

**MANUELA O LA DISPUTA DEL ESTEREOTIPO ANDALUZ.
ROCK, BAILE FLAMENCO, FEMINIDAD Y POLÍTICAS DEL CUERPO EN
EL CINE DE LA TRANSICIÓN**

Diego García Peinazo
Universidad de Oviedo¹

Resumen

Este trabajo aborda la significación y funcionalidad del rock en los procesos de redefinición de algunos estereotipos andaluces en el cine de la Transición. Tomando en consideración la dimensión política de lo corporal y lo sonoro, se analizan las interacciones entre música, feminidad, sexualidad y poder en la película *Manuela* (Gonzalo García Pelayo, 1976). Así, se hace énfasis en la necesidad de emplear, para el estudio de la historia cultural en la Transición, un análisis centrado en la disputa del estereotipo, en el que el texto sonoro y el lenguaje musical producen distanciamientos de la norma y conviven con procesos de sedimentación de los códigos culturales.

1. *Manuela*: mujer y cine metafórico en el contexto del cine andaluz de la Transición²

En el contexto de la proyección de los nacionalismos sub-estatales de la segunda mitad de la década de los setenta, el cine de diferentes autonomías se erige como un puntal en la relectura de los estereotipos culturales heredados del franquismo y una búsqueda de la narración identitaria colectiva. Refiriéndose a la eclosión de películas en el marco de los nacionalismos «no históricos», autores como Manuel Trenzado indican que aunque «no pueden ser consideradas políticamente como nacionalistas, al menos sí enraízan sus respectivas realidades sociopolíticas y culturales. Algunos casos como el levantino Carles Mira o el del andaluz Gonzalo García Pelayo constituyen relevantes ejemplos de estos cinemas» (Trenzado, 2000: 194). Así, el nuevo cine andaluz postfranquista lleva a cabo un proceso de redefinición de los estereotipos andaluces confeccionados desde los albores del siglo XIX y una denuncia del subdesarrollo agrario andaluz, el caciquismo, o la opresión cultural del centralismo, lo que en la década de los noventa José María de los Santos (1990) dio en llamar «cultura en la dependencia». A través del cine, «se

¹ Este trabajo está inscrito en el proyecto de investigación «Música y cultura en la España del siglo XX: discursos sonoros y diálogos con Latinoamérica» (HAR2012-33414), coordinado por la Universidad de Oviedo. Forma parte, asimismo, del programa de Formación del Profesorado Universitario FPU-MECD, del que es beneficiario el autor.

² Quiero mostrar mi agradecimiento al personal de la Filmoteca de Andalucía (Córdoba), especialmente a Ramón Benítez y María Jesús Cabrera, que facilitaron el visionado de la filmografía de Gonzalo García Pelayo, entre los meses de marzo y abril de 2012, y permitieron el acceso a diversas bases de datos para la investigación.

pretendió entonces crear el específico corpus cinematográfico, heterogéneo y variado, como expresión plural de la idiosincrasia andaluza. Un clima de libertades contribuyó a ampliar la visión cinematográfica de Andalucía ofrecida en la pantalla» (Utrera, 1996: 27).

La película *Manuela*, rodada en 1975 y estrenada en 1976, fue pionera en aunar estos elementos dentro de las corrientes cinematográficas de su tiempo:

Manuela y su director inauguran así un ciclo de cine hecho desde la autonomía andaluza y a la que nos empeñamos en calificar de «cine andaluz». *La espuela* (1976) y *María la Santa* (1978) seguirían, en lo que a producción se refiere, caminos semejantes a los marcados por la «ópera prima» de García Pelayo (Utrera, 2005: 226).

Basada en la novela homónima de Manuel Halcón publicada en 1970, de la que «se harían muchas ediciones y sería uno de los libros más vendidos en 1970» (Vallecillo, 2001: 132), y con la adaptación del guion de Pancho Bautista, *Manuela* es la primera de las cinco películas que el director Gonzalo García Pelayo rodaría durante el periodo comprendido entre 1975 y 1983.³ En todas ellas se mantiene un diálogo constante con la construcción de lo andaluz en diferentes ámbitos, como la religiosidad, la sexualidad, la burguesía sevillana o el campesinado. En *Manuela*, como parte de un proceso de diferenciación y especificidad de una identidad colectiva andaluza alternativa, se plantea una revisión de la historia reciente de Andalucía, en concomitancia con películas como *La Espuela* (1976) y *María, la Santa* (1977), de Roberto Fandiño, o *Tierra de Rastrojos* (1979), de Antonio Gonzalo. Producida por Galgo Films, se rodó en el otoño de 1975 entre Lebrija, Carmona y Sevilla y contó con un reparto en el que se encontraban actores y actrices como Charo López, Máximo Valverde o Fernando Rey, consiguiendo una taquilla de más de un millón de espectadores.⁴

La constante y prolongada caracterización de la mujer andaluza en el cine español ha permitido la sedimentación de una serie de estereotipos y connotaciones: los cabellos morenos o el temperamento arrebatado y exótico, así como la caracterización de una prominente insinuación de la sexualidad, son algunos de los elementos más reseñados, a la manera de *Carmen* de P. Mérimée. Las representaciones más usuales plantean una voz y voluntad de la mujer que es abandonada por la agencia del hombre, ya sea a través de la muerte de la protagonista femenina o realizando un cambio sustancial en su vida, por ejemplo, un cambio de la clase social a la que pertenece al inicio de la narración. Sin embargo, al final de la película *Manuela*, la protagonista decide seguir

³ A *Manuela* le seguirían *Vivir en Sevilla* (1978), *Frente al mar* (1978), *Corridas de alegría* (1982) y *Rocío y José* (1983).

