

Documento de trabajo

H2004/01



Tópicos andaluces en el cine
contemporáneo: de la españolada
al poscostumbrismo
[Estudio de caso de Fernando Trueba]

Alberto Egea Fernández-Montesinos

Las opiniones contenidas en los Documentos de Trabajo de **centrA** reflejan exclusivamente las de sus autores, y no necesariamente las de la Fundación Centro de Estudios Andaluces o la Junta de Andalucía.

This paper reflects the opinion of the authors and not necessarily the view of the Fundación Centro de Estudios Andaluces (**centrA**) or the Junta de Andalucía.

Fundación Centro de Estudios Andaluces (**centrA**)
Bailén, 50 - 41001 Sevilla

Tel: 955 055 210, Fax: 955 055 211

e-mail: centra@fundacion-centra.org
<http://www.fundacion-centra.org>

DEPÓSITO LEGAL: SE-4786-03

centrA:

Fundación Centro de Estudios Andaluces

Documento de Trabajo
Serie Humanidades H2004/01

Tópicos andaluces en el cine contemporáneo: De la españolada al poscostumbrismo [Estudio de caso de Fernando Trueba]

Alberto Egea Fernández-Montesinos
centrA y Universidad de Minnesota

RESUMEN

El artículo analiza los tópicos andaluces presentes en la cinematografía española estudiando el caso de la película "La niña de tus ojos" de Fernando Trueba. Se examinan los mecanismos retóricos y fílmicos para apuntar el modo en que estos minan algunos estereotipos "nacionales" usados por el discurso centralista del Régimen de Franco, y a la vez para cuestionar los estereotipos sobre Andalucía que por tanto tiempo han representado a España fuera de nuestras fronteras. Al mismo tiempo, se investiga la manera en que Trueba utiliza el potencial subversivo inherente a todo discurso propagandístico, para exponer las fisuras de éste y, a su vez, para revelar el carácter construido de los instrumentos utilizados por el aparato homogeneizador del Franquismo. Todo esto se consigue mediante el uso de varios recursos formales que el ensayo presenta bajo el neologismo "poscostumbrismo".

ABSTRACT

The article analyses the stereotypes on Andalusia, common in Spanish cinematography, studying the case of "The girl of your dreams" ("La niña de tus ojos"), a film by Fernando Trueba. Using the study of rhetorical devices, the essay points out the instances in which the film undermines the "national" stereotypes used by the Franco Regime, which have represented Andalusia (and Spain) in foreign countries. Trueba uses the subversive potential of all propaganda discourses in order to reveal its gaps, and also the constructed nature of the Franco ideological apparatus. All this is achieved by the use of various formal devises, which are presented here under the name of "post-costumbrism".

Tópicos andaluces en el cine contemporáneo: De la españolada al poscostumbrismo [Estudio de caso de Fernando Trueba]

El mecanismo ideológico que ocurre en el cine parece estar centrado en la relación entre la cámara y el sujeto... El cine podría aparecer así como un tipo de aparato psíquico de sustitución que correspondería al modelo definido por la ideología dominante. (Jean L. Baudry, 315-16) ¹

La españolada es historia... Almodóvar vació un bote de alcohol sobre la herida y la limpió profundamente. Ahora hay que convencer a la gente de que una película española puede ser divertida, terrorífica, excitante, inteligente, frenética, encantadora, inquietante, apasionante. (Alex de la Iglesia, citado en C. Heredero 55)

La *niña de tus ojos* (1998) de Fernando Trueba presenta algunos tópicos característicos del melodrama cinematográfico de la época franquista, entre otros: una protagonista andaluza —un poco boba pero buena artista—, un argumento entre el drama y la comedia, resortes de enredo y suspense en un marco lleno de estereotipos, unos toques de moral maniquea de la antigua escuela, y finalmente la estética musical de canción española, tan en boga durante muchas décadas del siglo XX. Todas estas características han hecho que un sector de la crítica opine que el filme de Fernando Trueba es una “españolada” más, como cualquier otra, que se limita a copiar la estética típica del género. Frente a esta aproximación, el presente estudio apunta el modo en que ciertos fragmentos de la cinta utilizan esos mecanismos retóricos de la españolada para minar algunos estereotipos “nacionales” usados por el discurso centralista del régimen de Franco, y a la vez para cuestionar los estereotipos sobre Andalucía que por tanto tiempo han representado a España fuera de nuestras fronteras. Al mismo tiempo, se estudia la manera en que Trueba utiliza el potencial subversivo inherente a todo discurso propagandístico, para exponer las fisuras de éste y, a su vez, para revelar el carácter construido de los instrumentos utilizados por el aparato homogeneizador del tipismo andaluz usado por el franquismo. Todo esto se consigue mediante el uso de varios mecanismos retóricos que yo reúno bajo el neologismo poscostumbrismo.

En *La niña de tus ojos* se utilizan los tópicos y clichés del cine de posguerra, ciertos lugares comunes de las producciones histórico-patrióticas de CIFESA, y a la vez el discurso característico del documental NODO. No obstante, un estudio de los recursos narrativos del largometraje de Trueba permite ver cómo se cuestionan el sistema de estereotipos y de valores que en su día amparó la producción de ese tipo de películas. A continuación se presenta un análisis dividido en tres fases. En primer lugar, se define el término poscostumbrismo y se

¹ “The ideological mechanism at work in the cinema seems thus to be concentrated in the relationship between the camera and the subject... The cinema can thus appear as a sort of psychic apparatus of substitution, corresponding to the model defined by the dominant ideology.” Mi traducción.

explora la reescritura de los tópicos del género españolada teniendo en cuenta cuatro factores del lenguaje cinematográfico. En segundo lugar, se examina el uso retórico de la nostalgia en relación al proceso de construcción de subjetividad para el personaje de Macarena. Mediante el estudio de algunas técnicas cinematográficas empleadas por Trueba, se aborda el modo en que se subvierte el género tradicional de la españolada y ciertos estereotipos regionales que sirvieron para orientalizar a Andalucía.² En tercer lugar, se explora la utilización de los papeles tradicionales de masculinidad en los personajes de Heinrich (Götz Otto) y de Julián Torralba (Jorge Sanz), y la problemática relación nacionalismo/virilidad establecida por los regímenes fascistas. Mediante el uso del pastiche y la parodia se cuestionan las definiciones de género sexuado según fueron utilizadas como parte integrante de los sistemas nacional-católico de Franco y nacional-socialista de la Alemania nazi.

