

Argumentos, personajes y escenarios para la reelaboración de la imagen de Andalucía en el cine (1975-2006)¹

Plots, Characters and Scenarios for Revamping the Image of Andalucía in Cinema (1975-2006)

María Jesús Ruiz-Muñoz²

Resumen

La etapa de transición a la democracia (1975-1982), en la que se produjeron transformaciones de todo orden en la vida política y social, constituyó un punto de inflexión para la aparición de nuevos discursos cinematográficos sobre lo andaluz que estuvieron marcados por una argumentación más reflexiva, y por un reflejo más matizado de los personajes y de los espacios representados. Con todo, hasta la actualidad, los diferentes modos de elaboración de la imagen de Andalucía en el cine han lastrado en gran medida los elementos simbólicos que se utilizaron en el pasado para construir el estereotipo peyorativo de esta región.

Palabras clave: cine, cinematografía, estereotipo, transición, industria cinematográfica, España. (Fuente: Tesoro de la UNESCO).

Abstract

The transition to democracy (1975-1982), which witnessed a host of changes in political and social life, was a point of inflection for the appearance of new forms of cinematographic discourse on all things Andalusian. These approaches were marked by more thoughtful plots and a more nuanced image of the characters and spaces being represented. Still, to this day, the variety methods used to bring the image of Andalucía to the screen have been burdened, for the most part, by the symbolic elements employed in the past to construct a pejorative stereotype of this region.

Key words: Cinema, cinematography, stereotype, transition, film industry, España.

1 El presente trabajo es el resultado del proyecto "Personajes, acciones y escenarios andaluces en el cine español (1934-2006)", dirigido por la doctora Inmaculada Sánchez Alarcón, y financiado por el Centro de Estudios Andaluces (Junta de Andalucía).

2 Máster Internacional en Escritura para cine y televisión. Universidad de Málaga, Departamento de Periodismo, Facultad de Ciencias de la Comunicación, España. mariajesus@uma.es

Recibido: 24/04/2008
Aprobado: 12/05/2008

La persistencia en la representación arquetípica de Andalucía y de lo andaluz en diferentes vehículos culturales, como la novela, los carteles y el teatro, fue el factor que facilitó que la misma imagen se adoptara en las películas en el siglo pasado. Especialmente a partir de la década de los treinta, el cine español comenzó a contribuir en la transmisión de la representación estereotipada de Andalucía. No obstante, será durante el periodo franquista cuando se consoliden fuertemente los clichés relacionados con esta región, hasta el punto de que la especificidad de lo andaluz llega a asociarse al cine que exaltaba la españolidad con fines propagandísticos.

En este sentido, la etapa de transición a la democracia (1975-1982), en la que se produjeron transformaciones de todo orden en la vida política y social, constituyó un punto de inflexión para la aparición de nuevos discursos cinematográficos sobre lo andaluz que estuvieron marcados por una argumentación más reflexiva y por un reflejo más matizado de los personajes y de los espacios representados³. Con todo, hasta la actualidad, los diferentes modos de elaboración de la imagen de Andalucía en el cine han lastreado en gran medida los elementos simbólicos que se utilizaron en el pasado para construir el estereotipo peyorativo de esta región.

Discursos endógenos sobre Andalucía en la etapa de transición a la democracia

En el marco del periodo de la transición, con estrecha vinculación a la descentralización que se inició con la democracia, se puso de manifiesto en España la voluntad por poner en marcha un

3 Actualmente, María Jesús Ruiz Muñoz lleva a cabo la realización de la tesis doctoral "La producción cinematográfica independiente durante la Transición española: el caso de Andalucía", gracias al disfrute de una beca de Formación de Personal Docente e Investigador (FPDI) que le fue otorgada por la Junta de Andalucía en 2004.

En el marco del periodo de la transición, con estrecha vinculación a la descentralización que se inició con la democracia, se puso de manifiesto en España la voluntad por poner en marcha un cine de carácter autonómico.

cine de carácter autonómico⁴. El desarrollo de esta clase de actividades cinematográficas fue considerable en el ámbito catalán y, en un segundo plano, el cine vasco también dio sus frutos, pero el resto de nacionalidades y autonomías que se embarcaron en esta empresa sólo pudieron contar muchos intentos que no prosperaron y escasos proyectos que se sacaron adelante con mucho esfuerzo. Éste fue el caso de Valencia, Galicia, Canarias y también de Andalucía, que contaban con una débil infraestructura cinematográfica (véase Monterde, 1993, pp. 90 y 96).

En aquel momento, los realizadores estimaron que la producción cinematográfica podía ser un gran remedio para solucionar la carencia endémica de una identidad clara en Andalucía, cuya idiosincrasia había sido confundida tradicionalmente con "lo español". De este modo, la necesidad de reconstruir la memoria colectiva después de cuarenta años de dictadura franquista, y el deseo de convertir el cine en una herramienta para fomentar el desarrollo de la cultura regional, incentivaron los intentos de poner en marcha una producción autóctona.

Una de las primeras iniciativas que apuntaba en esta dirección se llevó a cabo en 1975, durante el transcurso del I Festival de Cine Iberoamericano de Huelva: Mino Films. Se trataba de una empresa concebida a partir de un compromiso

4 Una descripción más detallada de las particularidades de estas manifestaciones puede consultarse en Pérez (1996).

histórico-político que quería escapar de folclorismos y de tópicos. El cortometraje se convirtió en el principal producto de esta cooperativa de producción y, en general, debido a su menor coste, también fue este tipo de pieza el que predominó en la cinematografía andaluza de la transición. Con la proliferación de esta clase de obras audiovisuales, enseguida se pondrían de manifiesto las perjudiciales consecuencias de sus limitadas posibilidades de difusión y de su escasa rentabilidad⁵. Además, hay que tener en cuenta que la falta de ayudas institucionales y la ausencia de una estructura industrial cinematográfica propiciaron una dependencia tanto técnica como financiera respecto de Madrid, limitándose así enormemente las posibilidades creativas de los profesionales andaluces⁶.

A pesar de que el panorama descrito resultase poco esperanzador, los tímidos impulsos llevados a cabo contribuyeron significativamente a que Andalucía comenzara a representarse de una manera más realista que en épocas anteriores. De hecho, será a partir de mediados de los años setenta cuando, progresivamente, el cine contribuya a ejercer un papel crítico en lo que respecta a la imagen de esta región.

Durante esta etapa, Andalucía va a dejar de ser reflejada desde una perspectiva que obvia cualquier conflicto de clase, y comenzará a mostrarse a través de una visión que no ahorra ningún rasgo significativo del retraso y de la marginación que sufre esta tierra en comparación con el resto del país. En este sentido, películas como *Manuela* [Gonzalo García Pelayo, 1976], *La Escuela* [Roberto Fandiño, 1976], *María, la santa* [Roberto Fandiño, 1977], y *Tierra de rastrojos* [Antonio Gonzalo, 1979] constituyen una buena muestra de la perspectiva crítica que impregna

5 Cfr. Utrera (1996).

6 Consúltense al respecto Delgado (1991, pp. 19-22).

esta etapa de la cinematografía andaluza. En general, se trata de adaptaciones literarias de historias ubicadas cronológicamente en el periodo que media entre la II República y los años inmediatamente posteriores a la Guerra Civil española, y en ellas se aborda, en mayor o menor medida, la situación de opresión de las clases más desfavorecidas.

