

Por un cine transnacional: el musical folklórico español en los años treinta

MIRANDA, Laura / Universidad de Oviedo - mirandalaura@uniovi.es

Tipo de trabajo: Ponencia

» *Palabras claves: música de cine, cine español, musical folklórico, II República, Imperio Argentina, Estrellita Castro*

» **Resumen**

Los musicales folklóricos realizados durante la II República (1931-1939) abarcan tanto los trabajos realizados en España por Florián Rey para la productora Cifesa en los años anteriores a la guerra civil (1936-39), como los trabajos realizados por Rey y también por Benito Perojo en Berlín durante la guerra civil española bajo la producción de la Hispano Film Produktion. En ambos casos, un cine de índole folklórico de gran éxito en España que permitió su exportación a Hispanoamérica, aunque con desigual fortuna. En este paper analizo el empleo de músicas populares interpretadas en escena como elementos clave en la articulación de una identidad colectiva que superó las barreras nacionales y se extendió por América Latina, configurando una nueva versión de españolismo del que también fueron partícipes los propios españoles.

» **A modo de introducción**

El cine español de los años treinta es, sobre todo, musical. Aparecieron adaptaciones de zarzuela (incluso antes de la llegada del sonoro), musicales folklóricos y también comedias musicales elitistas al estilo norteamericano¹. Suele decirse que el teatro lírico español sufrió un brusco final en su relación con el público tras la aparición del cinematógrafo, pero yo creo que el cine musical fue la continuación lógica y fluida del lírico. No acabó el éxito de la zarzuela y la ópera españolas, sino que se transformó en el éxito de sus adaptaciones primero, y en el de los musicales folklóricos después, influido el cine musical español en esta época también por los musicales que se realizaban entonces en Hollywood. El interés de la industria norteamericana había permitido el éxodo de profesionales del medio a sus estudios, tanto en Hollywood como en Joinville (Francia), donde se formó una parte de los responsables del cine realizado en España durante la II República. Tanto los musicales folklóricos como las comedias musicales elitista determinaron el devenir cinematográfico español, pero solo los primeros alcanzaron un éxito tan notable que permitió su exportación a Hispanoamérica².

¹ Para un primer acercamiento al cine sonoro de los años treinta, revítese Román Gubern et al., *Historia del cine español* (Madrid: Cátedra, 2006), 123-179.

² El grueso de investigadores que centran su estudio en el musical folklórico español es mayoritariamente femenino. Revísense, entre otros: Jo Labanyi, "Race, gender and the disavowal in Spanish cinema of the early franco period: the missionary film and the folkloric musical", *Screen*, 38 (3) (1997): 215-231; Eva Woods, *White Gypsies. Race and stardom in Spanish Musicals* (Minneapolis y Londres: University of Minnesota Press,

El director Florián Rey, que había comenzado su carrera en el cine mudo, fue el responsable de la renovación de las adaptaciones de zarzuelas. Asumiendo que el nuevo medio, el cine, precisaba de nuevas técnicas, desarrolló un proyecto que muchos tildaron de manera despectiva “españolada” y que derivó en su trilogía folklórica: *La hermana San Sulpicio* (1934), *Nobleza baturra* (1935) y *Morena Clara* (1936)³. Estas películas marcaron el comienzo del nuevo género, el musical folklórico, y permitieron la aparición de una nueva estrella, Imperio Argentina, oriunda del país homónimo que había trabajado en Joinville con Florián, con quien se casaría ese mismo año de 1934, y a la que el director convertiría en nuevo símbolo de moderno españolismo⁴.

Sin embargo, Florián no fue el único que se interesó por el musical folklórico. Otro director, Benito Perojo, asimismo formado en Joinville, de marcado carácter cosmopolita, confirió al musical folklórico una visión más “global”, alejándolo de la identidad nacional “a secas” y acercándolo a un folklorismo transnacional que abogaba por la unidad de España e Hispanoamérica como constructo cultural cinematográfico⁵. Para ello, contó con la folklórica Estrellita Castro, con quien rodó en Berlín varias películas: *Suspiros de España* (1938), la adaptación de la rossiniana *El barbero de Sevilla* (1938) y *Mariquilla Terremoto* (1939)⁶. A Berlín se desplazó también Florián para rodar con Imperio dos nuevas películas: *Carmen la de Triana* (1938) y *La canción de Aixa* (estrenada *África* en Argentina, 1939), de éxito desigual.

