

LA IMAGEN DE LA FOLCLÓRICA COMO MÁSCARA DE LA FEMINIDAD ESPAÑOLA EN EL CINE, DESDE EL NACIMIENTO DEL SÉPTIMO ARTE HASTA LOS AÑOS CINCUENTA

Dra. Ángeles Cruzado Rodríguez

Universidad de Sevilla

Síntesis: Desde el nacimiento del séptimo arte, tanto nuestra cinematografía como la de otros países han proyectado una imagen de la mujer española que se identifica con el prototipo de la andaluza y, más concretamente, con el de la artista folclórica, protagonista indiscutible del género de la “españolada”, en el que confluyen personajes de etnia gitana, toreros y cantaores, como los elementos más significativos y tópicos de la cultura española. Hasta los años cincuenta, las pantallas de nuestro cine se poblaron de mujeres alegres, ataviadas con mantones y flores en el pelo, y dotadas de una gracia sin igual, que, por una parte, se presentaban como modelos de moralidad para las mujeres y, por otra, constituían esperanzadores referentes de libertad, éxito y ascenso social para las españolas de la época.

1. Los orígenes del género: profusión de cigarreras en la época del cine mudo

Desde el nacimiento del cine, el nuevo medio se sintió atraído por lo exótico. No en vano, uno de los primeros géneros cinematográficos que surgieron fue el de la “españolada”, que también habría podido llamarse “andaluzada”, puesto que trataba de reflejar los elementos más autóctonos y más típicamente españoles, valiéndose para ello de escenarios andaluces poblados de gitanos, toreros y cantaores, entre otros personajes. Dichos filmes se proyectaban tanto en las pantallas extranjeras como en las españolas, con el fin de reforzar la identidad nacional en una época de crisis, provocada por la pérdida de las últimas colonias de ultramar así como por el atraso que caracterizaba a nuestro país en comparación con sus vecinos europeos.

En 1896 encontramos la primera representación cinematográfica de la mujer andaluza vinculada al cante y el baile, en *La danza andaluza* del inglés Robert William Paul, que viajó a Sevilla para plasmar los que se convertirían en los elementos más significativos de la imagen de Andalucía fuera de nuestras fronteras: la danza, la religión y los toros.

Un año más tarde, los hermanos Lumière abrieron una sucursal de su compañía en la capital andaluza, donde filmaron imágenes de la Semana Santa, la Feria, corridas de toros y bailes populares. En 1900, otro de los productores franceses más importantes de la época, Gaumont, también se sintió atraído por la cultura de esta región, donde rodó varios filmes.

Si bien en todos los casos mencionados se trató siempre de una producción documental, la representación de Andalucía y sus mujeres pronto comenzó a estar presente también

en el cine de ficción, que ofreció de ella una imagen muy homogénea y estereotipada, basada en sus aspectos más costumbristas y folclóricos, hasta el punto que, en lugar de captar la realidad del momento, más bien parece que estos incipientes realizadores de cine venían a confirmar la imagen tópica de España que ellos mismos tenían en sus cabezas antes de llegar a nuestro país.

Por todo ello, podemos afirmar que la representación de la mujer andaluza en el cine está doblemente estereotipada; esto es, las andaluzas que aparecen en la gran pantalla son objeto de una doble discriminación: simplemente por su condición femenina, ya ocupan una posición subordinada; si a ello se le suma el componente andaluz, lo que se obtiene como resultado son unas imágenes de mujeres incultas, poco refinadas, de baja extracción social, pero que, sin embargo, en muchos casos ejercen una importante fascinación visual sobre los espectadores, a causa de su belleza, su carácter festivo y alegre, y su atuendo colorista.

La mayoría de las andaluzas que aparecen en las pantallas de la época tienen su origen en personajes literarios o teatrales, como la *Carmen* del francés Prosper Mérimée (1846), o la versión operística del clásico que años más tarde nos ofreció su compatriota George Bizet (1875). La famosa cigarrera encarna el prototipo de mujer fatal española y andaluza, por su carácter racial, su temperamento y, sobre todo, por su libertad, en una época y en un contexto en el que a la mujer no se le permite dominar ni su destino ni su propio cuerpo. Carmen es una vampiresa mediterránea, de clase obrera y raza gitana, que se convierte en víctima de su propia fatalidad, pues ningún hombre puede soportar, y menos aún en el seno de una sociedad tan tradicional como la Sevilla de la época, el dominio de una mujer liberada como ésta.

Las primeras versiones cinematográficas del mito datan de 1899 (*Carmen*, de Dufayel), 1909 (*Carmen, la hija del bandido*, de Ricardo de Baños) y 1913, respectivamente; este tercer filme, también llamado *Carmen*, fue rodado en nuestro país por el italiano Giovanni Doria y protagonizado por Margarita Silva. En la misma década, otros directores de fama internacional se interesaron por este tema. En 1915, aún en la época del mudo, en los Estados Unidos se realizaron dos versiones del clásico: la de Cecil B. DeMille, protagonizada por la cantante Geraldine Farrar, que había cosechado grandes éxitos en los escenarios interpretando la ópera homónima; y la de Raoul Walsh, encarnada por una de las actrices de más fama del momento, Theda Bara. En ese mismo año, Charles Chaplin dirigió su filme *Burlesque of Carmen*, en tono de parodia, en el

que él mismo interpretaba el papel de Don José, junto a la actriz Edna Purviance, en el rol de la mujer fatal. En 1918, en Alemania, Ernst Lubitsch rodó su *Carmen*, protagonizada por Pola Negri.

A mediados de la década de los veinte, aún en la época del cine mudo, triunfan en las pantallas de nuestro país películas basadas en otras manifestaciones de la cultura y la música popular, como *Carceleras* (1922) o *Rosario, la cortijera* (1923), dos adaptaciones de zarzuelas dirigidas por José Buchs. Con ellas se trata de atraer a las salas de cine a un público popular en busca de entretenimiento.

Fuera de nuestras fronteras, también se pueden citar varias obras inspiradas en temas andaluces. En 1922 Fred Niblo rueda *Sangre y arena*, un filme basado en la novela homónima de Vicente Blasco Ibáñez. Su protagonista, el *sex symbol* de la época Rodolfo Valentino, se mete en la piel de un torero que se debate entre el amor de su fiel esposa Carmen y la fatal seductora Doña Sol. Un año más tarde, también en el país norteamericano, Mary Pickford protagoniza la película *Rosita* (Ernst Lubitsch, 1923), en la que da vida a una bella cantante callejera de la que se enamora el mismo rey de España. En 1926 la cupletista Raquel Meller obtuvo uno de los grandes éxitos de su carrera, al meterse en la piel de la *Carmen* (1926) del francés Jacques Feyder. Un año más tarde, Raoul Walsh dirigió *Los amores de Carmen* (1927), una nueva versión del clásico protagonizada por Dolores del Río.

