

ISSN electrónico: 2172-9077

DOI: <https://doi.org/10.48047/fjc.27.01.16>

FISURAS, PERVIVENCIAS Y DESVIACIONES DE LA ESPAÑOLADA EN *EL GATO MONTÉS* (ROSARIO PI, 1935)

FISSURES, SURVIVALS AND DEVIATIONS OF THE ES- PAÑOLADA IN THE GATO MONTÉS (ROSARIO PI, 1935)

Álvaro MARTÍNEZ SÁNCHEZ

Contratado F.P.U. Universidad de Córdoba, España

E-mail: 172masaa@uco.es

 <https://orcid.org/0000-0003-1129-0245>

Fecha de recepción del artículo: 22/01/2023

Revisado: 06-02-2023

Fecha de aceptación definitiva: 03/05/2023

RESUMEN

Un género como la española, tan anclado en tradicionales valores y férreos arquetipos, en ocasiones ha permitido el brote de espacios de apertura sobre los que se asoman, desde la retórica fílmica, textos disidentes. Es así como, esta búsqueda de espacios de ruptura supone el principal objetivo de la presente de investigación. De tal forma que, a partir de las teorías fílmicas de género y los estudios culturales, procuramos el estudio del texto fílmico *El Gato Montés* para examinar en él de qué forma la directora Rosario Pi enfrenta a los espectadores a una historia cuyas claves se sustentan en una tradición artística asentada, pero cuyas grietas se vislumbran en elementos tales como la construcción de los personajes, tanto los masculinos como los femeninos o la música a partir de copla, desde su forjado en el uso de una particular pluma cinematográfica. Todo ello permitirá examinar la existencia de una mirada de mujer dentro de las pioneras de nuestra cinematografía, junto con un análisis de la visión de lo andaluz desde el estudio de los estereotipos y su plasmación en el cine español.

Palabras clave: Española; Cine español; Rosario Pi; estereotipos; Teorías de género

ABSTRACT

The española, a genre that is constructed on the base of strong archetypes and values, sometimes allows for spaces of openness through the creation of films that break with the established. In this sense, the search for such spaces of rupture is the main objective of this research. Using a methodology based on film theories of gender and cultural studies, we propose to study the film *El Gato Montés* to analyze how the director Rosario Pi creates a story based on an established artistic tradition, but which at the same time breaks with the established through the construction of the characters, both male and female, and even the music. All of this will allow us to determine the existence of a woman's point of view within the framework of the pioneering women of our cinema, together with the study of the stereotypes about Andalusians and their expression in Spanish cinema.

Keywords: Española; Spanish cinema; Rosario Pi; stereotypes; gender theories

1. INTRODUCCIÓN

En el presente trabajo de investigación se plantea la posibilidad de que las directoras pioneras del cine español elaboran sus textos fílmicos bajo la etiqueta de la española, pero que en ellos late con fuerza una instancia autoral de mujer. Esta hipótesis nace a partir de la observación de que las directoras situadas en los albores de nuestro cine como Rosario Pi, Margarita Alexandre o Ana Mariscal tienen en común un acentuado acercamiento a dicho género, de tal forma que se configura como un lugar común de estas mujeres. Además, debemos tener en cuenta el interés que reviste esta investigación; sobre todo, si atendemos a la existencia de estrategias que son usadas por los diferentes directores dentro de la española, relegando a la mujer a la pasividad, como un fiel reflejo de lo que sucedía en la sociedad. Por ello, debemos observar si este tratamiento de los papeles femeninos es perpetuado o, si en cambio, se produce una embrionaria estrategia deconstructiva de la española, que activa, a su vez, una mirada de mujer.

La directora que nos ocupa es Rosario Pi Brujas (1899-1967). A vuelapluma debemos indicar que se considera una pionera del cine, por ser la primera directora de la que es posible conservar una película. Destaca también en su faceta como creadora por las innovaciones técnicas que plantea, así como por su acercamiento a las vanguardias europeas. Al igual que el resto de las pioneras, sus discursos fílmicos se amparan mayoritariamente en la española. En cuanto a las causas que responden al interés que les suscita el género a estas mujeres, a pesar de que podríamos argumentar razones económicas, puesto que la española gozó de un gran éxito comercial, debemos aventurarnos más bien al arrojo de otras hipótesis que nos permitan entender tal hecho. Por ejemplo, los estudios feministas sobre el género musical y su relación con las películas filmadas por mujeres afirman que el espectáculo del género ofrece la posibilidad, como ocurre con la española, de no solo poner a la mujer en el centro del espectáculo y, por tanto, de la acción, sino de diluir, por la libertad que ofrece, el discurso patriarcal del cine (Cohan, 1996, p. 46).

