

Música y construcción nacional en España: teatro musical, cine y música popular (1900-1936)

Music and national construction in Spain: musical theatre, cinema and popular music (1900-1936)

CELSA ALONSO
Universidad de Oviedo
celsalonso@gmail.com

Resumen: Este artículo explora cómo algunos productos de la cultura popular (canciones, cine, teatro lírico) contribuyeron a construir y negociar la identidad nacional española entre 1890 y 1936, un arco temporal definido por intensos procesos de modernización política, económica y cultural. Arrancando desde la zarzuela en todas sus variantes —sainete, zarzuela ínfima, revista—, el cuplé, la relación entre el teatro musical y el cine mudo, y la llegada de ritmos americanos —entre ellos el jazz—, el artículo analiza de forma particular el caso del cine, donde confluyen lo nacional y lo cosmopolita, la tradición y la modernidad, como ocurrió en el teatro. Con la proclamación de la Segunda República, en 1931, continuaron estos intercambios, negociaciones y diálogos culturales, bajo la fuerte influencia del cine norteamericano. Las nuevas productoras dieron prioridad al humor, la canción popular y el melodrama configurando un cine nacional, popular y comercial, que no se interrumpió tras la guerra.

Palavras-chave: Teatro musical español; cinema nacional; musica popular

Abstract: This paper explores how some products of popular culture (songs, cinema, musical theater) contributed to constructing and negotiating a Spanish National identity between 1890 and 1936, a time defined by intense processes of political, economic and cultural modernization. Starting from the zarzuela in all its variants —from sainete to zarzuela ínfima and revue—, the cuplé, the relationship between musical theater and silent cinema, and the arrival of American rhythms —among them jazz—, this article analyzes in particular way the case of cinema, where the Nacional and the Cosmopolitan, tradition and modernity, come together, as happened in the theater. With the arrival of Second Republic, in 1931, these exchanges, negotiations and cultural dialogues continued, under the strong influence of North-American cinema. The new production companies prioritized humor, popular song and melodrama by setting up a national, popular and commercial cinema, which was not interrupted after the civil war.

Keywords: Spanish musical theatre; National Cinema; Popular music

Introducción¹

El teatro musical y el cine son prácticas fundamentales de la cultura popular donde, durante décadas, se ha construido, representado y negociado la identidad nacional y se han reforzado las identidades de género, con las tensiones que generan estos procesos. Recordemos que el cine fue el resultado de una transformación del teatro, marcada por el tránsito del espectáculo popular al espectáculo de masas (Díez Puertas 2003:,333). Desde los inicios del cinematógrafo (cuando éste formaba parte de los espectáculos de variedades) las relaciones entre el cine y el teatro lírico español fueron fundamentales: obras, temas, música y estructuras dramáticas del teatro autóctono fueron asimiladas en el cine desde los años 20, comenzando por las adaptaciones de zarzuelas, dramas y comedias.

Unos breves apuntes sobre la zarzuela española

Desde el Siglo de Oro, el teatro lírico ha sido un pilar fundamental de la cultura española: somos un país de teatro, con un patrimonio de miles —literalmente— de obras dramático-musicales sólo en el siglo XIX y primera mitad del XX. Desde 1850 existió un proyecto de teatro lírico nacional que se materializó en la zarzuela en sus múltiples variantes: un teatro hablado con música, desde la zarzuela en 1 solo acto siguiendo la tradición del vodevil (*farsa, sainete, juguete*, con frecuencia de asunto cómico o tragicómico) a la zarzuela grande (en 2 o 3 actos, en un momento inicial comedias de enredo y, más tarde, dramas rurales o históricos). Este repertorio, que nace y se desarrolla al margen del Estado y de la monarquía, fue impulsado por la burguesía y los empresarios de teatro, y fue duramente atacado por algunas élites culturales. Pese a ser un producto híbrido, bajo la influencia del teatro italiano (en la música) y la *opéra comique* francesa (en los libretos), se convirtió en herramienta indispensable para construir la identidad cultural española, con un público amplio de diferentes niveles sociales y culturales.

Al margen de falsos esencialismos musicales, la zarzuela fue un proyecto de teatro lírico nacional, rentable económicamente, donde se consolidó lo que entendemos por *casticismo* en música, negociándose una serie de estereotipos sonoros que se convierten en nacionales porque los agentes sociales (compositores, empresarios, público) así lo decide y asimilan con naturalidad. Tales estereotipos continúan vigentes en la música

¹ Este artículo se ha realizado con el apoyo del Proyecto Músicas en conflicto en España y Latinoamérica: entre la hegemonía y la transgresión (siglos XX y XXI) HAR2015-64285-C2-1-P.

popular del siglo XX, donde el componente andaluz fue —y sigue siendo— explotado como elemento exótico, meridional, pintoresco, creando un sentido de la diferencia.