2. El musical folclórico andaluz entre los años 30 y 50

Sin dejar de lado la gran fijación de los directores, tanto españoles como extranjeros, por el mito de Carmen, uno de los géneros en los que se concentra un mayor número de tópicos en torno a lo andaluz en general, y a la mujer andaluza en particular, es el cine musical folclórico, que vive su época dorada entre los años treinta y cincuenta. Dichos filmes introducen canciones populares interpretadas por las artistas más afamadas del momento. Sus protagonistas suelen ser mujeres que visten con trajes de volantes y lunares, y un mantón sobre los hombros; llevan el pelo recogido, adornado con flores y peinetas, pendientes vistosos, y hacen gala de un marcado acento andaluz; aunque dichos rasgos irán evolucionando a medida que pasen las décadas.

Es precisamente en ese periodo en el que vamos a centrar nuestro estudio. A partir de una muestra representativa de los numerosos filmes musicales folclóricos de tema andaluz producidos en dicha época en nuestro país, trataremos de individualizar una serie de características comunes, a fin de trazar el retrato de la mujer andaluza, tal y como la

construye este tipo de cine. Las películas que constituyen nuestra muestra son las siguientes: *Morena Clara* (Florián Rey, 1936. Protagonista: Imperio Argentina), *María de la O* (Francisco Elías, 1936. Protagonista: Carmen Amaya), *Suspiros de España* (Benito Perojo, 1938. Protagonista: Estrellita Castro), *Mariquilla Terremoto* (Benito Perojo, 1939. Protagonista: Estrellita Castro), *Torbellino* (Luis Marquina, 1941. Protagonista: Estrellita Castro), *Malvaloca* (Luis Marquina, 1942. Protagonista: Amparo Rivelles), *Canelita en rama* (Eduardo García Maroto, 1943. Protagonista: Juanita Reina), *Embrujo* (Carlos Serrano de Osma, 1947. Protagonista: Lola Flores), *Filigrana* (Luis Marquina, 1949. Protagonista: Concha Piquer), *La niña de la venta* (Ramón Torrado, 1951. Protagonista: Lola Flores) y *Pena, penita, pena* (Miguel Morayta, 1953. Protagonista: Lola Flores).

Los años de la República (1931-36) coinciden con la llegada del cine sonoro a nuestro país, que originó una profunda crisis en la industria y dio lugar a la aparición de toda una gama de géneros musicales, entre los que tuvo especial éxito el de la española (del francés, *espagnolade*), ambientado en las zonas menos desarrolladas de la Andalucía rural y protagonizado fundamentalmente por personajes machistas, muy tradicionales y altamente estereotipados, como gitanos, cantaores y toreros. En estos filmes tampoco faltaban las canciones populares andaluzas, interpretadas por las estrellas más rutilantes de la época.

Las tramas, que solían estar salpicadas de elementos cómicos, normalmente giraban en torno a la figura de la protagonista femenina, convertida, siguiendo a Laura Mulvey, en la personificación del espectáculo. Entre los temas que se abordaban con más frecuencia destacan, sin duda, el ascenso económico y profesional de una joven de origen humilde gracias a su triunfo en el mundo del espectáculo; así como la negociación interracial e interclasista que se resuelve a través del matrimonio. La profusión de elementos de las clases populares, y sobre todo gitanos, en dichas producciones simboliza, en opinión de Labanyi, un intento del régimen republicano por incluirlos en su proyecto político, que promovía la modernización, la pluralidad y la autonomía de las distintas regiones españolas.

Sin embargo, los cambiantes gobiernos republicanos carecían de los recursos suficientes para convertir el cine en un medio propagandístico a su servicio, por lo que no le prestaron demasiada atención. Fueron escasas las películas de denuncia social producidas en dicha época, en la que los filmes perseguían una finalidad mucho más comercial que política. De hecho, el musical folclórico andaluz vive su máximo

esplendor en esos años, cuando divas como Imperio Argentina logran incluso desbancar al cine de Hollywood de los primeros puestos en las listas de filmes más vistos por el público.

Si bien se trata de un género producido en España para consumo eminentemente nacional -sin olvidar su exportación a América Latina-, durante los años de la Guerra Civil merece la pena destacar la realización de un buen número de musicales en los estudios berlineses de la UFA. Para ello se creó una productora hispano-alemana, la Hispano-Film-Produktion, que contó con la aprobación del Ministro del Cultura nazi, Goebbels, quien vio en la creación de este tipo de cine una posibilidad de exportar películas alemanas al mercado latinoamericano. Tal y como se refleja en *La niña de tus ojos* (Fernando Trueba, 1998), se rodaban dobles versiones de los filmes, una española y otra alemana, en las que no dejaba de ser curioso ver a actores germanos dando vida a personajes típicamente andaluces. Entre otras películas realizadas en Berlín cabe destacar, por ejemplo, *Suspiros de España* (1938) y *Mariquilla Terremoto* (1939).

Durante la época franquista, sobre todo en sus primeros años, se aprecia una continuidad del género musical folclórico andaluz, que aborda temas similares a los del cine republicano. A ello contribuye la permanencia de algunos de los directores, actores y actrices del periodo anterior, lo que dota a dichos filmes de una cierta ambigüedad. No obstante, el recién instaurado régimen se valdrá de este tipo de cine con una finalidad similar y a la vez distinta a la que perseguía la República, que no es otra que integrar a las clases populares y a la cultura gitana en su nuevo modelo de estado totalitario, en el que no tiene cabida la pluralidad. Así, en palabras de Labanyi, “si la folclórica republicana es un modelo de cine popular (que reivindica las clases populares), la folclórica del primer franquismo es un modelo de cine populista (que incorpora a las clases populares, pero sin dejar de exaltar sus valores)” (Labanyi, 2004: 6). En la época franquista se promueve una “españolidad” entendida como lo netamente español y castizo, por contraposición a la “españolada”, que se identifica entonces con las imágenes estereotípicas y falsas de lo español producidas en el extranjero.

A partir de 1939, consciente de la importancia de controlar los medios de comunicación, la dictadura de Franco instauró un sistema de censura y ayudas proteccionistas al cine, que se convirtió en un importante aparato de propaganda al servicio del régimen. Éste se valió de él para imponer un tipo de mujer sumisa, obediente y portadora de los valores más tradicionales. De ese modo, el cine español glorificó a las abnegadas esposas y

madres sufridoras, de moral intachable, por contraposición al modelo de la mujer fatal, libre, frívola y ligera de cascos.