⁴ Datos ofrecidos en Internet Movie Database, http://www.imdb.com/title/tt0074859/business?ref_=tt_dt_bus (consulta: 1 de noviembre de 2013).

perteneciendo a su clase, compartiendo las tierras que el difunto terrateniente le ha dejado entre la gente empobrecida del campo andaluz.

En su análisis sobre la representación de la mujer en el cine de la Transición, Amanda Castro utiliza el término «cine metafórico», que «mostró una voluntad disidente teniendo en cuenta las posibilidades que ofrecían los censores del Régimen y fue la única que apostó decididamente por el cine como valor cultural» (2009: 85). Así, la temática tiende a la sugerencia, la metáfora y los múltiples significados (2009: 86), clasificando diferentes films en función de dos figuras principales: «la mirada femenina a través de los ojos de una niña» y «el complejo de Edipo» (2009: 87). En la primera incluye películas como *Cría Cuervos*, *El espíritu de la Colmena* o *El Sur*; en la segunda, el Edipo, incorpora films como *Furtivos*, *Elisa, vida mía* y los ya mencionados *Cría Cuervos* y *El espíritu de la Colmena*.

Aunque *Manuela* no es mencionada en la investigación de Amanda Castro, las referencias al complejo edípico están muy presentes en la película. El elemento central de esta vinculación con el concepto psicoanalítico es el deseo sexual de Antoñillo hacia su madrastra, Manuela, y la consumación del incesto, simbólicamente permitido por la no consanguinidad de ambos personajes. Por ello, en el film la manifestación del Edipo se plantea en lo que correspondería al segundo periodo de manifestación, durante la pubertad y la adolescencia.

2. Presencias de la música popular en *Manuela*

Además de su actividad como director, García Pelayo desarrolla, desde finales de los sesenta, una intensa relación con la música popular. A su faceta como productor musical a cargo de la serie Gong, dependiente del sello Movieplay, hay que sumar su labor al frente de programas radiales. Así, Gong-Movieplay acoge flamenco, cantautores andaluces, nueva canción latinoamericana o rock de los diferentes nacionalismos subestatales, lo que denomina «rock con raíces», y en el que se incluye al fenómeno cultural del rock andaluz, del que sería uno de los grandes ideólogos e impulsores. A través de una sinergia entre la industria musical y cinematográfica, García Pelayo recurre a estas músicas para la conformación de su banda sonora, publicándose en el mismo 1976 un disco de 33 1/3 rpm titulado «Manuela: banda sonora original de la película» (Madrid: Movieplay). Como es evidente, la música ocupa un prominente lugar en la narrativa audiovisual de sus películas, en la que productor musical y director de cine son una misma figura.

En referencia a la presencia de la música popular en el cine español, hay que destacar que, en el ámbito de la música cinematográfica española, venía construyéndose desde el Desarrollismo «una renuncia al llamado “sinfonismo cinematográfico”» (López González, 2008: 230). Durante los años sesenta emerge en el cine español la «canción moderna», cuyos protagonistas son jóvenes de perfil urbano-burgués nacidos tras la Guerra Civil (Arce, 2013: 174). Asimismo, en esta década puede hablarse de un «sonido español», que a través de la articulación de sentimientos y experiencias suscitaba la idea de España como nación (Alonso, 2010: 207). Por su parte, Teresa Fraile destaca que en

España «el cine prestó atención real al rock de los 70 como punto de partida estético» (2013: 220), pero en su estudio sobre la presencia y evolución del rock en el cine español no menciona ninguna de las películas dirigidas por García Pelayo que utilizaron dicho género musical (*Manuela*, *Vivir en Sevilla* y *Corridas de Alegría*).

En el contexto internacional, desde los años cincuenta y hasta mediados de los sesenta se produce la llamada «edad de oro del rock» y las culturas juveniles en el cine, en las que a menudo se presentan performances y músicos, y que desde 1967 a 1977 se aproximan a los movimientos contraculturales (Grossberg, 1998: 191-192). No obstante, aunque en estas tendencias domina la idea de una separación generacional e ideológica entre adolescentes y adultos, ha de matizarse que las relaciones entre estos en el tándem rock-cine también se asentaban en torno al encuentro o diálogo entre padres e hijos (Ribac y Jousse, 2004: 14-15). En este sentido, la película *Manuela* no aborda temáticas directamente relacionadas con la juventud y el rock. Sin embargo, en tanto que el rock andaluz proyectó una serie de prácticas culturales en torno a la idea de la juventud andaluza, puede entenderse que de alguna forma la película podría estar potencialmente proyectada a una mirada a la juventud, pero no la tradicionalmente desarrollada en las películas españolas precedentes.