A partir de 1885, la industria editorial se fortaleció, cobrando fuerza el teatro por horas, conocido popularmente como "género chico": obras dramáticas de 1 solo acto, con o sin música, de una hora aproximada de duración. En el seno de este repertorio, triunfó el sainete lírico, donde había comicidad, tipos populares urbanos, trama sentimental de enredo, intención moralizante y final feliz. Pese a los códigos y estereotipos de un discurso hegemónico, el éxito se sostenía en una comicidad caracterizada por la caricatura, la parodia, la transformación cómica de la palabra (Romero Ferrer, 1993: 37); era una transgresión autorizada, tolerada más que subversiva, donde se construyó "un espacio social alternativo", una segunda vida del pueblo (festiva), donde a veces se invertían las jerarquías (Versteeg 2000, 25).

El sainete lírico era una excelente síntesis entre modernidad y tradiciones populares, alta y baja cultura, actualidad social e identidad heredada, entre arte académico y entretenimiento de masas (Lamas 2008, 34). El género gozó de una gran popularidad y produjo importantes beneficios empresariales, convirtiéndose en una práctica cultural fundamental en la naciente cultura popular. Durante muchos años, la musicología señaló a este repertorio como un producto conservador, que obedecía a intereses comerciales, poco ambicioso estéticamente, no interesado en la modernidad, incapaz de construir un discurso nacional. Desde una perspectiva esencialista, se mitificó el canto rural y la renovación del lenguaje, buscándose "autenticidad" nacional dentro de los textos, condenando a la zarzuela. Hoy se presta más atención a las prácticas que a los textos, a cómo la música se consume y se moviliza, y cómo adquiere significado. En este sentido, la zarzuela tenía capacidad para reforzar, reflejar y refractar identidades: en la música —y más si está ligada a la visualidad— se puede alcanzar un equilibrio entre representación (de algo que supuestamente existe) y negociación (de algo que se quiere construir) (véase Alonso et alii, 2010). Creo que la identidad musical española existe, aunque haya sido construida, y desde siempre ha estado ligada al teatro y luego al cine.

Cambio de siglo

Con la llegada del siglo XX, el teatro ligero (revista, opereta, teatro bufo) aumenta su oferta, entra en juego el erotismo y se refuerza la comicidad y la visualidad, bajo la influencia de las *varietés* francesas y el *music hall* británico. El teatro cómico lírico y el cuplé son en ese momento los ejes fundamentales de la cultura popular española, que supo construir unos espacios de consumo nacional. El teatro musical popular compartía locales, objetivos y público con los espectáculos de variedades, donde había cuplés, canciones, baile, circo, flamenco y proyecciones de cine. La cultura popular crea nuevas

formas de producción y estructuras de negocio que generan prácticas hedonistas, escapistas, con capacidad para construir una identidad nacional desde lo cotidiano: y el cotidiano es una estructura sentimental capaz de simbolizar la cultura nacional de un lugar y de uno momento concretos (Edensor 2002, 17-19).

En España la cultura popular está atravesada por una tensión modernizadora muy fuerte entre 1900 y 1936: una tensión que generaba ansiedad, pues la modernidad y el cosmopolitismo podían interpretarse como una amenaza a las tradiciones autóctonas. El teatro musical y las variedades generaban productos que reproducían discursos hegemónicos pero no carecían de potencial transgresor, pues había lugar para la sátira social, la parodia y el erotismo. Es el caso del cuplé, donde se crea una iconografía muy eficaz en la construcción identitaria (véase Encabo, 2019). En cualquier caso, se trataba de un erotismo institucionalizado (Salaün 2007, 72), donde el cuerpo espectacularizado y erotizado en los escenarios se sometía a una explotación industrial y, al mismo tiempo, se convertía en un "foco de discusión cultural" (Clúa 2016, 37).

Con el cambio de siglo, se producen cambios en el género chico y el sainete, un aumento del erotismo, apareciendo la zarzuela ínfima. Se inicia entonces una polémica entre lo «chico» y lo «ínfimo» (lo conservador/castizo frente a lo erótico/parisino), entre el sainete y la zarzuela ínfima. Ambos géneros convivieron e intercambiaron elementos dramáticos y musicales, y entraron en decadencia al mismo tiempo en torno a 1914. La zarzuela ínfima era un teatro gestual que combinaba textos muy atrevidos con música sencilla, destacando los cuplés políticos y las danzas de moda, bajo la influencia de las variedades (Webber 2010, 63-76): destacan el *cake-walk* (procedente del *music hall* anglosajón, a menudo con intenciones paródicas) y la machicha de connotaciones eróticas y transgresoras. Pensemos que la machicha había llegado a París gracias a compañías de opereta francesa que hacían giras por Brasil, y en torno a 1910 ya se bailaba, estilizada, en los cabarets parisinos, como danza de pareja enlazada siendo reemplazada con el tiempo por el tango (González y Rolle 2005, 516).

Otro género muy popular era la revista, donde había comicidad, erotismo, exotismo, sátira política, crítica social, exaltación de los valores nacionales y alusiones al ejército, adornados con desfiles o marchas militares (Barce, 1996-97, 119-147). La revista era musicalmente híbrida, y desde finales del siglo XIX se privilegiaron tres tipos de repertorio: folklorizante (donde reinaban la jota, el cante flamenco y bailes folklóricos regionales), bailes urbanos de moda y cuplés (exportables a los espectáculos de variedades, sin relación con los argumentos de la revista, eróticos, picarescos o políticos).

