

R. 15955

7396:791

ali

UNIVERSIDAD DE SEVILLA  
FACULTAD DE CIENCIAS DE LA INFORMACIÓN  
BIBLIOTECA



Virginia Guarinos (ed)

# Alicia en Andalucía

La mujer andaluza como  
personaje cinematográfico

La mujer andaluza  
tras la cámara

1225539

FILMOTECA DE ANDALUCÍA  
publicaciones

LA MUJER  
**FOLKLÓRICA**  
 ANDALUZA

Fran Gómez y Luis Navarrete

¡LA MÁXIMA CREACIÓN DE UNA ARTISTA INCOMPARABLE!

*filmax*  
 PRESENTA UNA PRODUCCIÓN

JOSE CARRERAS PLANAS

**LOLA FLORES**  
 RUBEN ROJO

**VENTA DE VARGAS**

MARIA E. NAVARRO · ANTONIO GONZALEZ · LUIS FRENDES  
 DIRECCION: ENRIQUE CAHEN SALABERRY  
 EASTMANCOLOR

El arte y el temperamento de LOLA FLORES brillan como nunca en un film dramático y espectacular que rinde emocionado homenaje al heroísmo de un pueblo.

CANCIONES: LEON Y QUIROGA · TELERÍAS Y MORO · A. DE ROMA

Venta de Vargas.  
 Enrique Cahen  
 Salaberry, 1958.  
 Lola Flores

Ésta es sólo una primera aproximación a un tema tan apasionante como es "el cine folklórico español", centrándonos en el

papel de la mujer andaluza entre las folklóricas representadas. Así pues, quede claro que restringimos nuestro objetivo de estudio al cine folklórico, donde esté presente "lo andaluz", y la "mujer andaluza", dejando fuera todo aquel cine costumbrista-folklórico que refleje aspectos aragoneses, madrileños, gallegos...

Para hacer este estudio de los roles de la mujer andaluza dentro de ese cine habría que revisar varios centenares de títulos de la filmografía española. Por esta razón, en esta primera aproximación, hemos centrado nuestra atención en una veintena de obras que han conformado un corpus, en nuestra opinión, representativo. Así, hemos elegido de tres a cuatro títulos por cada una de las siete décadas revisadas. Estos títulos corresponden a las grandes estrellas y / o directores del género folklórico andaluz, seleccionando, en la mayoría de los casos, trabajos importantes dentro su filmografía personal. Creemos que este corpus de películas puede llevarnos a conclusiones acertadas, pero siempre en vías de revisión hasta que se complete el estudio de todos y cada uno de los títulos existentes. Es necesario aclarar, antes de continuar nuestro estudio que al aplicar el adjetivo "andaluz" al cine folklórico, no nos referimos al cine hecho "en" y "por" andaluces, sino cine que representa lugares, hechos, modos y personajes andaluces, ya haya sido rodado en Andalucía, o en estudios madrileños, o en alemanes de UFA. Las actrices, por lo general, son andaluzas, pero no tienen por qué serlo, sino parecerlo en su papel, dentro de la diégesis del filme; éste es el caso de Imperio Argentina en películas como *Carmen la de Triana*, *Morena Clara* (1)...

El problema surge cuando se plantea la eterna pregunta: ¿Qué es "lo andaluz"? La respuesta debe incluir todos aquellos aspectos "espirituales" y "materiales", es decir, pensamientos y objetos, que muestren la idiosincrasia de ese pueblo. Pero la posibilidad de establecer en qué consiste esa idiosincrasia no es unívoca, y siempre va a ser diferente a la visión restringida que dan los "tópicos". Éstos son generalidades de aspectos relevantes de la particularidad de un pueblo, y por su uso manido han llegado a cargarse de aspectos negativos. No obstante, son éstos los que vamos a emplear para poder tipificar a las películas folklóricas como andaluzas o no. Los tópicos "andaluces" en los que nos hemos centrado son los trajes de faralaes (volantes), con lunares, el pelo recogido, ondulado o liso, adornado de flores y / o peinetas, mantón sobre los hombros tapando el escote, pendientes de aros muy llamativos, el "habla andaluza" marcada, etc.

Otro término que, por lo problemático de su significado necesita de aclaración es "FOLKLÓRICO". Para ello hemos acudido a la bibliografía (2), en la que hemos encon-

trado que "folklore" es un término impreciso, vago, con disparidad de conceptos, y tan vasto en su extensión que es difícil vislumbrar sus límites. No obstante, podemos señalar que dentro del concepto Folklore podemos reseñar todos aquellos aspectos relativos a "lo popular", al saber popular (que no es científico, pues el pueblo conoce pero no sabe). Se conserva y transmite oralmente, y está constituido por las costumbres, leyendas, cuentos, y supersticiones populares. También se señala que estas "manifestaciones populares son apenas evolutivas, su esencia es permanente, sólo evoluciona en lo accidental"; es decir, cambia en la forma, pero no en el fondo. Por mucho que evolucione una sociedad, sus manifestaciones quedan convertidas en RITOS, que surgen en los momentos de regocijo (bailes, cantos, fiestas, trajes típicos, rituales...).

De esta explicación tan antropológica del término sólo nos interesa destacar que los cantos, los trajes, los rituales, son marcas de identidad (idiosincrasia) de un pueblo. Por tanto buscar esas marcas (que se han convertido en tópicos a base del transcurso del tiempo, no necesariamente negativos) nos ayudará, como ya hemos indicado, a distinguir a la "mujer folklórica andaluza".

No obstante, también es cierto que de los muchos rasgos andaluces, vamos a emplear sólo unos pocos en nuestra adjetivación de "mujer folklórica", que como ya hemos indicado serán: vestimenta, habla, y que sea mujer cantante, una acepción relativa más al término "folklórica" referido a la mujer en el cine, que al término "andaluz", pues no todo andaluz debe saber cantar.

