

Españoladas y estereotipos cinematográficos: algunas consideraciones sobre su recepción en la España de los años veinte

Marta García Carrión¹

Universidad de Valencia

¹ La autora participa en el proyecto de investigación HAR2014-53042-P financiado por el Ministerio de Economía y Competitividad y en el Grupo de Excelencia GVPROMETEO/2016/108 de la Generalitat Valenciana.

Resumen: El artículo estudia la recepción entre el público en España de los filmes de temática española producidos fuera del territorio español durante los años veinte. Para ello, se ha analizado las reacciones en la prensa cinematográfica y general del periodo a filmes como *Les opprimés*, *Carmen*, *Blood and Sand* o *The loves of Carmen*, buena parte de ellos catalogados en su momento como “españoladas”. Se pretende analizar, a partir de un sector de público muy concreto, vinculado a la cultura cinematográfica escrita, cómo los espectadores españoles interpretaron las representaciones de España que dichos filmes

ofrecían, así como la interrelación entre los estereotipos cinematográficos y la definición de la identidad nacional española.

Palabras claves: Cine, Identidad nacional, Estereotipo, España, Recepción

Résumé : L'article étudie la réception, dans l'opinion publique en Espagne, des films sur des thèmes intéressant l'Espagne et produits en dehors du territoire espagnol pendant les années vingt. Pour ce faire, nous avons analysé les réactions, dans la presse cinématographique et la

presse générale, à des films comme *Les opprimés*, *Carmen*, *Blood and Sand* ou *The loves of Carmen*, pour la plupart catalogués à l'époque comme «espagnolades». Il vise à analyser, à partir d'une frange du public très spécifique, en lien avec la culture cinématographique écrite, comment les

spectateurs espagnols ont interprété les représentations de l'Espagne que ces films ont offert, ainsi que les liens entre les stéréotypes de films et la définition de l'identité nationale espagnole.

Mots-clés : Cinéma, Identité nationale, Stéréotype, Espagne, Réception

En enero de 1929, la revista *El cine*, una de las decanas de la prensa cinematográfica en España, planteaba un editorial dedicado a reprochar la insistencia de las películas extranjeras en presentar a los españoles de forma ridícula:

Nosotros no podemos comprender, a ciencia cierta, ese afán, ese prurito existente en el extranjero de presentarnos bajo un punto de vista que quizá sea el prototipo imaginado por ellos de la raza hispana [...] Con todos nuestros defectos y malas cualidades, nuestra personalidad racial e histórica no es ni con mucho la que los productores cinematográficos tienen por norma presentar. [...] Más que mala fe lo achacamos a la escasa cultura que en más de una ocasión nos han demostrado algunos realizadores².

La opinión de los responsables de la revista *El cine* se correspondía con una percepción ampliamente extendida en la opinión pública del momento: la mayoría de las películas en las que aparecía España ridiculizaban la idiosincrasia y la cultura nacional. En otras palabras, no eran otra cosa que españoladas.

Lo cierto es que a la hora de hablar del cine producido en o ambientado en España, pocos términos han tenido tanto éxito y longevidad como el de “españolada”, empleado prácticamente desde los orígenes del cine hasta la actualidad, y que ha pasado a formar parte del lenguaje común y cotidiano. Como es bien sabido, el término no tiene un origen vinculado al medio cinematográfico, sino que aparece desde mediados del siglo XIX para calificar determinadas novelas sobre España, fundamentalmente de procedencia francesa, de las que *Carmen* de Prosper Mérimée era el mayor exponente. Esta literatura creó un estereotipo romántico que, con una visión fuertemente orientalista, se basaba en la caracterización de España como un país exótico, representado principalmente por sus mujeres³. Esta imagen romántica de España forjada por la literatura y el arte europeos influyó asimismo decisivamente en las formas en que los intelectuales, escritores y artistas españoles imaginaron la nación española en la segunda mitad del XIX y las primeras décadas del XX. En un complejo proceso de diálogo con el estereotipo romántico, éste jugó un papel decisivo en la construcción de imaginarios sobre la nación española y en el peso que en éstos tuvieron determinados elementos

2 “Procedimientos contraproducentes”, *El cine*, 10 de enero de 1929, núm. 874.

3 El mejor estudio sobre ello es ANDREU, Xavier, *El descubrimiento de España*, Madrid, Taurus, 2016.

simbólicos como el folclore, sobre todo el andaluz⁴. Con el nacimiento del cine y sobre todo con su consolidación como un espectáculo narrativo y de masas, las pantallas cinematográficas entraron de lleno en el proceso de fabricación, reelaboración y difusión de imágenes sobre España. Y la idea de españolada resurgió con fuerza.

No obstante lo extendido que ha estado su empleo en relación con las películas, son numerosas las confusiones e inexactitudes que se derivan de los diferentes significados que se le atribuyen, y se trata de un concepto que hasta fechas recientes no había sido objeto de una reflexión rigurosa por parte de historiadores y estudiosos del cine⁵. Por una parte, contamos con algunos estudios que han abordado la españolada casi como un género cinematográfico propio en la cinematografía española, con una presencia fuerte en determinados momentos históricos, que englobaría los filmes que explotan determinados elementos del folclore⁶. Asimismo, la idea de “españolada” también se puede analizar como un elemento discursivo en el diálogo y debate sobre la identidad española, que necesariamente ha de entenderse como un proceso de construcción cultural, huyendo de explicaciones esencialistas⁷. En este sentido, españolada se equipararía a una visión estereotipada o “folclorizada” sobre España (con una connotación manifiestamente peyorativa) opuesta a lo que se considera como “auténticamente” español. Una perspectiva que sitúa el foco en el debate en torno a los imaginarios, símbolos y estereotipos nacionales.