Con el avance del siglo XX, la revista aumenta los elementos eróticos, visuales y espectaculares lo que provoca el tránsito entre la "revista blanca" (de asuntos políticos y de actualidades) a la "revista frívola" o "moderna" bajo la influencia de la revista parisina en torno a 1915, donde el hilo argumental era mínimo (Montijano 2010, 20-21). Con frecuencia, los números musicales apenas tenían que ver con el argumento, y se

justificaban a través de un sueño, una fantasía, un viaje imaginario: rupturas narrativas que eran disculpas para crear espectáculo. Durante los años de la Gran Guerra aparecieron géneros híbridos (humorada, fantasía cómico-lírica), triunfa la revista moderna, y el sainete continúa, ampliándose a veces a dos actos. Se rompen las fronteras entre géneros, y hay constantes intercambios. El teatro musical se fragmentó en fórmulas comerciales muy variadas, en un momento de transición, rupturas y mutaciones, fruto de un enfrentamiento entre lo viejo y lo nuevo, en un contexto de "consumo bulímico": la presión del mercado era muy grande, y un compositor podía llegar a escribir hasta 12 obras en un año (Salaün 2005, 129).

Los felices años veinte

En los años veinte, asistimos a un proceso de modernización y re-estructuración del ocio de masas (González Calleja 2005, 98). El teatro sigue siendo el eje vertebral de la cultura popular y el cine progresa rápidamente. Los españoles debían asimilar la modernidad, sin perder sus tradiciones: teatro y cine se convierten en espejos de estos procesos, que reflejan y refractan la realidad. En el teatro, la música funcionaba como un mecanismo de persuasión, comunicando valores ideológicos a través del hedonismo, la sátira y las emociones, creándose discursos de poder, identidad y política. Si en el musical americano las canciones y bailes proyectaban al público el sentido de lo que era, no era o debía ser América (véase Knapp, 2005), en España ocurrió algo similar. El teatro musical proporcionaba al público la oportunidad de participar en el debate sobre la identidad española, ofreciendo imágenes y símbolos de unas identidades regionales (Andalucía, País Vasco, Cataluña...) y de sus relaciones con la identidad nacional (España). Además, el teatro proponía una agenda política y metaboliza el enfrentamiento con lo nuevo, con lo desconocido, gracias a la sátira y al baile, con un notable protagonismo de la mujer. La identidad nacional también era definida por contraste: por tanto, lo nacional y lo exótico se construyeron y reforzaron recíprocamente, creando mitos que perduraron en el cine.

En los años '20, el teatro era un espectáculo masivo que movía ingentes cantidades de dinero. Solo en Madrid encontramos un promedio de más de 1000 representaciones teatrales por mes durante los 9 meses de la temporada teatral, con una media de 650 obras distintas por temporada, incluyendo más de 200 estrenos (obras nuevas) por temporada, y una gran variedad de oferta (Vilches y Dougherty 1992, 78). Partiendo de la tradición de la zarzuela y el sainete, pero también bajo la influencia del cabaret, la revista francesa, la música de Broadway y el cine americano, se crearon centenares de obras de teatro cómico lírico, de gran popularidad.

Dentro de este repertorio, uno de los espectáculos favoritos fueron las revistas. A partir de 1927 triunfa la revista de gran espectáculo y el "vodevil arrevistado" (una

combinación de cuadros de revista con tramas de enredo). Se alcanzaron altas cotas de fantasía, pero no era solo entretenimiento: reproducía una visión utópica de la vida y los placeres, articulaba tensiones, contradicciones y reconciliaciones entre individuos y sociedad, particularmente en cuestiones de género, interrumpiendo la narrativa a través de las canciones y el baile, como en el teatro musical americano (véase Walsh y Platt, 2003). Las obras eran musicalmente híbridas: cuplés, música castiza, marchas y danzas, bailes europeos, música de *jazzband* y ritmos latinoamericanos cohabitaron sin problemas. Lo "negro" y lo criollo simbolizaban las dos caras de la América urbana (cf. González y Rolle, 2005). La entrada del jazz en España se verificó a través del *music hall* y las variedades, pero el teatro musical supo captar y asimilar aquella música. Los llamados "ritmos negros" (*one-step*, *two-step*, *fox-trot*, *slow-fox*, *quick-step*, *shimmy*, *blackbottom* y charlestón) se popularizaron masivamente porque fueron absorbidos por el teatro lírico popular: ritmos y bailes ligados a una nueva cultura del cuerpo y del sexo, asociados al empoderamiento de la mujer, la voluptuosidad, el placer, el juego, el alcohol, las drogas, la juventud, el carnaval, la promiscuidad amorosa, o la parodia de las costumbres modernas.