El argumento del filme es aparentemente sencillo. A finales de los años treinta llega a Berlín una *troupe* de actores para rodar, en versión española y alemana, un drama musical de ambiente andaluz titulado *La niña de tus ojos*.³ Para ello cuentan con el apoyo del gobierno nazi y su ministro de propaganda, Joseph Goebbels. La protagonista, Macarena Granada (Penélope Cruz), arriesga la vida por proteger a un judío ruso (Vaclav) que trabaja como figurante gitano en la película, a la vez que intenta esquivar el acoso de Goebbels. Por otro lado, el galán que protagonizará la película, Julián Torralba (Jorge Sanz) es un falangista mujeriego, del que se enamoran el director artístico (Santiago Segura) y también el actor ario, Heinrich (Götz Otto), que protagonizará la cinta en la versión alemana.⁴

Un sector importante de la crítica califica la película de mera comedia musical continuista de la línea de la “españolada” y comenta que el argumento es simplista. Para Milagros Martín-Lunas es un mero “musical de ambiente andaluz.” El crítico de cine Ricardo Azaretto opina que es una “comedia costumbrista e intimista,” y para varios espectadores extranjeros que apuntan sus críticas en el portal de cine más visitado de la web, “IMDb”, la cinta es un simple ejemplo de “folclore español”. En resumen, el hecho de haber utilizado la retórica de la nostalgia y de apoyarse en el género musical español-andaluz lleva a muchos a pensar que el filme no es más que otra españolada que sigue los patrones patriótico-sentimentalistas de los que tanto gustaba el régimen de Franco.⁵ Quizá ocurra esto ya que la década de los noventa (momento en que se

² El mismo nombre de la protagonista es en sí una parodia del tópico manido de los nombres simbólicos de las tonadilleras andaluzas: Macarena Granada. Por nombre lleva el barrio más “andaluz” de Sevilla y de apellido “la ciudad de La Alhambra”. Al ser la protagonista más estereotípica que el mismo tópico andaluz se estaría preparando al espectador para la parodia del cliché folclórico, lo que más adelante se define como pos-costumbrismo.

³ En este caso, la ficción ideada por Rafael Azcona no está muy lejos de la realidad. De hecho, a final de los años 30 se rodaron cinco películas de corte español-andaluz en Berlín bajo la cobertura de CIFESA y del gobierno nazi, dando grandes hitos para el cine español, tales como *Carmen de la Triana* (1938) obra de Florián Rey protagonizada por Imperio Argentina, y *Suspiros de España* (1938) con Estrellita Castro y dirigida por Benito Perojo.

⁴ Quizá el éxito de la película, que obtuvo dos premios Goya (mejor película y mejor interpretación femenina), y se convirtió en una de las cintas más taquilleras del año, se deba a que complace a varios segmentos de espectadores al mismo tiempo. Por una parte agrada a un público maduro acostumbrado a este género durante los años del franquismo, y por otra, a aquel otro que disfruta con la parodia del mismo.

⁵ Para una descripción detallada de estos patrones y su estética, véase la obra de Domènec Font y Román Gubern.

estrenó el filme) registró un curioso resurgir de este antiguo género cinematográfico. De enorme éxito fueron los dos largometrajes protagonizados por Isabel Pantoja, *El día que nació* (1991) y *Yo soy ésa* (1990). Es curioso notar que para algunos críticos, la cinta de Trueba es un producto análogo a estos trabajos de Pedro Olea y Luis Sanz, que, en mi opinión, sí que copian de modo continuista la estética ideológica de las españoladas de décadas anteriores.

Si bien es cierto que los ingredientes para la españolada están ahí, mi propuesta explora el uso de la estética de la nostalgia para el tratamiento del sujeto “otro”, y la revisión de las nociones de género sexuado y masculinidad en correspondencia con el uso de la metaficción y la sátira. En mi opinión, el filme de Trueba está utilizando varias de las convenciones de la “españolada” para crear un producto bastante contrario al del régimen propagandístico que lo utilizó originalmente. Para describir este proceso propongo el término *poscostumbrismo*.

Defino poscostumbrismo como discurso que reescribe los clichés del pintoresquismo y folclorismo local en que se basó el costumbrismo, tanto en literatura, como en cine o pintura. Esta aproximación, encuadrable en el contexto de la posmodernidad, plantea alternativas a la mediación exotizante de discursos anteriores. Concretamente, este tipo de estética, textual o visual, se utiliza para revelar los mecanismos retóricos del entramado “esencialista” que creó un estereotipo “españolista” basándose en una particular visión orientalizada de Andalucía. Si por su parte el costumbrismo se encargaba de presentar el color local y el folclore de una región determinada, el poscostumbrismo reconoce el carácter construido de ese sistema y la posibilidad de desmontarlo revelando sus diversas estrategias retóricas. Algunas de las técnicas empleadas en *La niña de tus ojos* son la fragmentación, la autorreferencialidad y el simulacro, características todas propias de la posmodernidad.⁶ En otros de mis trabajos he apuntado que el poscostumbrismo se puede identificar en medios muy diversos, entre otros, producciones teatrales, novela, cine y artes visuales. De este modo se pueden reseñar los trabajos de Antonio Gala, las producciones teatrales de Salvador Távora, y la obra visual de Manuel Ruiz Giménez, que no han sido analizadas bajo esta perspectiva hasta la fecha.⁷

En una breve revisión histórica, se aprecia que a partir de finales del siglo XVIII se inicia una tradición literaria y pictórica que testimonia las impresiones de viaje de numerosos autores por la zona meridional de la península. Viajeros decimonónicos y escritores románticos continúan esta labor de construcción identitaria basada en tópicos atribuidos a Andalucía, tales como: el torero valiente y la mujer pasional, la música flamenca enmarcada en un decorado de

⁶ Si bien una definición de posmodernidad parece todavía difícil de fijar, este capítulo sigue la utilización que de ese término hacen Frederic Jameson y Linda Hutcheon. Los aspectos de la posmodernidad que señalan estos autores son, entre otros, ambigüedad, heterogeneidad, subversión, pluralismo, deformación, antimimetismo, fragmentación, autorreferencialidad y antiliteraridad.

⁷ Un ejemplo gráfico de *poscostumbrismo* en el ámbito de la cultura popular es la cantante Martirio. Su vestuario atestigua las fisuras internas de la posmodernización acelerada de ciertas regiones de Estado Español: sus peinetas en forma de olla exprés constituyen parodias de la Andalucía de la pandereta que proliferó en los años del franquismo. La mofa de esa Andalucía trasnochada se presenta además en las letras de sus canciones: sus amas de casa “en chandal y con tacones” dedican su tiempo libre del fin de semana no a salir con amigos, como sería la norma en Andalucía, sino a “achuchar el carrito por el hipermercado.” Su estética y su obra musical son clara parodia de la nueva Andalucía posmoderna, entre lo autóctono y lo global; una comunidad que no se resigna a perder los referentes icónicos de la parafernalia folclorista de su pasado.

miseria folclórica con toques de lo que se consideraba un habla tosca pero graciosa. Esta tradición se apoyó en parte en los dos grandes mitos españoles—que son de hecho andaluces— el de Carmen y el de Don Juan. En línea con esta colección de clichés, el género musical de la españolada se sirvió de estos estereotipos e intentó reforzar valores como el conformismo, el patriotismo, la familia tradicional, y la continuidad con un pasado glorioso, por medio del uso de un discurso nostálgico y de una estética melodramática.

Si bien ocurrió así en gran número de películas producidas durante el período de la Dictadura, en el caso de *La niña de tus ojos*, este mismo lenguaje heredado del pasado es utilizado para problematizar los contenidos de esa identidad atribuida. A continuación, se analiza la reescritura de los tópicos del género clásico de la españolada teniendo en cuenta cuatro factores del lenguaje cinematográfico empleado en este filme. En primer lugar, la introducción de unos problemas sociohistóricos concretos con el trasfondo estético del NODO. En segundo lugar, la ambientación colorista que presentan los escenarios y la sobresaturación de la fotografía. En tercer lugar, el hecho de que se trate del género comedia, y finalmente, la elección del formato musical. A nivel retórico, interrelaciono estos aspectos con el uso del discurso de la nostalgia que envuelve todo el filme.