Este artículo pretende abordar los estereotipos sobre la españolidad presentes en las películas de producción no española que se pudieron ver en las pantallas españolas a lo largo de los años veinte. Sin embargo, no se centrará en un análisis del discurso fílmico, perspectiva más habitual a la hora de estudiar la construcción y difusión de estereotipos e imaginarios cinematográficos, sino que tratará de presentar una aproximación a su recepción entre los públicos españoles. En las páginas siguientes se plantea un estudio de las reacciones ante lo que se consideran estereotipos de la identidad nacional presentados por el cine realizado por productoras no españolas, reacciones que conforman un diálogo entre diferentes narraciones sobre España. El estudio de recepción que se presenta queda limitado al análisis de las revistas cinematográficas y la prensa general. Es así la recepción que hicieron redactores periodísticos, críticos cinematográficos o intelectuales que dejaron constancia de

4 *Ibid.* Ver también ÁLVAREZ BARRIENTOS, Joaquín, «Aceptación por rechazo. Sobre el punto de vista extranjero como componente del costumbrismo», en *Le métissage culturel en Espagne*, Jean-René Aymes, Serge Salaün (eds.), París, Presses de la Sorbonne Nouvelle, 2001, págs. 21-36.

5 Valeria Camporesi fue la primera investigadora que planteó explícitamente la importancia de estudiar el concepto de españolada en el cine y su evolución histórica, CAMPORESI, Valeria, *Para grandes y chicos. Un cine para todos los españoles*, Madrid, Turfan, 1994, págs. 29 y ss. Antes había planteado algunas consideraciones GUBERN, Román, *El cine sonoro en la Segunda República, 1929-1936*, Barcelona, Lumen, 1977, pág. 126-127.

6 BERTHIER, Nancy, «Espagne folklorique et Espagne éternelle: l'irrésistible ascension de l'espagnolade», *Bulletin d'histoire contemporaine de l'Espagne*, 1996, núm. 24, págs. 245-254; BENET, Vicente, SÁNCHEZ-BIOSCA, Vicente, “La españolada en el cine”, in *Ser españoles. Imaginarios nacionalistas en el siglo XX*, Javier Moreno y Xosé M. Núñez Seixas (eds.), Barcelona, RBA, 2013, págs. 560-591.

7 Como hace, en mi opinión, la única monografía dedicada a la españolada en el cine, NAVARRETE, José Luis, *Historia de un género cinematográfico: la españolada*, Madrid, Quiasmo, 2009, que recopila las reflexiones que el autor había realizado previamente en diversos trabajos. A pesar de las aportaciones de interés de la obra, sus interpretaciones resultan muy problemáticas, pues en su análisis se concibe la identidad nacional española como algo fijado al menos desde el siglo XVI y que puede rastrearse desde entonces en sus manifestaciones culturales.

sus impresiones sobre los filmes, y por tanto se trata de un público muy específico, pero nos puede permitir plantear algunas reflexiones de interés sobre el papel de dichos imaginarios en la definición de la identidad nacional, además de ser manifestaciones que contribuyeron a crear un debate en la opinión pública española al respecto.

Españoladas extranjeras: ¿películas ofensivas u homenajes a la patria?

La década de 1920 (y sobre todo su segunda mitad) fue un momento álgido en la reflexión y debate sobre la representación de España en las pantallas, con una omnipresencia de la idea de españolada como piedra de toque⁸. Por una parte, y en consonancia con el desarrollo de otras cinematografías europeas coetáneas, la industria cinematográfica en España buscaba una identidad propia que se correspondiese con la cultura y “esencias” nacionales. Asimismo, desde la Primera Guerra Mundial la influencia del cine en la difusión de estereotipos nacionales y su potencial uso como arma de propaganda había sido ampliamente debatida en círculos intelectuales, culturales y políticos europeos. Tres décadas después del nacimiento del cinematógrafo, el medio cinematográfico era un espectáculo de masas consolidado y su influencia en la opinión pública no podía ser minusvalorada. En este sentido, en el debate en torno a cómo las películas españolas debían representar a España jugó un papel decisivo la reflexión sobre cómo lo estaban haciendo los filmes extranjeros, que eran objeto de escrutinio y crítica incluso antes de ser estrenados en cines del territorio español. Los principales objetivos de estas críticas eran filmes realizados por productoras de Hollywood, dueñas ya de las carteleras de los cines en España, y por compañías francesas, puesto que España tuvo una cierta presencia en la producción cinematográfica en Francia en los años veinte⁹. Buena parte de los filmes americanos y franceses que tenían España como escenario fueron recibidos de forma muy negativa y en ocasiones llegaron a motivar intervenciones gubernamentales en su contra.

Un buen ejemplo es el de la película de producción francesa *Rosa de Flandes* (*Les opprimés*, H. Roussell, 1922), una historia de amor en el Flandes dominado por Felipe II, que suscitó polémica poco después de su estreno en Francia. El escritor y diplomático guatemalteco Enrique Gómez Carrillo fue quien dio la alerta contra este film, avisando a sus contactos en el gobierno español y a la opinión pública contra la imagen peyorativa, vinculada a la «Leyenda negra» que en su opinión daba el film, que reconocía no haber visto¹⁰. La Dirección General de Orden Público acabó por dar orden a los gobernadores civiles de que no se exhibiera el film por perjudicar el prestigio de la nación

8 Un desarrollo más exhaustivo en GARCÍA CARRIÓN, Marta, *Por un cine patrio. Cultura cinematográfica y nacionalismo español (1926-1936)*, Valencia, PUV, 2013, págs. 165-209.