Junto a las músicas derivadas del jazz estaban algunos ritmos caribeños, tropicales o latinoamericanos (rumba, tango, danzón, entre los más llamativos), también asociados a elementos transgresores, casi siempre con connotaciones sexuales. Tras el debut de Carlos Gardel en Madrid en 1923, el tango alcanza una gran popularidad y es frecuente en el teatro cómico lírico, poniéndose de moda el tango sentimental o milonga, que aparece en algunas revistas, ligado al mundo del gaucho y su melancolía. En cuanto a la rumba y el danzón, fueron popularizados por músicos criollos que llegaron a España atraídos por la Exposición Iberoamericana (inaugurada en 1929): un híbrido de jazz y ritmos caribeños que se pondrá de moda en la revista de los años '30, también con connotaciones sexuales y símbolo de exotismo.

Pero la modernidad exigía un mecanismo compensatorio: los elementos autorreferenciales, como el chotis, pasodoble, zambra, tanguillo y bulería andaluzas, y algunos bailes regionales. Los ciudadanos se apropiaron de aquellas músicas, las cantaban, bailaban, compartían y las hicieron suyas. En el teatro los libretos reforzaron mitos donde las audiencias se veían reflejadas, especialmente las clases bajas y medias: patriotismo, juerga, religión, individualismo indisciplinado, humor popular, localismos. Otro mito poderoso era el de las mujeres españolas hermosas, seductoras, o el de los hombres arrogantes, viriles, conquistadores (el mito del donjuanismo).

Del teatro al cine mudo

El cine, como el teatro, mezclaba deliberadamente lo castizo con elementos cosmopolitas y modernos, creando un híbrido eficaz para satisfacer al público. Teatro, cine y espectáculos de variedades seguían estando interrelacionados, lo que puede explicar la importancia del cuplé, las canciones y la abundancia de secuencias metateatrales en los films, antes de la llegada del cine parlante (Woods 2016, 210).

En los años veinte se desarrolla la incipiente industria cinematográfica española, junto a un debate en torno a lo que era o debía ser el cine nacional, con dos competidores potentes: el cine americano y el alemán, de mayores recursos financieros y técnicos respectivamente. Por eso los productores respondieron al reto acudiendo al folklorismo y la tradición (Cánovas Belchí 2007, 25-36). El cine era testimonio de modernidad y, al mismo tiempo, podía y debía reforzar los símbolos de la cultura nacional: considerando nuestra potente tradición teatral es fácil entender que, desde la etapa muda, el cine se alimentara de adaptaciones de zarzuelas, farsas y sainetes.

En conjunto las cifras que aporta Cánovas Belchí son reveladoras. De 230 largometrajes de ficción que se rodaron en España en los años veinte, 130 fueron adaptaciones (es decir un 56,5%): 70 eran obras teatrales (34 de ellas teatro lírico) y 50 de narrativa. Al uso común de espacios entre cine, variedades y teatro musical, hay que añadir que el teatro lírico tenía un público amplio y consolidado, y el cine necesitaba construir un público. La zarzuela era muy atractiva, pues la audiencia conocía el contenido de las tramas y no necesitaba leer los intertítulos para seguir el hilo argumental (Arce 1996-97, 273-280). Por tanto, hubo una alianza estratégica y una simbiosis entre ambos espectáculos (Arce 2010, 139-160). Las adaptaciones de obras de teatro hablado y de zarzuela fueron una estrategia de las productoras españolas para proponer un género cercano a la sensibilidad del público, que reafirmaba un sentido de la "diferencia" en un contexto de modernización y europeización, con unos costes económicos muy pequeños (Triana Toribio 2003, 18-20).

Al principio las adaptaciones de zarzuela eran filmaciones de números musicales sueltos. Luego llegaron las adaptaciones que, a veces, se presentaban con nombre simulado para evitar pagar derechos de autor (Cánovas Belchí 2011, 74). En 1921 se produce un punto de inflexión, tras la adaptación del sainete de *La verbena de la Paloma* (de 1894) por José Buchs. Esta película estuvo en circulación en los cines españoles durante toda la década y su éxito reactivó la industria cinematográfica madrileña. Aunque se llevaron al cine muchas zarzuelas, fueron muy escasos los títulos contemporáneos que llegaron a la pantalla (Claver 2012, 138), ya que la mayoría de las zarzuelas que se adaptaron al cine se estrenaron entre 1891 y 1909 (es decir, durante el auge del sainete lírico): en el cine se convirtieron en dramas rurales, dramas taurinos, dramas históricos o bien sainetes con elementos melodramáticos. Se dieron casos en los que un sainete se

representaba en el teatro mientras en las salas de cine se proyectaba su adaptación cinematográfica: así ocurrió con *Don Quintín el amargao*, una adaptación del sainete en dos actos de Arniches y Estremera, con música de Jacinto Guerrero, de 1924, dirigida por Manuel Noriega (1925) (Zabala 2007).

Las zarzuelas filmadas se sonorizaban en directo con coros y orquesta, orquestina o arreglos para sexteto. Hubo aparatosos estrenos con intervención de grandes orquestas. Los espectadores podían incluso participar cantando algunas piezas muy conocidas, y a menudo los intertítulos reproducían los textos de las canciones. En cuanto a la adaptación de la música, a veces la hacían los propios compositores de las zarzuelas, otras veces se ubicaban los temas más conocidos de la zarzuela a lo largo del film. La música era una parte muy importante de la proyección, y con frecuencia se extendían los intertítulos un tiempo innecesario, permitiendo la interpretación del número musical completo (Berriatúa 2002, 217).