En primer lugar, al analizar los mecanismos cinematográficos empleados, se nota que la cinta comienza con un extracto del noticiero NODO (Noticiario y Documentales cinematográficos) que precede el comienzo de la acción. Un narrador en off nos recuerda los cortometrajes propagandísticos de Franco en los que se ensalzaban las hazañas del caudillo y los logros de su gobierno. El uso de una banda sonora extra-diegética para sus palabras refuerza la autoridad del cronista. La cinta empalma sabiamente los antiguos fotogramas del NODO con unas imágenes rodadas por Trueba, que intentan pasar por NODO. El director se apropia de la antigua estética del blanco y negro, los planos oscilantes de cámara y el sonido irregular típico de la banda sonora de discos de pizarra. En ese momento se inserta en la cinta la *troupe* española (Penélope Cruz, Jorge Sanz y Antonio Resines, entre otros) que viaja a Berlín para rodar un largometraje de ambiente andaluz en los estudios UFA. Estos personajes, bien familiares para el espectador actual, son desplazados a la nostalgia del pasado por el arte de la magia del celuloide en blanco y negro. Es de este modo que Trueba imbrica imágenes nostálgicas, voces “reales” y técnicas antiguas en lo que se podría calificar de simulacro posmoderno.

Trascurridos unos cuantos fotogramas, la *troupe* cobra vida y el director opta por introducir el color, hace desaparecer el narrador, y abandona la banda sonora que simulaba el efecto del fonógrafo por la grabación de calidad propia de los años 90. La apuesta más concreta para desmarcarse de la españolada típica es que, contrariamente a lo que ocurría en este género, Trueba introduce nombres y problemáticas históricas concretas. Si bien las legendarias cintas de Florián Rey y Benito Perojo sublimaban las dificultades sociales de la época en lo que acababa siendo un género ahistórico sin presencia concreta de personajes o situaciones “reales”, *La niña de tus ojos* se desmarca de ese discurso haciendo lo contrario. Con el objetivo

de cuestionar la política represiva del régimen de Franco se introducen cuestiones políticas y sexuales espinosas. Un ejemplo de esto es la alusión a la problemática política del país en la referencia al padre de Macarena, que se encuentra en prisión por su ideología de izquierdas. La injusta condena de este hombre por ser anarquista y su posterior muerte en presidio es referida reiteradamente (en total en cinco ocasiones) a lo largo del filme. De este modo, la angustia del personaje de Macarena sirve para poner en entredicho la legitimidad de las prácticas franquistas.⁸

Al combinar dos géneros de naturaleza contraria (NODO y española), se produce un choque interno dentro del discurso fílmico. Mientras que el NODO presentaba un contenido “histórico/verídico” y político, el género folclórico era de corte ficcional y artístico. El primero se servía de la estética del cortometraje documental de tipo divulgativo, y el segundo consistía en un largometraje para el esparcimiento del público. Lo original es que al combinar estas dos estéticas (supuestamente opuestas) se estaría estableciendo una conexión entre ambas, lo cual constituye el componente subversivo de la cinta. De hecho, la introducción del NODO al comienzo del filme sirve a Trueba para insertar una cuña historicista que termina invirtiendo lo que fuera en su día el género de la española. De las grandes conquistas y hazañas de la Historia con mayúsculas que recreaba el NODO se pasa al drama íntimo que sufrieron miles de españoles por la represión del Régimen franquista, que es la novedad que presenta esta nueva versión de la española.

En cierta manera, la evocación del NODO sirve al espectador para reflexionar y darse cuenta de que lo que en su día se suponía “reflejo” de la vida real (el NODO), no deja de ser sino una empresa propagandística con un trasfondo ideológico concreto. La recreación de estos acontecimientos de la vida histórica/política del aquel pasado lejano del país, hace resaltar la buena dosis de manipulación que se empleó en la fabricación de estos documentales. Lo que en su día se creía relato periodístico objetivo, se revela ahora como selección subjetiva de acontecimientos filtrados por la autoridad discursiva de un narrador. Al colocar juntas estas dos estéticas tan reminiscentes de la España de Franco, NODO y española, se está apuntando que si el NODO es hoy en día percibido como algo construido, también lo es la española. En cierto modo, la yuxtaposición de esos dos géneros resulta en un curioso fenómeno estético. Por una parte, el discurso del NODO hace que el elemento “real” (o historicista) de la española sobresalga más de que lo solía hacer. Y por otra parte, el discurso de la española sirve para traer a la superficie lo “ficcional” (es decir, el carácter construido) del NODO. La contraposición de estos lenguajes funciona como simbiosis interactiva: estos dos géneros se complementan pero a la vez revelan sus fisuras mutuamente.

⁸ Otros ejemplos de la inserción de acontecimientos y personajes históricos que marcan la diferencia entre la cinta de Trueba y sus predecesores son: las referencias críticas al Régimen de Franco (como la descalificación que hace Trini de la represión política), la denuncia de la corrupción gubernamental (por ejemplo, en el caso que confiesa Lucía de haber tenido que realizar favores sexuales al director general de cinematografía para conseguir su papel), la parodia del personaje de Joseph Goebbels, las referencias a Hitler y a iconos del nazismo, o la representación de la noche de los cristales rotos.

En segundo lugar, es curioso notar que a nivel estético se han elegido escenarios coloristas, llenos de tonos fuertes y con predominio de la vivacidad, lo cual rompe en cierto modo con el carácter sombrío y humilde que se esperaría encontrar en esos años de Guerra Civil y posguerra, y de la Alemania de la II Guerra Mundial. La escenografía en cuanto a vestuario y *atrezzo* está higienizada a la vez que los decorados se eligen con una viva policromía (nótese la escena de Macarena cantando en la venta: el rojo intenso de los cortinajes, y lo colorido de su vestido). Además la fotografía de Javier Aguirresarobe presenta tonos fuertes e incluso intensificados en laboratorio. Todas estas cualidades visuales cuidadas en detalle suponen una estilización de lo que debería de estar produciendo el efecto contrario. Las alegres letras escogidas para Macarena chocan visceralmente con lo que fue un período de miseria y dolor para la mayoría de los españoles de esa época. Lo destacable es que la parte en la que ocurre esta sobresaturación de los colores es cuando se presenta la película dentro de la película, es decir, cuando los actores hacen de “actores” para rodar la escena de la taberna andaluza en la que canta Macarena. En este sentido, recurrir a la metaficción sirve para denotar el carácter construido de toda (re)presentación artística. Al evocar los tonos del technicolor de los años 40 en ciertas secuencias, se estaría presentando un filtro exagerado para parodiar la españolada clásica.⁹

En tercer lugar, la elección del género comedia para este drama histórico-político racial provoca reacciones encontradas en el espectador. Un aspecto que destaca en esta obra es la introducción del humor en un marco que no es demasiado propicio para ello: la Alemania nazi del holocausto. Si tenemos en cuenta que la acción transcurre en Berlín a final de los años 30 y en torno a la fecha de la “noche de los cristales rotos”, se entiende lo controvertida que pueda resultar la cinta para algunos sectores. El uso de la comedia para enmarcar su obra, trajo a Trueba —como a Roberto Benigni en *La vita è bella*—, no pocas críticas adversas en Estados Unidos.¹⁰ Es necesario apuntar que estos aparentes desajustes que se aprecian en la adopción de una estética concreta para el filme (la de la españolada) y del argumento del mismo, vienen a confirmar que el largometraje de Trueba está sirviendo para exponer las fisuras de aquel discurso ideológico que dio cobijo y potenció esta estética cinematográfica.

