

COPLA, IDEOLOGÍA Y PODER



ENRIQUE ENCABO
INMACULADA MATÍA POLO
(Editores)

Dykinson, S.L.

ENRIQUE ENCABO
INMACULADA MATÍA POLO
(Editores)

COPLA, IDEOLOGÍA Y PODER

 *Dykinson, S.L.*

No está permitida la reproducción total o parcial de este libro, ni su incorporación a un sistema informático, ni su transmisión en cualquier forma o por cualquier medio, sea este electrónico, mecánico, por fotocopia, por grabación u otros métodos, sin el permiso previo y por escrito del editor. La infracción de los derechos mencionados puede ser constitutiva de delito contra la propiedad intelectual (art. 270 y siguientes del Código Penal).

Dirijase a Cedro (Centro Español de Derechos Reprográficos) si necesita fotocopiar o escanear algún fragmento de esta obra. Puede contactar con Cedro a través de la web www.conlicencia.com o por teléfono en el 91 702 19 70/93 272 04 07.

Este libro ha sido sometido a evaluación por parte de nuestro Consejo Editorial.
Para mayor información, véase www.dykinson.com/quienessomos

Financiado por la comisión de trabajo Música y artes escénicas de la Sociedad Española de Musicología y el proyecto de I+D+ *Tras los pasos de la Sífide. Una historia de la danza en España, 1836-1936* (ref. PGC2018-093710-A-I00), Proyectos de I+D de Generación de Conocimiento del Programa Estatal de Generación de Conocimiento y Fortalecimiento Científico y Tecnológico del Sistema de I+D+i. Ministerio de Ciencia e Innovación, Agencia Estatal de Investigación y Fondos FEDER, Unión Europea, desarrollado en el Consejo Superior de Investigaciones Científicas.



Fondo Europeo de
Desarrollo Regional

© Copyright by
Los autores
Madrid

Editorial DYKINSON, S. L. - Meléndez Valdés, 61 - 28015 Madrid
Teléfonos (+34) 91 544 28 46 - (+34) 91 544 28 69
e-mail: info@dykinson.com
<http://www.dykinson.es>
<http://www.dykinson.com>

ISBN: 978-84-1377-252-3

Preimpresión:
SAFEKAT, S.L.
Laguna del Marquesado, 32 - Naves J, K, y L - 28021 Madrid
www.safekat.com

Índice

PRESENTACIÓN	9
INTRODUCCIÓN	13
REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS.....	22

I. COPLA E IDEOLOGÍA

DEL NO PASARÁN AL YA HEMOS PASAO: LA HUMILLACIÓN DEL VENCIDO A TRAVÉS DEL CHOTIS, <i>Elena Torres Clemente</i>	27
Introducción	27
Circunstancias de la creación y características de la obra	28
Espacios de interpretación y contextos de uso.....	34
Pervivencia del chotis más allá de su tiempo	39
Bibliografía.....	46
RECEPCIÓN EN LA GRANJA. FRANCO, LAS «FOLCLÓRICAS» Y LAS MÁS ALTAS JERARQUÍAS, <i>Julio Arce</i>	49
Bibliografía.....	61
EL BALCÓN DE LA LUNA (1962): ENTRE LA AUTARQUÍA Y EL DESARROLLISMO, <i>Enrique Encabo</i>	65
Introducción: ¿una película de estrellas?	65
Los años sesenta: la copla en la encrucijada.....	66

El <i>balcón de la luna</i> , un falso biopic	69
El repertorio: tradición y modernidad.....	72
Conclusiones	75
Bibliografía.....	77
ANTIFRANQUISMO Y COPLA EN RADIO PIRENAICA DURANTE EL PERÍODO DESARROLLISTA, <i>Atenea Fernández Higuero</i>	
Introducción	79
La música en La Pirenaica	82
El «Correo» de la REI	84
Valoraciones de los intérpretes.....	87
Conclusiones	88
Bibliografía.....	89

II. A UN LADO Y OTRO DEL ATLÁNTICO

MÚSICA Y DIVERSIÓN EN EL BIENIO REPUBLICANO EN CÁDIZ, <i>Juan Antonio Verdía Díaz</i>	95
Introducción	95
El ambiente musical.....	96
Cupletistas, cabarets y variedades.....	100
Otras diversiones	106
Conclusiones	110
Bibliografía.....	111
ENTRE COPLA Y FLAMENCO: PEPE MARCHENA, UN CANTAOR FLAMENCO HETERODOXO EN LOS ESPACIOS ESCÉNICOS DE LOS AÑOS 1920-1930, <i>María Isabel Díez Torres</i>	
Bibliografía.....	125
IMAGINARIOS DE LO ESPAÑOL EN EL QUITE (1931): UNA DRAMATURGIA DE TOMÁS BORRÁS ENTRE EL BALET Y LA COPLA, <i>Alejandro Coello Hernández</i>	
Tomás Borrás y las artes escénicas.....	128
De <i>Coplas</i> a <i>El quite</i> : un ballet «coplero»	130
Imaginarios de una danza con aroma a beleño	135
Conclusiones	139
Bibliografía.....	140