En ambos casos, estas películas asentaron el musical folklórico en la industria fílmica y promovieron la realización de muchas otras películas de esta índole, amparadas en las folklóricas y en la dicotomía entre el folklore andaluz con sus músicas aflamencadas y el folklore aragonés, con sus jotas, tal y como había propuesto Florián en su trilogía. Pese a que, como ya comenté más arriba, gran parte de los musicales folklóricos fueron tildados de “españoladas”, este menosprecio no impidió el éxito fulgurante del género y su asociación con “lo español”, tanto dentro como fuera de *nuestras* fronteras.

› **Florián, Imperio y su Morena Clara**

Imperio Argentina ya tenía experiencia como actriz antes de conocer a Florián, puesto que había realizado varias películas en Joinville, incluido un corto y un largometraje junto a la gran estrella

2012); Núria Triana-Toribio, *Spanish national cinema* (Londres y Nueva York: Routledge, 2003); Marta García Carrión, *Por un cine patrio. Cultura cinematográfica y nacionalismo español (1926-1936)* (Universidad de Valencia: Valencia, 2013); y José María Claver Esteba, *Luces y rejas. Estereotipos andaluces en el cine costumbrista español (1896-1939)* (Sevilla: Fundación Pública Andaluza Centro de Estudios andaluces, 2012).

³ Para un acercamiento al trabajo de Florián Rey, véanse Agustín Sánchez Vidal, *El cine de Florián Rey* (Zaragoza: Caja de Ahorros de la Inmaculada, 1991) y Marta García Carrión, *Sin cinematografía no hay nación. Drama e identidad nacional española en la obra de Florián Rey* (Institución Fernando el Católico: Valencia, 2007).

⁴ Para profundizar en la figura de Imperio Argentina revísense las tres biografías existentes: la primera, escrita desde Argentina por Carlos Manso, *Imperio Argentina (mito y realidad)* (Buenos Aires: El Francotirador Ediciones, 1999); la segunda, escrita desde España por José Manuel G. Martín de la Paza, *Imperio Argentina: una vida de artista* (Madrid: Alianza Editorial, 2003); y, la última, escrita por la propia Imperio Argentina (en colaboración con Pedro Manuel Villora), *Malena Clara* (Madrid: Ediciones Temas de Hoy, 2001).

⁵ Sobre la figura de Perojo y su obra fílmica, Román Gubern, *Benito Perojo. Pionerismo y supervivencia* (Madrid: Filmoteca Española, 1994).

⁶ Sobre la figura de Estrellita Castro, tan solo queda constancia de una supuesta y descatalogada autobiografía de los años cuarenta. Véase Estrellita Castro, *Mi vida* (Madrid: Astros, 1943).

argentina, Carlos Gardel. *La casa es seria* (1932) y *Melodía de Arrabal* (1932) habían granjeado a Imperio notable éxito en la esfera internacional y Florián confió en ella para alguna de sus películas en Francia. De vuelta a España, ambos son partícipes del nacimiento de una nueva productora, Cifesa, que apoya el interés de Florián por adaptar a la pantalla una novela del asturiano Palacio Valdés, *La hermana San Sulpicio*⁷.

En esta primera película Imperio hace las veces de una señorita de alta sociedad sevillana obligada a hacerse monja por los intereses del tesoro de su madre viuda. Un joven gallego enamorado de San Sulpicio comienza una trama en la que, por primera y única vez, el actor Miguel Ligeró es un pretendiente indeseable de Imperio y ella acaba casada con el gallego. La película emplea la música para proponer una visión de Andalucía como cuna del “salero”, encarnada en una intérprete de origen argentino frente a la falta de desparpajo del norteño. Resulta curioso que Imperio, que se introdujo artísticamente en España como cantante y bailarina de tangos (pese al origen andaluz de su madre y al gibraltareño de su padre), se convirtiese con esta película en todo un símbolo de españolismo, que no dejaría de crecer en sus siguientes películas a las órdenes de Florián.