9 GUIBBERT, Pierre, «L'image de l'Espagne dans le cinéma français des années 20», en *Le cinéma français muet dans le monde. Influences réciproques*, Toulouse, Cinémathèque de Toulouse/Institut Jean Vigo, 1988; SEGUIN, Jean-Claude, «Les échanges cinématographiques franco-espagnols (années 1920). La place des adaptations transnationales», *Hispanística XX* 31, 2013, págs. 21-41.

10 Ver su enérgica repulsa en la tercera de ABC, GÓMEZ CARRILLO, Enrique, «Españoladas cinematográficas», ABC, 24 de febrero de 1923. El director del film, Henry Roussell, pidió al diario que hiciera constar que el film no atacaba a España (“Una película de ambiente español”, ABC, 6 de abril

española¹¹. La actriz principal del film (y ex mujer de Gómez Carrillo), Raquel Meller, intervino declarando a la prensa que la película no contenía ninguna ofensa hacia España sino todo lo contrario, y aprovechaba para proclamar una y otra vez su patriotismo: “cuando llevo a los escenarios extranjeros una ráfaga de arte español lo hago por mí evidentemente, pero lo hago por mi patria, porque no tengo dos cédulas personales ni dos corazones¹²”. Un año después el film se estrenaría finalmente en territorio español, pero con cortes y con un título, *Rosa de Flandes*, que dejaba de lado a los “oprimidos” del título original francés y a Felipe II y centraba el interés en la protagonista femenina. De hecho, los anuncios incluían el retrato de Meller y lemas que parecían querer desmentir posibles interpretaciones antiespañolas del film: “Es la película que más acabadamente pone de manifiesto las preclaras virtudes de la raza española. La hidalga caballerosidad de sus hombres. La noble espiritualidad de sus mujeres¹³”. Lo cierto es que si el film había suscitado polémica el año anterior, tras su estreno no hubo en general reacciones opuestas, y su protagonista fue aplaudida como una imagen femenina que trazaba la continuidad entre el pasado y el presente nacional.

Tras casos como el de *Les opprimés* y ante la negativa respuesta de la opinión pública española a películas como *Masters of Men* (D. Smith, 1923), *Mantón de Manila* (*The Bright Shawl*, J. S. Robertson, 1923), o *Rosita, la cantante callejera* (*Rosita*, E. Lubitsch, 1923) el gobierno de la dictadura de Primo de Rivera decidió tomar medidas explícitas contra las “películas ofensivas” contra España¹⁴. En 1924, el Ministerio de Estado ordenó que los representantes diplomáticos vigilaran las películas que se proyectaban en el extranjero por si hubiese “alguna en que se perjudicase nuestro prestigio”. Con ello se copiaba la política adoptada por los países europeos durante la Primera Guerra Mundial y la del gobierno mexicano. Al mismo tiempo, el Ministerio de Instrucción Pública dictó una orden por la que se restringieran los rodajes en los edificios del patrimonio histórico y en los monumentos nacionales con el siguiente argumento:

De algún tiempo a esta parte viene advirtiéndose, con dolorosa frecuencia, en la producción cinematográfica que se lleva a la pantalla en el extranjero y que reproduce aspectos de la vida española, singularmente de carácter histórico, un falso concepto de la realidad [...] con el pretexto de dar a conocer los monumentos artísticos de nuestro país se inventan películas verdaderamente calumniosas de sus hechos históricos, de sus costumbres, de sus tipos, de su desarrollo cultural, y, por consiguiente, nos denigran ante los extraños¹⁵.

de 1923), afirmación contestada nuevamente por GÓMEZ CARRILLO, Enrique, «El Duque de Alba en el cinematógrafo», *ABC*, 28 de abril de 1923.

11 *Diario de Córdoba*, 18 de marzo de 1923. Sobre la prohibición de exhibición de este film, véase DIEZ, Emeterio, *Historia social del cine en España*, Madrid, Fundamentos, 2003, pág. 235.

12 VILLÁN, Delfín, “Hablando con Raquel Meller”, *El cine*, 21 de abril de 1923, núm. 575.

13 Anuncio en *El pueblo*, 25 de noviembre de 1924.

14 DIEZ, Emeterio, “Primo de Rivera y la censura diplomática (1923-1930)”, in *Historia & Cinema. 25 aniversario del Centre d’Investigacions Film-Història*, José M. Caparrós (coord.), Barcelona, Publicacions Universitat de Barcelona, 2009, págs. 61-78 y LEÓN AGUINAGA, Pablo: *Sospechosos habituales. El cine norteamericano, Estados Unidos y la España franquista, 1939-1960*, Madrid, CSIC, 2010, págs. 60-65.

