mexicano. Las españoladas construyeron unos personajes femeninos protagonistas, independientes y, en muchos casos, ambiciosos. En el cine mexicano el héroe ranchero lucha por defender su honor desde unos presupuestos totalmente machistas. En ambos casos la canción se constituye como la mejor herramienta para mostrar su condición. La canción es la baza amorosa del héroe ranchero y la copla la genuina forma de expresión de la folklórica. En el primer caso podríamos hablar de una canción masculinizada, al contrario que en la copla, que se constituye como un producto feminizado que suele contraponerse al flamenco puro, territorio también masculino.

El análisis que Juan Pablo Silva Escobar hace del cine mexicano de la Época de Oro puede ser aplicado con ligeras modificaciones a la españo-

<sup>28</sup> *Ibidem*.

<sup>29</sup> Marina Díaz López: “Jalisco nunca pierde: raíces y composición de la comedia ranchera como género”..., pp. 185-197.

lada folklórica<sup>30</sup>. Para este autor el cine contribuyó a la colonización de un imaginario social presentando un conjunto de personajes y estilos de vida que se convirtieron en epítome de lo mexicano y en esencia de la “mexicanidad”. De esta manera un mundo socioculturalmente heterogéneo se restringió a unos elementos concretos. La españolada operaría del mismo modo como un elemento reductor en una España multicultural.

Los críticos e historiadores (imbuidos por las ideas del Nuevo Cine Mexicano de los años sesenta y setenta) consideraron que las producciones de la Época de Oro reproducían la ideología dominante, tanto en su modo de producción como en sus sistemas de distribución y exhibición. Los nuevos cineastas, por ejemplo, calificaron de imperialistas, burguesas, alienadas y colonialistas las prácticas nacionales anteriores. La interpretación que se hizo en España del cine los primeros años del franquismo por parte de autores, críticos e historiadores a partir de mediados de los años cincuenta concuerda con la visión de los creadores del Nuevo Cine mexicano. En opinión de José Enrique Monterde, a mediados de los cincuenta cristalizó una nueva cultura cinematográfica disidente que cuestionó el valor del cine nacional. En las famosas Conversaciones Cinematográficas de Salamanca de 1955 la crítica hacia el cine español y la necesidad de cambio llevaron al realizador Juan Antonio Bardem a declarar que “El cine español actual es: políticamente ineficaz, socialmente falso, intelectualmente ínfimo, estéticamente nulo e industrialmente raquítrico”<sup>31</sup>. Al criticar la ineficacia política y la falsedad social Bardem está atacando a una ideología dominante dictatorial además de burguesa y alienante.

Silva Escobar niega que las prácticas cinematográficas de la Época de Oro en México colonizaran el imaginario social. Lo que hicieron fue la implantación en la ideología de un multiculturalismo restringido. De acuerdo con Bourdieu este autor afirma que esta ideología “reposa sobre el poder de universalizar los particularismos vinculados a una tradición histórica singular haciendo que resulten irreconocibles como tales particularismos”<sup>32</sup>. Las políticas llevadas a cabo por España y México a partir de los años treinta permitieron la creación y consolidación de una industria cinematográfica destinada al entretenimiento popular. En México los gobiernos de Lázaro Cárdenas y Manuel Ávila Camacho realizaron distintas estrategias para impulsar la industria nacional. El parón productivo que supuso la entrada de Estados Unidos en la Segunda Guerra Mundial también favoreció el cine nacional y situó a México como el mayor exportador de películas entre los

<sup>30</sup> Juan Pablo Silva Escobar: “La Época de Oro del cine mexicano: la colonización de un imaginario social”, *Culturales*, vol. 7, n° 13, enero-junio de 2011, pp. 7-30.

<sup>31</sup> Román Gubern et alii: *Historia del cine español...*, pp. 282-283.

<sup>32</sup> Juan Pablo Silva Escobar: “La Época de Oro del cine mexicano: la colonización de un imaginario social”..., p. 12.

países latinoamericanos. En España el régimen de Franco no intervino directamente en la producción cinematográfica pero llevó a cabo una política proteccionista, un sistema de incentivos hacia las producciones ideológicamente más afines y un férreo control censor sobre ciertos asuntos y temáticas.