Tras haber aclarado las posibles dudas terminológicas, dejemos bien sentados cuáles son nuestros objetivos, para pasar al posterior análisis de los diferentes roles de la mujer andaluza en el cine folklórico. Nuestra principal tarea es abrir una línea de investigación sobre la "mujer folklórica andaluza en el cine sonoro español", intentando establecer roles que a priori se nos antojan repetitivos en la mayoría de las películas. Al mismo tiempo, intentaremos argumentar un hecho que no hemos encontrado en ninguna de las Historias del Cine Español consultadas, nos referimos a la diferenciación que nosotros vemos entre dos tipos de cine: el "folklórico" (década de los 30), y el "de folklóricas" (años 40 a 90), que en principio parecen confundirse como veremos más adelante.

#### EL CINE DE FOLKLÓRICAS EN EL SONORO ESPAÑOL

La llegada del cine sonoro a nuestro país coincidió con la caída del Régimen Monárquico y el establecimiento de la II República, surgida el 14 de abril de 1931. El cine sonoro nació entonces en un clima de convulsiones que pronto tendería a estabilizarse sin que ello significara que las relaciones entre éste y la República fueran especialmente fructíferas.

La aparición del sonoro significó cambios importantes en el censo de empresa productoras. Muchas desaparecieron y, entre las nuevas, algunas estuvieron económicamente vinculadas a los nuevos estudios de rodaje Orphea y CEA. Esta discontinuidad empresarial sí tuvo continuidad en los profesionales y en los géneros tradicionales, si bien el sonoro alumbró un nuevo género musical con muchas facetas: zarzuelas sonoras, operetas, españoladas andaluzas, aragonesas o madrileñas, etc. De toda esta mezcolanza, es posible señalar que en esta época, nuestro cine, y en una tendencia que se extendería a la posguerra, fue un cine esencialmente patriótico, religioso, de alta comedia, folklórico y de humor.

Pero, "el género que instrumentalizó intensamente la novedad del sonoro fue la 'españolada', término de origen francés (*espagnolade*), que designaba intensamente el tipismo diferencial de las zonas más deprimidas y premodernas de la España rural, como la Andalucía latifundista, que se presentaba poblada por gitanos y toreros, con criterios atávicos, reaccionarios y machistas. El personaje del torero, como ingrediente de amores contrariados, resultó central en *El sabor de la gloria* (1932) de Fernando Roldán, *El relicario* (1933) de Ricardo de Baños, o *María de la O*, (1936) de Francisco Elías, films en los que no faltaron canciones andaluzas" (3).

Que el apogeo de este cine coincida con el de un género histórico como fue el de la zarzuela, no debe entenderse como aprovechamiento de la nueva tecnología. Aunque no es éste el lugar para una reflexión ideológica, sí que debemos apuntar el trasfondo de este tipo de filmes en una sociedad como la republicana, donde las cuestiones sociales y políticas nunca fueron de la mano del cine, que más sirvió como elemento de distracción y evasión que como arma social o política. Si a esto añadimos el poder del musical como potenciador de una evasión premeditada podemos escudriñar este tipo de cine desde otra perspectiva (4).

A pesar de que este apartado es un recorrido sobre el "cine de folklóricas" en la historia del cine español, no podemos olvidar nunca el sentido global de nuestro trabajo, es decir, la mujer. Además de la señalada evasión que propicia este tipo de cine (como todo el cine musical) existe otra clave de su éxito: la identificación con la estrella.

Raquel Meller, Imperio Argentina o Estrellita Castro fueron grandes divas del teatro antes de pasar al cine. Su fama era tal que el nuevo medio requirió su presencia, no para convertirlas en estrellas sino para perpetuar esta condición. Excelente reclamo para llenar las salas de exhibición, éstas eran el espejo de muchas de las mujeres de la época, que ansiaban ser como ellas. Nos referimos a una identificación entre el público femenino y la condición de estrellas de estas actrices lógicamente, no de una identificación entre público femenino y actriz donde las primeras desearan ser gitanas envueltas en tormentosos amoríos (identificaciones que vienen a unirse cuando la realidad de la actriz y su personaje se confundan).

Volviendo a nuestro recorrido histórico, y antes de comenzar con la década siguiente, indicar que entre las grandes películas de la década de los 30 deben señalarse *Morena Clara y María de la O* (1936), y dos grandes películas rodadas en plena Guerra Civil en Berlín, *Carmen la de Triana*, y *Suspiros de España* (1938). En la década de los 40 el cine folklórico continuaba por sus derroteros, codeándose con los géneros más populares nacionales y extranjeros. Es interesante señalar que a pesar de que la historiografía del cine español no ha encontrado una escisión entre el tipo de cine folklórico que se hará en esta época (y que se repetirá en décadas posteriores) y el de los años 30, se intuyen diferencias substanciales.

De las películas más famosas de esta época destacamos a *Canelita en Rama* (1942), y *Embrujo* (1946) (5), que además de ser el paradigma de este tipo de cine en estos años, rompen con la forma de representación del "cine folklórico" de los 30, convirtiéndolo en "cine de folklóricas". Tanto en *Carmen la de Triana* (1938), como en *Suspiros de España* (1938), independientemente del hecho de que la primera sea una adaptación de época, la mujer que se nos presenta es un compendio de tópicos folklóricos (pelo recogido con caracoles, enaguas blancas, habla andaluza, contoneo típico...) que lo mismo canta ataviada así, que juega a bandolera. Por contra, en el incipiente cine de folklóricas, la estrella no aparece continuamente como un resumen de estos tópicos, sino que se trata de una mujer "normal", que se transforma para actuar en la que suele ser su profesión: cantante.

A pesar de todo debemos decir que el rol que juega la mujer en las películas de ambas décadas es muy parecido aunque no lo sean ni los argumentos ni los atavíos. Ciertamente ambas, si se nos permite hablar de dos tipos, suelen estar siempre entre dos o más hombres, con la duda de a cuál de ellos dar su amor. El poder de decisión de éstas es escaso y sus deseos se ven casi siempre pospuestos por otros motivos como: el honor, la decencia, etc.