En este contexto, el cine folclorista y popular ambientado en Andalucía desempeña un importante papel, en la recuperación del modelo de sociedad conservadora y tradicional que se trata de instaurar. De hecho, prácticamente en todos los filmes analizados, independientemente de las inclinaciones artísticas de las protagonistas, éstas desempeñan también las funciones que les tiene reservada la sociedad patriarcal. Ello es especialmente evidente, por ejemplo, en *Malvaloca*, donde Rosita, una vez superada su etapa de vida inmoral, ejerce de ama de casa, plenamente dedicada a Leonardo.

Entre los motivos por los que el régimen franquista promueve la realización de filmes cargados de referencias a la cultura y a la mujer andaluza, cabe destacar varios. Por una parte, de este modo se evita reflejar la realidad de otras regiones españolas en las que existen movimientos independentistas, como Cataluña o el País Vasco. Por otro lado, el exotismo asociado tradicionalmente a todo lo andaluz resulta especialmente útil en un momento en el que se promueve la tradición popular sobre otras manifestaciones culturales más elevadas. Este hecho se pone de manifiesto, especialmente, en dos de los filmes tratados, *Torbellino* y *Canelita en rama*. En el primero, el director de la radio en la que inicia su carrera la protagonista, Don Segundo, es un gran detractor de lo “populachero” y defiende a ultranza la música clásica, como máxima expresión de la alta cultura. Sin embargo, su amor por Carmen lo llevará a amar todo lo andaluz y, concretamente, la música popular de esta tierra. En el segundo de los filmes, el padrino de la protagonista, Rocío, la lleva a un colegio de monjas para tratar de apartarla de todo lo que tenga que ver con el flamenco y la cultura gitana. No obstante, a pesar de la educación adquirida, la joven nunca perderá sus raíces.

Así, pues, el musical folclórico andaluz se convierte en transmisor de los valores tradicionales, al tiempo que se fomenta la imagen de una España de flamenco y pandereta, a través de un cine de evasión que trata de hacer olvidar las penurias de la posguerra.

En los años cincuenta, el género objeto de nuestro estudio comienza a tratar argumentos cada vez más banales, con escasas referencias históricas o sociales. Por otra parte, esa década se caracteriza por una tímida apertura de nuestra industria hacia el mercado latinoamericano, con co-producciones como *Pena, penita, pena* (Miguel Montoya, 1953), cuya acción principal transcurre en México. En dicho filme, Lola Flores construye un prototipo de folclórica andaluza en su sentido más amplio, pues lo andaluz

constituye, más que nunca, un símbolo de lo español. Es precisamente dicha identificación lo que favorece la aceptación de este tipo de cine al otro lado del Atlántico.

A pesar de la internacionalización del musical folclórico andaluz, mediante la fusión con el folclore latinoamericano, en los años cincuenta el género comenzó su declive, especialmente, en la segunda mitad de la década. Se buscaron nuevas fórmulas para atraer al público a las salas de cine, como la introducción de niños cantores en las películas. En una época en la que comenzaba a romperse el aislamiento internacional al que estaba sometida España durante las primeras décadas del franquismo, figuras como la de Marisol sirvieron para proyectar una nueva imagen de la mujer andaluza y española, con rasgos menos raciales y estereotipados, especialmente diseñada para atraer al turismo extranjero.

3. La construcción de la imagen de la folclórica en el cine musical ambientado en Andalucía

Dado que el objeto de nuestro estudio, como avanzamos al principio, no es otro que analizar el modo en que el cine musical folclórico español ambientado en Andalucía construye la imagen de la mujer andaluza y, por extensión, de la artista folclórica, consideramos adecuado detenernos en este punto nuestro recorrido histórico y entrar de lleno en el análisis de la muestra de filmes seleccionada, con la convicción de que ello nos permitirá llegar a interesantes conclusiones.

Como ya hemos señalado, este género ofrece una visión altamente homogénea y estereotipada –una caricatura, se podría decir- del colectivo gitano, al que se asocian características como las de ser vagos, ladrones o de moral dudosa. En este sentido, podemos citar como ejemplos, al personaje de Regalito (*Morena clara*), que es vago y delincuente, para lo que cuenta con la complicidad de su hermana Trini, aunque ésta dejará ese tipo de vida con ayuda de la familia del fiscal; a los gitanos de *María de la O*, que matan a la madre de ésta por haberse casado con un payo y tratan de acabar también con él, que previamente ha vengado el asesinato de su esposa; al tío de Rosita (*Malvaloca*), que tiene alergia al trabajo; al tío y el primo de Rocío (*Canelita en rama*), que son ladrones, vagos y mentirosos -en palabras del administrador del cortijo, “Oxford con todos sus doctores sabe menos que un solo gitano de Triana”-; o a Chiringuito y sus compinches (*La niña de la venta*), que se dedican al contrabando y no escatiman en triquiñuelas para burlar a la guardia civil.

Sin embargo, en el caso de las gitanas –y, más concretamente, de las protagonistas de estas películas-, la visión que se ofrece de ellas es bastante más positiva, hasta el punto que se busca una identificación del público femenino –más adelante nos centraremos en los mecanismos empleados para ello-, en un intento por establecer una negociación entre clases que, si bien se queda en el plano interpersonal, contribuye a forjar en la mente de los estratos más populares de la sociedad una imagen idealizada de las clases altas (Labanyi, 2004).

Como hemos señalado, el cine fue utilizado por régimen franquista como un medio para transmitir –o, más bien, imponer- un **modelo de mujer** acorde con los postulados del nacionalcatolicismo. Los filmes abordados, por lo general, retratan la **sociedad machista y tradicional** de la época, en la que están perfectamente delimitados los roles de hombres y mujeres, así como el lugar que a cada uno le corresponde. Para ilustrar un poco este punto, podemos citar algunos detalles: en *María de la O*, el pintor pide permiso a quien piensa que es el novio de la protagonista, para hacer un retrato a la joven; el Conde de Montepalma se muestra celoso de los hombres que invitan o piropean a Filigrana; en *Embrujo*, Manolo abofetea a Lola, cuando piensa que ésta va a firmar un contrato sin él.

La doble moral imperante en aquella época queda muy patente en las tramas de estos filmes, en los que la sociedad se ceba con aquellas mujeres cuyo comportamiento en relación con los hombres se sale, aunque sea un poco, de las normas marcadas por el nacionalcatolicismo. En ocasiones, la música popular cumple precisamente esta función, la de difundir la mala fama de las mujeres libertinas. Esto es lo que sucede, por ejemplo, en *María de la O*, a quien el despechado Juan Miguel escribe una letra –los archiconocidos versos que rezan “... castigo de Dios, es la crucecita que llevas a cuestras, María de la O”- que todos acabarán cantando.