Y llegó la república

Tras la proclamación de la Segunda República, en abril de 1931, la modernidad se institucionaliza en España. En los años treinta hubo en España una experiencia democrática sin parangón en la vieja Europa. El cine y el teatro de nuevo reflejan y refractan el proceso modernizador junto al reforzamiento de los estereotipos nacionales. En el teatro frívolo eclosiona el erotismo y un humor lascivo, que autores como Evelyne Ricci y Serge Saläun bautizaron como «ola verde» (Ricci y Saläun 2005): historias vodevilesas, con enredos inverosímiles, intercambio de identidades, adulterios, promiscuidad sexual y mucha sátira. Pese a la importancia de los actores cómicos, las mujeres eran las auténticas protagonistas, y podían construir unos discursos alternativos al patriarcado (Alonso 2013). La parodia y la exageración en términos de género y sexualidad operaba de varias maneras en la audiencia, como ocurría en el teatro musical americano: como mecanismo liberador para romper con los moldes tradicionales, o como “mirada voyerística” hacia algo alternativo y atractivo, aunque de dudosa moralidad, siendo el comportamiento sexual atrevido de la mujer uno de los temas preferidos (Knapp, 2006: 205-206). En un espíritu de puro hedonismo, continuaban conviviendo músicas de procedencia extranjera junto a músicas autóctonas. Como en la década anterior, los ritmos americanos (del norte y del sur) continúan siendo los portadores de la sátira y la modernidad. Al charlestón y al foxtrot se une el blues, el baile de claqué y el swing, mientras el chotis representa el casticismo más conservador y estereotipado, al igual que el pasodoble. Por eso las obras siguen siendo musicalmente híbridas.

Frente al teatro frívolo, el cine comercial era más conservador y recatado. La implantación del cine sonoro coincidió con el cambio político que supuso la llegada de la república. El cine se convirtió en una práctica discursiva donde se reforzaron los símbolos de la cultura popular nacional, autenticando mitos preexistentes que hasta aquel momento se habían negociado en el teatro musical popular y el cine mudo. Y también se metabolizó la modernidad. El objetivo era lograr un equilibrio entre la tradición y un estilo internacional dominado por las producciones de Hollywood. Como en la década anterior, la modernidad podía y debía coexistir con elementos tradicionales de la cultura popular española, lo que explica la relevancia de la música popular y la importancia de las canciones en el cine. Era necesario consolidar un cine *nacional-popular* en el que las nuevas clases medias emergentes y las clases populares pudieran verse representadas, y construir su propia hegemonía en sentido gramsciano (Zunzunegui y Zumalde 2016, 39 y ss).

A partir de 1934 comienza la recuperación empresarial del sector, tras el colapso que supuso la llegada del sonoro. Las películas debían ser rentables, por lo que los estudios continuaron produciendo los géneros más populares de la década anterior: zarzuela, melodramas sentimentales y comedias. Las cifras confirman que las productoras privadas apostaron por la comedia, que supusieron casi el 50% de las películas que se rodaron entre 1932 y 1936. De un total de 109 films, 47 fueron comedias, 21 pueden considerarse musicales y 17 melodramas (Gubern 2017, 156). Otro género relevante fue el musical que engloba: adaptaciones de zarzuela (lo que explica el *remake* de algunos títulos ya llevados al cine en los años 1920), musical folklórico y comedia musical cosmopolita influida por Hollywood.

Los intercambios entre cine y teatro se fortalecieron, lo que explica las numerosas adaptaciones teatrales y la importancia de la música como herramienta narrativa y discursiva para fusionar lo castizo/costumbrista/nacional (a través de la copla) con lo cosmopolita (a través del jazz y el swing). A la influencia del cine extranjero y las tradiciones de carnaval y *commedia dell'arte* europeas (véase Marsh 2016,10) hay que añadir la deuda con el teatro musical español, particularmente la farsa y la revista, donde libretistas y compositores se habían enfrentado —y seguían haciéndolo— a los mismos dilemas que los directores de cine: buscar un equilibrio entre el cosmopolitismo y los localismos, entre la modernidad y la tradición. Aparte de la comedia musical (en todas sus variantes), la otra gran apuesta del cine republicano fue el llamado cine “de raza”, es decir, adaptaciones de zarzuelas, musicales folklóricos y melodramas sentimentales con canciones, protagonizados por cantantes convertidos en estrellas de cine. Si algo comparte el cine “de raza” con la comedia y es la abundancia de música.