Otro rasgo de este nuevo cine es la interacción existente entre la realidad y la ficción. La película y su argumento continuamente asaltan al espectador con datos sobre la estrella que pertenecen a la vida real de la misma, contribuyendo a generar mitos que trascienden lo cinematográfico y que por otra parte fue una característica de lo que puede llamarse un intento de *star system* a la española.

No debemos olvidar el marco ideológico bajo el que este tipo de cine se desarrolló en nuestro país. España, asolada tras la Guerra Civil, vivió duros años de posguerra, con un recién inaugurado nuevo régimen dictatorial que a la postre convirtió las décadas de los cuarenta y de los cincuenta en el mayor período de aislamiento que nuestra historia reciente ha conocido. Sumidos en una situación de falsa autosuficiencia respecto a nuestros vecinos europeos que nos miraban de reojo, este tipo de cine será potenciado desde

el régimen franquista como uno de los medios mediante los cuales España, entre otras medidas políticas, volverá la cara a todo aquello que *transpire renovación*. La ausencia de nuestro país en la Segunda Guerra Mundial remarcará más la sensación de aislamiento respecto a Europa y el mundo, y mientras el viejo continente emprendía la ardua tarea de la reconstrucción, España siguió potenciando el cine de *pandereta, toreo y baile* como parte de la identidad de los españoles, además de perpetuar en él una sociedad tradicional, estancada y encerrada en sí misma que a pesar de todo era lo suficientemente feliz como para no dejar de cantar.

Dando un paso más en nuestro breve itinerario por la historia de nuestras folklóricas en el cine español, entremos de lleno en la que puede denominarse la década por excelencia del cine de estas grandes divas: los 50. Dos características marcarán estos años, la hegemonía de Lola Flores en la gran pantalla, y las coproducciones, que vendrán dadas por la insolencia de nuestra cinematografía. Este supuesto nuevo paso viene determinado por la extensión de lo que hasta ahora se había denominado, dentro de nuestras fronteras, *cine de folklóricas andaluzas*. Debido a la nueva política de coproducciones la definición se ampliará a "cine folklórico español", intentando dotar al producto de una mayor penetrabilidad en el mercado internacional, comenzando la tendencia, que llega hasta nuestros días, de identificar España, con Andalucía y sus costumbres. A partir de estos años Lola Flores será la encargada de realizar esta tarea, que la convertirá no sólo en la "Lola de España", sino en la actriz que más trabajos realizará. Destacan sus películas *Pena, penita, pena* (1953), *Lola Torbellino* (1955), y *Maricruz* (1957), coproducidas con México, bajo la dirección personal de Cesáreo González.

Ese cambio de "cine de folklóricas andaluz" por "cine de folklóricas español" tiene su explicación en el terreno político. Es de todos conocido que a mediados de los 50 llegan a España nuevas corrientes ideológicas, cambiándose la cerrazón de nuestras fronteras por un "tímido", al principio, aperturismo hacia el exterior. Así el mercado hispanoamericano, con México y Argentina a la cabeza, fue una de las salidas de los productos españoles, entre ellos "nuestro cine". Con la visita de Eisenhower en el 58, y la entrada de España en la ONU en el 61, el aperturismo es total, y llega el boom económico con la potenciación del turismo. Esta nueva situación político-económico-social va a provocar un cambio en la forma de hacer y ver el cine.

Así en los 60 asistimos a una época de renovación, a un reajuste de la censura que vino de manos de García Escudero, y a un boom que hará que España viva una de los momentos más notables de su historia reciente. Bajo este marco, surge lo que podría denominarse el germen de un "nuevo cine español" que auguraba el éxito de nuevos realizadores que prometían un cambio en la forma y temática cinematográficas, más cercana a las experiencias de otros países europeos, lo que se dejó notar en el número de producciones



*Los clavels de la Virgen.*  
Florián Rey, 1928. Imperio Argentina

de folklóricas que sufrieron un descenso considerable. A pesar de lo dicho es posible señalar películas importantes de década así como interesantes novedades: si bien es cierto que las grandes estrellas de antaño ya no estaban para hacer cine, pronto surgieron nuevas figuras como Marisol o Rocío Dúrcal.

Llegada del mundo de la canción y el teatro, Dúrcal, debutará en el cine bajo la dirección de Pedro L. Ramírez en el filme folklórico *Los guerrilleros* (1962), aunque su película de mayor éxito en esta época, *Proceso a una estrella* (1966), impuso un nuevo estilo formal y un tratamiento diferente de la mujer folklórica.

La otra gran novedad de esta década viene dada por el fenómeno de "niños cantores", entre ellos Marisol. Inscrita en una larga tradición de filmes de niños prodigios, Marisol entra, de manos del director Luis Lucia, por derecho propio en el cine de folklóricas. Sus papeles suelen ser de andaluza, por lo general emigrada, que recuerda su tierra cantando. Aspecto bien distinto presenta la década de los 70, que como es sabido corresponde a la más enorme crisis tanto económica como temática del sector cinematográfico español. A esta crisis empresarial, se une un declive total de las estrellas consagradas de la copla, que no resistieron siquiera en su vertiente infantil. Todo ello hace que el género de "cine de folklóricas" no aparezca en esta época salvo en contadas ocasiones. Podemos citar la vituperable *Casa Flora* (1972, Ramón Fernández), que a pesar de mantener como temática el amorío entre un torero y una "madame" folklórica, no responde a los cánones de este cine, sino que es un híbrido entre éste y la comedia picante que surgió en esta época. Otra excepción la constituye la película *Canciones de nuestra vida* (1975, Eduardo Manzanos) donde se hace una recopilación de las mejores actuaciones de las estrellas, masculinas y femeninas, de la canción española.