De todos modos, resulta paradójico que en estas películas realizadas durante la transición se haga referencia a los mismos elementos simbólicos que se utilizaron en el cine anterior para construir un estereotipo peyorativo de Andalucía, como el flamenco, el ámbito rural asociado a las pasiones desatadas o los rituales populares. Pero, en cualquier caso, tras los títulos que fueron auspiciados por la débil estructura de producción establecida en Andalucía durante este periodo, hubo un loable propósito de representar una identidad andaluza más digna.

Entre los principales problemas del cine andaluz de estos años cabe destacar también que una buena parte de las historias están situadas en un entorno poco cercano al público y, por consiguiente, esto facilita la apatía por parte de los espectadores. Los elementos sobre los que se intentó desarrollar la nueva identidad andaluza fueron, en su mayoría, de carácter estético, de modo que su finalidad crítica no quedaba bien patente y causaron un escaso impacto en los ciu-

La necesidad de reconstruir la memoria colectiva después de cuarenta años de dictadura franquista, y el deseo de convertir el cine en una herramienta para fomentar el desarrollo de la cultura regional, incentivaron los intentos de poner en marcha una producción autóctona.

dadanos andaluces, que nunca llegaron a manifestar un especial interés en el cine producido en su región.

Además, fue muy escaso el número de películas andaluzas en el que se planteó un discurso que se apartase de la tendencia generalizada de acogerse al revisionismo histórico. No obstante, pueden citarse algunos ejemplos en los que se mostró más interés por los protagonistas cotidianos de la realidad andaluza, como *Vivir en Sevilla* (1978) o *Frente al mar* (1979), ambas dirigidas por Gonzalo García Pelayo. En estas obras se intenta propiciar la identificación de los espectadores con personajes autóctonos que no respondiesen a los rasgos que tradicionalmente se les habían atribuido. Pero, sobre todo, las películas de García Pelayo se destacan porque los espacios, personajes y situaciones que se presentan resultan más cercanos para el público:

Posiblemente sea *Vivir en Sevilla*, de Gonzalo García Pelayo, el documental del periodo que mejor integra en su discurso la reflexión ideológica sobre los acontecimientos coetáneos y la especulación acerca del sentido que aporta la representación filmica a ese espíritu de cambios.

[...] Concebido como diario de la vida de un periodista radiofónico durante la primavera de 1978, *Vivir en Sevilla* consigue edificar un pertinente y productivo discurso en el que el documento de los sucesos políticos del momento (muerte de un joven a manos de la policía, regre-

El cine andaluz del periodo se caracterizó por su afán de hacerse eco de las problemáticas seculares del ámbito rural pero, sin duda, se olvidó de contemplar los viejos y nuevos discursos que se producían en otros espacios más próximos para el espectador andaluz medio.

so de un exiliado) se integra en una leve ficción narrativa hasta erigirse en un gozoso manifiesto *transicional* (Hernández y Pérez, 2004, p. 35).

A todo esto se suma el hecho de que, salvo contadas excepciones como la obra de Gonzalo García Pelayo y la de Roberto Fandiño, se trataba de un cine sin pretensiones comerciales y que, por tanto, estaba condenado a alcanzar una difusión más reducida.

A pesar de éstas y algunas escasas excepciones más, el cine andaluz del periodo se caracterizó por su afán de hacerse eco de las problemáticas seculares del ámbito rural pero, sin duda, se olvidó de contemplar los viejos y nuevos discursos que se producían en otros espacios más próximos para el espectador andaluz medio. No se trata aquí, ni mucho menos, de cuestionar las buenas intenciones que presidieron la producción cinematográfica andaluza durante esta etapa. Sin embargo, resulta necesario matizar que estos planteamientos determinaron, a corto y a largo plazo, que la representación de los personajes andaluces continuase circunscribiéndose mayoritariamente a un perfil de clase baja y de escaso nivel cultural que suele aparecer ligado a conflictos externos relacionados con problemas de supervivencia. Esto queda patente incluso en películas de vocación más comercial en las que los personajes aparecen claramente estereotipados, como es el caso de los pícaros contemporáneos a los que encarnan Pepe da Rosa, Paco Gandía y Antoñita Colomé en *Los alegres bribones* [Pancho Bautista, 1981].

Tampoco podemos olvidar que las dificultades de distribución que padecían las películas españolas en general se agudizaban en el caso del material proveniente de pequeñas productoras radicadas en territorios periféricos como Andalucía⁷. En última instancia, debido a éstas y otras

7 Cfr. Trenzado (2000, p. 197).

causas menores, el intento de buscar formas de expresión propias de la cultura andaluza a través del cine se irá agotando inevitablemente desde el comienzo de los años ochenta.

Discontinuidades en la cinematografía andaluza: los años ochenta y noventa

Desde la década de los ochenta y hasta mediados de los años noventa, la trayectoria cinematográfica desarrollada en el ámbito andaluz estuvo jalonada por la falta de iniciativas privadas y de ayudas públicas, por las discontinuidades en la producción, y también por una serie de valientes intentos que no fueron más que “meteoritos fugaces que quisieron hacer posible la quimera de montar una industria cinematográfica andaluza” (Utrera, 2005, p. 82). Obviamente, esta clase de trabas se acentuaron aún más en el caso de los largometrajes de ficción que, por norma general, requieren de infraestructuras técnicas y de equipos humanos más complejos, con el consiguiente encarecimiento de costes. Por tanto, el cortometraje y el documental se revelaron nuevamente como los principales vehículos de expresión de los creadores andaluces.

Además, numerosas productoras que fueron relevantes en los años de la transición, como Zaciné o Mino Films, finalizaron su trayectoria en la etapa de la consolidación democrática. Zaciné, fundada por Gonzalo García Pelayo para producir sus largometrajes, desapareció con la retirada del propio cineasta del mundo de la dirección. Mientras, el compromiso de Mino Films con las problemáticas y los personajes andaluces se evaporó con el cierre de la productora en 1982. Un final que fue debido, fundamentalmente, a la ausencia de apoyos institucionales y de canales sólidos de distribución para las películas. Sin duda, estas dificultades coinciden con las eternas lacras del cine andaluz a lo largo de los años.

El cine andaluz del periodo se caracterizó por su afán de hacerse eco de las problemáticas seculares del ámbito rural pero, sin duda, se olvidó de contemplar los viejos y nuevos discursos que se producían en otros espacios más próximos para el espectador andaluz medio.