Cifesa y Filmófono

Las nuevas productoras españolas, entre las más importantes Cifesa y Filmófono, tenían que sobrevivir en un contexto de modernidad popular internacional donde hay que situar *l'humour noir*, las comedias de René Clair, el musical americano en todas sus variantes, el cine de los hermanos Marx, la *screw ball* comedy americana, las operetas filmadas alemanas, o el *backstage musical* de Busby Berkeley. Para ello desarrollaron una estrategia: combinar folklore, humor, música y melodrama. Los compositores de teatro lírico se convirtieron en compositores de cine para abastecer el mercado, que conocían bien. La música se convirtió en protagonista, en un amplio abanico de géneros, desde el flamenco al jazz. Por ello, en casi todos los géneros cinematográficos hay números diegéticos, ya fueran metateatrales (habituales en las revistas) o simplemente canciones y bailes que podían o no interrumpir la narración. Estas canciones buscaban el favor del público, apelaban a su patriotismo, y potenciaban la parodia o el drama.

El apogeo de la relación entre la copla y el cine se vincula a las grandes productoras de Cifesa y Filmófono. La copla tenía un potencial narrativo importante, con versos melodramáticos y sentimentales, mistificaba lo popular y podía establecer sinergias entre industria del cine y del disco (Benet 212, 101). Así que la copla se adapta al cine gracias a estrellas como Conchita Piquer, Estrellita Castro, Imperio Argentina o Angelillo, quienes habían empezado su carrera como artistas de variedades.

En cuanto al jazz, en los años treinta pierde su poder de transgresión en el cine. Tal vez por los cambios derivados del éxito comercial del swing americano, o por su presencia en las dulces comedias románticas americanas, y quizá porque en la España republicana la transgresión no estaba en el cine comercial sino en el teatro frívolo, donde el jazz era la herramienta para el sarcasmo, sátira social, erotismo y discursos alternativos al patriarcado. En el cine el jazz conservó connotaciones de modernidad (en términos de ocio) y de transgresión amable (en términos de género), y contribuyó a satisfacer al público, bajo la influencia del cine comercial de Hollywood.

Esta situación se entrelazó con el debate sobre la construcción de un cine nacional. Desde principios de siglo XX, el cine español se había apoyado en una idea esencialista de la nación basada en la raza, folklore, tradición, historia e imaginarios regionales (García Carrión 2011, 169-202). El interés por crear un cine nacional se intensificó con la llegada del sonoro, ya que la implementación del sonido desafiaba "las visiones del cine como un arte transnacional" pues ahora el cine era hablado, definido por una lengua nativa y con una importancia fundamental del diálogo, lo que "enfaticaba su especificidad cultural" (García Carrión 2013, 211-212).

Las producciones norteamericanas rodadas en español en Joinville fueron duramente criticadas, de forma particular los *talkies* que abordaban asuntos y ambientes

hispanos, imponiendo una "visión falseada de la raza hispana". "Españolada" era una categorización cinematográfica ambigua y polémica, y el debate surca las páginas de los diarios de tirada nacional y de las principales las revistas de cine, como *Popular Film*, *Nuestro Cinema*, *Cinegramas* o *El cine*. Los realizadores se enfrentaron a un difícil dilema: modernizar el cine español sin perder nuestra identidad. Los críticos recomendaban no imitar modelos extranjeros, pero tampoco ignorarlos. Donde no había consenso era en cuáles habrían de ser los referentes. Algunos críticos rechazaban la influencia americana y presencia del jazz, otros rechazaban las adaptaciones teatrales (sobre todo la zarzuela) y el cine "racial", unos se inclinaban por el realismo dramático y el drama rural, otros por el cine soviético.

En este contexto, el objetivo de Cifesa era lograr un equilibrio entre tradición y cosmopolitismo, entre un cine "racial" y un estilo internacional hollywoodiense. Cifesa sabía que el cine español tenía a su disposición la literatura y el teatro (clásico y contemporáneo) y el potencial de la canción popular. Cifesa apostó por la comedia: 7 de 10 largometrajes realizados entre 1934 y 1936 son comedias, y en tres películas contó con Imperio Argentina, destacando *Morena Clara* y *Nobleza Baturra*, dos de los grandes éxitos de la república. Entre las comedias hay que destacar dos, que se presentaron como "comedia costumbrista musical" y son dos *remakes* de zarzuelas llevadas al cine en los años '20, en ambos casos por el realizador José Buchs en 1921 y 1922 respectivamente: *La verbena de la Paloma* dirigida ahora por Benito Perojo (1935) y *La reina mora* dirigida por Eusebio Fernández Ardavín (1936).

La segunda productora española más importante en tiempos de la república fue Filmófono. Fundada en 1935 con el objetivo de realizar películas comerciales dignas y no reaccionarias, dirigidas a un público mayoritario, contó con la participación de Luis Buñuel como productor ejecutivo que controlaba los aspectos económicos, artísticos y técnicos de las películas (véase Ríos Carratalá 1995). Filmófono trató de adaptar a España el sistema de estrellas vinculadas con una productora junto a unas campañas publicitarias muy meditadas, y explotó la combinación entre humor, folletín y música.