Manuela está conformada íntegramente por música preexistente, bajo la producción de García Pelayo unos meses antes de la filmación. Las bandas y solistas que integran la banda sonora son Triana, Goma, Gualberto, Granada, Benito Moreno, Lole y Manuel, Manuel de Paula, Curro Jiménez, Hilario Camacho, Diego de Morón y Joselero. El director expresa la vinculación entre el repertorio fonográfico y el film en los siguientes términos:

Manuela la ruedo en septiembre de 1975 y todo ese material que pongo en la película lo he grabado entre abril y junio de ese mismo año. Entonces, veo enormes similitudes entre las situaciones poéticas que se pueden dar en la película y las situaciones poéticas que yo he captado en la música que han hecho esos músicos.⁵

Esta selección de un repertorio preexistente pero que se ajusta sobremanera a la narración de la película nos lleva a reflexionar sobre el clásico postulado metodológico, presente en los estudios de música popular, de si la música refleja situaciones culturales, desde la homología estructural, o si por el contrario es capaz de articular y significar esas propias situaciones culturales. Así, Stilwell y Powrie desarrollan un símil entre el análisis de la música pre-existente en el cine y la práctica arqueológica, para justificar la necesidad de un estudio de los diferentes sedimentos de las connotaciones en el tiempo (2006: xix). No obstante, hay que tener presente que debido a que las canciones reutilizadas en *Manuela* apenas sí llevaban unos meses en el mercado, la función de dicha

⁵ Entrevista personal a Gonzalo García Pelayo, abril de 2013. Quiero mostrar mi profundo agradecimiento a Gonzalo por su amabilidad, cercanía y accesibilidad.

música pre-existente no es tanto recordar y evocar como ofrecer un canal para la difusión.

La acusada presencia del imaginario musical en la obra cinematográfica de García Pelayo nos sitúa ante un caso de hibridismo cultural, cuya frontera con géneros como el cine musical no está claramente delimitada. Ejemplos, tanto en revistas culturales andaluzas como en periódicos de provincias, ratifican la recepción de la crítica basada en esa importancia del parámetro sonoro. La revista *La Ilustración Regional* publica en 1975 un reportaje sobre *Manuela* cuyos apartados combinan nombres que aluden a los movimientos de una composición de música académica y a su vez se relacionan con los espacios geográficos del rodaje: «Preludio, el rey mago de Galgo Films (...) Primer Tiempo: Carmona Allegro (...) Segundo Tiempo: Campo de Lebrija. Andante ma non troppo (...) Tercer Tiempo: paso a nivel de “Las Jarillas”. Allegro con spirito» (Jiménez y Ruíz, 1975: 41). Por su parte, algunas críticas desfavorables resaltarían precisamente, como inconveniente, el peso de la música y dejan entrever la idea del hibridismo con el musical: «La música, en una película que no es musical, debe ser un fondo adecuado para lo que ocurra en pantalla, y nunca convertirse en protagonista» (J. O., 1976: 25).

Así, por ejemplo, el inicio de la película arranca con un *travelling* de un paisaje de olivos en el que aparece un texto escrito con los lugares donde ha sido rodada («rodada en Lebrija, Carmona y Sevilla en el otoño del 75»). La banda sonora empleada para este momento es el estribillo de la canción «Sé de un lugar», del primer LP de Triana (1975), que afirma la isotopía a través de su texto literario («Sé de un lugar, para ti»). El texto sonoro es asimismo un elemento de intensificación de los textos anteriores, esto es, el visual, el escrito y el texto literario de la canción. Así, el perfil melódico de este estribillo, que Triana presenta en el inicio de la canción, desarrolla un tratamiento del texto literario «sé de un lugar» en el que se alargan las duraciones y se expande la tesitura, proyectándose hacia el registro agudo, lo que en estudios de lingüística y perfil melódico de la canción popular ha sido categorizado como pasionalización –*passional songs*– (Tatit, 2002: 37-39).

Esta canción aparece de nuevo cuando «El Moreno» (Fernando Sánchez Polack) se despide de Manuela antes de suicidarse en las vías del tren.⁶ En la escena se ve a «El Moreno» saludando a Manuela con solemnidad, en la lejanía, agitando su mano derecha en señal de despedida. El ladrido del perro avisa de su llegada y anticipa el fragmento de «Sé de un lugar» seleccionado por García Pelayo, un interludio instrumental de la canción, en la que se emplea la guitarra flamenca y varios tipos de sintetizador analógico, y que precede a la sección de densificación de la textura tímbrica, de intensidad armónica, no incluida en el film. En la escena, «El Moreno» se muestra casi como una aparición fantasmal, una anticipación de su muerte, que se acentúa con la mirada de extrañeza de Manuela. Por ello, el recurso de este fragmento de la canción de Triana se inserta en un contexto internacional en el que la experimentación tímbrica del

⁶ En torno al 1:13:20 del film.

rock progresivo y sinfónico, así como el atonalismo, la música concreta o el minimalismo, era referentes para la caracterización del cine de ciencia ficción y de terror en la década de los setenta (Norelli, 2013).

Otro ejemplo lo constituye la escena erótica en la que Pura y un amante mantienen relaciones en una habitación desde cuya ventana puede verse la Giralda,⁷ «un descomunal símbolo fálico que preside los juegos sexuales» (Ruiz Muñoz y Sánchez Alarcón, 2008: 96), y en la que el director emplea la canción «Aquí y ahora» del grupo de rock andaluz Goma (1975, del LP *14 abril*). En este caso, uno de los símbolos tópicos de lo andaluz es tratado «desde una óptica crítica que se aleja bastante del costumbrismo al que el cine español nos tenía habituados», ya que el monumento se retrata irónicamente como «emblema vertebrador de la ciudad que las inmobiliarias han respetado» (2008: 96).