Florián retoma el interés por el folklore nacional en su siguiente película, *Nobleza baturra*, claramente influido por su bagaje cultural, puesto que su hermana Guadalupe Martínez del Castillo era una afamada folklorista aragonesa y su hermano Rafael, compositor, hizo parte de los fondos musicales de sus películas. Florián plantea una interesante propuesta en la que bucea en el folklore de la región. Imperio canta jotas y baila al estilo “maño” sin perder un ápice de naturalidad. La misma protagonista había señalado su interés por desarrollar un trabajo lo más fidedigno posible. Su acento y su desparpajo en escena resultan tan verosímiles que el propio Hitler, tras ver la película en repetidas ocasiones, fue el responsable del viaje de Imperio y Florián a Berlín para trabajar en la Hispano-Film Produktion durante la guerra civil española⁸.

Si en la primera película se presentaba una versión elitista del folklore andaluz, con toques de modernidad de alta burguesía, y en la segunda se promovía el interés por los cantos y bailes del folklore aragonés en un pueblo en el que convivían en armonía ricos y pobres (mundo rural), en *Morena Clara* se plantea una propuesta un tanto diferente. Imperio interpreta a una gitanilla acostumbrada a mentir y robar que, acompañada de su hermano (Miguel Ligeró), se enamora de un fiscal (Manuel Luna) y acaba formando parte de su acomodada familia burguesa, aunque conservando su identidad cultural, su “raza”⁹. Como puede observarse, en esta ocasión Florián pretende no solo que diferentes estratos sociales se acerquen, sino que realidades culturales

⁷ Este título vuelve a adaptarse en 1954 bajo las órdenes de Luis Lucia y protagonizada por Carmen Sevilla. La propia Imperio relata en sus memorias que la decisión de trabajar como estrella indiscutible junto a Florián en la primera producción de Cifesa, *La hermana San Sulpicio*, se debió a la inversión de las ganancias de sus tíos en la productora valenciana. Imperio Argentina (en colaboración con Pedro Manuel Villora), *Malena Clara* (Madrid: Ediciones Temas de Hoy, 2001), 82.

⁸ Florián e Imperio estaban afiliados a Falange antes de la guerra civil. Imperio, *Malena Clara*, 94, 97. Para profundizar en las relaciones entre España y Alemania durante la guerra civil y el papel de la Hispano Film Produktion, véanse los siguientes trabajos de Marta Muñoz Aunión: “El cine español según Goebbels: apuntes sobre la versión alemana de *Carmen, la de Triana*”, *El espíritu del caos. Representación y recepción de las imágenes durante el franquismo*, Laura Gómez Vaquero y Daniel Sánchez Salas (eds.), Madrid, Ocho y medio, 2009, pp. 21-62; “‘INTER ARMA SILENT ARTES’: la intervención nazi en la configuración mediática y política del alzamiento”, *Archivos de la Filmoteca*, 66, pp. 106-129.

⁹ Eva Woods define a estas folklóricas como “gitanillas blancas”, puesto que en muchas ocasiones son mujeres no gitanas de tez blanca (“payas”) interpretan a las gitanas protagonistas de las películas. Eva Woods, *White Gypsies...*

opuestas sean permeables y den pie a una unidad cultural española, que se consigue en la cinta a través de la música.

Imperio interpreta tres canciones en la película: las bulerías “Échale guindas al pavo” (de Perelló, Mostazo y Cantabrana), las coplas “El día que nació yo” (de Quintero, Guillén y Mostazo) y la zambra “Falsa moneda” (de nuevo, de Perelló, Mostazo y Cantabrana), además de sus correspondientes orquestaciones narrativas, a cargo del hermano de Florián, Rafael Martínez del Castillo, que inundan la película y actúan a modo de envolvente que induce al espectador a idealizar el sur de España. Tanto la primera como la tercera canción emplean sonoridades asociadas con Andalucía, pero “El día que nació yo” propone una moderna versión de andalucismo al convertir a Imperio en una mujer sofisticada que, musicalmente, se asocia con sonoridades que retrotraen al lejano Oriente. Las sonoridades “alhambristas” de esta canción proponen una nueva dualidad en el trabajo musical de Florián, relacionando España en este musical folklórico tanto con el sur de España como con “Oriente”¹⁰.