Por lo general, las protagonistas de estos filmes se caracterizan por su honradez y su buen corazón, y son capaces de sacrificarse por amor o por el bien de su familia. Así, por ejemplo, Rocío (*Canelita en rama*) está dispuesta a renunciar a la posición social adquirida gracias a su adinerado padrino si éste no admite a su familia biológica en el cortijo; y, una vez instalados allí, reprocha a su tío y a su primo su mal comportamiento. Trini (*Morena clara*) acepta quedar como una ladrona ante los ojos del fiscal, con tal de que no se sepa que el padre de éste tiene una hija ilegítima, pues así evitará un gran disgusto a su mujer. María de la O devuelve sus joyas y renuncia a su nueva posición social, por amor al gitano Juan Miguel. Rosita (*Malvaloca*) acepta permanecer apartada

de su amado Leonardo, para evitarle problemas con su hermana, que no la acepta. Filigrana, por ver feliz a su hijo, consiente el matrimonio de éste con la hija del Conde que tanto daño le hizo. Lola (*Embrujo*) renuncia a su contrato en el extranjero para volver al lado de Manolo. Sole (*Suspiros de España*) rechaza el premio que la convertirá en una estrella, para no marcharse a Cuba sin su familia; más tarde, ya en la isla, deja de firmar un jugoso contrato, con el fin de que Don Carlos sea readmitido en la productora donde trabajaba.

En este tipo de sociedad, además de los ya mencionados, se potencian de manera especial en las mujeres los valores de la honra y la decencia, que deben adornarlas como la más valiosa de las joyas. En los filmes abordados, ambos elementos están muy presentes, tanto en los diálogos como en las acciones. Así, Trini (*Morena clara*) afirma que está “soltera y mocita porque soy muy exigente”. María de la O, a pesar de los consejos de su madrastra, que dice no saber a quién ha salido una chica tan decente, demuestra el día de su boda que ha llegado al altar con su pureza intacta. Carmen (*Torbellino*) hace que su enamorado se le declare a la antigua usanza, a través de la reja. Filigrana se muestra muy ofendida cuando el Conde de Montepalma la lleva a su dormitorio para ofrecerle una copa; y le dice que, si quiere estar con ella, tendrá que pedirle permiso a su padre y llevarla a la iglesia vestida de blanco; meses después, tras la traición de éste, y una vez convertida en una estrella, Filigrana dice querer a los hombres “pa’ divertirme [...] y jugar con sus sentimientos”; sin embargo, de su comportamiento se deduce que no es eso lo que siente en realidad; de hecho, en cuanto aparece un hombre bueno que le demuestra su amor, ella se convierte en una esposa y madre ejemplar. Rosita (*Malvaloca*), una vez olvidados sus deslices de juventud, también encaja perfectamente en el papel de ángel del hogar. Lola (*Embrujo*) se mantiene impasible ante el acoso de Manolo, de quien seguirá enamorada toda la vida. Carmen (*Pena...*), a pesar de su comportamiento algo avanzado para la época, dice ser “una mocita muy decente”, una “novia de casarme con ramo de azahar ganado de cuerpo y alma”.

También, en ocasiones vemos cómo ésta defiende su honor, manchado por un señorito. Además de los ejemplos de *Filigrana* y *Mariquilla Terremoto*, antes mencionados, podemos citar el de *Pena, penita, pena*, cuya protagonista se venga del novio que la traicionó dedicándole en público un pasodoble en el que, entre otras lindezas, le dice que es cobarde, mal torero y poco hombre, además de no tener corazón.

Además de las virtudes señaladas, las protagonistas de estos filmes se caracterizan por su simpatía, su carácter alegre y su belleza. Eso sí, en algunos casos, en el marco de ese diálogo interclasista e interétnico, resulta necesario reeducar y refinar a las gitana, y de ello se ocuparán los representantes de la clase dominante. Esto se ve muy claramente en *Canelita en rama*; sin embargo, aunque gracias a los esfuerzos de su padrino y de las monjas del colegio, Rocío adquiere una educación e incluso habla idiomas, no desaparece de ella la huella dejada por la cultura de la que procede. Otros filmes en los que se aprecia este proceso de “pulido” de las protagonistas gitanas son, por ejemplo, *Morena clara*, donde la madre del fiscal entrega a Trini ropa más elegante y le enseña cómo comportarse con educación; *Torbellino*, donde Don Segundo lleva a Carmen a jugar al tenis e incluso la hace conducir un coche; o *Malvaloca*, donde Leonardo enseña a escribir a Rosita.

Sin embargo, el filme invita a los espectadores a identificarse con la primera, que es quien desempeña un rol más activo; a ésta le da vida una gran estrella del panorama folclórico nacional, mientras que el segundo suele estar interpretado por un actor de menor fama, que desempeña un rol poco amable. Será la protagonista gitana quien consiga llevarlo a su terreno y sólo le concederá su amor una vez que se haya “convertido” a los valores de ella.

Esto se aprecia especialmente en dos de los filmes analizados. En *Torbellino*, cuando Don Segundo viaja a Sevilla para pedir la mano de Carmen, ésta le hace colocarse al otro lado de la reja y le indica la pose que debe adoptar para parecer un auténtico caballero andaluz. Al final, el enamorado, firme detractor de la cultura flamenca y andaluza, que considera inferiores a sus raíces vascas, termina diciendo, con acento del sur: “Te quiero, chiquilla”. En *Canelita en rama*, Rafael deja de lado sus prejuicios hacia los gitanos, a quienes pide que le enseñen a cantar flamenco y tocar la guitarra, para complacer a Rocío. Al mismo tiempo, ella se compromete a convertirse en campeona de tenis. En otras películas, el refinamiento de las gitanas afecta principalmente a su aspecto físico y a su atuendo, como es el caso de *María de la O*, *Suspiros de España*, *Mariquilla Terremoto*, *Filigrana* o *Pena, penita, pena*.

Precisamente en lo que se refiere a la representación visual de las protagonistas, como ya se ha indicado, el musical folclórico andaluz recurre a un gran número de estereotipos, que sufren una evolución considerable coincidiendo con la llegada del franquismo. En este sentido, se puede individuar un rasgo común a los cuatro filmes analizados pertenecientes a la década de los treinta: todos ellos giran en torno a las

peripecias de una gitana andaluza, que aparece siempre ataviada con mantoncillo, vestido de volantes y lunares; lleva el pelo recogido y adornado con caracoles, flores y peinetas. Ésta puede corresponderse con la indumentaria propia de las gitanas andaluzas de la época, quienes vestían de faraloes tanto dentro como fuera de los escenarios; asimismo, los decorados empleados en estos filmes constituyen un todo único e indivisible junto con la folclórica. Sin embargo, cuando las protagonistas de dichas obras triunfan como artistas, en sus actuaciones suelen ir ataviadas con vestidos más lujosos y elegantes, como sucede, por ejemplo, con Sole en *Suspiros de España*. En *Mariquilla Terremoto* se aprecia una evolución algo mayor, que ya anticipa las tendencias de la década siguiente: así, mientras al inicio de la cinta la protagonista viste siempre al estilo de las gitanas andaluzas de clase popular, cuando regresa a su pueblo años después, tras haber vivido en París y triunfado en Europa, lo hace cubierta de joyas, con un atuendo mucho más elegante y refinado.