⁹ En ocasiones se ha acusado a *La niña de tus ojos* de ser un largometraje escapista. En principio se la critica por realizar esta estetización de la problemática de la posguerra, y además por trasladar los problemas inherentes de España a la Alemania nazi. Si bien es cierto que ocurre ese desplazamiento físico a Alemania, los problemas políticos de Franco, la crítica a su aparato propagandístico y la denuncia de los abusos de la guerra están bien presentes en el filme (véase la nota anterior). Por otra parte, se puede afirmar que el filme sirve también para denunciar los aspectos ideológicos comunes que tuvieron ambos regímenes fascistas, sobre los que —por cierto— no existe ni mucha bibliografía ni, aún menos, producción cinematográfica. De todos modos, sí ocurre que la particular visión de Trueba peca de decontextualizar la España de Franco de su vinculación con el fascismo y de sublimar una situación política grave en una comedia de enredos. Sin embargo, a esta crítica se podría ofrecer la siguiente pregunta: ¿por qué no conceder al cine una licencia escapista y no un sentido pedagógico y moralizante como ocurre frecuentemente en el cine de Hollywood?

¹⁰ Es interesante notar la bipolarización de la crítica en cuanto a este filme. Aunque hay varias excepciones, se aprecia que en España y otros países hispanos la cinta fue recibida con críticas positivas, mientras que la práctica totalidad de juicios emitidos desde los EE.UU. y desde países no latinos suele ser negativa. En la página web IMDb (Internet Movie Data Base) se aprecia claramente esta bipolarización; uno de las críticas indica lo siguiente: “Reviewing the comments, you can spot a trend: people from Spanish speaking countries like the movie while the rest, don’t” (“Comments index for *La Niña de tus ojos*.”) En este sentido, Barry Jordan piensa que existen dos tipos de películas en términos de exportación: “[Distributors distinguish between] what is assumed to travel and sell well and those films which do not travel well (i.e. popular genre movies, given that they allegedly contain too much indigenous cultural noise in the signal”. Esto es precisamente lo que ocurre con la recepción de *La niña de tus ojos* fuera de España o para públicos no hispanos o no familiarizados con el género.

En cuarto lugar, y también en relación con los anteriores, el guión embute en formato de película musical un contexto histórico particular que no invita precisamente a ese enmarque. Además del carácter festivo que imprimen los números musicales, el tipo de composición musical elegido es la copla española, que a su vez tiene un efecto irreversiblemente nostálgico. Mientras que esto ocurre en el plano auditivo, también a nivel visual se incentiva la idea de nostalgia romántica, en este caso mediante la introducción de las imágenes en blanco y negro, anteriormente citadas. El uso de esas imágenes tipo NODO transmite un ambiente de época que activa el archivo de la memoria del espectador. Esto también se consigue con la elección de ángulos de cámara, el uso de primeros planos y el empleo del enfoque delicado ‘romántico’ para la protagonista, como se puede apreciar en la escena de la taberna, donde Macarena canta la copla *Los piconeros*. En una toma general de los espectadores, se aprecia que el vestuario de los extras es de tonos oscuros, la luz tenue, y los decorados sombríos. Frente a esto, se presenta un miniescenario bien iluminado en el que destacan cortinajes de vivos colores y una Macarena Granada vestida con bata de cola fucsia y mantón rojo. Del plano general del público y del local se pasa violentamente a un primer plano de la cara de la actriz. El espacio físico evoca de inmediato el ambiente de aquellos legendarios cafés cantantes con los que estarían bien familiarizados muchos espectadores. Asimismo, los procedimientos de rodaje recuerdan la manera en que se solían presentar los números musicales en las españoladas clásicas como por ejemplo, *Carmen la de Ronda* o *La violetera*. Mediante esa activación del registro de la nostalgia y evocando convenciones de clásicos cinematográficos del pasado, el director se asegura la aceptación del espectador y que éste simpatice con las posturas ideológicas escogidas por el guionista.

La segunda fase del estudio explora la función de la nostalgia en el proceso de construcción de subjetividad para el personaje de Macarena. El uso del género de la españolada, que siempre ofrece ese “aura” de nostalgia, le sirve al director para predisponer al espectador con una actitud favorable. La cercanía y familiaridad de ese género para el público español se aprovecha para avivar los recuerdos de la memoria colectiva y para predisponer a éste de modo positivo para con la *troupe* española. Al espectador le es fácil simpatizar con el grupo español dada la simpleza con la que se presenta la dualidad “nosotros” - “ellos”, es decir, el colectivo español frente a la realidad adversa extranjera. Esto se presenta visualmente desde el comienzo del filme, con los planos de la minoría española rodeada por la mayoría hostil de la Alemania nazi. Como consecuencia, al público se le predispone críticamente contra el autoritarismo y la opresión con los que se caracteriza, en el filme, a los regímenes fascistas, tanto el español como el alemán. El subtexto del tratamiento del problema étnico está presente no solamente en la dinámica “raza aria/raza judía,” sino también en cuanto a la denigración de lo español por parte de la supuesta superioridad alemana. Esa predisposición a la discriminación étnica se pone de manifiesto cuando el director alemán descarta los consejos de Fontiveros para el rodaje de su versión, alegando que no necesita que un español le diga como dirigir una película. Esto hace que entre los españoles aumente el sentido de alienación del lugar en que se encuentran, y a la vez el de unidad dentro del grupo. La dinámica de exclusión

se evidencia en el desarrollo del guión: se trata de un grupo de raza mediterránea y piel morena en la Alemania aria y étnicamente pura de Hitler.¹¹

Para analizar esa dinámica que plantea la presentación de las diversas etnias en una gradación particular se pueden utilizar las nociones de comunidad y agencia. En el caso del personaje de Macarena, la idea de agencia es transmitida al espectador a través del uso de numerosos primeros planos en los que se explaya la cámara para captar a la actriz Penélope Cruz. La tonadillera entona varias antiguas coplas andaluzas y su actuación, no exenta de ciertos clichés folclóricos, se convierte en el resorte adecuado para evocar la simpatía del espectador por un pasado lejano que, aunque adverso, sigue siendo elemento común para tantos españoles. Al tratarse de un personaje de género femenino y de raza gitana, la manipulación estética en la cinta sirve un doble propósito: su rebelión contra los guardas nazis que maltratan a los judíos es la expresión de un compromiso político con el "otro." A su vez, su determinación para actuar sirve para reforzar la subjetividad del personaje, que de otro modo sería un buen cuerpo con buena voz y nada más. Del mero busto cantante con talento artístico al que se veían reducidas las folclóricas en largometrajes anteriores, se pasa a un ser pensante que es consciente de la problemática a su alrededor, y que da pasos para alterar ese orden establecido.