Figura 1. Evolución del personaje de Imperio Argentina en *Morena Clara*

De hecho, el interés de Florián por Oriente se verá reflejado en Alemania cuando, tras presentar su *Carmen, la de Triana*, en la que Imperio interpreta un gran número de canciones (en proporción a su creciente popularidad), todas ellas relacionadas con el folklore andaluz, en gran cantidad de coplas y recordando el mundo goyesco en sus atuendos, presenta *La canción de Aixa*, en la que Imperio interpreta a la *mestiza* Aixa¹¹. El interés por el lejano Oriente en estos años de desarrollo del sonoro queda patente en la exportación de las películas españolas a Argentina, ya que *La canción de Aixa*, que pasó sin pena ni gloria por los cines españoles, se presentó en Argentina como *África*, relacionando el personaje de Imperio con el norte del continente homónimo, donde se asentaba la película¹². De hecho, el cine español de posguerra insistirá, en su cine de cruzada (género bélico), en el interés por Marruecos, en un intento por hermanar “lo moro” con “lo español” tras la ayuda marroquí al bando franquista durante la guerra civil¹³.

¹⁰ El término “alhambrista” se recoge del trabajo de Ramón Sobrino sobre el pintoresquismo musical en la música sinfónica española desde mediados del siglo XIX. Véase Sobrino, R. (1993). *El pintoresquismo musical-El alhambrismo sinfónico* (Sevilla: Centro de Documentación Musical de Andalucía).

¹¹ Nótese el interés de Florián por la mezcla de culturas, en este caso personificado en la protagonista. Este mestizaje, como se ha visto también en el aspecto musical de sus películas, lo propone asimismo Benito Perojo en sus filmes alemanes.

¹² *Heraldo del Cineamtografista*, nº 406, 10 de mayo de 1939, p. 49.

¹³ Para un acercamiento al cine español de cruzada y su identificación musical con el norte de África en algunas películas asentadas en Marruecos, véase el artículo de Laura Miranda, “The Spanish ‘Crusade Film’: Gender connotations during the conflict”, *Music, Sound and the Moving Image* 4 (2): 161-172.

› **Benito, Estrellita y Suspiros de España**

Benito Perojo ya había realizado varios musicales de temática elitista como *Crisis mundial* (1933), *Rumbo al Cairo* (1935) o incluso una nueva versión de *El negro que tenía el alma blanca* (1934), cuando decidió adaptar la zarzuela *La verbena de la Paloma* (1935), considerada hoy en día una de las obras cumbre de la filmografía española. Para ello contó con cantantes líricos profesionales y unos decorados fastuosos que reflejaban un denotado interés por parte del director en el género de adaptaciones. Tanto es así, que cuando trabaja en Alemania para la Hispano Film Produktion, realiza otra adaptación, pero esta vez no española, sino una versión de la ópera *El barbero de Sevilla* (1938), en la que se plantean estereotipos españoles desde un punto de vista foráneo. Sin embargo, Perojo decidió incluir una novedad en esta película: una folklórica que, pese a no ser la protagonista del film, consiguió con sus canciones (creadas para la película) encandilar al público y convertirse en una gran Estrella.

Estrellita Castro comparte cartel en este *Barbero...* con Roberto Rey, quien da vida a Fígaro y con quien interpreta varias canciones en escena. Esta fórmula actoral supongo que fue del gusto de Perojo, puesto que para su película folklórica en Alemana, *Suspiros de España*, prescindió de cantantes líricas y volvió a contar con Castro y Rey, estas vez protagonistas separados física y culturalmente por un océano de distancia. Resulta cuando menos curioso el interés de Perojo por Estrellita, puesto que había contado con Antoñita Colomé para sus musicales de carácter cosmopolita, que proponían asimismo un viaje en trasatlántico, metáfora del hermanamiento entre España y América.

Estrellita presenta un estilo de cantar muy particular. No es una cantante formada en el lírico, como las intérpretes de otras películas de Perojo, ni tampoco posee la formación en técnica vocal o ballet de Imperio, de gustos mucho más refinados. Sin embargo, poseía un desparpajo natural que resultaba creíble en escena y una voz que, pese a su falta de unificación en los cambios de registro (sobre todo al pasar a voz de cabeza), permitía que el público femenino se sintiese identificado con ella. Esta naturalidad permitió la identificación de la protagonista de *Suspiros de España* con cualquier española de clase obrera que trabajase en un lavadero municipal (por poner un ejemplo presente en la película) y acudiese a una función de cine.