CINE, MÚSICA Y EXILIO: EL CASO DEL FILM LA DAMA DUENDE (1945), <i>Rosa Chalkho</i> y <i>Antón López Pastor</i>	141
Introducción	141
Exilios y migraciones.....	142
Indeseables: el exilio de posguerra	143
Las giras artísticas	145
La América.....	146
Tema español.....	150
Análisis musical.	152
La música del gesto y la música de la emoción.....	164
Reflexiones finales.....	167
Bibliografía.....	169
Fuentes documentales	171
LA COPLA MÁS ALLÁ DEL ATLÁNTICO: ALGUNAS NOTICIAS EN CHILE, EN TORNO A LA PRIMERA MITAD DEL SIGLO XX, <i>Juan Lorenzo Jorquera</i>	173
Bibliografía.....	186
Fuentes documentales	187
UN PEDAZO DE ESPAÑA EN MÉXICO: COPLA, ANDALUCISMO Y ESPAÑOLADA EN EL CINE MEXICANO DE MEDIADOS DEL SIGLO XX, <i>Teresa Fraile</i>	191
Relaciones transatlánticas.....	192
Emigración y estereotipos.....	194
Temática española y cine de resiliencia.....	196
Coproducciones y papeles protagonistas en el cine mexicano: Lola Flores, Carmen Sevilla y Sara Montiel.....	200
Conclusiones	204
Bibliografía.....	205

III. REPENSANDO LA COPLA

LA MÍSTICA DE LO EXÓTICO. SOBRE LA IMAGEN DE LA COPLA COMO GÉNERO ESCÉNICO, <i>Ibis Albizu</i>	209
«Quédate con la copla»	209
Arqueología de la españolada	211
Pastora Imperio, la vanguardia del estereotipo.....	217
Coda	222
Bibliografía.....	223

¿ESAS COPLAS DE AQUELLA ESPAÑA DE FRANCO? UNA REVISIÓN TERMINOLÓGICA, <i>Alberto Caparrós Álvarez</i>	225
¿Esas coplas de aquella España de Franco?	227
«Nuestros abuelos cantaban la copla antigua...».....	228
«-¡Eso es de mi tierra! -¡No, que es de la mía!»	230
No era copla, se llamaba canción.....	232
... pero la canción se hizo copla andaluza.....	235
«No es canción, se llama copla».....	238
Conclusiones	241
Bibliografía.....	241
LAS SALAS DE FIESTA EN LA ESPAÑA FRANQUISTA: EL MOLINO ROJO, <i>Inmaculada Matía Polo</i>	243
La chica del Molino Rojo (1973).....	251
Conclusiones	253
Bibliografía.....	254
¿UNA COPLA SIN COMPLEJOS? LA RECEPCIÓN DE LA COPLA EN LA INDUSTRIA DISCOGRÁFICA, <i>Marco Antonio Juan de Dios Cuartas</i>	255
El vínculo histórico de la copla con las compañías discográficas y los estudios de grabación	255
La influencia de lo que no vemos	259
La copla en una industria musical centrada en otros géneros: el caso del álbum <i>Tatuaje</i> (1999)	261
La copla como espectáculo televisivo: el caso del <i>talent show</i> «Se llama Copla» (2007-2016) y su repercusión discográfica	264
Conclusiones	267
Bibliografía.....	268
LA COPLA DE RAFAEL DE LEÓN DESDE UNA PERSPECTIVA QUEER: DEL DESEO ATORMENTADO AL GOCE CAMP, <i>Santiago Lomas Martínez</i>	271
Introducción: Hacia una revisión queer de la obra de Rafael de León..	271
Deseo, martirio y subcultura.....	275
Transgresión, ironía y frivolidad: las coplas <i>camp</i>	279
Bibliografía.....	285

El balcón de la luna (1962): entre la autarquía y el desarrollismo

Enrique Encabo
Universidad de Murcia

INTRODUCCIÓN: ¿UNA PELÍCULA DE ESTRELLAS?

Tradicionalmente se ha contemplado *El balcón de la luna* como una «película de estrellas»¹, acaso «la» película de estrellas del cine español dado que fue la única ocasión en que tres de las grandes figuras de la copla bajo el régimen franquista actuaron conjuntamente en la gran pantalla². El brillo de estos tres nombres reunidos en un único film (merced al poder económico de Cesáreo González) ha cegado en parte nuestra visión del mismo, asumiendo con naturalidad ciertas peculiaridades que, desde una óptica del presente, no dejan de resultar

¹ Entendemos por «películas de estrellas» aquellos productos fílmicos donde lo más importante, siendo incluso la causa y justificación de la creación de las cintas, es la presencia del/la protagonista, relegando el resto de aspectos (dirección, argumento, que puede ser pobre e insustancial, reparto...) a un segundo plano.

² Siete años después volverían a coincidir, junto a una buena representación del *star system* patrio en *El taxi de los conflictos* (dirigida por Sáenz de Heredia y Mariano Ozores en 1969), aunque las peculiares características de este film lo alejan considerablemente de las películas de estrellas al uso. A pesar de que las «del Osú» o «del mi arma» (Moix 1993, 21) alardearon públicamente de su relación fraternal, siempre se ha indicado la dificultad en el orden de aparición en los títulos iniciales de la cinta que nos ocupa: salomónicamente se decidió que figuraran en aspa al inicio de la película evitando así el conflicto sobre quién ocupaba el lugar protagonista. La «lucha de egos» también quedó patente en el equilibrio presente en la banda sonora: cada cantante dos canciones, y dos más interpretadas conjuntamente por las tres artistas.

paradójicas. La fundamental y más notable es el año de estreno de la cinta, 1962, y es que a estas alturas la España de «pan, amor y Andalucía»³ tímidamente comenzaba a ser sustituida por otra con visos de modernidad gracias a la apertura (siquiera simbólica) de la frontera pirenaica.

1962 es el año de filmación de *El balcón de la luna*, pero también la fecha en que Manuel Fraga Iribarne (1922-2012) es nombrado Ministro de Información y Turismo; genuino representante del pensamiento «reformista» de la Dictadura, su apoyo indiscutible a la industria turística motivó una notable mejoría de la economía del país gracias a las divisas, aunque ello conllevara un cambio de costumbres⁴ y una apertura de miras consecuencia del contacto con los países europeos, tan cercanos y a la vez tan lejanos durante los años precedentes. El célebre *Spain is different!* iría irremediabilmente acompañado de la gestación de una nueva mitología en torno a «las suecas» (configurando incluso un subgénero dentro de la cinematografía nacional, el «landismo»), Perpiñán y la Radio Pirenaica. Un caldo de cultivo cuyo llamativo reflejo visual sería la llegada de The Beatles a Madrid y Barcelona en 1965.