3. «Todo su cuerpo era voz». Rock, baile flamenco y feminidad en *Manuela*

Uno de los momentos más destacados de la película es la secuencia en la que Manuela entra al cementerio y baila flamenco⁸ sobre la tumba del cacique que asesinó a su padre. El fragmento⁹ se presenta transcurridos tan solo siete minutos del film y comienza con la imagen del féretro del cacique don Angosto, que es conducido hasta el cementerio, donde va a recibir la sepultura. El muerto, don Angosto, es el asesino del padre de Manuela, que le disparó a sangre fría mientras cazaba. La voz en *off* del cura va describiendo las bondades de don Angosto, mientras portan su cuerpo de la iglesia al cementerio. Cuando todos los hombres están situados en el interior del cementerio, Manuela, con vestido rojo, irrumpe inesperadamente ante la tumba del asesino de su padre, ante la perplejidad de las miradas masculinas que observan a Manuela, mientras suena un fragmento instrumental de «Abre la puerta» de Triana. Así, taconeando sobre un lugar sagrado, frente a la cruz, ante la mirada del catolicismo. En el guion de la película se indica el comentario del párroco: «Esta escandalosa bailarina no debe entrar en el recinto sagrado... ¡Hay que impedirlo a toda costa!».¹⁰

El uso político del cuerpo y el baile flamenco en *Manuela* anticipa todo el desarrollo del film, en el que la mirada masculina sobre la protagonista será sistemáticamente «castrada» por no conseguir nunca el propósito de que renuncie a su voluntad y temperamento, ya sea a través de la conquista sexual o renegando de su clase social. De la gran cantidad de contenidos semióticos que el fragmento presenta, me centro en la óptica del poder, la identidad, el feminismo, la sexualidad y el cuerpo, todas ellas imbricadas con el ámbito musical. Así, la inserción de una canción preexistente de rock andaluz para la caracterización cinematográfica del baile flamenco propicia en

⁷ En torno al 0:38:00 del film.

⁸ Lo interpreta la bailaora Carmen Albéniz.

⁹ Sucede aproximadamente desde el 0:07:40 al 0:11:35 del film. La parte central del fragmento descrito puede consultarse en <http://www.youtube.com/watch?v=1WbIWuNZW18> (consulta: 26 de octubre de 2013).

¹⁰ Este fragmento del guion escrito por Pancho Bautista para la película *Manuela*, en adaptación de la novela homónima de Manuel Halcón, no fue incluido finalmente durante el rodaje. Este documento puede consultarse en la Sala Cervantes de la Biblioteca Nacional de España, p. 16, DL: 40536-1975.

último término una triple lectura de la política corporal, ya que tanto el rock como el cine son considerados como «técnicas del cuerpo» (Leveratto, 2004: 58). Así, Washabaugh destaca que el hecho de que la cámara se centre en los movimientos de la danza marca un nuevo tipo de experiencia en los espectadores: la de sentir el movimiento tanto como verlo y escucharlo, convirtiéndose en una experiencia tanto táctil como óptica (2012: 111).

A continuación se presenta el correspondiente fragmento de la novela *Manuela*, de Manuel Halcón, para analizar adaptaciones y re-significaciones en el tratamiento de la música y el baile a través de la dirección de García Pelayo:

Murió don Angosto, el usurero, el por todos respetado y mal querido (...) Presidía el duelo su sobrino el cura (...) Y entonces, en el traslado al cementerio, tuvo lugar algo que aupó el pelo del cráneo a más de uno. Tan pronto como el duelo salió del pueblo hizo su aparición una mocita, casi una niña, vestida de gitana, con peineta, rodete apretado y abundantes faralaes, nadie la reconoció ni sospechó a lo que venía. De pronto, echó al aire los brazos y comenzó a sonar las castañuelas. Era como un repique de gloria que contrastaba con el lento doblar a muerto de las campanas de la iglesia (...) la muchacha enderezaba sus pasos de danza sin más música que la que ella se daba con los palillos. (...) la escandalosa bailarina no debía entrar en lugar sagrado y había que impedirlo (Halcón, 1971: 14).

Mientras en la novela los atributos femeninos del baile flamenco están acompañados de adornos como la peineta, los faralaes o el rodete, en la película se presenta a Manuela sin estos elementos, con un vestido rojo y el pelo sin recoger. Según Cristina Cruces, durante gran parte del siglo XX la indumentaria en el baile flamenco de la mujer se convierte en una «aliada del sexismo» (2004: 178), siendo la revisión y renovación del vestuario femenino un fenómeno de re-significación en el baile flamenco actual (2004: 198).

Las castañuelas a las que alude el escritor no aparecen en el film –ni su imagen ni su sonido–, eliminación que permite centrar la atención del discurso en torno al suelo, a la tumba hueca como resonante similar a un *tablao*. Manuela baila al ritmo de un solo de batería, que guarda relación con la métrica y acentuación característica de los compases de doce, tendente a la bulería, aunque sujeto a una simplificación de las figuraciones rítmicas para ajustarse al *beat* de la canción. Por otra parte, es este un ejemplo de una falsa diégesis, ya que se escuchan instrumentos que no aparecen en pantalla, salvando el zapateado, que es iconizado por los toms base y aéreo del solo de batería de Tele Palacios en la canción «Abre la Puerta». Así, la diégesis se imbrica no solo con lo que suena realmente –batería, solo de guitarra eléctrica con distorsión, bajo, teclados–, sino con lo que la imagen nos invita a priori a pensar que podría o debería sonar –palmas, guitarra flamenca, etc.–. En este sentido, hay que tener presente que música y sonido son uno de los muchos otros elementos de una película que generan el sentido de la diégesis (Kassabian, 2013: 91). En el fragmento musical utilizado para el film, se elimina la parte improvisatoria de la guitarra flamenca, con respecto a la

canción original, entrando Manuela en el cementerio mientras se escucha la sección que precede a esta.¹¹ El desconcierto provocado por la irrupción inicial de la protagonista en este lugar sagrado es potenciado por la aparición de una música cuyo origen se desconoce, ya que el sonido, en especial cuando no se vincula visualmente a su fuente de procedencia, tiene un alto potencial destabilizador (Johnson, 2010: 3).