A partir de los años cuarenta, las protagonistas de los filmes sólo visten de faraloes cuando ejercen como cantantes, subidas a un escenario, mientras que en otro tipo de situaciones aparecen ataviadas según la moda de la época. En este sentido, cabe destacar excepciones, en el caso de las gitanas de condición más humilde. Por ejemplo, la protagonista de *Filigrana*, cuando era pobre, solía lucir la vestimenta típica de las gitanas –además, no hay que olvidar que la primera parte de este filme constituye un *flash-back* que nos transporta a los años de juventud de Filigrana- y, una vez convertida en artista de éxito, reserva ese tipo de indumentaria para sus actuaciones. Lo mismo sucede a Rocío (*Canelita...*), quien, al ingresar en el colegio deja de lado sus vestidos de gitana; y a Carmen (*Pena, penita pena*), que aparece ataviada con volantes y lunares cuando es una simple vendedora de lotería y, una vez convertida en la exitosa Soledad Vargas, elige un vestuario mucho más glamuroso. Tal vez en esta evolución tenga mucho que ver la estructura del **star system** a la española, que convierte a las artistas folclóricas en referentes para las mujeres de la época, quienes ven en ellas un ejemplo de promoción social y un espejo de elegancia y distinción en el que mirarse. He aquí un primer elemento transgresor, sobre el que volveremos más adelante.

Además de su vestuario, si hay algo que delata inmediatamente el origen andaluz de las folclóricas protagonistas de estos filmes es su marcado –y, a veces, exagerado- acento andaluz. En este sentido, destaca, precisamente por lo contrario, el filme *Embrujo*, en el que Lola Flores habla con acento castellano, como consecuencia del doblaje.

Otro rasgo que identifica a estas mujeres del sur es su **descaro y su carácter resuelto**, que tal vez pueda achacarse a su condición de gitanas humildes. Salvo en el de Rocío (*Canelita en rama*), que ha recibido una buena educación en un colegio de monjas gracias a su adinerado padrino, en el resto de los casos se trata de jóvenes incultas o incluso **analfabetas**. Por ejemplo, María de la O escribe con faltas de ortografía. Trini (*Morena Clara*) y Mariquilla (*Mariquilla Terremoto*) hablan de forma muy vulgar. Sin embargo, a pesar de sus carencias educativas, muchas de estas mujeres demuestran una gran inteligencia y sentido común, y consiguen salvar a los hombres de más de un aprieto. Por ejemplo, Trini (*Morena Clara*), con mucha gracia e ingenio, fingiendo ser medio bruja –y sirviéndose, para ello, de uno de los clichés tradicionalmente asociados a las gitanas-, consigue librar al padre del fiscal del chantaje al que pretende someterlo la madre de su hija ilegítima, y evita así dar un disgusto a la mujer de éste, que tan amablemente la ha acogido en su casa. En otro de los filmes abordados, *Torbellino*, Carmen descubre la trama organizada por Esquivias y los directivos de Radio Mundial con el fin de hundir la emisora de Don Segundo, y consigue salvarla de la quiebra.

A pesar de que la educación de la época preparaba a las mujeres para ejercer exclusivamente de amas de casa y madres de familia, las dificultades económicas por las que atraviesan las protagonistas de estos filmes llevan a algunas de ellas a ejercer alguna **actividad para poder mantenerse**; se trata siempre de trabajos no cualificados y típicamente femeninos. Así, Sole (*Suspiros de España*) es lavandera; Mariquilla (*M. Terremoto*) cuida perros, reparte huevos y leche a domicilio; Rosita (*Malvaloca*) trabaja en una fábrica; Reyes (*La niña de la venta*) es camarera; y Carmen (*Pena...*) vende lotería. Sólo Lola (*Embrujo*), ya desde el principio de la cinta, se dedica al mundo del espectáculo. Sin embargo, no es la única que sueña con triunfar como artista, pues también lo hacen y, finalmente, lo consiguen Sole (*Suspiros...*), Mariquilla (*M. Terremoto*), Carmen (*Torbellino*), Filigrana y Carmen (*Pena...*). De hecho, como ya hemos avanzado, los argumentos de muchos de los filmes que en esos años protagonizan las folclóricas se centran en la **transformación** de una joven de clase humilde en una estrella de éxito, que alcanza incluso proyección internacional, con la consiguiente mejora de su estatus socioeconómico. Se trata, por tanto, de mujeres que **poco tienen que ver con las españolas** y andaluzas de la época, que no solían tener tanta movilidad social ni la misma facilidad para triunfar sobre los escenarios. Sin embargo, con estos filmes se transmite una idea de **libertad y progreso** que no deja de ser

esperanzadora para el público que acude a las salas de cine buscando evadirse de la dura realidad.

En este sentido, en opinión de Eva Woods (2004), la comedia musical española del primer franquismo se caracteriza por ofrecer representaciones ambiguas y contradictorias de las mujeres, encarnadas en la figura de la artista folclórica, que resulta altamente incoherente respecto al modelo femenino que pretende imponer el régimen, basado en el discurso tradicional católico, que privilegia un tipo de mujer hogareña, pasiva y sumisa.

La joven protagonista de dichas películas suele estar más movida por el deseo de triunfar en el terreno profesional, por su ambición –económica y artísticamente hablando-, que por la idea de formar una familia. De hecho, entre las protagonistas de los filmes que componen la muestra, sólo una, Filigrana, se convierte en madre, sin que ello suponga un obstáculo para el desarrollo de su carrera profesional. En el caso de Rosita (*Malvaloca*), sabemos, por su testimonio, que tuvo una hija, como consecuencia de su vida licenciosa, pero ésta murió a los pocos años, por lo que no podemos considerarla una “madre” propiamente dicha.