Tres años antes de que el cuarteto de Liverpool actuara en la Península se rodaba *El balcón de la luna*, una película aparentemente inocente, con poca carga dramática y que parecía destinada únicamente al ocio y esparcimiento, amén de al lucimiento de sus celebérrimas protagonistas. No lo dudamos, y los buenos resultados obtenidos en taquilla lo corroboran. No obstante, desde los ojos del siglo XXI cabe replantearse algunas cuestiones acerca del mismo: ¿tenía sentido una película de estrellas de la copla en 1962? ¿Qué información nos da la trama, melodramática y en apariencia insustancial, sobre la época? ¿Cuál es el significado de las canciones presentes en el film?

LOS AÑOS SESENTA: LA COPLA EN LA ENCRUCIJADA

El argumento de la película que nos ocupa admite un sencillo resumen: tres jóvenes aspirantes a artistas (Cora Benamejí, Charo Ríos y Pilar Moreno) trabajan

³ Título del film de 1958 dirigido por Javier Setó y protagonizado por Carmen Sevilla, Vittorio de Sica y Vicente Parra (con aparición también de Pastora Imperio).

⁴ En la Semana Santa de 1965 un irónico Manuel Fraga afirmaría que en España había más bikinis que nazarenos (Vogel 2017). De manera bastante inteligente, y a pesar de la oposición de los sectores conservadores, el ministro comprendió que la llegada de turistas europeos no solo provocaba un cambio de costumbres en el país, sino que también servía para que los extranjeros conociesen a los españoles, lo que enviaba un mensaje de «normalidad» a Europa desde un régimen muy cuestionado en el panorama internacional.

cada noche en el tablao «El balcón de la luna» (que de este modo da nombre a la cinta) soñando con el ansiado y arduo éxito tanto personal como profesional. Hasta aquí todo sería correcto si no fuera porque las intérpretes del film (cuya escandalosa celebridad en el momento del rodaje dificulta no advertir su presencia en/ tras los ficticios personajes) no eran ni jóvenes, ni aspirantes, ni desconocidas.

En 1962 Lola Flores tenía 39 años, y veinte años atrás, en 1942, había alcanzado la fama cantando «El lerele», popularidad que acrecentaría con los éxitos junto a Manolo Caracol de los espectáculos *Zambra*, y especialmente a partir de su contrato con Suevia Films y las coproducciones hispanoamericanas. Carmen Sevilla, por su parte, tenía 32 años, y en cine ya había actuado junto a Jorge Negrete (*Jalisco canta en Sevilla*, 1948), Vittorio de Sica y, sobre todo, había protagonizado *Violetas imperiales* (1952) junto a Luis Mariano. Paquita Rico (que tenía 33 años), además de haber obtenido un aclamado éxito por parte de la crítica con *Debla, la virgen gitana* (1951, película nominada a la Palma de Oro del Festival de Cannes), había protagonizado el papel que marcaría su carrera, el de la reina Mercedes en *¿Dónde vas Alfonso XII?* (1958). El pacto ficcional por el cual el público estaba dispuesto a creer en la «verdad» de los ficticios personajes encarnados por las artistas era, por tanto, más que necesario, sobre todo en un momento en que la copla no gozaba de su mayor popularidad.

La copla en los años sesenta, con la irrupción de los ritmos extranjerizantes (italianos, franceses, pero sobre todo del ámbito anglosajón) sufre una crisis importante⁵ (de la cual no saldría herida de muerte, y ahí están los futuros nombres de Marifé de Triana, Rocío Jurado o Isabel Pantoja como muestra): Concha Piquer, Juana Reina y el triunvirato protagonista de esta película siguen cosechando éxitos pero ya no son las únicas. Sin ir más lejos, 1962 es el año de El dúo dinámico (con el éxito «Perdóname»), Paul Anka («Love me warm and tender»), Elvis Presley y Los cinco latinos. Observando las listas oficiales de ventas, aunque jóvenes artistas cercanos al universo coplero como Manolo Escobar tienen presencia, el twist es el ritmo del momento (El dúo dinámico, Chubby Checker, Johnny Hallyday...). Los gustos musicales cambian, y esta situación se refleja igualmente en la cinematografía.

Aunque la hegemonía de la copla progresivamente cede terreno ante otro tipo de atmósferas sonoras, el cine musical todavía vive días de gloria en la Penín-

⁵ Una idea ya apuntada por Roman Gubern en el prólogo al libro de Terenci Moix: «(...) la copla murió en el tránsito de la España agraria y autárquica a la España de los Planes de Desarrollo. Se estrelló contra el ye-yé y el rock and roll» (Moix 1993, 11). Vázquez Montalbán (2014) se refiere a la década de los sesenta como «cementerio de elefantes» (por la desaparición progresiva de los «grandes nombres» de la canción popular del siglo xx) o de la «degeneración folklórica».

sula. De hecho, 1962 no solo asiste al estreno de *El balcón de la luna*, sino también al de dos sonados productos fílmicos, *Canción de juventud* (debut cinematográfico de Rocío Dúrcal) y *Tómbola* (emblemática cinta de la niña prodigio Marisol)⁶.