Filmófono produjo cuatro películas entre 1934 y 1936, de buena realización: un *remake* de *Don Quintín el amargao* cuyo slogan publicitario fue "el gracejo madrileño con el ritmo de un film americano"; *La hija de Juan Simón* (1935) una adaptación de un drama popular catalogada como "melodrama sentimental", protagonizada por cantante Angelillo, que procedía de las variedades y el flamenco, afín al Partido Comunista y que iba a convertirse en la nueva estrella de la productora para competir con las películas protagonizadas por Imperio Argentina de Cifesa; *¿Quién me quiere a mí?*, una comedia dramática de 1936, que no tuvo mucho éxito; y *Centinela, alerta!*, rodada en plena guerra civil, una comedia dramática con canciones inspirada levemente en la zarzuela *La alegría del batallón* (libreto de Carlos Arniches y música de José Serrano de 1909, que ya se había llevado al cine en 1923), protagonizada por Angelillo. En ambas películas de Angelillo,

con canciones de Daniel Montorio, la música se caracteriza por un discurso híbrido que va de la copla y el flamenco al swing, que ilustra la búsqueda de esas síntesis entre modernidad y casticismo, bajo la influencia del *backstage* musical norteamericano, la farsa y el *vaudeville*.

Conclusiones

Desde los años veinte, la música fue fundamental en la creación de un cine popular y comercial, y un instrumento muy eficaz para lograr la simbiosis entre lo nacional y lo cosmopolita. Si en el cine mudo el género más cultivado fue el drama, en el cine sonoro republicano fue la comedia, donde la música multiplicaba las posibilidades connotativas: una nueva herramienta para reforzar identidades nacionales, de género, y un instrumento al servicio de la parodia, la ironía y la transgresión. Asimismo, el cine español se benefició de las tradiciones teatrales autóctonas, adaptando a la pantalla géneros muy variados (con o sin música), entre los que destaca la zarzuela, lo que supone la confirmación del protagonismo de la música. Con la llegada del cine sonoro, se pone de manifiesto el potencial de la comedia musical, se consolidan las estrechas relaciones entre cine y teatro autóctono, la parodia como seña de identidad del cine español y la importancia de la música en el cine clásico nacional. Sin ignorar las corrientes internacionales, el cine español supo encontrar una vía con personalidad propia, para lo cual fueron fundamentales los compositores que procedían del mundo del teatro musical, el papel de los cantantes convertidos en actores y actrices de cine, y el potencial de la copla y el flamenco.

Tras la guerra civil, con la dictadura de Franco el cine se convirtió en un poderoso artefacto ideológico al servicio del 'Nuevo Estado', en un momento en que la industria tenía que consolidar un cine nacional y popular al mismo tiempo, así como un público nacional. Por eso la música seguirá siendo un elemento fundamental en el cine del franquismo, pudiendo establecerse un hilo de continuidad entre teatro musical, cine mudo, teatro frívolo, cine sonoro republicano y cine franquista.

Referencias

- Alonso, Celsa (et alii). 2010. *Creación musical, cultura popular y construcción nacional en la España contemporánea*, Madrid: ICCMU (Instituto Complutense de Ciencias Musicales).
- Alonso, Celsa. 2013. "Afrodita's necklace was not only a joke: Jazz, Parody and Feminism in Spanish Musical Theatre" en Silvia Martínez y Héctor Fouce (éds.), *Made in Spain: Studies in Popular Music*, Londres, Routledge: 78-89.

- Arce Bueno, Julio. 1997-1997. "Aproximación a las relaciones entre el teatro lírico y el cine mudo", *La Zarzuela en España e Hispanoamérica. Centro y periferia, 1800-1950, Cuadernos de Música Iberoamericana*, vol. 2-3: 273-280.
- Arce Bueno, Julio. 2010. "The sound of silent film in Spain: heterogeneity and homeopatía escénica", *Music, Sound and Moving Image*, 4:2, Autumn: 139-160.
- Barce, Ramón. 1996-1997. "La revista: aproximación a una definición formal", *Cuadernos de Música Iberoamericana*, 2-3: 119-147.
- Benet, Vicente J. 2012. *El cine español. Una historia cultural*, Barcelona: Paidós.
- Berriatúa, Luciano. 2002. "Zarzas. El género chico en el cine mudo", *Cuadernos de la Academia*, 11-12: 211-220.
- Cánovas Belchí, Joaquín. "Cultura popular e identidad nacional en el cine español mudo de los años veinte", en Jean-Claude Seguin y Nancy Berthier, (eds.), *Cine, nación y nacionalidades en España*, Casa Velázquez, 2007: 25-36.
- Cánovas Belchí, Joaquín. 2011. "Identidad nacional y cine español: el género chico en el cine mudo español. A propósito de la adaptación cinematográfica de *La verbena de la Paloma*", *Quintana*, nº 10: 65-87.
- Claver Esteban, José M^a. 2012. *Luces y rejas. Estereotipos andaluces en el cine costumbrista español (1896-1939)*, Centro de Estudios Andaluces.
- Clúa, Isabel. 2016. *Cuerpos de escándalo, celebridad femenina en el fin-de-siecle*, Barcelona: Icaria.
- Díez Puertas, Emeterio. 2003. *Historia social del cine en España*, Madrid: Fundamentos.
- Edensor, Tim. 2002. *National Identity, Popular Culture and Everyday Life*, Oxford and New York, Berg.
- Encabo, Enrique (ed.). 2019. *Miradas sobre el cuplé en España. Identidades, contextos, artistas y repertorios*, Madrid: ICCMU.
- García Carrión, Marta. 2011. "Escribir sobre cine para hablar de España: discursos de nacionalismo español en la cultura cinematográfica de los años veinte y treinta", en Ismael Saz y Ferrán Archilés (eds.), *Estudios sobre nacionalismo y nación en la España contemporánea*, Prensas Universitarias de Zaragoza: 169-202.
- García Carrión, Marta. *Por un cine patrio: cultura cinematográfica y nacionalismo español (1926-1936)*, València: Publicacions de la Universitat de València, 2013.
- González Calleja, Eduardo. *La España de Primo de Rivera. La modernización autoritaria (1923-1930)*, Madrid: Alianza, 2005.
- González, Juan Pablo y Rolle, Claudio. 2005. *Historia Social de la música popular en Chile, 1890-1950*, Santiago de Chile, Universidad Católica de Chile.
- Gubern, Román. 2017. "El cine sonoro (1930-1939)", en *Historia del cine español*, Madrid, Cátedra: 123-179.
- Knapp, Raymond. 2005. *The American Musical and the Formation of National Identity*, Princeton and Oxford.
- Knapp, Raymond. 2006. *The American musical and the performance of personal identity*, Princeton University Press.
- Lamas, Rafael. 2008. *Música e identidad: el teatro musical español y los intelectuales de la edad Moderna*, Madrid, Alianza.
- Marsh, Steve. 2006. *Popular Spanish film under Franco. Comedy and the weakening of the State*, New York: Palgrave MacMillan.