En la novela, se destaca la oposición en clave ideológica entre dos idiófonos como la castañuela y la campana. La primera, que antaño había representado una Andalucía estereotipada y exótica, estaba en manos ahora de sus capas populares y de la feminidad para contrarrestar a las campanas del nacionalcatolicismo y el patriarcado. Así, hay que tener presente que desde principios del siglo XX los usos de la palabra «castañuela» habían sido garantes de la dualidad entre modernidad y tradición (Cavia Noya, 2013: 212), desarrollándose una «íntima asociación entre las castañuelas, el baile y la música nacional» (2013: 19) y que sería transgredida en propuestas como la compañía de vanguardia *Castañuela 70* (2013: 218).

Otro fragmento de la novela *Manuela* continúa narrando el baile:

Se vio cómo el resto de los dolientes sentían más respeto por el rencor de la viva que por el muerto. (...) Sobre ella [la tumba] se puso a taconear Manuela. (...) Como si nacieran súbitamente en ella fuerzas ignoradas, como si a cada paso pisara regiones desconocidas, de la cabeza a los pies, de los pies a la cabeza, o tal vez desde el medio hacia arriba, algo se paseaba por el cuerpo espigado y derecho de la chiquilla de trece años (...) la bailaora no pronunció ni una palabra en toda la tarde pero todo su cuerpo era voz. ‘Ahí te quedas bajo tierra mientras que mi padre, tu víctima, sigue viviendo en mí’. Era esto lo que expresaban los miembros sueltos, el cuello erguido de la niña o ni siquiera esto. ¿Era sencillamente, que el cuerpo en formación se liberaba al fin de algo no clasificado que la agobiaba y le había ensombrecido la niñez? (Halcón, 1971: 15-16).

Tanto en la novela como en la película, la exaltación de la corporalidad como vehículo para la transgresión y la comunicación ideológica se convierten en elementos fundamentales. Sin embargo, cada conjunto de textos –tipologías intertextuales en el (hiper)texto literario y en el entramado audiovisual– despliega símbolos y valores diferentes pero asimismo complementarios.

En el caso de la novela, está presente la idea de una memoria corporal, que a través del baile logra subvertir el poder y vivenciar una resistencia política «sin palabras». Así, se desarrolla una profusa descripción del cuerpo en términos de libertad («miembros sueltos», «el cuerpo en formación se liberaba al fin»), misticismo y memoria corporal («algo se paseaba por el cuerpo», «como si nacieran súbitamente en ella fuerzas ignoradas») y resistencia política a través del cuerpo («todo su cuerpo era voz»).

¹¹ En torno al 6:40 de la canción «Abre la puerta».

En su estudio sobre la corporalidad, Washabaugh ha señalado que durante el tardofranquismo el poder de resistencia política del flamenco se vehicula a través del cuerpo y el gesto, a la manera de una «música muscular». Profundizando en las diferentes dimensiones de lo político en el flamenco, argumenta que es precisamente la falta de una asociación política clara en el contenido y la forma –por ejemplo en el texto literario de los cantes– lo que otorga una vía para este análisis. Así, utiliza el término metonimia musical, «para demostrar cómo los músculos, y no las mentes, realizan una política en las actuaciones flamencas» (2005: 35):

Tanto el contenido como la forma inconsciente de la actuación flamenca sugieren un desapego con la política. Con todo, no se puede poner en duda el interés ideológico y el poder de persuasión política de esta música. Por lo tanto, el flamenco proporciona una oportunidad perfecta para explorar una política que tiene mucho que hacer con los cuerpos y poco con los pensamientos. ¿Qué mejor lugar para buscar la política corporificada que una música que es, al menos conceptualmente, apolítica? (Washabaugh, 2005: 34).

Además, en la novela se hace una alusión expresa a los usos del cuerpo femenino en el baile flamenco, desafiando la norma ortodoxa de las bailaoras al usar la parte inferior del cuerpo («de la cabeza a los pies, de los pies a la cabeza»), y posteriormente, matizando su habitual sedimento («o tal vez desde el medio hacia arriba»). En este sentido, Cristina Cruces señala que «el “deber ser” de las bailaoras es “bailar de cintura para arriba”, con ejercicios de brazos y suaves torsiones, y no –como correspondería a los hombres, que bailan “de cintura para abajo” –con desmedidos ejercicios de pies» (2004: 173).

Por su parte, el aspecto sonoro, inserto en la pluralidad de textos albergada en el discurso audiovisual de la película *Manuela*, multiplica las posibilidades de representación de las políticas del cuerpo y feminidad. Desde la óptica de los roles de género en la interpretación y performance del flamenco, se producen también continuidades y rupturas a través del uso del rock andaluz. Los estudios de Chuse (2003: 207-218), Cruces (2004: 193-195) y Lorenzo Arribas (2011) han destacado la tradicional negación, invisibilización o marginación de la interpretación de la guitarra flamenca en manos de las mujeres. Así, como instrumento de poder en manos de los hombres, «la guitarra representa un elemento de control extracorporal» (Cruces, 2004: 194). En la película, la plasmación de los roles es la tradicional: cuando Manuela taconeaba sobre la tumba del asesino de su padre, baila sobre una música de rock andaluz, un fenómeno musical interpretado por hombres en la Andalucía de los setenta. Como señala Sheila Whiteley, el rock y la vivencia contracultural de finales de los sesenta están dominados por hombres, manteniendo los tradicionales roles de masculinidad y feminidad (2000: 41).