El aspecto original de *La niña de tus ojos* consiste en que el papel potencialmente subversivo de Macarena se ejerce en unos planos que solían estar ausentes en la españolada clásica. Anteriormente, era típico que las folclóricas fueran buenas personas de alma caritativa. Por ejemplo, en *Un caballero andaluz* Carmen Sevilla se presenta como la típica cristiana piadosa que ayuda a chicas huérfanas. Mediante gestos como éste, se puede afirmar que el único plano en el que actuaban las protagonistas era el económico. En última instancia, su intención no era transgresora sino más bien conformista y se trataba de satisfacer el círculo cerrado de un sistema clasista: los pobres debían de existir en este mundo para que estas damas pudieran ejercer la caridad y redimir así sus almas. De este modo, el *statu quo* consistía en que la existencia de diferencias económicas era una necesidad del sistema y la pobreza, un estado lógico para ciertos seres humanos. Por el contrario, en el personaje de Macarena se alteran los paradigmas en los que ocurre esa subversión, que dejan de ser exclusivamente económicos para incluir también el de identidad étnica y el de género sexuado. Así por ejemplo, el intento de subversión del espíritu xenofóbico del nazismo se plantea claramente cuando Macarena apoya y defiende al prisionero ruso que es judío, desde su condición de mujer y gitana. Como se puede observar, su transgresión ocurre en varios planos y se realiza desde una postura étnica y de género concreta, con lo cual se sobrepasa el mero plano económico y se amplía el cuestionamiento a frentes nuevos.

En efecto, lo relevante es que la propuesta de Trueba no potencia el conformismo propugnado por la españolada clásica de la época franquista. El filme incorpora planos nuevos

¹¹ Algunos críticos del filme alegan que en ciertos momentos Trueba intenta distanciar la actitud española para con los judíos del marcado antisemitismo de la política de Hitler. De cualquier forma, el caso español no llegó a los extremos de lo ocurrido en Alemania, y además, pienso que lo que hiciera el Estado y la opinión de Franco era una cosa y la voluntad general del pueblo, otra.

que minan el sistema en ese antiguo género de la española que se estancó en una retórica predecible y trillada. Si bien algunos críticos pueden atribuir un cierto conservadurismo a la elección de ese marco cinematográfico pasado de moda, lo interesante es que ya no se opta por una propuesta conservadora anclada en los valores de ese pasado histórico, sino que por el contrario se propone romper con el papel subordinado de la mujer, la marginación por razones étnicas y la exaltación de la masculinidad como único rol posible en la sociedad, como se evidencia más adelante.

Si bien la típica española presentaba a la mujer como ente cosificado en forma de objeto sexual o con talento solamente para lo artístico o lo doméstico (y no lo intelectual), en *La niña de tus ojos* el personaje de Macarena Granada exhibe cierta subjetividad al convertirse ella en motor de la acción de medio filme. A su vez, el comportamiento arriesgado y transgresor de esta chica permite que el prisionero judío pueda escapar de la represión de los nazis y de una muerte segura. A nivel retórico, esto se consigue mediante el uso de primeros planos y contra planos que aseveran la determinación de Macarena de romper la dinámica de racismo impuesta por los nazis. Con ello, el personaje de la protagonista estaría transgrediendo tanto el marco histórico franquista que promulgaba la inacción y el sometimiento al orden (y que suponía la existencia de una realidad feliz en toda España), como el estado amnésico al que estas películas sometían al espectador.

De la supresión de la problemática sociopolítica que era lo característico, y a la vez chocante, de la española se pasa a una concretización de esas situaciones y a una relativa recuperación de la agencia para el personaje femenino. De un *statu quo* en el que no se podía actuar contra el poder político o la historia social (simplemente porque éstos no existían dentro de la española), se pasa al inconformismo sociopolítico que exterioriza la protagonista. Esa presencia de asuntos históricos “reales” se analiza a continuación en el plano del guión y en el de la filmación.

Primeramente, en lo que concierne al argumento, se puede apreciar la problematización de la lógica xenofóbica del nazismo en diversas ocasiones. Tras comparar a los “judíos rusos” con “gitanos de Utrera,” Macarena afirma lo siguiente: “Pues aquí todos somos hermanos.” Con el objetivo de anular el tratamiento inhumano de los judíos por parte de los nazis por razón de pigmentación, la cantante reflexiona y comenta que el tono de la piel del prisionero Vaclav es tan oscuro como el de ella. Poco después, Macarena cuestiona la xenofobia nazi durante su cena privada con Goebbels. La joven ataca la postura del ministro de propaganda alemán alegando que los mismos argumentos que él pudiera tener contra los judíos, los podría utilizar contra ella misma, ya que ella también es integrante de una etnia “otra”, en este caso gitana. Al final de la cena, los argumentos de Macarena minan los supuestos lógicos de Goebbels, que se ve incapaz de derrotar al “enemigo” con razones y procede a decirle a la joven que está allí por sexo y no para hablar de política. Es de este modo que Macarena parece ser el único elemento que opone resistencia a Goebbels y consigue triunfar en su intento.¹²

¹² Otro ejemplo de transgresión ocurre claramente cuando Macarena hace entrar a los judíos en el barracón y les da de comer. Además de ir contra estas normas militares, la joven se enfrenta verbal y físicamente con los soldados alemanes.

En cuanto al plano de la filmación, el desarrollo de la construcción de esa subjetividad para el personaje de Macarena se completa de la siguiente manera. En principio, la joven artista permanece —a nivel visual— en un plano inferior. Esa diferencia de nivel se evidencia en el juego de la cámara con planos contrarios desde diferentes alturas. Al comienzo se filma a Joseph Goebbels dando un discurso en secuencias en blanco y negro, elevado en un podium dominante. Lo que es más, el ángulo de cámara elegido asciende para filmar a Goebbels hasta llegar a un primer plano, progresivamente desde abajo hacia arriba. Esto denota la supuesta diferencia de nivel entre Goebbels y Macarena y la *troupe* española en general, a la que se filma de forma contraria: la secuencia que presenta a la compañía castiza consiste en un *travelling* aéreo que toma al grupo desde un plano elevado y aterriza de modo descendente entre ellos.