15 Real Orden de 28 de julio de 1924 (*Gaceta de Madrid* de 7 de agosto).

A pesar de estas medidas oficiales y de la labor de los diplomáticos vigilando las películas de tema español que se producían en otros países, a lo largo de los años siguientes buena parte de la opinión pública española no dejó de denunciar que el cine extranjero se dedicaba a propagar por las pantallas una “España de pandereta”, cuando la nación española era un país moderno como indicaba su geografía, es decir, europeo y no oriental¹⁶. El origen de dicha mirada parecía claro, no era sino una vuelta a las visiones tópicas románticas como la de Merimée:

Ellos creen que los nobles españoles son todos a la manera de Don Quijote; que calzan altos coturnos, cubren su cabeza con una bacía de barbero y por bastón llevan una espada toledana o, cuando pasean a caballo, empuñan una pica flamenca. De cuantas leyendas y hazañas nuestras se conocen por ahí, ocupan un lugar preferente la historia de Diego Corrientes, las corridas de toros y los amores de Carmen. En gran parte del extranjero se considera a nuestras mujeres como aquélla que desdichadamente pintara Merimée, liado su cuerpo en madroños, adornada su negra cabellera con flores rojas como su sangre ardiente, con crótalos en las manos y en la liga una navaja de muelles. Creen, en su desconocimiento, que el tipo español es de andar lánguido y mirada somnolienta y perezosa, de rostros adornados con largas patillas y cuya vestimenta consiste en una chaquetilla corta con alamares y una manta llena de borlas que llevamos sobre el hombro¹⁷.

Otro de los filmes que causó también polémica antes de su estreno en España fue *Sangre y arena* (*Blood and Sand*, F. Niblo, 1922), que tardó varios años en proyectarse en cines españoles. Tras su estreno en España, la crítica fue sin embargo ambivalente. *La pantalla* afirmó que era “una española, pero sin nada que denigre o empañe el buen nombre de nuestra Patria”, y que la obra original de Blasco Ibáñez no se prestaba a otra cosa, “¿y cómo rechazar la España de pandereta de los extranjeros, si somos nosotros los primeros en producir españoladas?¹⁸”. La revista señalaba que el público había reaccionado “sin demasiada indignación, aunque no sin risas” ante algunos detalles pintorescos de la indumentaria y actitudes de los personajes. Menos benevolente con el film fue Antonio de Hoyos, quien criticó el film por grotesco y absurdo, extendiendo la crítica a Blasco Ibáñez por tolerar “una tan arbitraria y fea interpretación de una obra suya ni aun atropellado por el mercantilismo yanqui¹⁹”. El periodista Antonio Gascón también cargó duramente contra ella: “convirtieron el asunto, ya de por sí un poquito de pandereta, en la más burda y grosera *espagnolade*. El director se hartó de acumular tonterías y Valentino de hacerlas²⁰”, contraponiéndola con la “patriótica labor” de Blasco, cuyas obras “sobre las páginas impresas primero y a través del celuloide después, expandieron por todo el mundo una leyenda más justa y veraz sobre la Historia de España²¹”. Más polémica aún causó la película de producción mexicana sobre bandoleros *El león de Sierra Morena* (M. Contreras, 1928), que motivó la protesta oficial del ayuntamiento de Córdoba y de la Unión Artística Cinematográfica

16 “La España de la pandereta. Cómo pintan a España algunos pelicularos americanos”, *El cine*, 21 de abril de 1927, núm. 784.

17 CRUZADO, Clemente, “España, país fotogénico”, *Popular film*, 21 de junio de 1928, núm. 99.

18 Crítica a *Sangre y arena*, *La pantalla*, núm. 9, 24 de febrero de 1928.

19 DE HOYOS, Antonio, “Españolismo y españoladas en el Cinematógrafo”, *ABC*, 7 de marzo de 1928.

20 GASCÓN, Antonio, “Blasco Ibáñez y el cine”, *La pantalla*, 3 de febrero de 1928, núm. 6.

21 *Ibid.*

Española porque se permitiera su rodaje en territorios andaluces, así como el rechazo explícito desde buena parte de la prensa, cinematográfica y general:

Filmar a estas alturas una cinta a base de bandidos de patillas y trabuco (bajo la dirección de un mejicano y con la interpretación de dos actores franceses) es algo tan fantástico y agravante que ofrecemos nuestro voto a la protesta formulada. Cuando nos consideramos justamente ofendidos por las españoladas cinematográficas que se perpetran alguna que otra vez en países extranjeros, sería cándido e inocente permitir que fuese en nuestro propio solar donde uno de esos films de absurdos y de embustes se llevase a cabo²².

El influyente crítico Luis Gómez Mesa sintetizaba así uno de los discursos más presentes en la cultura cinematográfica española hacia las españoladas de Hollywood:

La España que ha fabricado Hollywood a su antojo es divertidísima (divertidísima para nosotros, que nos reímos de las enormes desfiguraciones y falsedades; pero, ¿y para los que no nos conocen? Para éstos puede que también lo sea, además de bárbara, de incivilizada, y esto es lo terrible y lo triste: que corramos el riesgo de que se tomen en serio esas obras que siempre se quedan en simples patrañas o en pesadas bromas). ¿Somos, en nuestra patria como ellos –los productores de Hollywood– la presentan? No, y no. No es ni una caricatura, ni una aproximación siquiera. Es burda invención. Es algo que sólo existe en su equivocado, en su insensato e indocumentado modo de considerar nuestras cosas. El único medio para contrarrestarlos eficazmente es el de editar nosotros cintas sobre nuestro auténtico significado. Y extenderlas luego por el mundo²³.