Figura 2. Estrellita Castro interpretando "Suspiros de España"

Ese es el logro de Perojo: conseguir el éxito de su musical gracias a una muchacha protagonista de clase trabajadora que se convierte en una exitosa folklórica, puesto que el público, en su mayoría femenino, se identificaba con ella. De hecho, el éxito de *Suspiros de España* en España no tuvo

parangón con el éxito de la cinta en Hispanoamérica. Nótese el escaso interés que tuvo la película tras su estreno en Argentina, que pasó más bien desapercibida ante un manifiesto interés por Imperio Argentina, lo cual denota las diferentes realidades socio-culturales existentes en ambos países¹⁴.

Suspiros... cuenta con dos partes claramente diferenciadas en las que la música ejerce de elemento separatista y unificador a la vez. Sole (Castro) es, por supuesto, española y, como tal, en la primera parte de la película canta *coplas*: en el lavadero municipal, en casa tendiendo la ropa,... mientras que Cuesta (Rey) es cubano e interpreta habaneras. El punto de inflexión de la película lo propone la escena en que él quiere que ella viaje a Cuba y se convierta en una cantante de éxito. Los dos juntos interpretan “No quiero echar cuentas”, que plantea la movilidad de clases *lejos* de España.

Minutaje	Canción	Intérprete	Lugar
4:10 – 6:55	“Yo he nacido tan señora”	Sole	Sevilla
8:11 – 8:35	“Estos calzones Yolanda”	Relámpago	
21:56 – 24:54	“En una noche de mayo”	Sole	
32:48 – 34:21	“Ven a mis brazos mujer”	Cuesta	
38:58 – 39:39	“No quiero echar cuentas”	Sole y Cuesta	
54:28 – 57:17	“Suspiros de España”	Sole	Transatlántico
57:37 – 59:45	“La gitana teñida”	Sole y Relámpago	
1:15:35 – 1:19:37	“En las cruces de mi reja”	Sole	La Habana
1:20:10 – 1:24:06	“Suspiros de España”	Sole y Cuesta	

Tabla 2. Cuadro sinóptico de las canciones en *Suspiros de España*

El transatlántico, tan importante en el cine perojiano, se convierte en elemento imprescindible para la catarsis de la protagonista. Existe un antes y un después de las canciones en el barco. Primero, Sole interpreta “Suspiros de España”, símbolo de españolismo, de su patria, de la tierra que parece que abandona, para luego interpretar junto a Miguel Ligeró “La gitana teñida”. La matriz rítmica del acompañamiento de esta canción es, de nuevo, una habanera, no así la línea vocal ni el tempo, propios del tanguillo gitano influido por las músicas criollas. La habanera no solo representa Cuba, sino que en el imaginario colectivo español de los años treinta la habanera simboliza un pasado perdido e idealizado en el que España todavía mantenía sus antiguas colonias de Ultramar. Es evidente el interés de Perojo por evocar la crisis finisecular y la pérdida de las últimas colonias americanas, Cuba y Filipinas, además de promover el hermanamiento entre ambos mundos, idealizado en el ritmo de procedencia cubana¹⁵.

Estrellita tiende una mano, desde sus orígenes españoles, a una nueva cultura que abraza. El éxito que acompaña a la folklórica en Cuba permite la articulación de una identidad global, *transnacional*, que se presenta cuando Estrellita/Sole interpreta de nuevo “Suspiros de España” desde La Habana, retransmiendo también a España, y acompañada en el escenario por Cuesta, su gran amor. Los personajes principales de la película participan activamente en esta re-interpretación: Dolores

¹⁴ *Heraldo del Cinematografista*, nº 403, 19 de abril de 1939, p. 31.

¹⁵ *Raza* (J.L. Sáenz de Heredia, 1941) y *Los últimos de Filipinas* (A. Román, 1945) son solo algunos ejemplos de cómo el cine español de los años cuarenta utiliza la nostalgia como parte decisiva en su discurso imperialista, articulado musicalmente en el empleo de habaneras como “Yo te diré”. Véase Miranda, L. (2010) “Cine de cruzada en España: creación musical cinematográfica para un Imperio”. En Celsa Alonso et alii (ed.), *Creación musical, cultura popular y construcción nacional en la España contemporánea*, 143-167. Madrid, ICCMU.