Con la llegada de los 80, en plena transición política, se produce un cambio en la forma de pensar de los españoles. Así, nuestro cine va abandonando la etapa de "destape" de años precedentes surgiendo géneros nuevos como "la comedia madrileña". Es un cine más urbano, los tópicos costumbristas no interesan a ese nuevo público joven que acude a las salas. Por ello "el cine de folklóricas" no posee ninguna obra representativa hasta *Las cosas del querer* (1989, Jaime Chavari), donde se recupera el tema de la Guerra Civil y de la vida de una pareja de cantantes. Debido a su considerable éxito, años después asistiríamos a la segunda entrega de la historia: *Las cosas del querer 2*.

Quizás estos éxitos, junto a un resurgir de la copla, en la que despuntan nuevas figuras (Isabel Pantoja, apogeo de Rocío Jurado, María Vidal...), hacen que en la década de los 90 Isabel Pantoja protagonice dos películas: *Yo soy ésa* (1990, Luis Sanz) y *El día que nació yo* (1991, Pedro Olea). Este recorrido histórico culmina con el último título del cine folklórico que podemos encontrar, el *remake La Lola se va a los puertos* (1992, Josefina Molina), con una madura Rocío Jurado.

En principio podemos señalar que en la década de los 30 asistimos al nacimiento de un cine musical sonoro, del que se aprovechará sobremanera el "cine folklórico" de la República, presenta una mujer folklórica cien por cien que habita mundos absolutamente tipificados, como ocurre en *Carmen la de Triana* o *Suspiros de España*.

Con los años 40 se produce una escisión en este género, donde la puésta en escena del filme deja de ser un mundo folklórico-costumbrista como ocurría en los 30 para convertirse en absolutamente "normal". Ahora será la estrella la que en determinados momentos de la película ejerza de folklórica sin que ello signifique que durante todo el filme no prevalezcan rasgos "folklóricos" (habla, movimientos, etc.).

Con la década de los 50 se consolida el magisterio de Lola Flores y la más brillante época vivida por este cine. Este periodo maravilloso empezará a extinguirse en los 60, y terminará en los setenta, donde el cine de folklóricas, salvo raras excepciones ya señaladas, brilla por su ausencia.

El buen momento que vivió la copia en nuestro país durante el final de la década pasada y principios de la presente, quizás avivado por el nacimiento de las televisiones privadas y autonómicas que vieron en ésta un buen reclamo, dio pronto frutos en películas como las dos partes de *Las cosas del querer*, las dos películas de Isabel Pantoja *El día que nació yo*, y *Yo soy esa*, para concluir con el remake de Rocío Jurado *La Lola de va a los puertos*.

#### LOS ROLES DE LA MUJER ANDALUZA EN EL SONORO ESPAÑOL

Debemos resaltar, antes de comenzar el análisis de las obras elegidas, ciertos criterios que ayudarán al lector a entender mejor nuestra propuesta. Nótese como la tipología estética de la mujer responde siempre a los mismos códigos. Por otro lado, las grandes líneas argumentales que conforman estas películas son la honra de la mujer, la problemática interclasista, que al mismo tiempo suele ser interracial y las relaciones tortuosas que mantienen con los hombres, donde siempre llevan la iniciativa, salvo raras excepciones: *Yo soy esa* (1990) y *La Lola se va a los puertos* (1991).

### *Morena Clara* (Florián Rey, 1936)

Trinidad (I. Argentina), y Regalito (M. Ligeró) dos hermanos gitanos, son llevados a juicio tras ser arrestados por un robo de jamones en la "Venta Plátanos". El fiscal (M. Luna) se mostrará intransigente con ambos, pero, cosas del destino, Trini terminará trabajando en casa de éste, donde, después de demostrar sus cualidades como mujer, acabarán enamorándose poniendo así fin a un conflicto interracial.

La protagonista del filme es una mujer gitana y andaluza, que para esta época de nuestro cine suele ser lo mismo. Trinidad, de extracción social baja, ataviada con todos los tópicos folkloristas de la mujer andaluza, hace gala de un desparpajo y de un gracejo poco habitual, que se potencian con su remarcado acento. Su pobre condición no es óbice para que ésta sea objeto de piropos de hombres de una clase superior y de otra raza, que no dudan, a veces, en hacerle proposiciones poco honestas (a través de inocentes diálogos), a las que ella hace caso omiso, porque ella es "muy graciosa, pero muy decente". Por ello, sólo consentirá, y además es inimaginable de otro modo, ser de un solo hombre, por el que luchará hasta conseguirlo, sirviéndose para ello de unas cualidades femeninas que esclavizarían a cualquier hombre.

### *María de la O* (Francisco Elías, 1936)

Se muestra la problemática interracial entre un payo y una gitana. María de la O (C. Amaya), fruto de esa unión, es criada por Soleá la Itálica (P. Imperio), gitana que la recogió tras el asesinato de su madre por parte del gitano a quien despreció por un pintor payo. Este pintor debe huir tras vengar la muerte de su esposa, y al regresar encuentra a su hija, sin saberlo, en un grave dilema: elegir entre el amor de un gitano o el dinero de un payo.

En esta película inmersa de pleno en el cine folklórico-costumbrista encontramos en los papeles de mujeres todos los tópicos andaluces en la forma de hablar, vestir, moverse... Existen dos personajes femeninos bien definidos: María de la O, y Soleá la Itálica. Esta última es una gitana de cierta edad, con una moralidad más que dudosa, ya que no le importa casar (vender) a sus hijas con hombres que no las quieren, pero que tienen dinero, antes de permitir que se casen con un enamorado "desmayao". Es capaz de venderse por unas monedas (prostituta). Muy distinta es María de la O, gitana joven, ingenua, que no llega a imponer su voluntad a la de su madre, por lo que rechaza en un principio a su gitano pobre encandilada por las riquezas de los payos. Su honra nunca queda en entredicho, pues siempre se hace alarde de ella. Se observan las temáticas casi perennes en todo el cine folklórico: la honra, el problema interracial gitano-payo, el torero y

la folklórica (como es el novio de Maricruz, hermana de María de la O), o el amor de varios hombres alrededor de la mujer que debe elegir.