Este fue un argumento repetido hasta la saciedad por la cultura cinematográfica española en los años veinte: ante la representación estereotipada de los filmes extranjeros el cine español debía oponer un imaginario verdaderamente español. Ahora bien, esto no quiere decir que se rechazaran completamente todos los elementos simbólicos presentes en esas películas, ni siquiera los que respondían de forma más clara al estereotipo romántico de España. De hecho, para muchos símbolos como la mantilla, los bandoleros o el mundo de los toros eran tan *intrínsecamente* españoles que eran difícilmente entendidos por la mentalidad de extranjeros, quienes por ello eran incapaces de representarlos con propiedad²⁴.

22 “Cinegramas españoles”, *La pantalla*, núm. 13, 23 de marzo de 1928. Ver también “Contra una españolada”, *La Libertad*, 10 de marzo de 1928; “Sobre una protesta. *El león de Sierra Morena*”, *La Libertad*, 14 de marzo de 1928; “Películas que deben prohibirse”, *ABC*, 16 de marzo de 1928; “Ecos de Madrid”, *La pantalla*, 17 de junio de 1928, núm. 25; Sarant: “El león de Sierra Morena”, *La pantalla*, 7 de octubre de 1928, núm. 41; “Planos. Españolada”, *Popular film*, 23 de enero de 1929, núm. 130.

23 GÓMEZ MESA, Luis, “Planos: La España de Hollywood”, *Popular film*, 2 de mayo de 1929, núm. 144. Ver también CALVACHE, Antonio, “España y la naturaleza en el film”, *La pantalla*, 10 de junio de 1928, núm. 24.

24 «La mantilla española en Hollywood», *La pantalla*, 3 de junio de 1928, núm. 23; GÓMEZ MESA, Luis, «Hollywood, según Helena D’Algy (Continuación)», *Popular film*, 7 de julio de 1927, núm. 49.

Asimismo, hubo también reacciones muy diferentes a las visiones de España presentadas por el cine extranjero. Germán Gómez de la Mata, novelista y traductor que actuó como corresponsal de *La pantalla* en París, escribió varios artículos en los que argumentaba de forma diferente sobre las españoladas extranjeras, al darles un valor inequívocamente positivo por patriótico. El corresponsal reflexionaba sobre el interés que despertaba España para la cinematografía a propósito del rodaje en Francia de varios films de tema español, circunstancia que no debía interpretarse más que como un halago para la nación y el pueblo españoles:

Para nosotros, españoles, supone algo singularmente halagüeño esa predilección que la pantalla francesa muestra por usos y costumbres de nuestro país. La gran *vedette* del cinema francés es Raquel Meller, española, y a diario aplaudimos cintas concebidas en Francia, donde aparece España reflejada con mayor o menor acierto. No deben molestarnos siquiera las exageraciones e inverosimilitudes que alguna vez podamos advertir a lo largo de semejantes obras, pues nunca o casi nunca acusan sino efectiva simpatía y entusiasmo excesivo; nos complacen, por tanto, hasta cuando ofrecen visos de *espagnolade*, sin que tampoco los ofrezcan a menudo²⁵.

Por ello, aun cuando las películas tuvieran algún elemento de españolada, no se debía protestar por ellas, ya que en el fondo no eran sino homenajes a España y, además, esos filmes revelaban algunas de las esencias nacionales que los españoles parecían despreciar, cuando deberían enorgullecerse:

Si no somos como se pretende que somos, peor para nosotros, ya que, sin duda, no nos admiraría nadie por lo que pretendemos ser; pero no deseamos ser como en realidad somos, nos avergüenza aquello de que debemos enorgullecernos y nos complace desilusionar a cuantos nos admiran. La España del presente equivale a una criatura de belleza rara que se desfigurase a fin de parecerse a cualquier criatura sin belleza²⁶.

Gómez de la Mata reclamaba, pues, el casticismo español, y específicamente el andaluz, frente a una “modernidad copiada” de naciones sin historia, que lo único que hacía era despojar a España de su personalidad. Por eso, las llamadas españoladas francesas no hacían sino cumplir una misión nacionalizadora: “Un español alejado de España, al presenciar en no importa qué cine la proyección de no importa qué película defectuosa, mas españolizante, sentirá que la españolada que presencia es una lección de españolismo a los desespañolizados españoles²⁷”. Para algunos, así, el estereotipo de las españoladas extranjeras no era sino un testimonio de admiración que bien podía espolear a los españoles hacia su propia cultura e incluso un recurso de extraordinario poder para “vender” España al mundo²⁸. Estereotipada o no, al fin y al cabo eran filmes sobre España.

25 GÓMEZ DE LA MATA, Germán, “España vista por Francia”, *La pantalla*, 17 de febrero de 1929, núm. 55.

26 GÓMEZ DE LA MATA, Germán, “Españoladas”, *La pantalla*, 3 de junio de 1928, núm. 23.

27 Ibid.

28 AMOREVIETA, Cándido, “La «españolada» en América y la españolada en España”, *El cine*, 30 de mayo de 1929, núm. 895.

La alargada sombra de Carmen

Parecía, pues, que las pantallas cinematográficas habían resucitado, según la percepción de parte de la opinión pública española, el fantasma de la *Carmen* de Merimée que volvía ahora a través del lienzo de plata. De hecho, en los años veinte se produjeron dos adaptaciones cinematográficas de la obra de Merimée, *Carmen* (J. Feyder, 1926) y *Los amores de Carmen* (*The loves of Carmen*, R. Walsh, 1927), francesa la primera y norteamericana la segunda. Como no podía ser menos, sus estrenos en España pusieron en primer plano la cuestión del estereotipo español.