Estas dos cinematografías nacionales se construyeron a semejanza de la industria hollywoodiense de la que imitaron sus temáticas y tratamientos. Las comedias rancheras, por ejemplo, siguen el modelo del *western* norteamericano al reproducir sus exitosas fórmulas narrativas. Participan del lenguaje del cine clásico hollywoodiense que persigue aparentar una continuidad espacial y temporal, de la cultura mitológica del *star system* y del necesario final feliz. De acuerdo con Monsiváis, Silva Escobar afirma que las producciones mexicanas de la época de oro tienen como sustento referencial el cine estadounidense<sup>33</sup>.

Los modelos de vida y los valores que el cine mexicano proyectó en la pantalla cumplieron una doble función. Por un lado mostraron unos estereotipos humanos con los que los espectadores podían identificarse y, por otro, seguir su comportamiento, lenguaje, costumbres y prácticas culturales. Por este motivo el cine de la Época de Oro participó en la elaboración de una identidad nacional y permitió consolidar sus elementos identitarios. Pero, sin duda, una de las contribuciones más importantes consistió en revertir y resignificar la imagen de lo mexicano construida por los vecinos del norte. Así se derrumbaron los tópicos que había construido Hollywood y se sustituyeron por otros.

En el caso español Labanyi considera que la proliferación de la española no significó el anhelo de un pasado rural premoderno, y que hay que entenderlo como el fruto de un negocio plenamente capitalista. Los estereotipos nacionales no fueron únicamente utilizados por los gobiernos fascistas (como el alemán o el español), también se sirvieron de ellos los gobiernos democráticos mexicanos y los de la II República española. Labanyi considera que desde el siglo XIX se produjo en España un proceso de homogeneización cultural liderado por los liberales conservadores. Su aportación más interesante consiste en aplicar las ideas del teórico postcolonial Homi Bhabha al reforzamiento de los estereotipos nacionales durante el franquismo. Para el teórico hindú el estereotipo es un instrumento clave de la colonización puesto que es una manera de manejar la heterogeneidad, al convertir una realidad compleja en imagen fija y unívoca. El estereotipo es fruto del miedo a lo heterogéneo y lo ambivalente. El franquismo impuso a la nación un régimen totalitario concebido expresamente

---

<sup>33</sup> *Ibidem*.



en términos coloniales, por esta razón Labanyi justifica la aplicación a Andalucía de la teoría postcolonial<sup>34</sup>.

La realización de las coproducciones México-españolas tuvieron como objetivo consolidar las respectivas industrias nacionales y ofrecer productos atractivos a ambos lados del Atlántico que hicieran frente a las películas norteamericanas. La estrategia del poder franquista fue mostrarse ante Latinoamérica no como potencia colonial sino como “madre patria”. Ambos países, en igualdad de condiciones, compartían una cultura común susceptible de combinarse. Por ello la música fue uno de los elementos más adecuados para esta comunión simbólica. En opinión de Carlos Monsiváis la gran diferencia entre el cine popular norteamericano y el melodrama mexicano está en la música puesto que “las *country songs* celebran la naturaleza que se deja vencer, y la canción ranchera es un melodrama comprimido, de agravios desgarradores que exigen la atención dolida y un tanto ebria propia del blues”. De igual modo podríamos referirnos a la copla en la española puesto que requiere un público comprometido existencialmente con significado de la canción. La fuerte vinculación de la ranchera y de la copla con lo que se proyectaba en la pantalla les proporcionaba una eficacia simbólica de fuerte arraigo en el imaginario social<sup>35</sup>.

---

<sup>34</sup> Jo Labanyi: “Lo andaluz en el cine del franquismo. Los estereotipos como estrategia para manejar la contradicción”.

<sup>35</sup> Carlos Monsiváis: *Aires de familia. Cultura y sociedad en América Latina*, Barcelona, Anagrama, 2006, p. 60.