Entre los “meteoritos fugaces” andaluces que continuaron persistiendo en su actividad como directores durante estos años difíciles para la cinematografía andaluza sobresalen las figuras de los sevillanos Pilar Távora y Juan Sebastián Bollaín. De la filmografía de Pilar Távora, responsable además de la producción y realización de numerosos cortometrajes y documentales, cabe destacar los largometrajes ficcionales *Nanas de espinas* (1984), una adaptación de “Bodas de sangre” producida por Carlos Jorge Fraga, y *Yerma* (1998), un proyecto afrontado por ella misma desde su empresa Artimagen Producciones. Respecto a estos títulos, es necesario destacar dos aspectos fundamentales que los diferencian de las adaptaciones literarias producidas en la etapa anterior. En primer lugar, aquí se reinterpretan los textos lorquianos desde una mirada muy personal, en la que los elementos del folclore andaluz están concebidos al servicio de las historias para dotarlas de un mayor dramatismo. Por otra parte, en los personajes dibujados por la directora sevillana priman los conflictos psicológicos por encima de la problemática sociocultural en la que están inmersos.

En *Las dos orillas* (1987), Juan Sebastián Bollaín desarrolla una historia que protagoniza un singular personaje cuya vida transcurre dentro de un barco entre los dos márgenes del río Guadalquivir. Más adelante, en *Belmonte* (1995), este director, cuya familia estuvo muy unida al torero de Triana, plasma la biografía de la mítica figura

Numerosas productoras que fueron relevantes en los años de la transición, como Za-Cine o Mino Films, finalizaron su trayectoria en la etapa de la consolidación democrática.

de los ruidos. Se trata de una obra que pone de relevancia carencias de presupuesto pero en la que, sobre todo, “el director no acaba de enlazar la historia, la vida real, el personaje, su mundo interior y el de los toros con suficiente profundidad” (Feiner, 2004, p. 178).

No cabe duda de que, desde comienzos de la década de los noventa, el cine comenzó a despegar lentamente en Andalucía a raíz de los pequeños impulsos iniciales de Productora Andaluza de Programas, una entidad dependiente de la Junta de Andalucía, y de las iniciativas de empresas como Juan Lebrón Producciones o Maestranza Films (véase Utrera, 2005, p. 87). Sin embargo, por lo general, en el ámbito del cine producido en Andalucía durante los años ochenta y noventa, ni siquiera los directores más activos consiguieron dibujar unos personajes que resultasen definitorios de la realidad inmediata. Además, el referente literario y artístico, en el caso de Pilar Távora, o las carencias en los medios de producción y las dificultades para representar en el cine a un personaje muy complejo, tan evidentes en la última película citada de Juan Sebastián Bollaín, determinan que sea difícil atribuir a estos personajes una entidad psicológica lo suficientemente diferenciada como para que impacte en el espectador.

Mientras tanto, la presencia de figuras procedentes de Andalucía en el panorama cinematográfico nacional se limitaba en gran medida a personajes secundarios que aparecían asociados a los valores más tradicionales. Sin ir más le-

jos, en numerosas ocasiones, la definición que se hace de la mujer andaluza a través de las películas de este periodo remite inequívocamente al estereotipo de la resuelta, uno de los lastres de varias décadas que aún hoy perduran en la memoria colectiva⁸. Por ejemplo, están concebidas siguiendo estos planteamientos tan arraigados en el cine español personajes como Candela, la modelo malagueña de *Mujeres al borde de un ataque de nervios* [Pedro Almodóvar, 1988] y la Mari, la criada de los propietarios de unas bodegas en Sanlúcar de Barrameda en *El palomo Cojo* [Jaime de Armiñán, 1995], ambos interpretados por María Barranco. La Mari es un personaje de clase social baja caracterizado, entre otros aspectos, por un uso de los rasgos lingüísticos andaluces orientado a la expresión inmoderada de los sentimientos, como ocurría con los personajes del periodo franquista, y por una definición poco matizada de su psicología.

Pero no sólo fuera de Andalucía ha dominado una representación de los habitantes de esta región que aparece estrechamente vinculada a la problemática de las clases más desfavorecidas. De las películas seleccionadas por su trascendencia para el análisis desarrollado en el proyecto “Personajes, acciones y escenarios andaluces en el cine español, 1934-2006”, únicamente se han encontrado unas pocas producciones andaluzas en el periodo 1999-2006 en las que los personajes principales se adscriben inequívocamente a estratos socioeconómicos de clase media o superiores. Se trata de *Nadie conoce a nadie* [Mateo Gil, 1999], *Eres mi héroe* [Antonio Cuadri, 2003], *Lifting de corazón* [Eliseo Subiela, 2006] y *El camino de los ingleses* [Antonio Banderas, 2006]. De las películas mencionadas, dos de ellas presentan historias que se enmarcan en el periodo de la transición: *Eres mi héroe* y *El camino de los ingleses*. Por tanto, el número de películas

⁸ Acerca de la representación cinematográfica de la figura femenina, consúltese Sánchez Alarcón y Ruiz Muñoz (2008).

La presencia de figuras procedentes de Andalucía en el panorama cinematográfico nacional se limitaba en gran medida a personajes secundarios que aparecían asociados a los valores más tradicionales.

andaluzas ambientadas en el tiempo presente en las que los personajes pertenecen a la clase media o media-alta queda aún más reducido.

Caminos y encrucijadas narrativas del cine andaluz actual

La película *Solas* (Benito Zambrano) marcó en 1999 un punto de inflexión favorable (que no suficiente) para la difusión del cine producido en Andalucía, tras contar ampliamente con el favor de la crítica⁹ y con un importante éxito de taquilla¹⁰. En cualquier caso, no cabe duda de que, en esta obra, se configura una imagen de los personajes andaluces que resulta mucho más acorde con los tiempos que la que se desprende de la mayoría de sus predecesoras. Pero, lo que pudo servir, en principio, para abrir un camino a los discursos cinematográficos plurales y alejados de tópicos sobre Andalucía, se tomó como una fórmula narrativa de éxito. De hecho, como se ha apuntado, la mayoría de argumentos cinematográficos posteriores situados en Andalucía se han ambientado también en el

contexto de las clases bajas. Además, predominan los personajes de corte dramático inmersos en las problemáticas propias de entornos marginales plagados de hostilidades.

El caso de Carlos (Julián Villagrán) en *Carlos contra el mundo* [Chiqui Carabante, 2002] es uno de los más representativos. Se trata de un chico de veinticinco años, de un barrio proletario de Málaga que, tras la muerte de su padre, se ve obligado a convertirse en el cabeza de familia. La delicada situación económica por la que están pasando en su casa, y la agobiante presión que ejerce su madre sobre él contribuyen a acrecentar su ansiedad, hasta el punto que llega a mentir y robar con tal de evadirse, en la medida de lo posible, de semejante situación.

Las aspiraciones de Carlos van más allá de lo que le ofrece el mundo que le rodea. Él tiene estudios universitarios e inquietudes culturales, pero le es difícil ascender socialmente y, finalmente, con todos en su contra, no le queda más remedio que huir (de su familia, de su barrio, de Málaga, de Andalucía) para poder materializar sus sueños. Sin duda, aún teniendo en cuenta que la película tiene un acusado tono irónico, caricaturesco, casi esperpéntico, termina siendo cruda y poco esperanzadora.