Carmen, producida por la prestigiosa compañía francesa Albatros, dispuso de una gran campaña publicitaria en España con noticias y anuncios publicados con meses de antelación a su estreno. El rodaje de parte de la película en territorios de Andalucía fue aprovechado para que Raquel Meller diera entrevistas que proclamaran la autenticidad del ambiente que tendría el film al rodarse en España y su ilusión por interpretar un personaje con el que “como española” se identificaba²⁹. Parecía inevitable que sobre *Carmen* planeara la sombra de la españolada y la promoción del film se cuidó de indicar que la novela de Merimée, a pesar de las críticas que había suscitado, no era sino un reflejo del “temperamento y el espíritu populares de España durante la época romántica” y destacar la adecuación de la elección de la protagonista³⁰. De hecho, en buena medida, la campaña publicitaria se centró en Raquel Meller, utilizada como garantía de que el film llevaba a la pantalla una España “auténtica” y no de *espagnolade* a la francesa³¹. Lo cierto es que la película tuvo en general una recepción positiva en España, apenas hubo voces que consideraran *Carmen* una película ofensiva contra la nación, y desde plataformas diversas como *Arte y cinematografía*, *Popular film*, *El Sol* o *ABC* la película fue elogiada. El centro del aplauso se centró en Raquel Meller, que parecía haber consolidado con su actuación su carácter de icono de la españolidad. El crítico de cine de *El Sol* aplaudió la cinta, argumentando que en ella no se veían “concepciones falsas” de España³². Desde *La gaceta literaria*, César Arconada calificaba el film como la mejor película que se había hecho de tema español, “sin eludir lo típico, pero sin excederse en la españolada³³”. No pocas crónicas se centraron en destacar que la actriz se había metamorfoseado con un personaje con el que compartía belleza y carácter apasionado de tal forma que parecía salida de la propia imaginación de Merimée³⁴. Según Ramón Martínez de la Riva, Raquel Meller merecía el aplauso unánime de España por revitalizar para el mundo moderno el mito español: “He aquí cómo, si la Carmen de Merimée lanzó al mundo el nombre de España en 1830, esta otra Carmen de nuestros días, genial y españolísima, ha hecho el milagro de que el mundo de 1926 nos conozca como una exaltación de arte y de belleza³⁵”. Algunas opiniones interpretaron que la actriz había salvado con su creación algunos de los aspectos más peyorativos del

29 “Raquel Meller y *Carmen*”, *La correspondencia de Valencia*, 13 de noviembre de 1925.

30 Anuncio en *El Sol*, 10 de enero de 1927.

31 Ver por ejemplo el reportaje gráfico a dos páginas en *Popular film*, 20 de enero de 1927, núm. 25. *ABC* dedicó la portada a su foto en primer plano y un amplio reportaje de tres páginas en *ABC*, 9 de enero de 1927.

32 Focus: “*Carmen*”, *El Sol*, 11 de enero de 1927. La misma crónica, sin firmar, en *El pueblo*, 22 de enero de 1927.

33 ARCONADA, César M., “*Carmen*: Raquel Meller”, *La Gaceta Literaria*, 1 de febrero de 1927, núm. 3.

34 AMOR, N., “¿*Carmen* o Raquel?”, *Heraldo de Zamora*, 15 de febrero de 1927.

35 MARTÍNEZ DE LA RIVA, Ramón, «Raquel Meller en *Carmen* o la encarnación de la heroína de Merimée», *ABC*, 9 de enero de 1927.

personaje: su Carmen no era una mujer perversa, sino una española con temperamento sobre la que recaía el fatalismo “propio de la raza³⁶”. No era tanto la Carmen de Merimée, como la de Meller, que aunque motivara la perdición de los hombres actuaba en el fondo movida por el amor³⁷. Desde una interpretación un tanto diferente, resulta muy significativa la opinión de Eugenio Noel, quien consideró que Raquel Meller había dignificado la “españolada inaguantable” de Merimée y Bizet con una sensualidad altiva y sincera que conservaba el “vigor indómito de la pasión popular” hasta tal punto que llegaba a desconcertar al público: “Raquel se ha atrevido a decir al Mundo cómo es nuestra pasión en la realidad racial, y ha dado carne y sangre a lo que eran españoladas insípidas, convirtiéndolas en escenas de verdad lacerante y brusca³⁸”.

Mucho más polémica fue la adaptación hollywoodiense de *Carmen* por Raoul Walsh. La crítica de *Popular film* fue tajante: *Los amores de Carmen* era una película que debía ser rechazada de plano por su indigna imagen de España, de hecho en la crítica no se hacía la menor valoración sobre aspectos puramente cinematográficos. Según la revista barcelonesa, el director mostraba un absoluto desconocimiento de España y sus costumbres, y los personajes no respondían a los tipos españoles, ni la protagonista, sin menor rastro de la “pudibundez” de las mujeres españolas, ni el torero, convertido en “un fantoche ridículo, sin ninguna prestancia, que ni siquiera llega a la caricatura³⁹”. El cronista de *El cine* era más indulgente con el film, que valoraba como una cinta con aciertos técnicos cuyos errores eran en realidad de Merimée. Para *El cine*, no había que interpretar la película más que como un film de entretenimiento basado en un mito que gustaba al público extranjero, y no elevar a Carmen a la categoría de símbolo nacional, que era lo que estaba haciendo también la prensa al interpretarla así, lo que no era sino muestra del desconocimiento de las características étnicas españolas. Por ello, consideraba que el público español valoraría de forma indulgente el film, “con la benevolencia de la madre de veinticuatro repúblicas de habla española que han encontrado solaz y esparcimiento influenciadas también, sin duda, por la leyenda de Carmen, en una obra americana en la que triunfa Méjico en la deliciosa y sugestiva persona de Dolores del Río⁴⁰”.