### *Carmen la de Triana* (Florián Rey, 1938)

Versión de la famosa obra de Merimé, narra la historia de Carmen (I. Argentina), una cantante gitana, que tras conocer a un brigadier del ejército (R. Rivelles) cuando iba a la cárcel a visitar a Antonio, un torero gitano preso (M. Luna), se enamora de él. Sus vidas cambiarán a partir de ahora, pues tras un lamentable incidente, y para proteger a Carmen, José deberá abandonar el ejército, iniciando una nueva vida junto a ella, ahora de contrabandista. Mujer absolutamente excepcional respecto a otras folklóricas andaluzas de este género, Carmen responde a la típica folklórica en sus vestimentas y habla, pero presentando importantes cambios en su moralidad. Con una clara conciencia de lo que ella es, agasaja, engatusa, seduce, y esclaviza a los hombres. Como una loba marca su territorio cuando de hombres se trata, y no duda en pelear con otras mujeres por el hombre que desea. A pesar de ser quien decide y elige en su relación con los hombres, cuando ama lo hace de verdad, sacrificándose por el bien de éste. Para ser una mujer de tanta personalidad cree excesivamente en el "fatum" que la rige, y que a la postre será la causa que le haga perder a su amor. A pesar de amar a un hombre, esta gitana de vida alegre, no duda en apaciguar su dolor, por haber dejado a su amor, conquistando a Antonio Vargas Heredia.

### *Suspiros de España* (Benito Perojo, 1938)

Dolores y su hija Sole (E. Castro), huérfana de padre, viven con Relámpago, padrino de la niña, simpático y borracho. La ilusión de éste es ver a Sole convertida en una gran artista, y para ello ha enviado a La Habana una foto de la muchacha. En busca de Sole ha llegado a Sevilla un representante de artistas, Carlos (R. Rey), comisionado para regresar a Cuba con la ganadora del concurso. Refleja levemente el problema de la emigración que comenzaba en estos momentos.

Sole es una mujer que responde fuertemente a los códigos de las típicas folklóricas. Por supuesto se inserta, como mujer, en esa corriente típica de honestidad y decencia de este cine, resultando su máxima garantía y valía, a pesar de su pobre extracción económico-social, pues ella es "tan señora como su majestad, y millonaria de vergüenza". Su relación con los hombres no deja tampoco de ser absolutamente tradicional: su deseo es encontrar un hombre al que entregarse. Sole es una mujer absolutamente previsible en sus actos, plana y sólo definida por esos escasos y vacíos tópicos morales.

### *Canelita en rama* (Eduardo García Maroto, 1942)

De los amores entre una gitana y un rico conde andaluz nace una hija, Canelita (J. Reina), que a la muerte de su madre es recogida por su padre que la cría como ahijada (sobrina) enviándola a un internado para "señoritas payas". A pesar de todo, ella no pierde su raza. Ya de mayor vuelve al cortijo donde el hijo del conde se enamora de ella. El padre creyendo imposible este amor, por ser hermanos, intenta evitarlo. Al final se descubre que Canelita fue fruto de un "deliz" de aquella gitana. El amor queda restablecido.

Aquí encontramos dos roles muy diferentes. La tía gitana de Canelita (P. Imperio) recoge todos los tópicos estéticos y morales de la gitana-andaluza: dudosa moralidad, interesada por el dinero, echadora de mal de ojo... Diferente, e interesante, es el papel de Canelita, una gitana, en este caso rica, que ha recibido educación, pero no por ello ha perdido su "gracejo". Su forma de vestir ya no es tan folklórica, ha perdido los volantes, aunque no los lunares (ahora más pequeños). Ella se cree enteramente paya, es decir, una gitana absorbida por el "mundo payo", pero siempre le queda un atisbo de preocupación por su condición racial "inferior". Su trato con los hombres es el habitual: posee varios pretendientes, atendiéndolos a todos, aunque su interés se centra en aquel hombre que menos caso le hace, al que logra seducir con sus encantos, dejándolo sumiso a sus pies.

### *Embrujo* (Serrano de Osma, 1946)

Lola (L. Flores), artista ya retirada, cuenta en su homenaje, a una joven bailarina, su ajetreada vida. Así transcurre la mayor parte de la película. Formó pareja durante mucho tiempo con un gitano (M. Caracol), al que abandonará por un director de orquesta, que se la llevó de gira por el extranjero. A su regreso, el gitano la ve actuar metido entre el público. Tal es su dolor al verla que le produce la muerte.

Con Lola entramos de lleno en ese "cine de folklóricas" que supone un abandono de la "puesta en escena" para pasar a un cine en el que la estrella es "folklórica" sólo cuando actúa. Su habla ya no es del sur (Lola Flores es doblada por una actriz no andaluza que a veces se nota como fuerza expresivamente el acento y gracejo andaluz). De nuevo encontramos a una mujer entre dos hombres, nunca tiene claro qué es realmente lo que quiere, y nunca sabe por qué amor decidirse. Joven e inmadura se equivocará en sus decisiones, que al menos son suyas, marcando su vida. Con el personaje de Lola, entramos en ese cine que tiende a confundir personaje y estrella. *Embrujo* muestra una mujer de carácter fuerte, que sabe madurar, que lleva las riendas de su vida; en definitiva, una mujer que sabe vivir y sufrir, un embrujo, como el flamenco.