Podemos subrayar una característica compartida por estas tres películas, que no es otra que la ambientación urbana de las mismas: *Canción de juventud* se desarrolla en un colegio de la costa catalana (filmaciones en Salou, La Pineda y Bará) y *Tómbola* tiene como localizaciones diversos lugares de Madrid, ciudad en la que también suceden las historias de *El balcón de la luna*. Como acertadamente indica Julio Arce, frente a la imagen de Joselito, el niño cantor de los años cincuenta, moreno de tez y cabello, rural o proletario, y que canta copla y cante flamenco, Marisol (e igualmente Rocío Dúrcal) son presentadas como figuras modernas, pizpiretas y eminentemente urbanas (Arce 2010, 203), también a través de sus canciones (compuestas por Augusto Algueró, Los Brincos o El dúo dinámico).

En 1962 la España de serranías y bandoleros es sustituida, como observamos, por otra en la que, junto a las estrellas, aparecen en la gran pantalla el automóvil, el teléfono, la televisión e incluso la moda, pues la bata de cola y los lunares ya no pueden ser el vestuario de estos nuevos personajes (estamos en los años en que Manuel Pertegaz, Andrés Sardá o Elio Berhanyer lanzan sus colecciones y visten a celebridades como Ava Gardner o Audrey Hepburn)⁷. Lógicamente el público que asiste a la cinta de Saslavsky espera ver a Lola Flores o Paquita Rico ataviadas con el traje oficioso de la copla; la tensión es resuelta mediante el recurso dramático del tablao, que permite igualmente la aparición de unos temas musicales sin necesaria correspondencia con el argumento del film.

La excusa del tablao⁸ es una solución acertada e inteligente que elimina los anacronismos resultantes de unos repertorios, unas apariencias y unos modos de actuar más propios del pasado que del presente. Además, «encerrando» la copla en el ámbito del ficticio tablao, los guionistas (Simon Fourcade como autor del argumento, Jorge Feliu, José María Font, Antonio de Lara y el propio Luis Saslavsky) se permiten, fuera del mismo, ciertos guiños a la modernidad: asistimos así a escenas rodadas en tranvías o estaciones ferroviarias, persecuciones automovi-

⁶ También es el año de estreno de otro emblemático film, *Atraco a las tres* (dirigido por José María Forqué).

⁷ El vestuario fue realizado por la célebre sastrería Cornejo, que en los mismos años estaba trabajando para Samuel Bronston y que desarrollaría su labor en películas como *El Cid* (1961), *Lawrence de Arabia* (1962), *55 días en Pekín* (1963) o *Doctor Zhivago* (1967) entre otras.

⁸ Por otra parte verídica dado que en 1962 eran numerosos los tablaos en la capital madrileña destinados a ofrecer a los turistas internacionales espectáculos *typical Spanish*: Torres Bermejas, El Duende, Arco de Cuchilleros, Las Brujas o El Corral de la Morería entre los más populares (Castillo-Puche 1963).

lísticas (al estilo del cine negro) y tramas pseudo-policíacas⁹. Pasado y presente, la imagen exportable y andalucista junto a la modernización del país conviven felizmente –una imagen harto elocuente es el momento en que las tres protagonistas ven a través del televisor, símbolo de progreso y modernidad¹⁰, la corrida de toros de Domingo de Triana, nuevamente el tópico torero y andaluz– en un film, no hay que olvidarlo, que nace y tiene sentido como producto a la mayor gloria de sus protagonistas.

EL BALCÓN DE LA LUNA, UN FALSO BIOPIC

El balcón de la luna es y no es un biopic. No pretende reflejar en la gran pantalla las vidas de sus protagonistas, pero la película está repleta de guiños a las circunstancias personales y profesionales de las tres principales representantes del *star system* patrio. Esta extraña construcción argumental, basada en una triple distancia respecto al original relatado, genera un producto bastante curioso donde no se puede diferenciar a la persona real, a la persona fabricada por la industria y a la persona inventada por el espectador (Morin 1964).

El régimen franquista tuvo especial cuidado (casi obsesión) en ofrecer una imagen blanca y limpia de las artistas que servían como reflejo y exponente del país: de este modo, las biografías públicas de Lola Flores, Carmen Sevilla y Paquita Rico no se correspondían con las vidas «reales» de María Dolores Flores Ruiz, María del Carmen García Galisteo y Francisca Rico Martínez, apartando convenientemente cualquier tipo de sombra de pecado y desviación de la moral oficial. Aunque estas artistas, especialmente en sus inicios, tuvieron comportamientos alejados de la virtud que se presumía propia de la mujer franquista (con relacio-

⁹ Esta circunstancia puede deberse en gran medida al director, el argentino Luis Saslavsky (1903-1995), pues el creador procedía de otro tipo de universos artísticos, siendo esta película su único acercamiento a la copla.

¹⁰ El 28 de octubre de 1956 comenzaron oficialmente (en 1951 TVE había realizado emisiones en prueba) las emisiones regulares de la televisión en España (una programación que, en estos tiempos pretéritos, consistía básicamente en misas, discursos oficiales y actuaciones de orquestas). TVE inauguró sus estudios de Prado del Rey en 1964, dos años después del estreno de nuestro film. Respecto a la presencia de aparatos televisivos, hasta los años sesenta no se produjeron en España, lo cual significa que era un producto de lujo en la mayoría de casas. La aparición de un televisor en el humilde hogar de las tres protagonistas de la cinta de Saslavsky sugiere por tanto el correlato en pantalla de los impulsos del gobierno para incentivar el consumo y adquisición de bienes (a través de, por ejemplo, la venta a plazos de televisores). La existencia de parques de televisiones y teleclubs en zonas rurales aún a mediados de los sesenta nos indica la realidad ficticia en cuanto a la modernización y progreso del país que ofrecen esta y otras películas contemporáneas (por ejemplo *Ha llegado un ángel*, de 1961).

nes amorosas al margen del matrimonio católico, y en algún caso coqueteos con el mundo de la prostitución), el relato oficial en torno a las mismas fue el adecuado a los tiempos del nacionalcatolicismo: artistas puras, intachables, católicas y devotas, esposas, madres, piadosas... observadas en términos de su función dentro del aparato ideológico del franquismo, las estrellas, construidas siguiendo el modelo hollywoodiense, funcionaban como textos mediáticos (Dyer 2001, Jewell 2007), emblemas de un imaginario social, genuinas representantes de la gracia pero también, y especialmente, de la moral de la mujer española.