Sí es más frecuente el que las protagonistas de estos filmes terminen casándose o comprometiéndose con un hombre, normalmente de clase superior, lo que constituye, en la mayoría de los casos, una clara revisitación del mito de Cenicienta, una mujer pobre pero de buen corazón que, gracias a sus múltiples virtudes, consigue conquistar a un hombre que la hará ascender en la escala social. Así, la gitana Trini (*Morena clara*) consigue enamorar al fiscal, una vez superado el rechazo inicial de éste hacia el pueblo gitano y probada su propia honradez. María de la O se casa con Juan Miguel, el gitano de sus amores; aunque él es de clase humilde, el ascenso social de la joven se materializa igualmente, al descubrirse la identidad de su verdadero padre. En *Suspiros de España*, Sole termina unida a Don Carlos Cuesta, el promotor cubano que la lanza al estrellato. Carmen (*Torbellino*) conquista a Don Segundo, el director de la emisora de radio donde realiza su debut como cantante. Rosita (*Malvaloca*) se compromete con Leonardo, un fundidor asturiano, y Rocío (*Canelita...*), con el hijo de su padrino, un terrateniente educado en Oxford. Filigrana, tras ser humillada por el Conde Montepalma, contrae matrimonio con un rico empresario americano. Reyes (*La niña de la venta*) se compromete con un ingeniero con título nobiliario incluido, y Carmen (*Pena...*), tras la traición de su novio torero, encuentra el amor junto a un rico hacendado mexicano.

Según Jo Labanyi, en el musical folclórico andaluz con frecuencia se produce una **negociación intercultural e interclasista** entre la protagonista femenina, que suele ser de clase popular –casi siempre, gitana-, y el protagonista masculino, que normalmente pertenece a una clase superior. Sin embargo, el filme invita a los espectadores a identificarse con la primera, que es quien desempeña un rol más activo; a ésta le da vida una gran estrella del panorama folclórico nacional, mientras que el segundo suele estar interpretado por un actor de menor fama, que desempeña un rol poco amable. Será la protagonista gitana quien consiga llevarlo a su terreno y sólo le concederá su amor una vez que se haya “convertido” a los valores de ella.

Esto se aprecia especialmente en dos de los filmes analizados. En *Torbellino*, cuando Don Segundo viaja a Sevilla para pedir la mano de Carmen, ésta le hace colocarse al otro lado de la reja y le indica la pose que debe adoptar para parecer un auténtico caballero andaluz. Al final, el enamorado, firme detractor de la cultura flamenca y andaluza, que considera inferiores a sus raíces vascas, termina diciendo, con acento del sur: “Te quiero, chiquilla”. En *Canelita en rama*, Rafael deja de lado sus prejuicios hacia los gitanos, a quienes pide que le enseñen a cantar flamenco y tocar la guitarra, para complacer a Rocío. Al mismo tiempo, ella se compromete a convertirse en campeona de tenis.

Este tipo de relaciones constituyen un componente esencial del género cinematográfico de la comedia romántica, cuyos protagonistas deben superar los obstáculos que se interponen en su camino hacia la felicidad conyugal, y que a menudo tienen que ver con las diferencias sociales o de otro tipo que existen entre ambos. Sin embargo, en el caso del musical folclórico andaluz, las protagonistas no siempre necesitan unirse a un hombre para escalar puestos en la jerarquía social. Así, por ejemplo, Sole (*Suspiros...*), Carmen (*Torbellino*) y Carmen (*Pena...*) consiguen triunfar, de manera más o menos paralela, en el amor y en el mundo del espectáculo; mientras que Filigrana y *Mariquilla* (M. Terremoto), tras ser deshonradas por sendos señoritos cuando aún eran unas pobres gitanas, alcanzan la gloria y la fama a nivel internacional. Cabe señalar un paralelismo entre estos filmes, pues sus dos protagonistas acabarán vengándose de quienes un día se rieron de ellas: Filigrana despoja al Conde de Montepalma de todas sus propiedades y *Mariquilla*, cuando regresa a su pueblo cubierta de *glamour* y joyas, se burla del señorito Quique, que se ha dilapidado la herencia de su padre y le pide trabajo. Sin embargo, curiosamente, ambas siguen sintiendo algo por aquellos hombres que tanto daño les hicieron y, a pesar de todo lo sucedido, terminan uniéndose de nuevo a ellos.

Esto bien puede interpretarse como un triunfo de Filigrana y Mariquilla, que por fin han conseguido alcanzar el amor que durante años se les negó, bien como una venganza, pues los papeles se han invertido y ahora son ellas quienes tienen el poder y el dinero, mientras que ellos deben plegarse a sus deseos; de hecho, por Mariquilla, Quique está dispuesto a trabajar por primera vez en su vida, y le pide “que me esclavices a tu voluntad”.

Otra característica propia de la comedia clásica, que también está presente en la mayoría de estos filmes, es suele tener como protagonistas a mujeres activas, independientes y desenvueltas. Podría afirmarse que muchas de ellas -y esto representa una importante contradicción respecto a los postulados de la ideología que trata de imponer el régimen franquista- gozan de una libertad de movimientos impropia de una señorita decente, sin que ello conlleve la pérdida de su honor y su reputación, salvo en el caso de Rosita (*Malvaloca*), quien, por necesidad, mantuvo relaciones con hombres a cambio de dinero y, como consecuencia de este comportamiento licencioso, tuvo que cargar durante años con su culpa, hasta que su bondad y su caridad la ayudaron a redimirse. Sin embargo, si tenemos en cuenta la época en que fue realizada esta película, resulta realmente llamativo que la censura dejara pasar un argumento como éste, ya que el filme presenta a Rosita de manera positiva, a pesar de haber ejercido la prostitución; es más, la narrativa fílmica le ofrece la posibilidad de redimirse, gracias a su religiosidad y su arrepentimiento sincero.

Entre otros comportamientos transgresores, cabe citar, la libertad de la que hacen gala algunas de las protagonistas, que se van a vivir a casa de un hombre sin estar casadas, y sin carabina que proteja su virtud: es el caso de Trini (*Morena Clara*), que se instala en casa del fiscal, a petición de la madre de éste; *María de la O*, quien acepta la invitación del americano, cuando aún no sabe que es su padre; Mariquilla (*M. Terremoto*), que se marcha con un desconocido a París, donde lleva una vida bohemia, compartiendo casa con varios hombres; Carmen (*Torbellino*), que se traslada a Madrid, a casa de Don Segundo, haciéndose pasar por su sobrina; o Malvaloca, que convive con Leonardo, antes de que éste le pida matrimonio. Tampoco es muy acorde a las normas morales de la época el comportamiento de Carmen (*Pena...*), que viaja a México con dos hombres a los que acaba de conocer, en busca de su novio torero, que ha sufrido una cogida; cuando se presenta en el hospital a visitarlo y él le dice que eso no es propio de una muchacha decente, ella le responde: “Mi honra es mía y nadie me dice cómo guardarla”. Otro elemento transgresor que resulta bastante llamativo y que, sin duda, se debe al

contexto en que fue rodado el filme *Morena Clara*, aún en los años de la República, es la presencia de una letrada en el juicio al que se someten Trini y Regalito. En este filme aparecen también elementos, como la relación adúltera del padre del fiscal, que, seguramente, no habrían sido tolerados por la censura franquista.