Lucía (Cuca Escribano), en *Poniente (un relato universal sobre el amor)* [Chus Gutiérrez, 2002] también rompe radicalmente su trayectoria como maestra en una gran ciudad para implicarse en los delicados conflictos de los mares de plástico de las costas andaluzas. En el entorno de Lucía, además, encontramos numerosos personajes masculinos que intentan sobrevivir a las duras adversidades del día a día, como Curro (José Coronado), un hijo de emigrantes que se crió en Suiza y regresó para quedarse, o Saïd (Marouane Mribti), Adbembi (Farid Fatmi) y los demás jornaleros procedentes de África.

9 La ópera prima de Zambrano fue reconocida con numerosos galardones, de los cuales se destacan el Premio del Público del Festival de Berlín, y cinco Premios Goya, entre ellos Mejor guión original y Mejor dirección novel.

10 *Solas* fue vista por 945.165 espectadores. Para evaluar la importancia de este dato, tengamos en cuenta que en el periodo comprendido entre 1975 y 2006, las productoras andaluzas sólo han superado esta cifra con *Manuela* [Gonzalo García Pelayo, 1975], *La Espuela* [Roberto Fandiño, 1976], *Nadie conoce a nadie* [Mateo Gil, 1999] y *7 vírgenes* [Alberto Rodríguez, 2005], según datos consultados en la base de datos del Ministerio de Cultura: <http://www.mcu.es/bbdd-peliculas/cargarFiltro.do?layout=bbddpeliculas&cache=init&language=es> [Fecha de consulta: 17/04/08].

Otro ejemplo que pone de manifiesto unas precarias condiciones laborales en Andalucía lo encontramos en la película *Atún y chocolate* [Pablo Carbonell, 2004]. Manuel (Pablo Carbonell) es un pescador de las playas gaditanas de Barbate que quiere casarse con su novia María (María Barranco) pero no puede, ya que no tiene dinero para pagar el banquete debido a la crisis pesquera que azota la zona. Como en este título, en general, en las producciones cinematográficas relacionadas con la Andalucía de la etapa más reciente abundan los conflictos externos derivados de la escasez de recursos de los personajes.

También es frecuente la utilización del alcohol o las drogas en la definición de los personajes andaluces. Recordemos, por citar algunos casos, a Raimundo (Juan Diego) en *Fugitivas* [Miguel Hermoso, 2000]; Daniel (Nancho Novo) en *Astronautas* [Santi Amodeo, 2004]; Isabel (Isabel Ampudia), Rufo (Sebastián Haro) y sus amigos del barrio en *15 días contigo* [Jesús Ponce, 2005], y Tano (Juan José Ballesta), Richi (Jesús Carroza) y otros adolescentes en *7 vírgenes* [Alberto Rodríguez, 2005].

En lo que respecta a la dedicación profesional de los personajes en el cine andaluz de los últimos años resultan significativos los abundantes casos de mujeres que trabajan como empleadas de limpieza. Recordemos, por ejemplo, a María (Ana Fernández) en *Solas*; a Isabel en *15 días contigo*, y a Maribel (Cuca Escribano) en *Los aires difíciles* (Gerardo Herrero, 2006). Llama también la atención el elevado número de amas de casa, desocupados¹¹, mendigos y presidiarios andaluces que aparecen en las películas de los últimos años.

¹¹ Incluso personajes como Juanita en *La vida perra de Juanita Narboni* [Farida Benlyazid Amor, 2005], y Cristina en *Lifting de corazón* [Eliseo Subiela, 2006], mujeres acomodadas y con un evidente nivel cultural, son dibujadas sin actividad laboral alguna u otras inquietudes asociadas a su desmedido tiempo libre. Cristina, por ejemplo, no tiene mayor ocupación que aguardar en casa hasta que su marido, un prestigioso cirujano plástico, regrese de alguno de sus numerosos viajes.

En lo que respecta a la dedicación profesional de los personajes en el cine andaluz de los últimos años resultan significativos los abundantes casos de mujeres que trabajan como empleadas de limpieza.

Sin duda, las intenciones de los profesionales del cine andaluz durante los últimos años han sido muy buenas y, evidentemente, la producción cinematográfica llevada a cabo en el marco de la región ha contribuido a que comenzase a desprenderse con fuerza una visión más matizada y más ajustada a la realidad social de Andalucía. Sin embargo, el afán por definir una identidad andaluza diferenciada, y por romper con los estereotipos férreamente establecidos por la cinematografía nacional durante décadas ha desembocado, en la mayor parte de los casos, en la construcción de nuevos tópicos basados igualmente en la circunscripción de los habitantes andaluces a entornos desfavorecidos, a profesiones para las que apenas se requiere cualificación, y a acciones y actitudes poco o escasamente constructivas para la sociedad.

Se trata, además, de elementos que distan considerablemente del universo con el que el espectador andaluz se siente identificado y, por tanto, establecer una sólida relación de complicidad con el público autóctono aún continúa siendo una asignatura pendiente para las productoras de Andalucía. Tampoco podemos obviar que la representación que se hace de esta tierra y de sus personajes en el cine autonómico de la década del 2000 continúa sin tener la suficiente entidad para imponerse a la pervivencia de los rasgos definitorios más tópicos y peyorativos que fueron dibujados en las películas comerciales de las décadas anteriores.

Argumentos, personajes y escenarios cinematográficos de la Andalucía rural

Sin duda, en las películas llevadas a cabo por los cineastas autóctonos durante el periodo de la transición quedó plasmado el esfuerzo por representar una identidad andaluza más digna. Pero, en su afán por luchar contra el estereotipo peyorativo de Andalucía y ofrecer una visión más realista de la región, los realizadores optaron por ambientar sus obras en los mismos escenarios que había utilizado el cine anterior para construir el retrato costumbrista de los temas andaluces. En los nuevos discursos sobre el Sur predominaba claramente el espacio rural, donde se enmarcaron conflictos relacionados con la lucha de clases, el reparto de las tierras y otros problemas estrechamente vinculados al campesinado andaluz.

Aun así, los directores andaluces no fueron los únicos que se decantaron por los espacios naturales de nuestra comunidad. Por ejemplo, en 1979, José Luis Borau estrena *La sabina*, una interpretación original y transgresora de la Carmen de Merimée, la mujer andaluza ardiente y destructora. Esta historia transcurre en un pequeño pueblo de los alrededores de la serranía de Ronda (Málaga), que constituye el marco idóneo para albergar ecos legendarios, pasiones desatadas y, en general, una excelente reelaboración crítica de los mitos asociados con Andalucía y sus mujeres.

Sin duda, en las películas llevadas a cabo por los cineastas autóctonos durante el periodo de la transición quedó plasmado el esfuerzo por representar una identidad andaluza más digna.

De cualquier modo, en los largometrajes andaluces de este periodo el lugar de rodaje que más se repite es Sevilla y sus alrededores, lo cual resulta en parte lógico al tratarse de un débil sistema de producción centralizado en la capital hispalense. Sobre todo hacia comienzos del periodo democrático encontramos algunas excepciones destacadas en este sentido, como *Rocío y José* [Gonzalo García Pelayo, 1982], que tiene lugar en la aldea de El Rocío (Almonte, Huelva) durante la Romería, o *Casas Viejas* [José Luis López del Río, 1983], en la que vuelve a abordarse la precaria situación del campesinado andaluz, esta vez en el contexto de la cruel represión que tuvo lugar en el citado municipio gaditano durante la etapa republicana.