Otro elemento a destacar es la notable presencia de la distorsión en la guitarra eléctrica para la sonorización del baile flamenco, ya que este procesamiento de sonido

ha sido analizado desde la óptica del poder, la fuerza y la potencia (Walser, 1991). En *Manuela*, la distorsión del grupo Triana se convierte en un símbolo de la subversión de la norma del estereotipo de lo andaluz. Así, una vez que la distorsión se ha establecido como un signo musical, se convierte en un recurso disponible para una variedad de discursos (Walser, 1991: 125), traduciendo desde la corporalidad a través de múltiples facetas y situaciones (1991: 123).

Desde un punto de vista armónico, la canción está conformada en su mayor parte por un *loop*¹² pivotante de tres acordes: Re menor, Do mayor y Si bemol mayor. Dicho *loop* se constituye dentro de un modo eólico, con el esquema i-bVII-bVI-bVII-i. La presencia de este tipo de armonía y su concatenación de acordes, unido a la utilización de quintas y octavas paralelas, sitúa el plano sonoro en un contexto común con los repertorios del rock, como han analizado Björnberg (2007), Moore (2001), Tagg (2009) y Biamonte (2012), entre otros. El arquetipo común de la denominada cadencia andaluza –frigia, flamenca–, en el contexto armónico del flamenco, es habitualmente analizado desde la óptica de un modo frigio: iv-bIII-bII-I (siendo «iv» un acorde de Re menor). Sin embargo, en otros repertorios de música popular a menudo es pertinente un análisis desde el modo eólico de dicha cadencia (i-bVII-bVI-V, siendo «i» un acorde de Re menor), o, más concretamente, bajo una doble lectura modal, por medio de *loops* con reversibilidad bimodal –«*bimodal reversibility*»– entre el modo frigio y el modo eólico (Tagg, 2009: 227-234). Por ello, desde un punto de vista de direccionalidad armónica de la línea del bajo y la progresión de acordes con la guitarra, el *loop* i-bVII-bVI-bVII-i de «Abre la puerta» guarda al menos cierto acercamiento a la cadencia andaluza en cuanto a conducción de los acordes, si bien su característica fundamental –acorde mayor en I frigio o V eólico– es eludida y no se presenta. De esta forma, en tanto que en la armonía de «Abre la Puerta» conviven tradiciones musicales como el flamenco y el rock, la dialéctica y conflicto entre ambos lenguajes armónicos es un ejemplo más del distanciamiento de la norma dentro del estereotipo en que se genera, ya que el *loop* crea una expectativa cadencial del flamenco que es eludida a través de la omisión de su acorde característico. Así, la música empleada para el zapateado de Manuela sobre la tumba proyecta un hibridismo musical en torno al rock y al flamenco, siendo este un caso más en una larga trayectoria asociada al género, ya que tal y como sugiere Steingress, la hibridación transcultural «es un fenómeno que caracteriza toda la historia del flamenco» (2004).

4. La disputa del estereotipo andaluz

La asimilación de códigos culturales de una larga tradición en la representación de Andalucía en el seno de las tendencias estéticas acaecidas en el cine de la Transición adopta una dimensión performativa. Esta se contrapone a las lecturas ideológicas dominantes de lo andaluz –y de lo español, a través de la metonimia simbólica– desde inicios del siglo XX. En *Manuela*, la recurrencia a dichos códigos es precisamente el

¹² Se usa aquí el término *loop* en la amplia acepción que Tagg emplea para referirse a una secuencia breve de acordes que se reiteran, más allá de su necesaria vinculación con técnicas de grabación o secuenciación de sonido (2009: 199).

espacio para la relectura de los estereotipos andaluces. Así, no es de extrañar esta tendencia a la re-significación continua de valores sobre lo andaluz y español, en tanto que «la construcción y desarrollo de la identidad nacional española desde comienzos del siglo XX hasta el final del franquismo ilustra la naturaleza caleidoscópica del nacionalismo» (Balfour y Quiroga, 2007: 85).

De acuerdo con las nociones de la *norma* y la *repetición* propuestas por Judith Butler para el análisis feminista (Butler, 2013), estas se configuran como elementos significantes de la subversión y la disputa de la identidad. Así, la dimensión performativa de dicha teoría, que atiende más a la significación de las prácticas en el seno de la repetición que a la construcción de un sujeto sustantivo, desde una perspectiva más amplia, se vincula a los procesos de narración de la identidad cultural y otorga una posición de interés al sedimento, tal y como analiza Claudia Briones (2007).

Considerando al estereotipo como un conjunto de narrativas intertextuales unificadas por elementos comunes, la fijación o sedimento de uno o varios de sus textos no es incompatible con la movilidad de otros: mientras ciertos textos que conforman el estereotipo se aproximan a la norma, otros se alejan de ella, propiciando una disputa de la representación. Una de las lógicas de dicho proceso es la localización de una ambigüedad discursiva, que no permite una vinculación explícita con los modelos ideológicos y políticos de un periodo histórico, pero que articula dichos modelos y termina por desestabilizar la norma reguladora del estereotipo.

Los dominios semióticos del estereotipo de la mujer andaluza están asentados en textos de diferente naturaleza, que participan en la conformación de la norma: puede hablarse de un texto visual, que incluye vestimenta y adornos, atributos físicos y movimientos; un texto ideológico, que implica la narrativa del poder, la feminidad y la sexualidad; pero también de un texto sonoro, tanto por la vocalidad y marcación geográfica de la misma como por la representación musical del estereotipo. A su vez, estos textos son fragmentarios en sí mismos y asignan valores diferentes a la norma en función del tratamiento que se les otorgue.