De todo lo dicho se deduce una característica fundamental del musical folclórico andaluz: las mujeres se convierten en las **protagonistas absolutas** de estos filmes, cuya acción gira en torno a ellas. Los actores que las acompañan desempeñan papeles secundarios, subordinados a las estrellas folclóricas, que destacan tanto en el terreno artístico como por sus excelentes cualidades morales. Frente a éstas, los personajes masculinos suelen ser alcohólicos, mujeriegos o vagos, incapaces de triunfar. Se puede afirmar, por tanto, que la masculinidad española en estos filmes aparece bastante debilitada. Por ejemplo, el tío de la protagonista de *Suspiros de España* es maltratado por su mujer. En *Mariquilla Terremoto*, la artista se rodea de un señorito borracho y donjuán, y de un viejo torero frustrado. El Conde de Montepalma (*Filigrana*), ante su incapacidad para los negocios, es despojado de sus propiedades por la protagonista. El personaje interpretado por Manolo Caracol en *Embrujo*, al ser abandonado por Lola, acaba sumido en la degeneración más absoluta: se da a la bebida y pierde el interés tanto por su trabajo como por todo lo que lo rodea. En *Pena, penita, pena*, Carmen viaja a México para cuidar a su novio torero, que la engaña con una viuda acaudalada, y termina siendo ridiculizado por ésta delante de numeroso público. “Claramente, estas películas no sólo parodian las jerarquías de género, sino que también refutan las afirmaciones de que las éstas ofrecen solamente modelos estériles de españolidad” (Woods, 49).

Si Laura Mulvey (1975; 2001), en su acercamiento crítico al cine de Hollywood, distingue entre espectáculo y narración, y atribuye lo primero a las mujeres y lo segundo a los hombres, en el caso de estas películas podemos afirmar que esa separación no está tan clara, pues en ellos las folclóricas no sólo ponen el espectáculo –en este caso, en el sentido más literal del término- sino que también tienen un peso decisivo en el desarrollo de la trama. De todas las obras citadas, sólo en *Malvaloca* encontramos a un auténtico ángel del hogar que se recluye en su casa a esperar que el hombre al que ama la considere digna de él. El resto de las protagonistas, por lo general, son muchachas atrevidas, que no tienen miedo de decir lo que piensan en cada momento, aún a riesgo de parecer descaradas. Por ejemplo, Trini (*Morena Clara*) se enfrenta al fiscal e incluso a la Guardia Civil; Sole (*Suspiros de España*) se planta en el hotel donde se aloja Don

Carlos y, a pesar de la negativa de éste, no deja de insistir hasta entregarle su ropa en persona. Las hay que incluso van más allá de las meras palabras, como Reyes (*La niña de la venta*), que sabotea los barcos de los pescadores para lograr que contraten a Juan Luis como mecánico; o a la protagonista de *Mariquilla Terremoto*, que pasa como un ciclón, arrasando por donde pisa.

Definitivamente, la figura de la folclórica que aparece en los filmes de la época llama la atención, pues invita a cuestionar los modelos de mujer impuestos por el régimen franquista. Estas artistas se convierten en iconos de modernidad. Viajan por el mundo y vuelven cargadas de joyas, ataviadas con abrigos de piel y glamurosos vestidos a la moda, que contrastan con su pasado humilde. P. ej., la protagonista de *Mariquilla Terremoto* regresa a su tierra convertida en una mujer rica, elegante, con chófer, que ha conseguido triunfar artística y profesionalmente, y ha logrado salir del ostracismo al que había sido condenada por la deshonra del señorito que un día la enamoró. Otras protagonistas que, gracias a su ascenso artístico o social, se cubren de joyas y glamour son, por ejemplo, las de *María de la O*, *Suspiros de España*, *Filigrana*, *Embrujo* y *Pena, penita, pena*.

En una época en que los modelos que debían seguir las mujeres estaban encarnados por figuras tan virtuosas como Isabel la Católica o Santa Teresa de Jesús, no deja de ser llamativo el que las artistas folclóricas se conviertan en iconos femeninos altamente atractivos para las españolas, que sentían admiración y veían en ella un modelo a seguir, así como una esperanza de dejar de lado las penurias de la posguerra.

En ello tuvo una gran influencia, sin duda, la ideología del *star system* que, aplicada a las artistas folclóricas, permitía a las mujeres imaginarse como portadoras de nuevas subjetividades, que afectaban al ámbito económico (clase social), laboral y sexual, a pesar de que el contexto real de la época hiciese bastante difícil su realización. Como afirma Stacey refiriéndose al cine de Hollywood, esas “identificaciones demuestran los placeres contradictorios que ofrecen las estrellas [...], por un lado, al reproducir modelos normativos de glamour femenino y, por otro lado, al ofrecer a las mujeres fantasías de resistencia. Por ejemplo, algunas estrellas femeninas representaban imágenes de poder y confianza. Éstas eran con frecuencia las favoritas, porque ofrecían a las espectadoras fantasías de poder fuera de su propia experiencia” (Stacey, 1998: 151. Traducción de la autora).

Con frecuencia, las protagonistas de estos filmes aparecen trabajando antes de iniciar sus carreras artísticas, lo que fomenta la identificación de las clases más populares; sin

embargo, cuando éstas triunfan en el mundo del espectáculo y ascienden socialmente, esa identificación no desaparece, sino que, por el contrario, las espectadoras de clase baja ven reforzarse en sus conciencias “el mito capitalista del éxito”, pues sienten que, si las mujeres que ven en pantalla lo han logrado, ellas también pueden alcanzarlo; y que el trabajo duro siempre se ve recompensado. Así, las estrellas folclóricas son vistas, a la vez, como mujeres fascinantes, especiales, y como mujeres igual que las de la calle, que se permiten soñar con alcanzar metas similares.

Con frecuencia, los guiones de las películas se inspiraban en la biografía de sus protagonistas. Por citar un ejemplo, Concha Piquer dejó a los quince años su Valencia natal para marchar a Norteamérica, de donde regresó cubierta de gloria. Un filme significativo en este sentido es *Embrujo* (Carlos Serrano de Osma, 1947), protagonizado por Lola Flores y Manolo Caracol; en él se refleja proceso que llevó a la artista al estrellato, así como la relación sentimental mantenida por la pareja en la vida real.

Todo este entramado hacía que, en muchos casos, el público termina identificando a las actrices con los papeles que éstas interpretan en la gran pantalla, y los personajes femeninos adquiriesen mayor importancia que los argumentos de los filmes.