A pesar de esa ficticia uniformidad al presentar a las artistas por parte del Régimen (Labanyi, 2004), para la supervivencia comercial de las mismas era necesario romper esta artificial homogeneización. De este modo en *El balcón de la luna*, aunque las tres figuras comparten las características previamente señaladas, podemos observar cómo se subrayan algunas diferencias entre ellas, sutiles marcas en la construcción de los personajes que permiten al espectador distinguir a la artista racial (Lola Flores-Cora Benamejí) de la sentimental (Paquita Rico-Pilar Moreno) y aún de la moderna (Carmen Sevilla-Charo Ríos). Analicemos con algo más de detalle estas tres figuraciones¹¹.

Lola Flores queda reflejada en el film en el personaje de Cora Benamejí. En este papel la jerezana da rienda suelta a su vis cómica, circunstancia que permite alejar del guion cualquier tipo de relación amorosa o sentimental. A estas alturas Lola Flores ya tenía dos hijos con su marido Antonio González «El Pescailla»¹², pero en la película no interesa presentar a una artista madre, esposa o amante. Cora Benamejí es una artista racial, la más «artista» y la más «racial» de las tres; así se refleja en su caracterización agitanada, continuando el ficticio relato de Lola Flores como procedente del mundo calé¹³. Lola Flores-Cora Benamejí es el personaje con menos trama (que no minutos de metraje) de la película, aunque el exi-

¹¹ Aunque en este texto analizamos únicamente las tres figuras protagonistas, no podemos dejar de señalar la importancia de los personajes secundarios, especialmente la aparición de María Asquerino como dueña del tablao (un papel que recuerda de algún modo al de la Señá Engracia que encarnará ocho años más tarde en el popular remake de *La tonta del bote*, aunque en el caso de la cinta de Saslavsky sin ninguna connotación negativa).

¹² Enlace no exento de polémica al estar casado el cantaor, por el rito gitano, con Dolores Amaya.

¹³ Lola Flores no pertenecía a la etnia gitana, aunque ella y el universo en torno a su figura alimentaron la confusión durante mucho tiempo, pues su arte estaba muy próximo a la mitología en torno al mundo gitano y flamenco; su afirmación repleta de doble sentido «no soy gitana y bien que lo siento» fue sobradamente conocida (Romero Ferrer 2016, 61). La conciencia de la construcción artificial de este personaje y lo abrumador de la misma quedan de manifiesto en la respuesta de Cesáreo González a la queja de la jerezana por tener que portar continuamente la bata de cola, su uniforme de trabajo: «Tienes que hacerlo, Lola. Es tu imagen y es la imagen de España, no tienes más remedio» (Gallardo Saborido 2010, 78).

toso final de la artista del tablao subiendo a un avión rumbo a América recuerda demasiado a la firma del contrato millonario (en 1951 en el bar Chicote) de la gaditana con Suevia Films. No nos parece casual la aparición ficcional en la cinta de este hito de la artista: la «niña de fuego», la compañera de amor y baile de Manolo Caracol produjo no pocos quebraderos de cabeza al régimen franquista, dado su salvaje erotismo y su incontrolable pasión (también por la relación prohibida entre ambos artistas) imposible de silenciar a causa de su enorme popularidad. La aparición de Cesáreo González en la vida de Lola Flores propició millones a la artista, pero también una conveniente domesticación de su arte, que olvidaba el palpitante erotismo para pasar a ser únicamente racial, gitano y «español». Si bien los productos fílmicos resultantes no hacen justicia al talento interpretativo de «La Faraona», supusieron una tranquilidad para el Régimen que encontraba en esta nueva figuración (alejada de cualquier imagen peligrosa y discordante con la moral oficial) una embajadora de excepción.

Si Lola Flores-Cora Benamejí es la artista racial, Paquita Rico-Pilar Moreno es la sentimental. A diferencia del personaje de la jerezana, la trama del de Paquita Rico sí está basada en una relación amorosa, equivocada, que llevará a la inocente artista a acompañar involuntariamente en sus fechorías a su amante. Es fácil observar cómo el discurso oficial castiga a la mujer que se aparta de la virtud, condenando a la muerte, aún en una comedia amable como la que nos ocupa, a la desdichada Pilar. No puede ser de otro modo pues, aún por amor, la joven artista «peca», y el pecado conlleva la irremediable penitencia. Un castigo que, por otra parte, encaja perfectamente con el relato mitologizador de Paquita Rico, pues en sus dos grandes papeles previos, en *Debla, la virgen gitana* y *¿Dónde vas Alfonso XIII?*, también su personaje fallecía en la gran pantalla. Pilar Moreno, para ser Paquita Rico, debía morir. De este modo alimentaba la carga melodramática y, al mismo tiempo, movilizaba la empatía del espectador que comprendía, ante el trágico final, que la artista era buena, demasiado buena, pero que su castigo era justamente merecido.