La marcada ambigüedad en la proyección explícita de lo ideológico es un común denominador en los diferentes elementos analizados para el film, característica que comparte con el rol de las mujeres en el flamenco, que han confrontado los estereotipos y restricciones culturales impuestos sobre ellas con formas creativas, complejas y a veces contradictorias (Chuse, 2003: 284). La feminidad y construcción de género en el personaje de Manuela no deja de ser significativa: es precisamente en el interior del estereotipo de la mujer andaluza, a través de elementos de sedimentación y norma – vestimenta, atributos físicos, carácter apasionado–, donde se produce la relectura de dichos términos, hasta el punto de que Charo López, actriz que interpreta a Manuela, declararía lo siguiente durante el rodaje de la película:

creo que Manuela es un personaje vigente, aunque no sea el prototipo de la mujer andaluza ni siquiera de una mujer humilde, porque, ante todo, Manuela es una actitud vital» (...) «Me gustó mucho el papel porque era un personaje femenino importante, de los que nunca hay o hay muy pocos. Los importantes suelen ser masculinos, y los papeles de chica generalmente son bastante aburridos (Jiménez y Ruíz, 1975: 41).

Por su parte, resulta significativa la valoración de su director, Gonzalo García Pelayo, en torno a la dimensión ideológica en la película *Manuela* y su vinculación con el rock andaluz:

Yo, sinceramente, no me planteo nunca si la película es andalucista, feminista o izquierdista. Es una película de amor a una mujer, que me parece simbólica de todas las mujeres, y a una tierra, la Andalucía que en esos momentos me fascina (...) ¿Que eso lleva implícito connotaciones machistas, feministas, andalucistas o no andalucistas, izquierdistas o no izquierdistas? Las asumo, no digo que no puedan estar, pero van con, no son el objetivo. Como tampoco lo era del rock andaluz, el rock andaluz no quería ser ni feminista ni andalucista, querían transmitir las emociones de la gente joven con el rock y con su tiempo, el amor a una manera de ver el mundo, que es el rock, y a su espacio, que es Andalucía. En ese sentido, yo creo que el ambiente poético de *Manuela* es muy parecido al del rock andaluz.¹³

Así, esta visión guarda relación con la idea de la metonimia política propuesta por W. Washabaugh con respecto al flamenco y su concreción en las películas de Carlos Saura, en la que el antropólogo señala que sus películas «suelen ser políticas a posteriori» (2005: 40). De alguna forma, la disputa del estereotipo está presente en la dirección de Gonzalo García Pelayo, aspecto que algunas críticas tomarían como desafortunado: «nada entre las aguas del esteticismo formal, de la denuncia sociológica y del drama pasional, sin decidirse por ninguna de ellas, de donde resulta un producto híbrido y desangelado» (J. O., 1976: 25).

5. Epílogo

A pesar de lo anterior, sería iluso negar que el resultado de la película es una crítica a valores como el catolicismo, la imagen de la mujer andaluza, la dictadura franquista o el subdesarrollo agrario y rural andaluz, más allá de la búsqueda de conexiones con unas reivindicaciones políticas explícitas candentes en la Andalucía de la Transición. Precisamente, el gran interés para el análisis cultural de *Manuela* reside en la alta capacidad para proyectar un estereotipo multifocal y distanciarse de la norma a través del propio sedimento. En este sentido, la función del rock andaluz en la configuración de estereotipos andaluces no deja de ser significativa, ya que su espacio fronterizo y no normativizado en la representación de una Andalucía rural le permite introducirse en los tópicos y estereotipos descontrolando a su vez la norma en materia de tópicos y símbolos musicales. Además, cabe pensar que precisamente la disputa del estereotipo es

¹³ Entrevista personal a Gonzalo García Pelayo, abril de 2013.

más intensa debido a que la hibridación musical se produce, de alguna forma, desde el «afuera» del flamenco y el «adentro» del rock. De esta forma, aunque el género flamenco se desarrolla desde sus inicios a través de la hibridación transcultural, su proyección como discurso ortodoxo y desde la pureza permitía la permeabilidad de la hibridez, pero a través de otras manifestaciones musicales que dicho posicionamiento no consideraba de manera rotunda como propiamente flamencas.

Referencias

ALONSO, Celsa: «Símbolos y estereotipos nacionales en la música popular de los años sesenta», *Creación musical, cultura popular y construcción nacional en la España contemporánea*, Madrid: ICCMU, 2010, 205-231.

ARCE, Julio: «On the Other Side of the Screen. Songs in Spanish Popular Cinema from Concha Piquer to Manolo Escobar», *Made in Spain. Studies in Popular Music*, New York: Routledge, 2013, 168-177.

BALFOUR, Sebastián y QUIROGA, Alejandro: *España reinventada. Nación e identidad desde la Transición*, Barcelona: Península, 2007.

BAUTISTA, José Francisco: *Manuela de Manuel Halcón. Guión de Pancho Bautista*, Madrid: Galgo Films, Sala Cervantes de la Biblioteca Nacional de España, DL: 40536-1975.

BIAMONTE, Nicole: «Triadic Modal and Pentatonic Patterns in Rock Music», *Music Theory Spectrum*, 32, 2, (2010), pp. 95-110.

BJÖRNBERG, Alf: «On Aeolian Harmony in Contemporary Popular Music», *Critical Essays in Popular Musicology*, Burlington: Ashgate, 2007, 275-282.