De modo parecido, en la escena de la taberna, un plano espacial enfoca a la cantante desde un punto elevado, y la toma empieza a avanzar desde arriba a abajo, es decir, siguiendo una dirección inversa a lo que ocurría en la de Goebbels. La lente de la cámara capta la cara de la protagonista desde una grúa y, al comenzar a cantar, desciende verticalmente hasta colocarse paralela a su cara. En una toma circular, se la enfoca en primer plano realizando un giro de 360 grados sin cambio de altura sobre la cara. Tras esta toma a nivel horizontal, la escena continua con un plano desde arriba que vuelve a filmar en vertical la cara de Macarena, a la cual se la enmarca con los volantes del vestido que aparecen como fondo giratorio en segundo plano. Es así que a nivel retórico, las ideas de jerarquía y poder forman parte del lenguaje fílmico. Como se puede apreciar, el estado original va transformándose a lo largo de la historia para hacer “ganar altura” al personaje de Macarena mediante la dignificación de su condición, a la vez como mujer, andaluza y gitana.¹³

La tercera fase de este estudio aborda la problematización de los papeles de género sexuado. El ejemplo más revelador para este propósito es el del protagonista de la versión alemana, Heinrich. El personaje elegido para representar al héroe es el estereotipo andante del ideal de raza aria: un joven alto, fornido y rubio. Según vamos descubriendo a lo largo del filme, la versión alemana —al igual que la española— va a ser empleada para propagar los ideales del sistema nacional socialista, que, entre otros eran: heroicidad, masculinidad, patriotismo y jerarquía. La nota de subversión irónica la pone aquí el guión de Rafael Azcona que coloca en ese papel a un actor haciendo de homosexual. De esta manera, se estarían contradiciendo los ideales del nazismo que no solamente rechazaban esa orientación sexual, sino que también perseguían a aquellos que la practicaban. Como es sabido, los homosexuales, junto con judíos y gitanos, también fueron objeto de persecución y exterminación por parte de este régimen político. Si tenemos en cuenta que es la UFA alemana la que tiene como icono sexual de sus estudios al protagonista masculino Heinrich, la parodia de la masculinidad está servida. Para colmo, el joven alemán termina enamorándose del protagonista español, Julián

¹³ De manera paralela, el mismo régimen nazi de Alemania ve reducida su estatura en la mofa paródica de varios de sus personajes. De la posición de superioridad que le proporciona el plano picado de abajo hacia arriba que elige el director para enfocar a Goebbels en su tribuna al comienzo de la película, se pasa a la pérdida de altura en la escena del baile en la que Macarena, al romper su zapato, anda a trompicones parodiando así el defecto físico (la cojera) del ministro alemán.

Torralba. Es de esta manera que la estrella del sistema de propaganda del cine alemán, como símbolo de la raza aria fabricado por los estudios UFA, termina abriendo fisuras en los esquemas de masculinidad establecidos por los cánones fascistas.¹⁴

La obra utiliza varios recursos retóricos para cuestionar la masculinidad y la lógica de la sociedad patriarcal que suelen acompañar al universo del nacionalismo y del fascismo. Barbara Spackman ha estudiado el tema de la asociación de las ideologías del naciismo/fascismo con la noción de virilidad en *Fascist Virilities*. Según la autora, la virilidad, en línea con el nacionalismo, se define y se defiende contra la feminidad y la homosexualidad. Uno de los puntos que argumenta Spackman es que el discurso fascista tiene tal obsesión por la virilidad que termina virilizando hasta la misma mujer. Con el objetivo de cuestionar esta asociación naturalizada por los sistemas fascistas, la película invierte este orden de cosas y feminiza al hombre, en la persona de Heinrich, y mina así la falsa asociación de virilidad y nación, que tan asumida estaba en los discursos de estas ideologías.

Para describir el modo en que se presenta esa desvirtuación del discurso original, es necesario acudir a la noción de pastiche.¹⁵ El pastiche llega más allá que la parodia, la sátira o la ironía, ya que no presupone la existencia de algo “normal” de lo que mofarse. Los mecanismos discursivos usados para crear el pastiche presuponen la hibridez y descartan la existencia de las nociones de pureza y autenticidad. Asimismo, al basarse en la duplicación y la reescritura, ponen en duda la idea misma de originalidad y esencia. De hecho, *La niña de tus ojos* se convierte en ocasiones en una mascarada con la intención de explorar identidades alternativas. Este sería el mecanismo empleado para exponer incoherencias en la lógica del sistema de poder ya que se asume que nada puede estar fuera porque no hay centro (que nada es el “otro” o el margen), sino que todo es cuestión de “perspectivas”. El mismo título atestigua ese doblete o ironía tan presentes en el filme. La palabra *niña* del título, *La niña de tus ojos*, puede leerse en una perspectiva doble: por un lado como la jovencita preferida de uno, y por otro como la pupila (también “niña”) del ojo, es decir, el órgano receptor de nuestras percepciones visuales.¹⁶

En efecto, el escenario elegido por Trueba es clave ya que se trata del contexto bélico de la II Mundial donde se subliman los valores de heroísmo, violencia y virilidad. La presentación del héroe en la guerra se utiliza para encarnar la masculinidad como base de la capacidad activa del varón, como característica común a los sistemas nacionales fascistas. En definitiva, toda esta empresa expone los fundamentos construidos y artificiales de las ideologías nacionales. En relación a la historicidad y el carácter socialmente construido de la sexualidad, afirma J. Katz:

¹⁴ Si bien es posible realizar una lectura de este tipo sobre la presentación de la alteridad homosexual en *La niña de tus ojos*, se debe apuntar que los personajes de Heinrich y de Castillo (Santiago Segura) son relativamente arquetipos, exagerados y amanerados, del homosexual de comedia. En todo caso, aunque ambos personajes puedan ser estereotípicos, el objetivo que sí se consigue es la mofa de la ideología nazi por apoyarse en la exclusión como mecanismo de la construcción nacional.

¹⁵ Jonathan Dollimore explica con detalle el uso del pastiche en *Sexual Dissidence. Augustine to Wilde, Freud to Foucault*, 309-315.

¹⁶ Debo agradecer a Susan Martin-Márquez este agudo comentario, al igual que otras interesantes sugerencias que surgieron durante la última fase de redacción de este estudio.

Our own contemporary social organization of sex is as historically specific as past social-sexual forms. Studying the past, seeing the essential differences between past and present social forms of sex, we may gain a fresh perspective on our own sex as socially made, not naturally given. (78)

Asimismo, el comportamiento transgresor del otro personaje homosexual, Castillo (Santiago Segura), introduce cierta fluidez sexual que termina ridiculizando la hipermasculinidad de Julián Torralba (Jorge Sanz).¹⁷ Esta hipermasculinidad, que se maximiza con la insistencia del guión en varias escenas de fornicación y en la herida que supuestamente recibió Julián en el frente, tiene su punto flaco cuando se descubre que tal herida no es sino una farsa. En realidad, Julián (introducido con el subtítulo de “valiente galán” en el trailer) utiliza esta mentira para conseguir el favor de las damas. Sin embargo, se convierte en última instancia en una caricatura de Don Juan por la sobreinterpretación tan exagerada del personaje, y porque su supuesta heroicidad está basada en una herida que no existe. Todo esto sirve de contrapunto a la historia y mina el sistema de valores heroicos y masculinistas que en su día exaltó la ideología patriótica ultra-conservadora de Franco.