Como se explicó, desde comienzos de los años ochenta y hasta bien entrada la década de los noventa, los frágiles intentos de desarrollar una producción autóctona andaluza se irán apagando aún más. En cualquier caso, aún dentro de este periodo encontramos valientes intentos de realizar un cine digno en nuestra comunidad y, al mismo tiempo, hallamos nuevos episodios ambientados en la “Andalucía trágica”¹². Como ejemplo aglutinador de ambos rasgos, cabe destacar la película *Los invitados* (1987), en la que Víctor Barrera recrea el conocido crimen que tuvo lugar en Los Galindos, un cortijo próximo a Paradas (Sevilla), siguiendo la hipótesis de que un ajuste de cuentas por asuntos turbios relacionados con las drogas fue lo que motivó el quintuple asesinato.

Esta ficción cinematográfica está basada en un caso real que aconteció en el verano de 1975 y, además, el guión se apoya en el libro homónimo escrito por el sevillano Alfonso Grosso, que fue finalista del Premio Planeta en 1978. Víc-

¹² Una selección más amplia de producciones cinematográficas relacionadas con la representación de la “Andalucía trágica” puede examinarse en Utrera (2005, pp. 115-133).

En los nuevos discursos sobre el Sur predominaba claramente el espacio rural, donde se enmarcaron conflictos relacionados con la lucha de clases, el reparto de las tierras y otros problemas estrechamente vinculados al campesinado andaluz.

tor Barrera continúa aquí la tradición de adaptar novelas de autores andaluces ambientadas en el entorno rural de la propia región. Esta tendencia no puede pasarse por alto, puesto que las versiones o adaptaciones cinematográficas, por el hecho de serlo, no dejan de constituir textos filmicos en los que se recrean un contexto y una época determinados.

Así pues, tampoco es casual que *La casa de Bernarda Alba* [Mario Camus, 1987] y *Yerma*, ambas basadas en dramas teatrales del granadino Federico García Lorca, irruman en las pantallas españolas en la etapa democrática. Se trata de obras ambientadas en la Andalucía rural, en las que se lleva a cabo una férrea crítica a los valores más conservadores. Además, en última instancia, son dos historias universales, nada tópicas. Sin embargo, es necesario subrayar que en estas películas se vuelve a recurrir a escenarios más propios del pasado que del presente para representar la comunidad andaluza.

Por su parte, la aparición de campos y cortijos andaluces en *Belmonte* (1995) debe entenderse como parte indisoluble de la vida laboral y personal del diestro cuya biografía se recrea en esta película. Con todo, de manera similar a lo que se ha explicado para el caso de la adaptación literaria, la elección de la figura de un matador de toros, y su consabido entorno tradicionalmente vinculado a lo andaluz, implican el acercamiento por parte del autor a un determinado conjunto

de elementos iconográficos tópicos. Esto no excluye que, en *Belmonte*, el tipo de caracterización, la puesta en escena y la realización, entre otros recursos formales y estilísticos, sirvan en cierta medida para reinterpretar de forma crítica dichos aspectos.

Al margen de los derroteros de la cinematografía andaluza, en lo que se refiere al tratamiento irónico de los tópicos asociados a sus escenarios rurales, no pueden pasarse por alto momentos puntuales, casi anecdóticos, de algunas escenas que se desarrollan en *La niña de tus ojos* [Fernando Trueba, 1998]. Esta película constituye una mirada esperpéntica hacia el género de la “españolada” y está ambientada en el contexto histórico de la antesala de la Segunda Guerra Mundial, por ende, de la Guerra Civil Española. Además, la historia de Trueba constituye un clarísimo guiño a las producciones desarrolladas por Florián Rey y Benito Perojo a través de la Hispano-Film Produktion en aquella época.

En el ficticio rodaje de *La niña de tus ojos* no se hacen esperar las protestas del equipo español debido a que la escenografía y los decorados que han preparado los alemanes no se ajustan a la visión folclórica y colorista de la Andalucía rural. Según el director español, Blas Fontiveros (Antonio Resines), esto es imprescindible en la película: “Andalucía tiene otro tono, otro color”, remarca. En referencia a lo tétrico de uno de los decorados, añade el director de arte, Donato Castillo (Santiago Segura): “Más que una taberna andaluza, esto parece el Gabinete del Doctor Galigari”.

También cabe destacar los matices reflexivos que observamos en el tratamiento del espacio rural andaluz en *Al sur de Granada* [Fernando Colomo, 2003]. Concretamente, esta obra se centra en la estancia del hispanista británico

Gerald Brenan (Mathew Goode) en la Alpujarras granadinas, haciendo especial hincapié en su relación apasionada con Juliana (Verónica Sánchez), una de las habitantes del lugar. La historia se enmarca en un entorno precario y subdesarrollado que choca frontalmente con los planteamientos preconcebidos por un intelectual foráneo incapaz de comprender la sociedad en la que se encuentra inmerso, algo similar a lo que ocurría con Michael (Jon Finch) en *La sabinna*. Como señala Carlos F. Heredero, “el Brenan de Colomo es un personaje vitalista y utópico, que idealiza el mundo en el que pretende vivir para adecuarlo a las fantasías románticas de un viajero que apenas consigue trascender las apariencias más llamativas y tópicas de aquel contexto” (Heredero, 2003).

Si continuamos mirando hacia adelante observamos que en el cine producido en Andalucía han ido desapareciendo los escenarios rurales con el transcurso de los años. En las películas donde aún aparece representado, el espacio rural andaluz se revela al servicio de una crítica social del presente, como en *Poniente (un relato universal sobre el amor)*, o se muestra renovado gracias a nuevos planteamientos de género, como ocurre en la *road movie Fugitivas*. No obstante, salvo escasas excepciones, los creadores del cine andaluz continúan acusando un desmedido interés por los problemas asociados a las clases trabajadoras. Pero, en los últimos tiempos, se observa una tendencia a contextualizar esta clase de

En las películas donde aún aparece representado, el espacio rural andaluz se revela al servicio de una crítica social del presente, como en *Poniente (un relato universal sobre el amor)*, o se muestra renovado gracias a nuevos planteamientos de género, como ocurre en la *road movie Fugitivas*.

historias en las zonas periféricas de las ciudades más que en el marco rural. En cualquier caso, en la producción cinematográfica realizada en Andalucía continúan predominando escenarios que resultan poco próximos para la gran mayoría del propio público andaluz.

Argumentos, personajes y escenarios cinematográficos de la Andalucía costera

Desde finales de los años sesenta el cine español fue desterrando paulatinamente los personajes y los escenarios andaluces porque resultaban poco acordes con la imagen moderna y aperturista de una España obstinada en mostrarse renovada, a pesar de que la lastraran los prejuicios de siempre. Con un matiz muy distinto a lo que había ocurrido hasta entonces, en las películas comerciales realizadas en este país según van avanzando los años sesenta, el espacio andaluz comenzará a aparecer representado con una relevancia cada vez menor. En suma, estos son los planteamientos que determinan la aparición de paisajes y diversas localizaciones en las numerosas comedias situadas en la Costa del Sol malagueña que se estrenan con gran éxito a partir de este momento. Así, los escenarios andaluces se reducirán a un mero contexto, un conjunto de postales de sol y playa, lugares propicios para la diversión.