BRIONES, Claudia: «Teorías performativas de la identidad y performatividad de las teorías», *Tabula Rasa*, 6, (2007), pp. 55-83.

BUTLER, Judith: *El género en disputa. El feminismo y la subversión de la identidad*, Barcelona: Paidós, 2013, [1999].

CASTRO, Amanda: *La representación de la mujer en el cine español de la Transición (1973-1982)*, Oviedo: KRK Ediciones, 2009.

CAVIA NOYA, Victoria: *La castañuela española y la danza. Baile, música e identidad*, Valencia: Mahali, 2013.

CHUSE, Loren: *The Cantaoras. Music, Gender, and Identity in Flamenco Song*, New York: Routledge, 2003.

CRUCES, Cristina: «"De cintura para arriba". Hipercorporeidad y sexuación en el flamenco», *Antropología y flamenco. Más allá de la música (II). Identidad, género y trabajo*. Sevilla: Signatura Ediciones, 2004.

FRAILE, Teresa: «El rock en el cine español», *Rock around Spain. Historia, industria, escenas y medios de comunicación*, Lleida: Edicions de la Universitat de Lleida, 2013.

GROSSBERG, Lawrence: «The media economy of rock culture: Cinema, postmodernity and authenticity», *Sound & Vision: The music video reader*, New York: Routledge, 1998, [1993].

HALCÓN, Manuel: *Manuela*, Estella: Salvat, 1971, [1970].

JIMÉNEZ, Carmen; RUIZ, Rafael: «Manuela: crónica de un rodaje», *La Ilustración Regional*, 15, diciembre de 1975, p. 41.

JOHNSON, Bruce: «Introduction», *Earogenous Zones. Sound, Sexuality and Cinema*, London: Equinox, 2010.

J. O.: «Manuela», *Diario Córdoba*, 16-III-1976, p. 25

KASSABIAN, Annahid: «The End of Diegesis As We Know It?», *The Oxford Handbook of New Audiovisual Aesthetics*, New York: Oxford University Press, 2013.

LEVERATTO, Jean-Marc: «Exploding Plastic Inevitable, ou le rock et le cinéma comme techniques du corps», *Volume! La revue des musiques populaires*, hors-série 1, 3, «Rock et cinéma», (2004), pp. 53-66.

LÓPEZ GONZÁLEZ, Joaquín: «Apuntes para una historia de la música cinematográfica andaluza (1936-1975)», *El patrimonio musical de Andalucía y sus relaciones con el contexto ibérico*, Granada: Universidad de Granada, 2008.

LORENZO ARRIBAS, Josemi: «¿Dónde están las tocaoras? Las mujeres y la guitarra, una omisión sospechosa en los estudios sobre el flamenco», *Trans-Revista Transcultural de Música*, 15, (2011).

MOORE, Allan F.: *Rock: the Primary Text. Developing a Musicology of Rock*, Aldershot: Ashgate, 2001.

NORELLI, Clare Nina: «Sinister Sonorities: The new sound of horror cinema in the 1970s», *Scan. Journal of Media Arts Culture*, 10, 1 (2013).

RIBAC, François y JOUSSE, Thierry: «Rock et cinéma: une filiation», *Volume! La revue des musiques populaires*, hors-série 1, 3, «Rock et cinéma», (2004), 13-32.

RUIZ MUÑOZ, M.^a Jesús y SÁNCHEZ ALARCÓN, Inmaculada: *La imagen de la mujer andaluza en el cine español*, Sevilla: Centro de Estudios Andaluces, 2008.

SANTOS, José M.^a de los: *Sociología de la transición andaluza*, Málaga: Ed. Librería Ágora, 1990.

STEINGRESS, Gerhard: «La hibridación transcultural como clave de la formación del Nuevo Flamenco (aspectos histórico-sociológicos, analíticos y comparativos)», *Trans. Revista Transcultural de Música*, 8, (2004).

STILWELL, Robynn y POWRIE, Phil: «Introduction», *Changing Tunes: The Use of Pre-existing Music in Film*, Burlington: Ashgate, 2006.

TAGG, Philip: *Everyday Tonality: Towards a Tonal Theory of What Most People Hear*, New York y Montreal: The Mass Media Music Scholars' Press, 2009.

TATIT, Luiz: «Analysing popular songs», *Popular Music Studies*, New York: Oxford University Press, 2002, 33-50, [translated by Lorraine Leu].

TRENZADO, Manuel: «La construcción de la identidad andaluza y la cultura de masas: el caso del cine andaluz», *Revista de estudios regionales*, 58 (2000), pp. 185-207.

UTRERA, Rafael: «Andalucía», *Cine español. Una historia por autonomías*, volumen 1, Barcelona: PPU - Promociones y Publicaciones Universitarias, 1996, 11-43.

——— *Las rutas del cine en Andalucía*, Sevilla: Andalucía Abierta y Fundación José Manuel Lara, 2005.

VALLECILLO, José: *El novelista Manuel Halcón: biografía y personalidad*, Sevilla: Secretariado de publicaciones de la Universidad de Sevilla, 2001.

WALSER, Robert: «The Body in the Music: Epistemology and Musical Semiotics», *College Music Symposium*, 31 (1991), pp. 117-126.

WASHABAUGH, William: *Flamenco. Pasión, política y cultura popular*, [traducción de Verónica Canales y Enrique Folch González], Barcelona: Paidós, 2005.

——— *Flamenco Music and National Identity in Spain*, Burlington: Ashgate, 2012.

WHITELEY, Sheila: *Women and Popular Music. Sexuality, identity and subjectivity*, New York: Routledge, 2000