Si Paquita Rico-Pilar Moreno muere por apartarse de la moral oficial, algo similar ocurre con Carmen Sevilla-Charo Ríos. Hemos destacado, frente a la racial y la sentimental, el papel de Carmen Sevilla como el de la artista «moderna» (el propio nombre Charo, aunque de raíces profundamente folklóricas, no es Rosario, ni Pilar, ni Cora). En cierto modo es lógico que así sea pues, en el ámbito cinematográfico, Carmen Sevilla fue la más avanzada de las tres artistas; frente a los personajes excesivamente tradicionales (hasta cierto punto tópicos y estereotipados) a los que dieron vida Lola Flores y Paquita Rico, Carmen Sevilla coqueteó con el cine del destape y trabajó con directores como Juan Antonio Bardem (*La venganza*, 1958, nominada al Óscar como mejor película de habla no inglesa) o Eloy de la Iglesia (*El techo de cristal*, 1971; *Nadie oyó gritar*, 1973) que le ofrecie-

ron papeles de mayor ambición que a sus compañeras. Charo, como decimos, es el arquetipo más cercano al de la vampiresa en el film: de extraordinaria belleza, la joven artista se deja seducir por un torero (Domingo de Triana) al que no ama, pensando únicamente en el interés económico y provocando de este modo el sufrimiento de Rafael, un buen (pero pobre) hombre, un músico que le ofrece un amor sincero. Lógicamente en una película en clara sintonía con la ideología del régimen franquista no hay lugar para las vampiresas, y los pecados de amor (nunca consumados) de la artista quedan redimidos mediante el arrepentimiento y la vuelta al camino correcto: finalmente Charo olvidará el interesado idilio con el torero y contraerá católico matrimonio con Rafael, nuevo guiño a la biografía de la artista que tan solo un año antes había celebrado con gran eco en la prensa su boda en la basílica del Pilar con Augusto Algueró (músico también, aunque más «moderno» que el tipo del humilde guitarrista flamenco encarnado por el actor Manuel Monroy).

Nótese en este momento que aunque sean tres mujeres las protagonistas de la película el poder, de un modo u otro, reside en los personajes masculinos. A pesar de la aparente independencia y empoderamiento de las figuras femeninas, la felicidad de las tres depende de un hombre, ya sea un empresario, un amor verdadero o un amor tóxico que conduzca al trágico desenlace. Siempre son ellos los que posibilitan el éxito y la felicidad, quedando como única decisión femenina el seguir el camino correcto o no. Si se sigue el camino virtuoso, trabajando sin descanso y creyendo en unos principios y convicciones se obtiene el éxito profesional (caso de Cora a la que un viejecito extranjero, Nicolás Perchicot, ofrece un contrato millonario); si tras abrazar la mentira y el interés, llega el arrepentimiento y la mujer se entrega al amor verdadero, esto permite alcanzar la felicidad (el matrimonio católico de Charo con Rafael); si, por el contrario, se sigue la senda del extravío y el pecado, aún siendo buena, no queda más que la condena (la muerte de Pilar Moreno y de su hermano Manolo por acompañar esta a Vicente en sus malas artes). Quizá puedan parecer categorizaciones excesivamente simplistas y hasta cierto punto pueriles, pero es innegable que el mensaje es tan claro y evidente que el público puede (y debe, es la intención) comprenderlo perfectamente sin necesidad de esfuerzo.

EL REPERTORIO: TRADICIÓN Y MODERNIDAD

La tensión que hemos señalado entre la tradición (el cine dedicado al universo de la copla) y la modernidad (esta especie de nueva estética urbana, con nuevos personajes y argumentos) tiene su correlato, naturalmente, en el repertorio musical presente en la película. Como anteriormente indicamos, el recurso dra-

mático del tablao posibilita que los números musicales intercalados en el film no tengan necesariamente que ver con la trama (evitando así peligrosas identificaciones entre la artista que canta y el sentido y significado que transmiten las canciones), puesto que su inclusión es verosímil al ser el repertorio que las intérpretes muestran sobre el escenario de «El balcón de la luna».

Siendo una película de estrellas, y estrellas consagradas, evidentemente la parte musical de la misma está muy cuidada y perfectamente equilibrada. Ocho números musicales interpretados íntegramente (además de otras músicas diegéticas) que se reparten equitativamente entre las cantantes: dos canciones para cada una y otras dos interpretadas conjuntamente por las tres folklóricas. Entre los autores, nuevamente diálogo entre el pasado y el presente, pues junto al indispensable Rafael de León y los maestros Solano y Quiroga encontramos la presencia de Augusto Algueró (no solo como autor de canciones sino también como responsable de la música del film).

Los dos temas destinados a ser cantados por las tres artistas llevan firma de Rafael de León y música del maestro Manuel Quiroga («¡Ay, qué calor!») y del maestro Juan Solano («Con el Carambí»). Estamos ante dos canciones de corte tradicional que combinan la estética andalucista con el majismo madrileño y en las que cada cantante tiene asignada una estrofa, quedando el estribillo reservado para la interpretación conjunta. De los dos temas llama especialmente la atención el chotis (un tanto andaluz por la impronta que le confieren las intérpretes) que abre el film, pues nuevamente nos ofrece la tensión tradición/modernidad que caracteriza la cinta. Para ilustrar esta cuestión podemos detenernos en las estrofas cantadas por Lola Flores y Carmen Sevilla; en la primera asistimos sorprendentemente a la presencia de la homosexualidad¹⁴ y el reforzamiento de la imagen del «macho ibérico» pues, como alegre canta Cora Benamejí, da igual que su novio Sisebuto el fontanero no sepa «hacer la o con un canuto», dado que ella lo prefiere a «tanto figurín que gasta ondulación» y que no se sabe «si es caballa o es cazón» (curioso este discurso firmado por el poeta, sabidamente homosexual, Rafael de León¹⁵). Bruto, analfabeto, quizá soez, todo se perdona a Sisebuto porque es un «hombre» (conforme a los dictados del tiempo) que probablemente piropee, y quizá lo haga con aires modernos como muestra Carmen Sevilla-Charo Ríos, en cuya estrofa Rafael de León afirma que tanto en Chamberí como en La-

¹⁴ Aún en tono peyorativo y con intención cómica, solo la insinuación denota una realidad, aunque negada y silenciada, existente.