De la importancia del ámbito rural andaluz en el cine del franquismo, por ejemplo, en las películas que recreaban los castos romances entre folclóricas y bandoleros, a finales de los sesenta y ya en la década de los setenta, se pasó al reflejo superficial de la Costa del Sol como escenario donde se originaron todo tipo de pasiones desenfrenadas entre españoles y turistas extranjeras que nunca acababan de concretarse visualmente en un cine español todavía condicionado por la represión sexual. De este modo, tras muchos

años, Andalucía dejó de ocupar un puesto trascendente en el desarrollo de las historias más taquilleras del cine español, y fue relegada a convertirse en un entorno meramente ambiental.

En definitiva, la ciudad costera de Torremolinos fue consagrada a través de la “comedia sexy” como el paraíso sexual ibérico por excelencia. Sin embargo, no es frecuente que en este tipo de películas aparecieran personajes andaluces desempeñando una función relevante en la narración. Por el contrario, las historias suelen estar protagonizadas por veraneantes, maridos aventureros y esposas despechadas que se han desplazado hasta el Sur desde el interior de la Península, y por imponentes rubias nórdicas de tez clara que nada tienen que ver con las raciales andaluzas que reinaron en la producción cinematográfica del periodo anterior.

Con la entrada en la etapa democrática comenzó a desvanecerse la utilización de las mencionadas fórmulas genéricas banales y escasamente creativas que dominó en la década de los setenta. A pesar de todo, tendrán que transcurrir muchos años para que el reflejo de la ciudad de Torremolinos despunte de nuevo en la gran pantalla. Esto ocurre en 2002, con el primer largometraje de Pedro Temboury, *Kárate a muerte en Torremolinos*. Esta película de género fantástico ofrece una imagen del litoral costero de la zona que dista completamente de la concepción idílica de antaño. En lo que respecta al tipo de

representación que se hace de la ciudad, podemos situar en la misma línea la ironía terrorífica que utiliza el director Jess Franco en el uso de localizaciones directamente relacionadas con el lado más anacrónico y más *freak* del Torremolinos turístico en *Killer barbys contra Drácula* (2003). De hecho, Jess Franco, uno de los principales referentes estéticos de Temboury, es también uno de los actores principales de *Kárate a muerte en Torremolinos*.

También pueden citarse otras películas actuales en las que se ofrece una representación de la Costa del Sol impregnada por un tono más realista. Por ejemplo, en *Carlos contra el mundo*, Torremolinos continúa apareciendo como un lugar de diversión muy apropiado para conseguir fácilmente un encuentro sexual fugaz con alguna turista extranjera. De esta película se desprende una visión hermética y deshumanizada del entorno de ocio que contrasta, en gran medida, con la panacea multicolor en la que la “comedia sexy” convirtió el contexto de la costa malagueña.

La que, probablemente, sea la más completa redefinición de los escenarios torremolinenses en el cine de los últimos años no ha sido llevada a cabo por los anteriores ni por otros directores malagueños o andaluces, sino por el bilbaíno Pablo Berger con su película *Torremolinos 73* (2003). Se trata de una comedia dramática en la que se aborda con un profundo sentido crítico el espíritu del cine español del periodo de la transición. En el argumento se intenta hacer pasar por verdadera la figura de un vendedor de enciclopedias, Alfredo López (Javier Cámara), que rueda películas porno protagonizadas por él mismo y por su propia mujer para difundirlas en Escandinavia. Al mismo tiempo, a través de este recurso metacinematográfico, se desmitifican muchos de los iconos de la época, entre ellos, el paraíso de Torremolinos.

La ciudad costera de Torremolinos fue consagrada a través de la “comedia sexy” como el paraíso sexual ibérico por excelencia. Sin embargo, no es frecuente que en este tipo de películas aparecieran personajes andaluces desempeñando una función relevante en la narración.

En lo que respecta a la utilización de localizaciones costeras andaluzas en el cine español actual, tampoco podemos olvidar la importancia del litoral almeriense. Uno de los títulos más emblemáticos en este sentido es *El pájaro de la felicidad* [Pilar Miró, 1993], que está rodado en gran parte en la localidad de Vélez Blanco. En primer lugar, podemos observar cómo las imágenes del paisaje de Almería aparecen como planos de recurso para marcar alguna elipsis narrativa. Por ejemplo, cuando la protagonista, Carmen (Mercedes Sampietro), hace el amor con Eduardo (José Sacristán), el dueño de la casa que le han alquilado, las imágenes de un atardecer en el mar sustituyen el intercambio sexual que no se muestra en pantalla.

Este mismo tipo de planos muy generales de la playa y otros similares de los paisajes desérticos de Almería también suelen aparecer en la película en momentos en los que se acaba una secuencia y antes de que comience otra. La música, de Jordi Savall, sugiere en estos instantes un cierto tono árabe. Sin embargo, se trata de imágenes en las que, más que la identidad del espacio, parece que se está subrayando su sobriedad y su simplicidad. El paisaje, de hecho, podría interpretarse en consonancia con la búsqueda interior que ha llevado a Carmen a alejarse de su vida en Madrid, y que ésta también plasma en su propia casa. Un lugar amplio, de paredes blancas y con pocos muebles, en el que el único elemento destacable es el equipamiento necesario para que la protagonista ejerza su profesión de restauradora de obras de arte.

Finalmente, no podemos olvidar que la costa almeriense se ha convertido en el escenario de diversas películas con tintes de realismo social que abordan el problema de la inmigración procedente del Norte de África.

Finalmente, no podemos olvidar que la costa almeriense se ha convertido en el escenario de diversas películas con tintes de realismo social que abordan el problema de la inmigración procedente del Norte de África. Recordemos, por ejemplo, *Las cartas de Alou* [Montxo Armendáriz, 1990], *Bwana* [Imanol Uribe, 1996] y *Poniente (un relato universal sobre el amor)*. De todas maneras, exceptuando el último de los títulos citados, ni siquiera en estas películas la definición del contexto geográfico de Andalucía es un elemento trascendente.

Argumentos, personajes y escenarios cinematográficos de la Andalucía urbana

Si nos centramos en las producciones cinematográficas andaluzas realizadas entre 1999 y 2006, Sevilla y sus alrededores continúan siendo los lugares más habituales cuando se trata de seleccionar localizaciones urbanas. Sirvan como ejemplo *Solas*, *Nadie conoce a nadie*, *Eres mi héroe*, *Astronautas* o *7 vírgenes*. El segundo lugar lo ocupa Málaga y su Costa del Sol, que aparecen representadas en títulos como *Kárate a muerte en Torremolinos*, *Carlos contra el mundo* y *El camino de los ingleses*. Tengamos en cuenta que Sevilla continúa siendo el centro neurálgico de la producción audiovisual andaluza y que, en los últimos años, se ha experimentado un leve pero significativo auge de la actividad en el ámbito malagueño¹³.