Así pues, a lo largo de las próximas páginas abordaremos la no fácil misión de rastrear los diferentes andalucismos que laten con fuerza en el interior del texto fílmico de una pionera del cine español: Rosario Pi. Esto resulta ser todo un ejercicio de (auto)construcción de nuestra propia identidad, de modo que se utiliza el análisis de su película, *El Gato Montés* (1935), como una vía para examinar la identidad de un pueblo que, debido al tratamiento que ha tenido en las diferentes manifestaciones artísticas, ha quedado reducido a unos estereotipos que no corresponden con la realidad. Por ello, el cine, como un medio artístico ubicado dentro de un proceso de identificación cultural a partir de su contacto con un gran número de espectadores (Morales Romo y Morales Romo, 2020, p. 239) no puede quedar exento de acercamientos como el que hoy nos proponemos, en el que se aborden los estereotipos que en él se representan.

Por otro lado, la base de la presente investigación se reconoce deudora de ciertas aproximaciones teóricas que previamente han indagado en la española como el libro *Historia de un género cinematográfico: la española* (Naverrete, 2004) o *Luces y rejas: Estereotipos andaluces en el cine costumbrista español (1896-1939)* (Claver Esteban, 2012). Sin embargo, ninguno de ellos ha abordado el papel de las pioneras del cine español, ni ha realizado un acercamiento, en clave analítica, a su particular visión de la española. Si bien algunos apuntes estéticos y narrativos de la poética de Rosario Pi se pueden observar en capítulos de libro como el realizado por Bárbara Zecchi (2014) en su monografía dedicada a las directoras del cine español.

En cualquier caso, nos interesa especialmente comprender la española como un fenómeno que ha derivado en la configuración de un determinado imaginario colectivo constituido con base en una identificación con aquello que se proyecta en la gran pantalla y que implica una simplificación de lo que significa ser andaluz, basándose en un conjunto de clichés (Martín-Márquez, 1999, p. 64). Esta

imagen creada en torno a lo andaluz, cuya base se sostiene en un folclore arraigado en la tauromaquia o el flamenco, no nace de la nada, sino que emana de otras producciones artísticas que funcionan como productos culturales generadores de significados. En ese sentido, el ejercicio analítico que se propone en este trabajo se vuelve interesante al tratar de examinar si existe la posibilidad de que en textos fílmicos se pueda romper con dicha imagen impenetrable.

Por lo tanto, no debe extrañar que, dado que se trata de un género poco conocido y que, ha sufrido un uso indiscriminado que no ha ido acompañado de una reflexión profunda del término para definir unívocamente sus características, debemos comenzar la presente investigación con un marco teórico que nos permita deletrear los filmes de forma rigurosa, dotándonos de las herramientas necesarias para emprender la lectura de los textos fílmicos. Para tal fin, abordaremos, en primer lugar, una contextualización sobre la española, para emprender el análisis después con dicho marco alumbrando nuestro horizonte.

2. OBJETIVOS Y METODOLOGÍA

La finalidad de nuestra investigación es abordar el estudio del texto fílmico *El Gato Montés* (Pi, 1935). Nuestro análisis consiste en la profundización de dicha obra a partir del conocimiento de la española para hallar desviaciones y perversiones con respecto al género. Por ello, el análisis parte de tres enfoques diferentes: los estudios culturales para poder estudiar los estereotipos en el filme, los estudios de análisis fílmicos para poder dotar de significación los procedimientos escogidos por la directora y, por último, los estudios de género para poder comprender las estrategias empleadas y si subyace en ellas, una intención de proyectar una instancia autoral de mujer. Una vez atendamos a todo ello, podremos dar cumplida cuenta de los objetivos que nos proponemos alcanzar y que podemos resumir en los siguientes:

- Identificar en *El Gato Montés* aquellos procedimientos narrativos y fílmicos que impliquen una desviación con respecto a la española, para observar la forma en la que se acerca la pionera Rosario Pi al género.
- Estudiar los rasgos de estilo de la película con el fin de obtener una visión que nos permita comprender las características formales de su obra y si existe una influencia desde su autoría femenina en la realización de la cinta.
- Conocer cómo los andaluces son construidos en el cine desde la española, tratando de incidir en los estereotipos que vienen de las leyendas de la España romántica y que constituyen una constante en los discursos artísticos.
- Rastrear la presencia de personajes femeninos y masculinos disidentes e inusuales en los textos fílmicos propuestos con el fin de examinar si existe un distanciamiento con respeto a las españolas coetáneas.