*Olé torero* (Benito Perojo, 1948)

Soledad (P. Rico), hacendada andaluza que queda huérfana, dejó en manos de su ladrón administrador el manejo de su fortuna, que va perdiendo por la total despreocupación de ella. Soledad sólo piensa en el inminente regreso de su amor, el torero El Cartujano, el cual muere en su travesía entre Buenos Aires (Argentina) y Olivares (Sevilla). Un amigo argentino del matador es el encargado de dar la trágica noticia, pero antes de poder hacerlo es confundido con el protagonista ya que éste se fue muy joven, y ni siquiera Soledad lo reconoce. Una serie de enredos se suceden en esta hilarante comedia. Al final se descubre toda la verdad, y Soledad se salva de los problemas económicos creados por el administrador.

Esta es una película de total peso masculino donde la figura relevante es el papel del actor Luis Sandrini ("el amigo argentino"). El único papel femenino construido con cierta entidad es el de la Señorita Soledad, una mujer andaluza de una posición económico-social elevada, la "señorita" del mejor Cortijo de Olivares, no es gitana pobre. Su relación con los hombres también es peculiar: debe rechazar los envites amorosos de su administrador, pues ella ama a su "torero", del que se ha enamorado cada vez más a través de su relación epistolar.

*La hermana San Sulpicio* (Luis Lucía, 1952)

Una rica y huérfana ganadera andaluza, Gloria (C. Sevilla), cansada de su vida insustancial en el cortijo decide entrar en un convento. Allí encuentra problemas para refrenar su "alegría de vivir". Por otro lado un joven y reciente médico gallego es enviado a Granada a ejercer su profesión. Su seria personalidad choca con el carácter alegre andaluz. En el hospital tendrá problemas con la Hermana San Sulpicio (Gloria), de la cual se enamorará. Al final ella deja el convento y acepta aquel amor.

Ya vemos que se ha arraigado en el cine folklórico el abandono de la identificación de lo andaluz con lo gitano. Aquí encontramos a una andaluza que no es gitana, no es pobre, no es analfabeta, y no siempre viste folklóricamente, sólo en los momentos de fiesta. Le gusta cantar, pero no sólo temas aflamencados. En cuanto a los hombres no ha encontrado a ninguno que le guste, y justo cuando los rechaza por entrar en un convento encuentra sin saberlo al amor de su vida, del que se enamora sin querer dar rienda suelta a sus sentimientos. Ahora el conflicto amoroso no se origina por tener dos o más pretendientes, sino entre el amor "humano" y el "divino" para lo que necesitará la ayuda de su director espiritual.

### *Pena, penita, pena* (Miguel Morayta, 1953)

Carmen, gitana lotera, conoce a dos hermanos mejicanos en Madrid. Tras entablar amistad con ellos partirán a México juntos, pues Antonio, torero y novio de Carmen, tiene la temporada firmada en las plazas de este país. Una vez en tierras mejicanas, Carmen descubrirá que su novio la engaña con otra mujer, lo que propiciará una lucha entre los dos hermanos por conseguir su amor.

Es una mujer que perpetúa el estilo que comenzó Lola Flores. Se trata de una mujer muy honrada, que desde luego no puede consentir la infidelidad de su novio. Carmen es una mujer cercana en sus vestiduras a la folklórica andaluza y la folklórica mejicana, tal vez requisito imprescindible de estas coproducciones. Desengañada por lo vivido, esta mujer creará una de las situaciones más incómodas del cine de folklóricas, entendiéndose, si se presta atención, que está enamorada de los dos hermanos al mismo tiempo, algo inadmisibile para la moralidad de la época. Será ella, y sólo ella, quién decida con cual de los dos hombres se queda. Desde *Carmen la de Triana* (1938), no asistimos a una mujer que actúe con tanta libertad y poder decisorio sobre sus relaciones amorosas.

### *Lola torbellino* (René Cardona, 1955)

Lola "la torbellino" conoce una noche en el "tablao" de Madrid donde trabaja al compositor mejicano Agustín Lara. El músico se encandila de la bailarina y le propone actuar en México. Una vez allí, Lola se aloja en casa de Lara, donde conoce a Luis, sobrino del compositor que también se enamora de ella. Posteriormente aparecerá el tercero en discordia, el médico que la atiende.

Bella y objeto de piropos por parte de los hombres, abandona la vestimenta puramente folklórica de la década anterior utilizándola sólo cuando actúa. Decente, honrada, y muy honesta en su relación con el sexo opuesto, está encantada de que sean tres hombres los que la agasajen. Estas "tres aguas encendidas" luchan por ella como si fuera un trofeo, pelea en la que Lola, por supuesto, no ha pecado como queda claro en su actuación final.

### *Maricruz* (Miguel Zacarías, 1957)

Maricruz (Lola Flores), mezcla de gitana y andaluza, ayudará al pobre viejo que la tiene recogida en su hacienda. Maricruz, está enamorada del hijo del viejo mientras que la hija lo está de Felipe, un desaprensivo borracho que sólo quiere aprovecharse de la niña.

Asistimos claramente a un tipo de mujer trabajadora, capaz de realizar tareas del campo que ni siquiera el hombre, por vagancia, efectúa. Decencia personificada, Maricruz, es

una mezcla de gitana-andaluza que raramente, a excepción de sus actuaciones-ensañaciones, viste de folklórica.

Respecto a su relación con los hombres por vez primera vemos a la protagonista ejercer de mediadora en un lío amoroso, cuando ella misma no es capaz de resolver los suyos propios, aunque al final triunfa su amor.

### *Ha llegado un ángel* (Luis Lucia, 1961)

Marisol acaba de perder a su padre. Se ha quedado sola y decide marchar a Madrid, a casa de su tío Raymond, en busca de un nuevo hogar. Emprende el viaje plena de ilusión y cuando llega encuentra a su tío dominado por su mujer y sus cuatro hijos. Nuestra protagonista decide ayudar a una familia que debe cambiar mucho si tiene que ser la suya.