13 Aunque se trate de una iniciativa que se aparta del periodo cronológico delimitado para este trabajo, conviene apuntar que con *3 días* [Francisco Javier Gutiérrez, 2008] se ha plasmado el compromiso existente entre dos de las productoras andaluzas más activas del momento, Maestranza Films (sevillana) y Green Moon (malagueña), para apoyar conjuntamente el lanzamiento de directores noveles de la propia región, en este caso el cordobés Francisco Javier Gutiérrez. *3 días* es un *thriller* ambientado en un pequeño municipio sevillano que, al poco tiempo de su estreno, ya ha sido seleccionado para exhibirse en la sección Panorama Especial del Festival de Berlín 2008, y ha obtenido cuatro premios en el XI Festival de Cine Español de Málaga, entre ellos Mejor película y Mejor guión novel (ALMA). De cualquier modo, aún es pronto para evaluar la repercusión de esta obra cinematográfica.

La capital sevillana se ha representado habitualmente en el cine español a través del uso de planos panorámicos de presentación de sus lugares más emblemáticos, como la Giralda, el río Guadalquivir, la Torre del Oro, la Catedral o la Maestranza.

La capital sevillana se ha representado habitualmente en el cine español a través del uso de planos panorámicos de presentación de sus lugares más emblemáticos, como la Giralda, el río Guadalquivir, la Torre del Oro, la Catedral o la Maestranza. También ha sido frecuente la aparición en la gran pantalla de otros entornos característicos de esta ciudad, como el Parque de María Luisa, el Barrio de Santa Cruz y la Plaza de España¹⁴. Esta visión de Sevilla resultó muy significativa especialmente desde la década de los treinta hasta los años cincuenta, aunque también encontramos ejemplos más recientes en títulos como *Don Juan, mi querido fantasma* [Antonio Mercero, 1990] o *Nadie conoce a nadie*.

Entre estas producciones más actuales ambientadas en Sevilla, *Nadie conoce a nadie* supone un caso un tanto anómalo porque la ciudad desempeña un papel esencial en el argumento que se aparta del uso poco trascendente que se ha dado al espacio andaluz en el cine español actual. En su ópera prima como director de largometraje, Mateo Gil le traslada al espectador los rincones más representativos de la Semana Santa de la capital hispalense. A lo largo de esta historia, Sevilla aparece convertida en un inmenso tablero en el que se desarrolla un peligroso jue-

¹⁴ Pero no sólo Sevilla ha sido objeto de este tipo de tratamiento. Por ejemplo, en *Hable con ella* [Pedro Almodóvar, 2002], la ciudad de Córdoba se identifica por su monumento más arquetípico y reconocible, la Mezquita, que se muestra en la secuencia en la que Lydia (Rosario Flores) y Marco (Dario Grandinetti) llegan a la ciudad para la corrida de toros.

go de rol. Sin duda, este *thriller* está claramente marcado por el contraste entre la tradición y la modernidad. En lo que se refiere a la utilización del espacio, la tradición se refleja a través de la clásica iconografía monumental sevillana, y la modernidad aparece asociada al *pub* donde trabaja Ariadna (Paz Vega) y, especialmente, a la arquitectura de vanguardia que puede contemplarse en las escenas que transcurren en el recinto de la Isla de la Cartuja, donde tuvo lugar la Expo'92.

En su trabajo de análisis sobre la representación de la identidad andaluza en *Eres mi héroe*, Salvador A. Oropesa ahonda aún más en la definición de los elementos que se vinculan a la Sevilla urbana de nuestros días:

Al final de la película, Ramón vuelve a Sevilla convertido ya en un adulto. El encuadre nos oculta la identidad del motorista, lo único que vemos es una moto que cruza el Puente del Alamillo. Éste es el símbolo más significativo de la Sevilla posterior a la Expo de 1992, nos encontramos ahora en la época actual. El soberbio puente de Santiago Calatrava es ya parte inequívoca del paisaje sevillano y sirve para marcar la entrada en la modernidad democrática de Sevilla y Andalucía (Oropesa 2005).

No olvidemos, de todos modos, que quien realiza el recorrido por la ciudad innovada es Ramón (Manuel Lozano), el chico castellano, mientras que David (Félix López), el sevillano, aparece en el presente confinado en las cuatro paredes del garaje que su padre conserva en la barriada de El Carmen.

En cualquier caso, similares señas de modernidad son las que aparecen al comienzo de *Lifting de corazón*, que narra los conflictos amorosos de un prestigioso cirujano plástico sevillano. Tanto en la película de Eliseo Subiela como en los dos títulos anteriormente señalados, la Sevilla del

progreso se vincula a las actividades cotidianas de ciudadanos que se identifican claramente con las clases media y media-alta. En *Lifting de corazón* esto se pone también de manifiesto en los escenarios interiores, como la casa del matrimonio o la consulta del cirujano. Con todo, se observa además una clara influencia de las tradicionales representaciones costumbristas del espacio andaluz en los lugares turísticos que Antonio visita con su amante argentina¹⁵.

A pesar de la trascendencia de los ejemplos anteriores, como destaca del Pino, debemos recordar que el primer punto fuerte de fricción con la tradicional representación de la Sevilla monumental es el que marcó la película *Solas* en 1999¹⁶. Se trata de un drama urbano ambientado en un barrio marginal de esta ciudad pero que bien podía haberse extrapolado a otro contexto diferente con escasas modificaciones, porque la narración de Benito Zambrano es una historia universal. Pero, como se ha apuntado a lo largo del presente trabajo, *Solas* ha servido inevitablemente como un modelo para tener en cuenta a la hora de elaborar otras historias cinematográficas que han sido producidas en nuestra región durante los últimos años.

En el cine andaluz más reciente es notoria la abundancia de personajes que se adscriben a la clase baja o media-baja, poseen un escaso nivel cultural y habitan en los barrios periféricos de las grandes ciudades o en pequeñas localidades con escasos recursos. Esto se explica, en gran parte, por el empeño manifiesto de nuestros cineastas en romper con la tradicional representa-

En el cine andaluz más reciente es notoria la abundancia de personajes que se adscriben a la clase baja o media-baja, poseen un escaso nivel cultural y habitan en los barrios periféricos de las grandes ciudades o en pequeñas localidades con escasos recursos.

ción folclórica e idílica de Andalucía, y en hacerse eco de los problemas que afectan a nuestra comunidad en el tiempo presente¹⁷. A la larga, estas buenas intenciones se han traducido en un claro predominio de enfoques y estéticas realistas que, a duras penas, han dejado hueco a las creaciones audiovisuales en las que se pone más acento en mostrar la modernidad, los avances y el progreso que coexisten con esa Andalucía de barrios marginales y problemas de escasez.