Así pues, un estudio que parta de la unión de los estudios culturales, las teorías fílmicas feministas y el análisis fílmico debe realizarse desde una metodología cualitativa que sustente la lectura de la película propuesta a partir de unos conceptos teóricos. En ese sentido, nuestros cimientos metodológicos parten de las teorías fílmicas de género, aunque nos basamos principalmente en el texto propuesto por Laura Mulvey (1978) para quien la mujer, a lo largo de su estudio del cine clásico, ha quedado supeditada a papeles que la someten a ámbitos privados, sin ocupar altas cotas de protagonismo. Esta teoría nos va a permitir trasladar dicha crítica de la configuración del binomio hombre-activo/mujer-pasiva en el cine al estudio de los personajes del texto fílmico propuesto, para establecer si dentro del mismo se rompe con el arquetipo clásico de mujer abnegada y ama del hogar. Esto permitirá revelar la existencia de una deconstrucción de la española a partir de una determinada configuración de los perso-

najes. En ese sentido, no debemos ignorar la existencia de otros textos publicados con posterioridad por la misma autora como *Afterimages: On Cinema, Women and Changing Time. Glasgow* (Mulvey, 2019); donde aborda otras cuestiones en torno a filmes actuales, aunque metodológicamente el análisis se basará en su primer texto precisamente por su teorización de los personajes femeninos y su construcción determinada por la mirada masculina. Y, sobre todo, porque además de dicha teórica, en la lectura del filme tendrán un gran peso las ideas que propugna el feminismo de la diferencia, como la existencia, según Hélène Cixous de una *écriture féminine* (1995). De tal forma que podamos comprender desde dicha perspectiva la construcción de un texto fílmico que se sitúa al margen del orden simbólico. En ese sentido, Julia Kristeva (1974) estudia en la literatura mecanismos escriturales que ponen de manifiesto un alejamiento del orden simbólico como las de la vanguardia. Esto nos será de gran utilidad, ya que del mismo modo aplicaremos estos conceptos al lenguaje cinematográfico expresionista que emplea Rosario Pi, puesto que requiere de una lectura que permita constatar un «*parler femme* a través del que se revele la sexualidad femenina» (Hermosilla, 2020, p. 284). Esto nos permitirá poner el acento en aquellos elementos subversivos y que, por lo tanto, supongan fisuras al discurso androcéntrico que subyace en la española.

Con respecto al análisis cinematográfico, este resulta ser nuestra herramienta principal para poder comprender si se producen desviaciones de la española. En aras de conseguirlo, seguimos la propuesta metodológica de Francesco Casetti y Federico di Chio (1991), quienes afirman que, al descomponer la película en diferentes escenas, junto con el análisis textual, podemos extraer los sentidos y significados que allí operan. A este respecto, seguimos también la teoría de Santos Zunzunegui, ya que consideramos el texto como «una secuencia de signos que produce sentido» (Zunzunegui, 1989, p. 78). Además, nos detendremos en la forma fílmica, al entender que esta vehicula un significado concreto entendido como «poética visual» (Zunzunegui, 1994, p. 137).

Por último, son los estudios culturales la última de nuestras columnas metodológicas. No debemos pasar por alto que nos adentramos en el análisis de un género donde reza un exacerbado gusto por el estereotipo. Por ello, debemos conducir el sendero metodológico por caminos que nos permitan adentrarnos en el estudio de los diferentes personajes de la española, que a menudo configuran papeles caricaturescos de la realidad andaluza. En lo que a la estereotipia se refiere, entendemos la teoría de Núñez Florencio como la más idónea pues propone una perspectiva de la identidad española centrada en “las imágenes de la nación que han ido forjando los naturales y los foráneos a lo largo de los siglos” (Núñez, 2008, p. 174).