Vista en una perspectiva general, se puede afirmar que toda la película es una reflexión sobre el carácter construido de los discursos. La mejor muestra de ello es el que el director reflexiona y se detiene en presentar cómo y para qué se hace una película. La aparición de la metaficción en varios momentos de la cinta sirve para poner en duda todo el sistema identitario nacional y revelar su carácter construido. Desde el comienzo de la acción, se nota que la película reflexiona sobre el proceso creativo: los actores que vemos son a su vez personajes que van a Alemania a rodar un largometraje. Además, el equipo está preparando la cinta en doble versión, española y alemana, es decir que van a presentarse dos realidades diferentes, que a su vez estarán filtradas por el proceso de traducción de intérpretes bilingües.¹⁸ A nivel particular, la reflexión misma sobre la obra cinematográfica estaría planteando el hecho de que no existen realidades esenciales sino que todo consiste en representaciones construidas y procesos de montaje. Nada pasa inadvertido a los ojos del espectador: cámaras, decorados, puesta en escena y figurantes, como ocurre en la secuencia de la taberna andaluza. Todo este montaje retórico a nivel micro no es más que una denuncia de lo que ocurre a nivel macro, es decir, el gran sistema de propaganda política que en definitiva son los estudios UFA de Berlín.

El hecho de introducir metaficción dentro de la película—en ésta y otras escenas—funciona como microcosmos en el gran macrocosmos de los sistemas de la nación, de la masculinidad o del proceso orientalista al que se somete todo lo andaluz. Además, el hecho de

¹⁷ Así ocurría también en otra cinta de Trueba, *Belle Époque*, en donde la fluidez sexual se presentaba en el travestismo y en el encuentro sexual entre Violeta (Adriana Gil) y Fernando (Jorge Sanz). Asimismo, la presenta una atmósfera de liberación sexual y dominio femenino, lo cual supone un gran distanciamiento de los códigos morales (y sexuales) y las estructuras sociales normalmente asociadas con los años 30 en España.

¹⁸ Una práctica común la de rodar doble versión, hoy ya casi olvidada en el mundo de la globalización que nos recuerda el carácter traducido o mediatizado por el lenguaje (en este caso cinematográfico) de toda obra de arte o acto de comunicación.

que se esté llamando la atención sobre el proceso creativo apoya una lectura posmodernista de la obra. En consonancia con este término y con la idea de naturalización/fabricación de la realidad, Linda Hutcheon comenta lo siguiente:

La preocupación inicial del posmodernismo es des-naturalizar algunos de los rasgos dominantes de nuestra forma de vida; para señalar que esas entidades que nosotros experimentamos sin darnos cuenta como “naturales” (éstas pueden incluso ser el capitalismo, el patriarcado o el humanismo liberal) son en efecto “culturales”; hechas por nosotros y no dadas a nosotros (2).¹⁹

En consecuencia, considerar *La niña de tus ojos* como obra pos-costumbrista permite al espectador desnaturalizar los discursos históricos universalistas que crearon un sistema de códigos nacionales y de género sexuado concretos e inmutables para la identidad nacional española.

Para abundar en el marco del posmodernismo, y en relación a la utilización de géneros estéticos precedentes, Linda Hutcheon se pronuncia de este modo: “Postmodernism’s distinctive character lies in this kind of wholesale ‘nudging’ commitment to doubleness, or duplicity” (1). Precisamente este desdoblamiento de géneros a través de la autoconciencia metatextual y la intertextualidad paródica que usa y re-usa el discurso histórico es lo que caracteriza al posmodernismo según Hutcheon. En el caso que se analiza, *La niña de tus ojos*, la estética que se somete a ese desdoblamiento o doblete es el género de la española y todo el aparato ideológico que la acompaña.

Por otra parte, también es necesario notar el modo en que se complementan la estética del proyecto posmodernista y el cuestionamiento de las identidades, supuestamente establecidas, en esta obra de Trueba. Para ello se acude a elementos de la marginalidad y a la política de la ‘diferencia’ con el objetivo de criticar las nociones de hegemonía en los órdenes heterosexual y patriarcal. Frente a estos últimos, la estética posmoderna sugiere las nociones de pluralidad y ambivalencia de género. Lo que se produce en este tipo de zona cultural alternativa es un diálogo que coloca en la palestra los asuntos de la orientalización de los tópicos andaluces a la vez que el del encasillamiento sexual.

Finalmente, es posible preguntarse qué se esconde detrás de esa fachada de fotogramas, es decir, de la mera estética de las tonadillas y los decorados andaluces del pasado. Al notar la fecha de producción de la película (final de los años 90), se puede afirmar que se trata de un momento determinante para la historia de España. Precisamente, es esta década en la que se

¹⁹ Postmodernism’s initial concern is to de-naturalize some of the dominant features of our way of life; to point out that those entities that we unthinkingly experience as ‘natural’ (they might even include capitalism, patriarchy, liberal humanism) are in fact ‘cultural’; made by us, not given to us.

está re-planteando el tema de la/s identidad/es nacionales del Estado Español y el futuro del país como sistema plurinacional.²⁰ De modo sutil se estaría proponiendo en la cinta que es el espectador el que puede rearticular ahora lo que entendemos por “español,” en cuyo proceso siempre habrá que tener en cuenta aquellos tópicos costumbristas que fueron los que dieron lugar al desarrollo de todo un proceso identitario simulado, en el que sin duda tuvo un papel relevante el género de la españolada. *La niña de tus ojos* mira desde el final de la década de los 90 (momento del triunfo de la globalización), hacia el pasado para replantearse lo que es, o mejor dicho, lo que fue la españolada y las razones que motivaron su existencia. En definitiva, *La niña de tus ojos* nos estaría preguntando si no es arriesgado asumir una imagen como algo propio sin problematizarla antes, que es lo que hace Trueba al examinar los clichés de la identidad española. En última instancia, se pone en duda el discurso hegemónico al desbancarse una imagen folclórica trasnochada y proponerse alternativas basadas en la marginalidad, la diferencia y la otredad.²¹

Tras una visión de conjunto de la obra, se pueden formular las siguientes preguntas: ¿es la cinta una relectura del pasado histórico reciente en su comodificación estética o una reflexión sobre la situación actual de España? ¿Dónde comienza el simulacro del pasado y donde termina la recreación de las actitudes presentes travestidas de pasado? Quizás se pueda pensar en que estas lecturas, diacrónica o sincrónica, no son excluyentes sino más bien complementarias. *La niña de tus ojos* es a la vez una revisión de la historia de la época franquista y a la vez una reflexión sobre los problemas y actitudes de los españoles en la España posmoderna de los años 1990.

De este modo y contemplando el filme en relación a nociones de pastiche y reciclado, en el marco de la posmodernidad, es posible pensar que más que de una mera españolada se trata de una relectura de ese género que utiliza trazas del cine clásico anterior. Reciclando material de la españolada y con escenas que evocan *Bienvenido Mr. Marshal* o *Casablanca*, Trueba consigue crear un discurso progresista.²² En definitiva, la trama presentada por Fernando Trueba sirve para desvirtuar la estética anterior bien conocida por el espectador español, y al mismo tiempo esbozar una crítica a un género que, si bien amado por un gran número de españoles durante varias décadas, no deja de ser un producto perecedero, construido en base a los lugares comunes que sobre género sexuado, etnia e imagen nacional fabricó para su autolegitimación el Régimen de Franco.