En el caso de las estrellas folclóricas, adquiría notable importancia la identificación entre los personajes interpretados en pantalla y la vida real de las artistas, que constituían un todo indisociable en la mente de las espectadoras. Así, aunque éstas diesen vida, dentro del discurso fílmico, a jóvenes ‘inofensivas’ desde el punto de vista ideológico y moral, terminaban irremediamente investidas con el halo de cosmopolitismo, independencia y modernidad que caracterizaba a las actrices.

Éste es un ejemplo, como tantos otros, del modo en que, en esta nueva industria del entretenimiento, los héroes de antaño (toreros, futbolistas, banqueros...) han cedido su lugar a las nuevas heroínas (chichas de clase humilde que logran triunfar en el mundo del espectáculo), convertidas en productos de consumo.

Este tipo de filmes, más que estar alineados con la izquierda o la derecha, se sitúan al servicio del capitalismo, pues no es sino el tirón comercial de estas estrellas lo que proporciona interesantes dividendos a la industria cultural de la época. “Así que las artistas de clase trabajadora, la ambición, el éxito y las parejas heterosexuales sin hijos se oponen a las normas católicas al mismo tiempo que mantienen las condiciones necesarias para la continuidad de las empresas de entretenimiento y, por extensión, para el enriquecimiento de las clases empresariales” (Woods, 53).

A pesar de lo que pudieran imaginar los censores de la época, y siguiendo a Molly Haskell, el público recordaría más la transgresión de estas protagonistas femeninas, así como la libertad y el éxito que proyectaban las folclóricas en la vida real, que los finales convencionales de muchos de sus filmes, en los que triunfaba el amor y el sometimiento de la protagonista a un hombre.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

AAVV, *Personajes, acciones y escenarios andaluces en el cine español (1934-2006)*, Sevilla, Fundación Centro de Estudios Andaluces, 2008.

DE FRANCISCO, I., PLANES PEDREÑO, J. A. y PÉREZ ROMERO, E. (ed.), *La mujer en el cine español*, Madrid, Arkadin Ediciones, 2010.

FERNÁNDEZ, M. C., *Hacia un cine andaluz*, Algeciras, Ediciones Bahía, 1985.

GALLARDO SABORIDO, E. J., “Para problematizar las batas de cola: ideología en identidad en el musical folclórico andaluz”, comunicación presentada en las Jornadas ‘Prácticas artísticas-políticas-poéticas, hacia la experiencia de lo común’, en <<http://ayp.unia.es/dmdocuments/comr0812.pdf>>

GALLARDO SABORIDO, E. J., “Domando a las fierecillas andaluzas: el mito de Pigmalión y la (re)configuración de lo gitano en el cine español y latinoamericano”, en <<http://www.unican.es/NR/rdonlyres/0000e2dc/hfmffghyoagowuilmvzetbkliidsckvxe/EmilioJos%C3%A9GALLARDODomandoalasfierecillasandaluzasElmitodePigmali%C3%B3nylareconfiguraci%C3%B3ndelgitanoenelcineespa%C3%B1olylatinoamericanos.pdf>>

GALLARDO SABORIDO, E. J., *Gitana tenías que ser. Las andaluzas imaginadas por las coproducciones filmicas España-Latinoamérica*, Sevilla, Centro de Estudios Andaluces, 2010.

GÓMEZ, J. y NAVARRETE, L., “La mujer folclórica andaluza”, en V. Guarinos (ed.), *Alicia en Andalucía*, Sevilla, Filmoteca de Andalucía, Consejería de Cultura de la Junta de Andalucía, 1999, pp. 17-35.

GUARINOS, V. (ed.), *Alicia en Andalucía*, Sevilla, Filmoteca de Andalucía, Consejería de Cultura de la Junta de Andalucía, 1999a.

GUARINOS, V., “Cuando Alicia se llama Carmen, y Lola, y Rocío, y Macarena...”, en V. Guarinos (ed.), *Alicia en Andalucía*, Sevilla, Filmoteca de Andalucía, Consejería de Cultura de la Junta de Andalucía, 1999b, pp. 13-16.

- GUARINOS, V., “Algunas andaluzas oscuras”, en V. Guarinos (ed.), *Alicia en Andalucía*, Sevilla, Filmoteca de Andalucía, Consejería de Cultura de la Junta de Andalucía, 1999c, pp. 113-127.
- GUBERN, R., *El cine sonoro en la II República (1929-1936)*, Barcelona, Lumen, 1977.
- GUBERN, R., MONTERDE, J. E., PÉREZ PERUCHA, J., RIAMBAU, E. y TORREIRO, C., *Historia del cine español*, Madrid, Cátedra, 2000.
- LABANYI, J., “Lo andaluz en el cine del franquismo: los estereotipos como estrategia para manejar la contradicción”, *centra*, Fundación Centro de Estudios Andaluces, Documento de Trabajo, Serie Humanidades H2004/02, en internet: < <http://public.centrodeestudiosandaluces.es/pdfs/H200402.pdf>>
- MÉNDEZ DOMÍNGUEZ, M., “Hollywood les presenta: Andalucía”, *Frame: revista de cine de la Biblioteca de la Facultad de Comunicación*, nº 1, 2007, pp. 219-255, ISSN: 1988-3536.
- MONTERDE, J. E., “El cine de la autarquía (1939-1950)”, en AAVV, *Historia del cine español*, Madrid, Cátedra, 2000
- PINEDA NOVO, D., *Las folklóricas y el cine*, Huelva, Festival de Cine Iberoamericano, Productora Andaluza de Programas, 2001.
- RUIZ MUÑOZ, M. J. y SÁNCHEZ ALARCÓN, I., *La imagen de la mujer andaluza en el cine español*, Sevilla, Centro de Estudios Andaluces, Consejería de la Presidencia de la Junta de Andalucía, 2008.
- SÁNCHEZ VIDAL, A., *El cine de Florián Rey*, Zaragoza, Caja de Ahorros de la Inmaculada, 1991.
- SANTAOLALLA, Isabel, *Los “Otros”. Etnicidad y “raza” en el cine español contemporáneo*, Zaragoza, Prensas Universitarias de Zaragoza, y Madrid, Ocho y Medio, 2005.
- SERRANO, Nekane, “Viajeras transgresoras. Su destino: ser mujeres”, en V. Guarinos (ed.), *Alicia en Andalucía*, Sevilla, Filmoteca de Andalucía, Consejería de Cultura de la Junta de Andalucía, 1999, pp. 67-86.
- STACEY, J., “Feminine fascinations. Forms of identification in star-audience relation”, en C. Gledhill (ed.), *Stardom, industry of desire*, Londres, Routledge, 1998, pp. 141-163.
- WOODS, E., “From rags to riches: the ideology of stardom in folkloric musical comedy films on the late 1930s and 1940s”, en A. Lázaro Reboll y A. Willis, *Spanish popular cinema*, Manchester University Press, 2004, pp. 40-59.