Pero para la mayoría de críticos era difícil no interpretar *Los amores de Carmen* como una película difamadora de España, y por ello *La pantalla* consideraba que no debía haber sido estrenada en suelo español, a pesar de haberse “pulido” y “recortado”:

Enemigos de la españolada hecha en casa, menos podemos admitir la españolada extranjera, a menos que ofrezca –justificación y disculpa– una nota graciosa y pintoresca. *Los amores de Carmen*, que ha obtenido gran éxito en Norteamérica, es una muestra más de las muchas películas “españolas” que se fabrican en América: toreadores, gitanas, navajas, trabucos, etcétera. Todo sin gracia y sin

36 “Lo que hemos visto”, *Arte y cinematografía*, enero 1927, núm. 309.

37 GÓMEZ MESA, Luis, “De la España cinematográfica. Una conversación muda con Raquel Meller”, *Popular film*, 10 de febrero de 1927, núm. 28. Este crítico especificaba que era la misma Meller quien había impuesto al director la modificación de algunos aspectos del personaje compuesto por Merimée, si bien en realidad parece que la actriz conocía poco la novela.

38 NOEL, Eugenio, “La Carmen de Raquel Meller”, *La libertad*, 5 de marzo de 1927.

39 Crítica a *Los amores de Carmen*, *Popular film*, 7 de junio de 1928, núm. 97.

40 PUENTE, R., “Contra la corriente. *Los amores de Carmen*”, *El cine*, 21 de junio de 1928, núm. 846.

que los españoles aparezcan nunca favorecidos con ninguna de las virtudes que adquirieron ya, por lo comunes, caracteres de tópico⁴¹”

Como prueba del rechazo que la película provocó entre el público español, *La pantalla* dedicó un amplio reportaje a comentar las reacciones del público en Madrid ante *Los amores de Carmen*, que oscilaban entre la hilaridad y la protesta⁴². El reportaje se acompañaba con una carta al director de un espectador que, según señalaba, encabezó la protesta en el cine contra la película “por patriotismo”, protesta que había culminado con un grito en la sala de “¡Viva España!⁴³”. El espectador detallaba que los españoles parecían antropófagos que comían con las manos, las mujeres totalmente impúdicas, que los barrios de Sevilla estaban llenos de inmundicias y que el torero español era un tipo muy grosero. Para este espectador había una diferencia abismal entre “españolada”, que era lo que hacían los extranjeros, y “españolería”, producida por españoles llevando a la pantalla sus usos y costumbres⁴⁴. El cronista del reportaje de *La pantalla*, Mauricio Torres, señalaba que el problema no era tanto el referente de la *Carmen* de Merimée, sino la zafia representación que se hacía de éste, de Sevilla, los toreros o las mujeres españolas. Para Torres, ya que en el extranjero imperaba una “moda españolista”, era la cinematografía española la que debía explotar esos temas, aunque fueran estereotipados, de forma atractiva y digna, tanto para atraer el turismo como para beneficiar a la industria cinematográfica nacional, redundando, en definitiva, en beneficio de España y su imagen⁴⁵.

Lo cierto es que *Los amores de Carmen* tuvo un paso muy fugaz por las carteleras españolas y fue retirada muy poco después de su estreno, mientras que la *Carmen* de Feyder, sin embargo, disfrutó de un notable éxito en la mayoría de ciudades españolas. Una respuesta del público que estuvo bastante en consonancia con la diferente reacción crítica que los dos filmes suscitaron. En este sentido, y sin entrar en analizar las diferencias entre ambas versiones⁴⁶, creo que la interpretación de la actriz fue un elemento clave en la aceptación del film de Feyder. Raquel Meller no sólo era una figura tremendamente popular entre el público español, sino que su proyección mediática la había construido sistemáticamente como la encarnación de la españolidad, la fusión entre la España eterna y la España moderna⁴⁷. Según la recepción analizada, su *Carmen*, aunque tuviera un origen no español, fue percibida como “nuestra”, española.

41 Crítica a *Los amores de Carmen*, *La pantalla*, 7 de abril de 1929, núm. 62.

42 TORRES, Mauricio, “Cómo son recibidas en Madrid las españoladas que fabrica Norteamérica”, *La pantalla*, 14 de abril de 1929, núm. 63.

43 MORA, P., “Un espectador explica la protesta”, *La pantalla*, 14 de abril de 1929, núm. 63.

44 Ibid.

45 TORRES, Mauricio, “Cómo son recibidas...”, *op. cit.*

46 Sobre las diversas versiones cinematográficas de *Carmen*, PERRIAM, Chris, DAVIES, Ann (eds.), *Carmen: From Silent Film to MTV*, Amsterdam/Nueva York, Rodopi, 2005; UTRERA, Rafael, GUARINOS, Virginia (coords.), *Carmen global. El mito en las artes y los medios audiovisuales*, Sevilla, Universidad de Sevilla, 2010.

47 GARCÍA CARRIÓN, Marta: “Peliculera y española. Raquel Meller como icono nacional en los felices años veinte”, *Ayer*, en prensa.