Marisol no aporta nada excesivamente importante a la constitución de papel de folklórica; salvo su precocidad. La niña, siempre andaluza aunque la historia no se desarrolle en esta región, utiliza tópicos que no sólo son del folklore andaluz, sino de otras regiones de España. Lógicamente el rol de adolescente en estas películas es diferente al que puede jugar una mujer madura. Su relación con los demás está marcada por la bondad de sus actos y su buen hacer casi monjil, asumiendo un papel claramente de "intermediaria" entre las personas que la rodean. Entre las muchas cualidades que posee esta mini-folklórica está la del don de la simpatía que genera en los demás, ayudada por un físico bastante agraciado que sin duda la hizo triunfar, y que rompió con la clásica mujer morena andaluza.

### *El balcón de la luna* (Luis Saslawsky, 1962)

"El balcón de la luna" es un famoso "tablao" en el que trabajan tres muchachas andaluzas unidas por un objetivo común: triunfar, encontrar el amor y, al mismo tiempo, el príncipe azul que las colme de riqueza y felicidad. Todas y cada una de ellas verán frustrados sus deseos. Así, Charo (Carmen Sevilla), que consigue enamorar a un torero lo abandonará por su humilde guitarrista. Peor suerte correrá Pilar (Paquita Rico), enamorada de un millonario que la conducirá al robo y a la muerte. Cora (Lola Flores) sí conocerá un auténtico millonario, pero tampoco será éste su destino. Al final todas se conformarán con objetivos "menores" que los que se habían propuesto en la vida.

Con el papel que desarrollan estas tres grandes estrellas volvemos a la frivolidad de la mujer folklórica, superando incluso en este aspecto a "Carmen la de Triana" por tratarse de un filme menor, donde "lo chabacano" está presente en muchos momentos. A pesar de todo, la honradez y su actitud de mujeres de buen corazón queda patente durante todo el filme.

### *Proceso a una estrella* (Rafael J. Salvia, 1966)

Rosa (Rocío Jurado), actúa en un cabaret de moda. Después de su última actuación su compañero de baile, Miguel (José Toledano), aparece asesinado. Las sospechas recaen sobre Rosa. Es detenida y juzgada. Al no encontrarse pruebas suficientes en su contra deciden investigar su pasado: Rosa tuvo un accidente y fue atendida por Antonio (Giancarlo del Duca), un joven doctor del que se enamora y con el que se casa. Miguel, mientras tanto, fracasa sin su compañera a la que pide que vuelva a actuar. Antonio verá fantasmas donde no existen y consumido por los celos va en su busca...

En esta película, asistimos al más palpable rol de mujer sumisa con el que nos hemos encontrado en este trabajo. Se produce una combinación temática entre *Morena Clara* (1936), utilizando el tema del juicio, *Embrujo*, recurriendo al tema de la estrella que está entre dos hombres, y *Carmen la de Triana*, donde la mujer se sacrifica por su hombre, llegando en esta ocasión a rozar el carácter de mártir. Aparece también el rol de madre por vez primera en la historia del cine de folklóricas. Aunque excesivamente desdibujada, esta preocupación de Rosa, se hace notar en el filme en varias ocasiones. Repetir nuevamente, dada la importancia del asunto, que lo más llamativo es el excesivo papel de sumisión que adopta aquí la mujer, hasta el punto de pedir a su hombre que le pegue, para volver finalmente a él después de haber pasado un calvario por su culpa. El filme termina con Rosa, esposa modélica, excelente madre, y por supuesto, sin trabajar.

### *Las cosas del querer*

(Jaime Chavari, 1989)

En plena Guerra Civil española, una cantante folklórica, Pepita Morán (A. Molina), conoce durante un bombardeo a un pianista, Juan, (Ángel de Andrés), y al cantante homosexual Mario (Manuel Bandera), en la milicia republicana. Tras la guerra, forman un trío artístico que sube como la espuma. Juan y Pepa serán pareja amorosa, no sin problemas, por el pasado de Pepa como prostituta. Mario tiene un lío con el hijo varón de una familia rica y respetable. Por este motivo, le dan una paliza y le obligan a marcharse de España. Una película que muestra todo ese mundo de artistas, reflejando todas esas ideas de vida "depravada" en lo sexual (homosexuales, putas, cuernos...) y en las relaciones humanas. Pepa (Dora en escena), es una cantante folklórica (no andaluza que sepamos), que no duda en usar su cuerpo (prostituta) para conseguir todo lo que desea, ya sea pan, una carta de recomendación, o un papel en una película. En tiempos de guerra y posguerra, es lógico que la moral se relaje, sobre todo si el *status* económico y social es bajo. Usa a los hombres a su antojo, pero cuando se enamora es una mujer de un solo hombre. Es celosa, y le gustan las

peleas "conyugales", que no duda en buscar. Da a su hombre, sin casarse con él, todo lo que él le pida sexualmente. Cuando es engañada, no duda en pagar con la misma moneda. Por otra parte, es también una mujer manipulada por su madre, y por las circunstancias abandonó su amor por buscar la fama en el cine. Solo al final de la película planta cara a la situación y declara que de qué le vale ser famosa si no es libre. A partir de ese momento recobra las riendas de su vida "y hace con ella lo que le da la gana".

### *Yo soy ésa* (Luis Sanz, 1990)

Ésta es una película dentro de otra película. En la diégesis principal se desarrolla la historia de Ana Montes (I. Pantoja), cantante-actriz, casada con el también actor Jorge Olmedo (J. Coronado). Juntos protagonizan la película del mismo título a cuyo estreno asistimos. Durante la gala descubrimos que el marido es un drogadicto y jugador, dando una mala vida a su mujer. En la segunda diégesis (el filme), la más desarrollada en la película, se muestra la vida de Carmen Torres, una cantante folklórica que debe elegir entre los amores de un Marqués (J. Echanove), o de un joven rico que la pretende seducir. Elige al joven, por amor, olvidando el dinero del marqués. Al final, por amor lo perdona, y parecen que van a casarse.