¹⁵ En este mismo volumen Santiago Lomas analiza la vinculación con el universo *camp* de Rafael de León; quizá esta sea una de sus tempranas manifestaciones, pues la burda metáfora del poeta (acostumbrado a mayores alturas artísticas) es, indudablemente, reflejo de la ironía y el humor *camp*.

vapiés silban al cuerpo de la cantante «con la fuerza del express». Guiños a la modernidad que no consiguen ocultar un pensamiento (muy manifiesto) de corte profundamente conservador.

También tradicional y conservador es el repertorio individual de Paquita Rico, el pasodoble «El beso» (procedente de la revista *La Estrella de Egipto*, estrenada en 1947, letra de Adrián Ortega y música de Fernando Moraleda) y «Adiós, marinero», habanera escrita para la película con letra de Rafael de León y música, de nuevo, de Fernando Moraleda. En las antípodas se sitúa Carmen Sevilla con «Guitarras en la noche», letra de Moreu y Gasa, música de Augusto Algueró, y especialmente «Otra vez», letra de Antonio Guijarro y música del mismo compositor; esta última lleva el sello inconfundible del maestro Algueró, marido de la artista (que en estos años está componiendo éxitos como «Estando contigo», «Tómbola», «Acompáñame» o «Chica ye-ye») y el atuendo de Carmen Sevilla (totalmente alejado de la bata de cola) subraya el carácter moderno de la composición. Dramáticamente también adquiere significado el carácter musical del tema, pues es interpretado justo antes de la pelea entre el noble guitarrista y el arrogante torero causada por los coqueteos de la díscola Charo. De este modo adquiere continuidad una característica ya señalada por Juan Antonio Ríos Carratalá (1997), y es que en el cine oficial del régimen franquista los personajes nunca pueden pecar a los sonos de músicas «españolas» (en este caso la copla andalucista) sino que lo hacen, «naturalmente», al peligroso compás de ritmos extranjeros.

Esta modernidad musical de la artista de copla, a pesar de lo que pueda parecer, no resulta chocante¹⁶, pues solo tres años después del estreno del film de Saslavsky Carmen Sevilla protagonizará la sonada campaña publicitaria de Philips (significativa alianza entre la copla y la tecnología), cuya canción «Flamenca ye-ye» (letra de Rafael de León, música de Augusto Algueró) alcanzaría tal éxito que llegaría a ser comercializada en una grabación (junto al tema «Typical Spanish») que incluía un catálogo comercial de Philips en la funda del disco.

Lola Flores al igual que sus compañeras interpreta dos temas, «Doña Carlota» (letra de Rafael de León y Antonio Quintero, música del maestro Manuel Quiroga) y, fundamentalmente, «A tu vera» (letra de Rafael de León, música del maestro Juan Solano), sin duda el número musical más notable del film y que

¹⁶ Nótese que en la construcción como «artista moderna» de Carmen Sevilla no se advierte ruptura sino continuidad. La negociación tradición (copla) / modernidad (canción ligera) volverá a aparecer cinco años después, ahora sí como fractura, en la comedia filmica *Pero... ¿en qué país vivimos?* (1967), protagonizada por Manolo Escobar (exponente de la copla) y Concha Velasco (interpretando un papel con ecos de su «Chica ye-ye»).

gozó de una enorme popularidad¹⁷, siendo la canción más difundida del año 1964¹⁸. Para hacernos una idea de lo que esto significa pensemos que de 1962 a 1965 están sonando en la radio española temas como «María» (del musical *West Side Story*), «Downtown» (Petula Clark), «For me... Formidable» (Charles Aznavour), «Sapore di sale» (Gino Paoli) o «La Yenka», al mismo tiempo que se dan a conocer jóvenes artistas como Raphael o Mina (Moreno 2018). La arrebatada interpretación de la copla por parte de Lola Flores demuestra la genuina fuerza de la jerezana, que conseguía así revitalizar, siquiera por unos instantes, el universo de la copla en la España del desarrollismo.



Figuras 1 y 2. Tradición y modernidad: Lola Flores cantando «A tu vera» y Carmen Sevilla interpretando «Otra vez».

CONCLUSIONES

1962 fue un año especialmente fecundo para la música y el cine en España. Nombres propios como Marisol, Rocío Dúrcal, El dúo dinámico...comenzaban a dar pasos de gigante que afianzarían en los siguientes años. Junto a estos jóvenes y modernos artistas, el *star system* del franquismo continuaba gozando de una notable popularidad que pronto entraría en decadencia. En esta encrucijada se sitúa *El balcón de la luna*, una película realmente curiosa que a pesar de su aparente inocencia nos proporciona gran cantidad de información sobre la época a la

¹⁷ La popularidad alcanzada por la interpretación de La Faraona queda reflejada tanto en la cantidad de artistas que tras Lola Flores lo han grabado (Dolores Vargas «La Terremoto», Imperio de Triana, Isabel Pantoja, Manolo Escobar, Pitingo...) como en su presencia en films posteriores (*Con el viento solano*, 1966; *Los duendes de Andalucía*, 1966; *Casa Flora*, 1973...).

¹⁸ Lola Flores grabó el tema en 1964 (anteriormente, en 1962, lo había grabado con Discos Columbia) en un disco (del sello discográfico Belter) en el que también participaba su marido Antonio González y que incluía «Abanicos de toros», «El amo», «Ámame esta noche» y «A tu vera».

que pertenece, de pensamiento aún reaccionario pero en la que se atisban visos de progreso.