Conclusiones

Americanas o francesas, las películas extranjeras de temática española tenían, como se ha visto, unos referentes claros: el folclore andaluz, los bandoleros y los toreros, con la alargada sombra del estereotipo romántico y de *Carmen* siempre presente (sin excluir también la ocasional presencia de algunos elementos de la “Leyenda negra”). La visión orientalizada y exótica de lo español llegaba así al cine. Por ejemplo, es muy significativo que los papeles cinematográficos que interpretó Raquel Meller para productoras francesas a lo largo de los años veinte (hasta siete títulos) estuvieron mayoritariamente definidos por personificar una racialidad muy marcada y orientalizada. Parece claro que para la cinematografía francesa Meller no podía encarnar sino un “otro” exótico; ser española, gitana, judía o de Oriente no eran sino caras diversas de una identidad distinta a la francesa, europea y occidental. Este estereotipo exótico y romántico en la representación de España generó, como se ha señalado, una importante reacción contraria en la opinión pública española y azuzó el debate sobre cómo debía la cinematografía española proyectar la nación en la pantalla y, en definitiva, sobre cuáles eran los símbolos e imaginarios representativos de la identidad nacional.

Como se ha señalado también, en buena medida el rechazo convivía con una cierta contemporización con el tema; es decir, se rechazaban filmes sobre una España estereotipada, pero no se quería renunciar al folclore (especialmente al andaluz) o al imaginario taurino. Hasta una figura como Carmen, emblema máximo del estereotipo extranjero sobre España, podía ser recibido y apreciado como algo propio. La cuestión era más bien *cómo* era representado ese imaginario, que utilizado de forma digna podía incluso servir a funciones patrióticas. Parece claro que ese estereotipo estaba integrado en la definición de la identidad nacional, aunque fuera objeto de discusión constante. El cine retomó, así, en las primeras décadas del XX, el complejo proceso de rechazo, negociación, aceptación, transformación y diálogo que la novela y el arte habían protagonizado en el siglo anterior. El problema se complicaba debido al frecuente recurso a esos componentes simbólicos del estereotipo romántico por parte de la cinematografía española, práctica que para algunos sectores de la crítica y la industria cinematográfica debía ser desterrada. ¿Podía el cine español rehabilitar esos materiales para la cinematografía nacional o debía abandonarlos completamente y basar el cine nacional en otros temas? El debate, atravesado por una narrativa nacionalista, continuó presente en la cultura cinematográfica española durante las décadas posteriores y hasta la actualidad, aunque los referentes hayan ido transformándose.

Bibliografía

ÁLVAREZ BARRIENTOS, Joaquín, «Aceptación por rechazo. Sobre el punto de vista extranjero como componente del costumbrismo», en *Le métissage culturel en Espagne*, Jean-René Aymes, Serge Salaün (eds.), París, Presses de la Sorbonne Nouvelle, 2001, págs. 21-36.

ANDREU, Xavier, *El descubrimiento de España*, Madrid, Taurus, 2016.

- BENET, Vicente, SÁNCHEZ BIOSCA, Vicente, “La españolada en el cine”, en *Ser españoles. Imaginarios nacionalistas en el siglo XX*, Javier Moreno y Xosé M. Núñez Seixas (eds.), Barcelona, RBA, 2013, págs. 560-591.
- BERTHIER, Nancy, «Espagne folklorique et Espagne éternelle: l’irrésistible ascension de l’espagnolade», *Bulletin d’histoire contemporaine de l’Espagne*, 1996, núm. 24, págs. 245-254.
- CAMPONESI, Valeria, *Para grandes y chicos. Un cine para todos los españoles*, Madrid, Turfan, 1994,
- DIEZ, Emeterio, *Historia social del cine en España*, Madrid, Fundamentos, 2003.
- DIEZ, Emeterio, “Primo de Rivera y la censura diplomática (1923-1930)”, in *Historia & Cinema. 25 aniversario del Centre d’Investigacions Film-Història*, José M. Caparrós (coord.), Barcelona, Publicacions Universitat de Barcelona, 2009, págs. 61-78.
- GARCÍA CARRIÓN, Marta, *Por un cine patrio. Cultura cinematográfica y nacionalismo español (1926-1936)*, Valencia, PUV, 2013.
- GARCÍA CARRIÓN, Marta: “Peliculera y española. Raquel Meller como icono nacional en los felices años veinte”, *Ayer*, en prensa.
- GUBERN, Román, *El cine sonoro en la Segunda República, 1929-1936*, Barcelona, Lumen, 1977.
- GUIBBERT, Pierre, «L’image de l’Espagne dans le cinéma français des années 20», en *Le cinéma français muet dans le monde. Influences réciproques*, Toulouse, Cinémathèque de Toulouse/ Institut Jean Vigo, 1988.
- LEÓN AGUINAGA, Pablo: *Sospechosos habituales. El cine norteamericano, Estados Unidos y la España franquista, 1939-1960*, Madrid, CSIC, 2010.
- NAVARRETE, José Luis, *Historia de un género cinematográfico: la españolada*, Madrid, Quiasmo, 2009.
- PERRIAM, Chris, DAVIES, Ann (eds.), *Carmen: From Silent Film to MTV*, Amsterdam/Nueva York, Rodopi, 2005.
- SEGUIN, Jean-Claude, «Les échanges cinématographiques franco-espagnols (années 1920). La place des adaptations transnationales», *Hispanística XX* 31, 2013, págs. 21-41.
- UTRERA, Rafael, GUARINOS, Virginia (coords.), *Carmen global. El mito en las artes y los medios audiovisuales*, Sevilla, Universidad de Sevilla, 2010.