²⁰ En un principio pudiera parecer que la película flota un poco aislada en comparación con la filmografía de los años 90, donde dominan los Calparsoro, Amenábar, Bajo Ulloa y Almodóvar. Sin embargo, la posmodernidad de Almodóvar y estos otros directores noveles está presente—a su manera—en esta cinta, como muestra este ensayo. Usando fragmentación, desdoblamiento y metaficción se posmoderniza la memoria del pasado histórico de la popular “españolada”. Rehacer una “españolada” en la España post-Almodóvar, debe ser reconocido como todo un reto para una filmografía, como la española, que ha cambiado tan drásticamente en los últimos 20 años.

²¹ En definitiva, el filme participa en el proceso que está modificando la percepción que, sobre la identidad española, tienen muchos espectadores. El modo en que lo consigue es apropiándose de estereotipos nacionales y reciclando esos clichés cinematográficos.

²² Lo que otros críticos veían como la vuelta al pasado de un filme reaccionario es más bien una apuesta progresista. La apropiación de un género que originalmente postulaba una ideología conservadora tiene ahora como objetivo despertar el sentido de solidaridad con las opresiones raciales, locales o sexuales que promovieron esos regímenes. Por otra parte y en referencia al cine clásico de Hollywood, Trueba realiza un claro homenaje a *Casablanca* al final del filme, y también evoca momentos clásicos de *To be or not to Be* de Ernest Lubitsch.

Para concluir, es necesario recordar la cita de Alex de la Iglesia con la que comenzaba este estudio: “la españolada es historia”. Sin ánimo de contradecir al famoso director vasco, la españolada puede ser historia pero no en el sentido de un ente muerto o desaparecido, sino como discurso cuyas trazas forman parte de la herencia cultural española, con lo cual su reaparición en el cine español está garantizada durante muchos años. Otra cita reseñable (también al comienzo, pero en este caso en la película de Trueba), es cuando el actor Antonio Resines responde con la siguiente pregunta a la interpelación de que la cinta que van a rodar no es más que una españolada: “¿Y qué se supone que debemos hacer en el cinema español, húngaradas, alemanadas, americanadas?”. Si bien podemos afirmar que no es exclusivamente de españoladas de lo que vive el cine español, sí es cierto que esa estética seguirá siendo reciclada, parodiada y subvertida durante años, sobre todo en cualquier proceso que pretenda estudiar las piezas que ayudaron a formar las identidades del Estado Español.

Obras citadas

Baudry, Jean L. "Ideological Effects of the Basic Cinematographic Apparatus." *Film Theory and Criticism*. Ed. Gerald Mast and Marshall Cohen. New York: Oxford UP, 1992.

Caparrós Lera, José M. *El cine español bajo el régimen de Franco: 1936-1975*. Barcelona: U de Barcelona, 1983.

"Comments index for *La niña de tus ojos*." *IMDb* 22 Febrero 2002. <<http://us.imdb.com/CommentsShow?158030>>.

Dollimore, Jonathan. *Sexual Dissidence: Augustine to Wilde, Freud to Foucault*. Oxford: Clarendon, 1991.

Egea Fernández-Montesinos, Alberto. *Lorca, Infante y Gala: un nacionalismo alternativo en la literatura andaluza*. Sevilla: Fundación Blas Infante, 2001.

Font, Domènec. *Del azul al verde: El cine español durante el Franquismo*. Barcelona: Avance, 1976.

Gubern, Román y José E. Monterde. *Hitoria del cine español*. Madrid: Cátedra, 1995.

Herederó, Carlos. F. "Cine español: Nueva generación." *Dirigido* Abril (1999): 50-67.

Hutcheon, Linda. *The Politics of Postmodernism*. London: Routledge, 1989.

Jameson, Frederic. *Postmodernism, or the Cultural Logic of Late Capitalism*. London: Verso, 1991.

Jordan, Barry. "How Spanish is it? Spanish Cinema and National Identity?" *Contemporary Spanish Cultural Studies*. Barry Jordan and Rikki Morgan-Tamosunas, eds. London:Arnold, 2000.

Jordan, Barry y Rikki Morgan-Tamosunas. *Contemporary Spanish Cultural Studies*. London:Arnold, 2000.

Kelly, Dorothy. "Selling Spanish 'Otherness' since the 1960s." *Contemporary Spanish Cultural Studies*. Barry Jordan and Rikki Morgan-Tamosunas, eds. London: Arnold, 2000.

Lucía, Luis. *Un caballero andaluz*. 1954.

Oléa, Pedro. *El día que nací yo*. 1991.

Sanz, Luis. *Yo soy ésa*. 1990.

Spackman, Barbara. *Fascist Virilities: Rhetoric, Ideology, and Social Fantasy in Italy*. Minneapolis: U Minnesota P, 1996.

Trueba, Fernando. *La niña de tus ojos*. 1998.

centrA:

Fundación Centro de Estudios Andaluces

Documentos de Trabajo

Serie Humanidades

H2003/01 "Etnicidad andaluza: su modelo de identidad en el discurso político-educativo de Andalucía", Manuel Hijano del Río y Fernando C. Ruiz Morales.

H2004/01 "Tópicos andaluces en el cine contemporáneo: De la españolada al poscostumbrismo" [Estudio de caso de Fernando Trueba], Alberto Egea Fernández-Montesinos.

centrA: **Fundación Centro de Estudios Andaluces**

Normas de publicación de Documentos de Trabajo centrA Economía

La Fundación Centro de Estudios Andaluces (**centrA**) tiene como uno de sus objetivos prioritarios proporcionar un marco idóneo para la discusión y difusión de resultados científicos en el ámbito de la Economía. Con esta intención pone a disposición de los investigadores interesados una colección de Documentos de Trabajo que facilita la transmisión de conocimientos. La Fundación Centro de Estudios Andaluces invita a la comunidad científica al envío de trabajos que, basados en los principios del análisis económico y/o utilizando técnicas cuantitativas rigurosas, ofrezcan resultados de investigaciones en curso.

Las normas de presentación y selección de originales son las siguientes:

1. El autor(es) interesado(s) en publicar un Documento de Trabajo en la serie de Economía de centrA debe enviar su artículo en formato PDF a la dirección de email: wpecono@fundacion-centra.org
2. Todos los trabajos que se envíen a la colección han de ser originales y no estar publicados en ningún medio de difusión. Los trabajos remitidos podrán estar redactados en castellano o en inglés.
3. Los originales recibidos serán sometidos a un breve proceso de evaluación en el que serán directamente aceptados para su publicación, aceptados sujetos a revisión o rechazados. Se valorará, asimismo, la presentación del trabajo en seminarios de **centrA**.
4. En la primera página deberá aparecer el título del trabajo, nombre y filiación del autor(es), dirección postal y electrónica de referencia y agradecimientos. En esta misma página se incluirá también un resumen en castellano e inglés de no más de 100 palabras, los códigos JEL y las palabras clave de trabajo.
5. Las notas al texto deberán numerarse correlativamente al pie de página. Las ecuaciones se numerarán, cuando el autor lo considere necesario, con números arábigos entre corchetes a la derecha de las mismas.
6. La Fundación Centro de Estudios Andaluces facilitará la difusión electrónica de los documentos de trabajo. Del mismo modo, se incentivará económicamente su posterior publicación en revistas científicas de reconocido prestigio.