(madre de Sole), su tío Relámpago y el dueño de la empresa radiofónica en Cuba, metáfora del hermanamiento de ambos territorios y una nueva identidad común, transnacional y *panhispana*.

> **A modo de cierre**

Florián Rey y Benito Perojo proponen desde su particular visión modernizadora del cine en los años treinta una renovación del teatro lírico adaptado al cine, que dará como resultado sus musicales folklóricos. La música articula en estas películas identidades promovidas por los directores. En el caso de Florián, una identidad de “lo español” desde un doble eje: por un lado, el sur de España, identificado con música a flamencadas; por otro, el mundo aragonés, presente en sus jotas. Con el paso de los años el director añade una nueva vertiente, que promueve la idealización del mundo oriental como parte indispensable para el desarrollo del folklore español en el cine. A su vez, Benito Perojo pretende con sus musicales folklóricos, continuación lógica de sus musicales de corte más elitista, un acercamiento cultural entre España e Hispanoamérica, articulado en la fusión de estilos de las canciones que interpretan los protagonistas. Además, el final de los años treinta marca irremediamente la búsqueda cinematográfica del pasado imperialista español, una identidad presente en el cine de Perojo, articulado a su vez en la música de sus películas, y que el régimen franquista visitará de manera continuada en el cine de la autarquía política de los años cuarenta.

Bibliografía

- Argentina, I. (en colaboración con Pedro Manuel Villora) (2001). *Malena Clara*. Madrid, Ediciones Temas de Hoy
- Castro, E. (1943). *Mi vida*. Madrid, Astros
- Claver Esteba, J. M. (2012). *Luces y rejas. Estereotipos andaluces en el cine costumbrista español (1896-1939)*. Sevilla, Fundación Pública Andaluza Centro de Estudios andaluces
- García Carrión, M. (2007). *Sin cinematografía no hay nación. Drama e identidad nacional española en la obra de Florián Rey*. Valencia, Institución Fernando el Católico
- García Carrión, Marta (2013). *Por un cine patrio. Cultura cinematográfica y nacionalismo español (1926-1936)*. Valencia, Universidad de Valencia
- Gubern, R. (1994). *Benito Perojo. Pionerismo y supervivencia*. Madrid, Filmoteca Española
- Gubern, R. et al. (2006). *Historia del cine español*. Madrid, Cátedra
- Labanyi, J. (1997). "Race, gender and the disavowal in Spanish cinema of the early franco period: the missionary film and the folkloric musical", en *Screen* 38: 215-231, ISSN: 0036-9543
- Manso, C. (1999). *Imperio Argentina (mito y realidad)*. Buenos Aires, El Francotirador Ediciones
- Martín de la Paza, J. M. G. (2003). *Imperio Argentina: una vida de artista*. Madrid, Alianza Editorial
- Miranda, L. (2010). "The Spanish 'Crusade Film': Gender connotations during the conflict", *Music, Sound and the Moving Image* 4 (2): 161-172, ISSN: 1753-0768
- Miranda, L. (2010) "Cine de cruzada en España: creación musical cinematográfica para un Imperio". En Celsa Alonso et alii (ed.), *Creación musical, cultura popular y construcción nacional en la España contemporánea*, 143-167. Madrid, ICCMU
- Muñoz Aunión, M. (2009). "El cine español según Goebbels: apuntes sobre la versión alemana de *Carmen, la de Triana*". En Laura Gómez Vaquero y Daniel Sánchez Salas (eds.), *El espíritu del caos. Representación y recepción de las imágenes durante el franquismo*, Madrid, Ocho y medio, 21-62;
- Muñoz Aunión, M. (2010). "INTER ARMA SILENT ARTES': la intervención nazi en la configuración mediática y política del alzamiento", *Archivos de la Filmoteca* 66: 106-129, ISSN: 0214-6606
- Sánchez Vidal, A. (1991). *El cine de Florián Rey*. Zaragoza, Caja de Ahorros de la Inmaculada
- Sobrino, R. (1993). *El pintoresquismo musical- El alhambrismo sinfónico*. Sevilla, Centro de Documentación Musical de Andalucía
- Triana-Toribio, N. (2003). *Spanish national cinema*. Londres y Nueva York, Routledge
- Woods, E. (2012). *White Gypsies. Race and stardom in Spanish Musicals*. Minneapolis y Londres, University of Minnesota Press