Encontramos dos mujeres en esta película, la actriz, Ana Montes, y la cantante folklórica, Carmen Torres. Ambas son una sola, ya que parece que la vida de la folklórica es un correlato del de la actriz. Son mujeres engañadas en el amor, se casó (o se enamoró) de una persona que no resultó ser como parecía. Visualmente ambas mujeres son muy distintas, mientras que Ana es una folklórica actual, es decir una estrella de la canción española (correlato de Isabel Pantoja en la vida real), Carmen es la folklórica llena de tópicos que podemos reconocer en cualquier película de los años 40: vestimenta en las actuaciones, la decencia ("Nunca me entregaré a ti hasta que no pasemos por el altar"). También encontramos en Carmen el amor de dos hombres por ella, uno de ellos marqués; pero aquí no se ve una problemática interclasista, ya que parece que son unos amoríos aceptados por la familia. Al final la folklórica va a elegir por amor, rechazando los placeres del dinero:

### *La Lola se va a los puertos* (Josefina Molina, 1992)

Basada en la obra teatral de los Machado, y siendo un *remake* de películas anteriores, nos enfrentamos a una película donde se muestra la Andalucía prerrepública. Una gran estrella de la canción, Lola (R. Jurado) es agasajada por un viejo señorito andaluz (P. Rabal). Es invitada a actuar en su cortijo con motivo de la fiesta de compromiso del hijo del marqués

(J. Cisneros), el cual al verla se enamora. Se establece una lucha padre-hijo, en la que vence el joven. Todo el odio del marqués termina por hacer emigrar a Lola, con su guitarrista Heredia (J. Sancho) a Sudamérica.

En esta película se muestra a una más que madura folklórica, reúne en ella algunos de los tópicos del "cine folklórico" (costumbrismo, película de época), y del "cine de folklórica" (cine de lucimiento de una estrella consagrada de la canción española). Nos encontramos con una mujer claramente andaluza, para más señas sevillana del barrio de Santa Cruz. Tiene la pena de haber perdido al único amor de su vida en una pelea. A pesar de su muerte le sigue queriendo. No obstante, sabe aprovecharse de la fascinación que causa a los hombres, sobre todo ricos, para conseguir el favor de una consagrada artista. Sin poder creerlo cae de nuevo en un apasionante y profundo amor: el joven marqués, que renuncia por ella a todo. Al final, obligada por las circunstancias, se sacrifica por el bien de su amado.

Tras el estudio de los títulos que han compuesto nuestro *corpus* de investigación podemos afirmar que existen diferencias entre dos tipos de cine de tema folklórico: por un lado se encuentra el "cine folklórico" de la década de los 30, marcado por altas cotas de costumbrismo y representación de una regionalidad española tópica, con temas madrileños (la zarzuela, *La verbena de la Paloma*), aragoneses (*La Dolores*, con Conchita Piquer), andaluces... Y por otra parte, encontramos "el cine de folklóricas" que se desarrollará de la década de los 40 en adelante, donde lo costumbrista se queda en lo "tópico" y donde los filmes no importarán por su temática, sino por el lucimiento de la figura y la maravillosa voz de la estrella.

La mujer folklórica andaluza, en todas las épocas, responde a una codificación visual, aparte de otras codificaciones, que la hacen fácilmente reconocible: es una mujer que canta y baila, que viste de faralaes, con lunares, pelo recogido, con flores o peinetas, con mantón sobre los hombros... Esta indumentaria, que en las primeras décadas, podría corresponder al traje normal, "típico", de la gitana andaluza de la II República, a base del transcurso del tiempo fue codificándose como inherente a la folklórica, llegándose a convertir en "tópico" inseparable en cualquier actuación, ya que en la vida real, fuera del escenario, vestirá correspondiendo a su época.

Éstos dos tipos de cine arriba señalados se diferencian por la puesta en escena. Así, el "cine folklórico" nos muestra cómo los decorados y los ambientes forman, conjuntamente con la folklórica, un todo indivisible. En el "cine de folklóricas" el cambio de la puesta en escena es evidente, comprobándose una reducción de este mundo tópico y folklórico al escenario teatral donde la estrella ejerce como folklórica, pero en el que es posible señalar multitud de fondos escenográficos.

No podemos olvidar tampoco las grandes líneas argumentales que marcan este cine. El tema de la mujer honrada, gitana, decente, enamorada de su hombre, desgraciada, de baja extracción social, y con un sinfín de características más como denominador común.

Respecto al rol que estas mujeres juegan, cabe señalar cómo el rasgo "gitana" ha ido perdiéndose a lo largo de las décadas. Común a todo el *corpus* es la relación tempestuosa que las mujeres mantienen con los hombres, haciéndolas, consecuentemente, desgraciadas o felices según les vaya en el amor. El rasgo que señalamos como "decentia" puede entenderse como el más evolutivo de todos, pues se ha ido ajustando a la moralidad cambiante de los tiempos. Así hasta los 50 la "decentia" estaba continuamente presente en los diálogos de las folklóricas (pero no más que en los de las comedias y melodramas contemporáneos) para ir diluyéndose en los 60 y 70, y reaparecer en los 90 con un rasgo que se posee o no, pero que se muestra por hechos y no por secos diálogos.

N O T A S

1. Hemos de reconocer que pese a haber nacido en Buenos Aires (Argentina), Magdalena Nile del Río (Imperio Argentina) vivió desde muy joven en Sevilla.  
 2. F.Carreras y Candi (ed.): *Folklore y costumbres en España,*

Ed. Merino-Madrid, Madrid, 1988, pp. 3-23.

3. AAVV. *Historia del cine español.* Cátedra. Signo e Imagen. Madrid, 1995. Pág. 157.

4. Para una profundización en este tema véase "El cine: géneros

populares" de Juan Fabián Delgado y Carlos Colón.

5. Objeto de nuestro estudio posterior.