Hemos estudiado este producto fílmico a partir del binomio tradición-modernidad. A la tradición de la copla pertenecen las artistas que protagonizan la película, y tradicional es igualmente el formato de cine de estrellas; no obstante, el argumento y las localizaciones de la cinta de Saslavsky permiten adivinar la apertura a la modernidad. El régimen franquista fue plenamente consciente (algo no original, sino heredado de la dictadura de Primo de Rivera) del poder de la industria cinematográfica como motor para vender una imagen exportable del país (dentro y fuera de las fronteras). Siendo así, no es de extrañar que en 1962 se apostara por un cine de estrellas con el andalucismo por bandera, pero en el que también se pudiese apreciar que España ya no era un país de gitanas y bandoleros, sino de automóviles, televisores e incluso aviones. Un país rico y moderno aunque, por supuesto, sin lugar para el pecado.

Como hemos observado, la construcción de los personajes responde a diversas necesidades: por un lado, la de otorgar entidad propia (dentro de una mitología bastante homogeneizadora en torno a la imagen de la mujer artista durante el franquismo) a cada una de las estrellas del film; por otro, los guiños de Saslavsky (un director argentino cuyo único acercamiento al género sería esta cinta) a otro tipo de géneros cinematográficos. Y, presidiendo todo, la necesidad de fortalecer la ideología del régimen franquista: tres artistas decentes, devotas, virtuosas y de buen corazón que luchan por la vida y que, permaneciendo fieles a sus principios y convicciones, alcanzan el éxito anhelado; una suerte de hispánica visión del *American Dream* o, en palabras de Eva Woods (2012), una ilusionante *Narrative of Stardom*. Éxito posible para cualquier español, pero no a cualquier precio: la senda del extravío conduce a la condena (en este caso la muerte cinematográfica, a la que la artista Paquita Rico y su público estaban acostumbrados). El argumento de la película, tan fuertemente condicionado por la ideología y moral del momento, resulta bastante insustancial, salvándose el producto por la música presente en el mismo.

La banda sonora de la cinta nos incita a pensar en la consabida imagen del tránsito de una España en blanco y negro a otra España en color. En *El balcón de la luna* desaparece el mundo rural para dar paso a una España moderna y urbana, justificando los diferentes repertorios musicales mediante el recurso de la localización en un tablao (que ofrece una solución verosímil para la aparición de un determinado tipo de repertorio). Esta España en color (lejanos los días de la autarquía y la cartilla de racionamiento) admite la canción sentimental pero también, y especialmente, una canción ligera, moderna, alegre y desenfadada, representada por la flamenca (un poco) yeyé Carmen Sevilla, sin olvidar la raza, la

esencia y el embrujo de una Lola Flores que interpreta «A tu vera» con la misma pasión y sentir que interpretó, en blanco y negro, «Pena, penita, pena» (en la película de 1953) o «Limosna de amores» (en el film homónimo de 1955).

El balcón de la luna es un producto artístico que refleja las contradicciones de un sistema de pensamiento político, ideológico y moral a caballo entre una época y otra, unos objetivos y anhelos y otros, y, al mismo tiempo, las necesarias negociaciones culturales en un momento histórico complejo de la historia de España. Tras la amable apariencia de la narración es posible redescubrir la idea de lo que España es (y no es) en el año de su filmación, así como la recreación de la imagen de la mujer a través de las representaciones musicales de la misma, una mujer flamenca, yeyé, tradicional, moderna, madrileña, andaluza, rural, urbana y, sobre todo, una mujer que vehicula toda una construcción mitológica que, consciente o inconscientemente, pervive con fuerza entre un pasado reciente y un futuro próximo aún por adivinar.

BIBLIOGRAFÍA

- Arce, J. (2010). La feliz infancia del cine musical español. En C. Alonso et Álii, *Creación musical, cultura popular y construcción nacional en la España contemporánea* (pp. 187-203). Madrid: ICCMU.
- Castillo-Puche, J. L. (1963). Visita sentimental y pintoresca a los «tablaos» más famosos de la Villa y Corte. *Blanco y Negro*, nº 2644, 5 de enero de 1963.
- Dyer, R. (2001). *Las estrellas cinematográficas. Historia, ideología, estética*. Barcelona: Paidós.
- Gallardo Saborido, E. J. (2010). *Gitana tenías que ser. Las Andalucías imaginadas por las coproducciones fílmicas España-Latinoamérica*. Sevilla: Centro de Estudios Andaluces.
- Jewell, R. B. (2007). *The Golden Age of Cinema. Hollywood 1929-1945*. Malden: Blackwell Publishing.
- Labanyi, J. (2004). *Lo andaluz en el cine del franquismo: los estereotipos como estrategia para manejar la contradicción*. Sevilla: Centro de Estudios Andaluces.
- Moix, T. (1993). *Suspiros de España: la copla y el cine de nuestro recuerdo*. Barcelona: Plaza y Janés.
- Moreno, F. (2018). *¿Qué me estás cantando? Memoria de un siglo de canciones*. Barcelona: Debate.
- Morin, E. (1964). *Las estrellas del cine*. Buenos Aires: Eudeba.
- Ríos Carratalá, J.A. (1997). *Lo sainetesco en el cine español*. Alicante: Universidad de Alicante.

- Romero Ferrer, A. (2016). *Lola Flores. Cultura popular, memoria sentimental e historia del espectáculo*. Sevilla: Fundación José Manuel Lara.
- Vogel, A. (2017). *Bikinis, Fútbol y Rock&Roll: Crónica pop bajo el franquismo sociológico (1950-1977)*. Madrid: Akal.
- Vázquez Montalbán, M. (2014). *Cien años de canción y music hall*. Prólogo de Silvia Martínez. Barcelona: Nortésur [primera edición de 1974].
- Woods Peiró, E. (2012). *White Gypsies: Race and Stardom in Spanish Musicals*. Minneapolis: University of Minnesota Press