- Montijano Ruíz, Juan José. *Una aproximación al arte frívolo español*, Vigo, Editorial Academia del Hispanismo, 2010.
- Ricci, Evelyne. 2005. "La *ola verde* en la prensa y en los espectáculos en la II República", en Salaün, Serge, Ricci, Evelyne et Salgues, Marie (eds.), *La escena española en la encrucijada (1890-1910)*, Madrid, Espiral Hispano Americana: 297-313.
- Ríos Carratalá, Juan Antonio 1995. *A la sombra de Lorca y Buñuel: Eduardo Ugarte*, Universidad de Alicante.
- Romero Ferrer, Alberto. 1993. *El género chico: introducción al estudio del teatro corto de fin de siglo (de su incidencia gaditana)*, Universidad de Cádiz, Servicio de Publicaciones.
- Salaün, Serge. 2005. "Cuplé y variedades (1890-1915)", S. Salaün, E. Ricci y M. Salgues (eds.), *La escena española en la encrucijada (1890-1910)*, Madrid, Espiral Hispano Americana: 125-151.
- Salaün, Serge. 2007. "Las mujeres en los escenarios españoles (1890-1936). Estrellas, heroínas y víctimas sin saberlo", *Espais de Bohèmia. Actrius, Cupletistes i Ballarines, Dossiers Feministas*, nº 10, Barcelona, Universitat Jaume I: 63-83.
- Salaün, Serge. 2011 *Les spectacles en Espagne, 1875-1936*, París: Presses Sorbonne Nouvelle.
- Triana Toribio, Nuria. 2003. *Spanish National Cinema*, London: Routledge.
- Versteeg, Margot. 2000. *De fusiladores y morcilleros. El discurso cómico del género chico (1870-1910)*, Amsterdam, Editions Rodopi.
- Vilches, M^a Francisca y Dougherty, Dru. 1992. "La escena madrileña entre 1900 y 1936: apuntes para una historia del teatro representado", *Anales de la Literatura Española Contemporánea*, vol. 17, nº 1/3: 75-86.
- Walsh, David y Platt, Len. 2003. *Musical Theater and American culture*, London: Praeger.
- Webber, Christopher. 2010. "The alcalde, the negro and *La bribona*: género ínfimo zarzuela, 1900-1910", en Max Doppelbauer y Kathrin Sartingen (éds.), *De la zarzuela al cine. Los medios de comunicación populares y su traducción de la voz marginal*, München, Martin Meidenbauer: 63-76.
- Woods, Eva. 2016. "The Heyday of the Musical Film", en Jo Labanyi y Tatjana Pavlovic (eds.), *A Companion to Spanish Cinema*. Sussex: Wiley Blackwell: 209-216.
- Zabala, Joan. 2007. "Relaciones textuales, paratextuales e intertextuales de un afamado sainete otrora intitolado Don Quintín el amargao", *Fotocinema. Revista Científica de Cine y Fotografía*, nº 14: 133-157. Disponible en: <http://www.revistafotocinema.com>
- Zunzunegui, Santos y Zumalde, Imanol. 2016. "El arte nacional popular en el cine de la Segunda República", en Julio Pérez Perucha y Agustín Rubio (eds.), *Faros y torres vigía. El cine español durante la II República (1931-1939)*, Madrid: Vía Lactea Editorial: 35-55.