En *15 días contigo*, Isabel y Rufo, respectivamente, una ex presidiaria rehabilitada y su inseparable amigo drogadicto, ambos originarios de una barriada marginal, sobreviven como pueden en las calles de Sevilla. Ella limpia las vidrieras de los escaparates y él pasa las horas como aparcacoches ilegal para sacarse unos euros. Los personajes se desenvuelven con soltura en las zonas más pobres y conflictivas, incluso duermen en la calle a cielo descubierto. No obstante, les resultan inaccesibles las tiendas, los bares (salvo que sea otro el que invite) y las zonas de la “Sevilla guapa”, que se dibujan como un sueño fuera de su alcance. Recordemos, por ejemplo, la escena en la que una agente de la policía reprende a Isabel por transitar una calle turística. El camarero intenta consolarla diciéndole que eso lo hizo porque quieren la calle “limpia”, e Isabel se indigna

15 *Lifting de corazón* es una coproducción hispano-argentina, lo cual determina en gran medida que la historia se desarrolle a ambos lados del Atlántico. Así pues, tanto Sevilla como Buenos Aires se convierten en escenarios relevantes para esta narración. Nos ocupamos aquí sólo de los aspectos referentes al espacio sevillano que aparece representado.

16 La visión de este autor sobre la representación iconográfica de Andalucía en *Solas* ha sido reflejada en Pino (2003, pp. 7-14).

17 Evidentemente, pueden citarse excepciones al respecto como, por ejemplo, la película de intencionados tintes costumbristas *Atún y chocolate* [Pablo Carbonell, 2004], u otras que, como *Una pasión singular* [Antonio Gonzalo, 2002], optan por volver la vista hacia el pasado a través del revisionismo histórico.

En general, se observa que las representaciones realistas más crudas de los escenarios urbanos andaluces aparecen estrechamente vinculadas al drama, que es el género que impregna con mayor fuerza la aparición de Andalucía en el cine de este periodo.

aún más: “¿Limpia de qué, de mí?” Finalmente, Isabel y el camarero se unen sentimentalmente y su felicidad se simboliza entonces en el marco de la naturaleza, no en la hostilidad de la gran ciudad que tanto daño le había hecho a Isabel.

La barriada periférica donde habitan Tano, Richi y sus amigos, en *7 vírgenes*, es prácticamente una jungla de asfalto en la que los personajes sobreviven abusando de las escasas y peligrosas herramientas que les ha dado una vida llena de conflictos y dificultades: el alcohol, las drogas y el robo. Por su parte, Carlos, el protagonista de *Carlos contra el mundo*, no se ha criado en un ambiente claramente gobernado por la delincuencia. El joven proviene de una familia humilde y trabajadora, cuya situación cambia de la noche a la mañana a raíz de la muerte del padre. En este caso ocurrirá que, poco a poco, la presión familiar, focalizada especialmente en la figura de la madre de Carlos, llegará a asfixiar al chico hasta el punto que no encuentra ninguna salida más allá de robar carburadores en los coches de la zona y de entrar en la empresa de venta de *souvenirs* de su primo.

Esta situación da pie a una esperpéntica escena en la que Carlos aparece junto al Puerto de Málaga, ridículamente vestido con un traje típico que le queda pequeño, regentando un puesto ambulante plagado de muñecas vestidas de flamenca. Los símbolos turísticos contribuyen aquí a ofrecer un retrato caricaturesco del empresario que

se rige por principios que ya están desfasados: “Se trata de ser muy simpático. A los *guiris*¹⁸ les gustan mucho las gilipolleces ésas de lo *typical spanish* y todo eso. Y si además eres un chaval simpático, mucho mejor”.

En general, se observa que las representaciones realistas más crudas de los escenarios urbanos andaluces aparecen estrechamente vinculadas al drama, que es el género que impregna con mayor fuerza la aparición de Andalucía en el cine de este periodo. Dicho de otro modo, el entorno urbano andaluz se muestra habitualmente al servicio de la narración audiovisual como un elemento de refuerzo del componente dramático. Así pues, las puestas en escena más insólitas e innovadoras que han tenido lugar en el espacio andaluz durante los últimos años van a estar mayoritariamente asociadas a otros géneros. Por ejemplo, recordemos la explosión del Pabellón del Vaticano en el *thriller Nadie conoce a nadie*, que fue merecedora de un Premio Goya a los mejores efectos especiales en la edición del año 2000; la decoración de la casa de David (Nancho Novo) en la tragicomedia *Astronautas*; la tétrica visión de las calles de Málaga que se desprende del universo fantástico de *Kárate a muerte en Torremolinos*, o la simbología onírica que tiñe la Málaga representada en la tragicomedia *El camino de los ingleses*.

Epílogo

Sirva para la reflexión que las dos películas andaluzas más vistas desde 1999 hasta la actualidad han sido *Nadie conoce a nadie* y *7 vírgenes*, probablemente las que mejor encarnan el contraste entre modernidad y tradición en lo que respecta a la representación de los escenarios andaluces, sevillanos en ambos casos.

¹⁸ Expresión coloquial que se utiliza para denominar despectivamente a los turistas extranjeros.

Referencias

Delgado, J. F. (1991). *Andalucía y el cine del 75 al 92*. Sevilla: El Carro de la Nieve.

Feiner, M. (2004). *¡Torero! Los toros en el cine*. Madrid: Alianza Editorial.

Herederó, C. F. (2003, enero 9). Ficción histórica en las Alpujarras. *Al sur de Granada*, de Fernando Colomo. *El cultural*. Disponible en: [Http://www.elcultural.es/Historico_articulo.asp?c=6212](http://www.elcultural.es/Historico_articulo.asp?c=6212). [Fecha de consulta: 18/04/08].

Hernández Ruiz, J. y Pérez Rubio, P. (2004). *Voces en la niebla. El cine durante la Transición española (1973-1982)*. Barcelona: Paidós.

Monterde, J. E. (1993). *Veinte años de cine español. Un cine bajo la paradoja*. Barcelona: Paidós.

Oropesa, S. A. (2005). Identidad andaluza en *Eres mi héroe* (2003) de Antonio Cuadri. *Especulo*, 31. Disponible en: [Http://www.ucm.es/info/especulo/numero31/miheroe.html](http://www.ucm.es/info/especulo/numero31/miheroe.html) [Fecha de consulta: 18/04/08].

Pérez Perucha, J. (1996). El surgimiento de cines nacionales en la periferia industrial. En: VV.

AA., *Historia del cortometraje español* (pp. 197-207). Madrid: Festival de Cine de Alcalá de Henares/Comunidad de Madrid/Fundación Colegio del Rey/Filmoteca de la Generalitat Valenciana/Caja de Asturias/SGAE.

Pino, J. M. del (2003). Ausencia de Sevilla: identidad y cultura andaluza en *Solas* (1999) de Benito Zambrano. *España contemporánea*, tomo 16, 1, 7-14.

Sánchez Alarcón, I. y Ruiz Muñoz, M. J. (2008). *La imagen de la mujer andaluza en el cine español*. Sevilla: Fundación Centro de Estudios Andaluces.

Trenzado Romero, M. (2000). La construcción de la identidad andaluza y la cultura de masas: el caso del cine andaluz. *Revista de Estudios Regionales*, 58, 185-207.

Utrera, R. (1996). Andalucía. En: Caparrós Lera, J. M. (dir.), *Cine español. Una historia por autonomías*, vol. I. Barcelona: FilmHistoria Libros.

Utrera, R. (2005). *Las rutas del cine en Andalucía*. Sevilla: Fundación José Manuel Lara.