3. TRADICIÓN, FOLCLORE E IDENTIDAD: RADIOGRAFÍA DE LA ESPAÑOLADA

Haciendo un alto en el camino, debemos contextualizar de forma sucinta los orígenes de la española. Un género que podríamos considerarlo dentro de la veta casticista –cuya aplicación teórica también se lleva a cabo en filmes actuales (Bracco, 2015)– y sobre el que se ha afirmado que su eclosión tiene lugar en Francia con *l'espagnolade*, a partir de la representación de la ópera *Carmen* donde tiene lugar una orgía costumbrista al representar estereotipos que hunden sus raíces en la tradición andaluza como toreros, bandoleros o gitanas. Sin embargo, a pesar de que este género «juega con figuras reales pertenecientes a nuestra literatura. Como se ha mencionado, no es posible entenderlo como un invento exótico de origen francés, pues a la imaginación extranjera sólo le corresponde la invención de la etiqueta, sus componentes son endémicos» (Navarrete, 2009, p. 57).

Sin embargo, debemos remontarnos mucho más atrás para encontrar las huellas de esa española, como la obra *Los españoles pintados por sí mismos* (1843-1844), en la que se caracterizan a diferentes

tipos pintorescos debido al miedo por su desaparición ante la llegada de la cultura extranjera. Y es que, los retratos sobre españoles que se perfilaron aquí son: el torero, la gitana, el contrabandista, el bandolero, la maja y la cigarrera. Como se puede comprobar, son personajes que se expandirán a la postre en la configuración de la literatura decimonónica, para luego pasar al teatro y, finalmente, al cine.

Pues bien, en este recorrido debemos prestar una especial atención a la evolución de la española dentro de la historia del cine español. En ese sentido, a principios del siglo XX ya encontramos ciertas pretensiones de filmar lo costumbrista. En realidad, ya incluso con los hermanos Lumière y sus panoramas, también denominados *films de plein air* por productoras como Gaumont, nos encontramos con la inquietud de realizar postales urbanas en las que, a partir de planos fijos, mostraban elementos de la cotidianidad. Para teóricas como Antonia del Rey-Reguillo:

Un buen porcentaje de las primeras tomas de vistas cinematográficas fue filmado en España por los camarógrafos extranjeros, con los franceses a la cabeza, que recorrieron el territorio español capturando con sus cámaras todo aquello que les parecía exótico o pintoresco (Del Rey-Reguillo, 2013, p. 7).

La contribución de estos operarios de cámara, que atendía a los gustos del público, comenzó a consolidar la fuerte tradición folclórica del cine en nuestro país. Por otra parte, una revisión de los primeros títulos de la centuria pasada permite comprobar cómo los cineastas extranjeros demuestran un marcado interés por lo pintoresco. Filmes como *Max Toreador* (Linder, 1913), *Sol y Sombra* (Musidora, 1922), junto con las postales urbanas de otra pionera como Alice Guy Blanché, evidencian a las claras la fuente temática que emana de España, sobre todo, de la parte folclórica del sur. En cuanto al aterrizaje en producciones propias, la primera película que se grabó en nuestro país, *Salida del Pilar de misa de doce* (Eduardo Jimeno, 1897), ya da cuenta de un interés por el folclore andaluz. Sin embargo, pasan los años y la española se convierte en el centro del entretenimiento, junto con las inevitables críticas que recibe. José María Salvaverría afirmó que «mientras presentemos como monumentos nacionales el gitano, la juerga flamenca y las corridas de toros, ¿podemos exigir decididamente que nos tomen en serio» (Fusi, 1999, p. 69).

Conforme avanza la historia, la llegada de la II República convive con el periodo de máxima proliferación de españoladas. En dicho momento tiene lugar una modernización de las leyes que se puede ejemplificar, por ejemplo, con la ampliación de los derechos de la mujer. A pesar de esta cuestión, la gran mayoría de españoladas emplean el mismo *modus operandi* basado en conservadurismo y lo atávico como rasgo axial. Por ello, a lo largo ya de los siguientes párrafos, trataremos de servirnos del análisis para examinar la permeabilidad de las fronteras del filme de Rosario Pi a esos aires de modernización. No en vano, el filme se enmarca en dicho contexto. A este respecto, si partimos de la teoría de Jon Labanyi (2003, p. 7), debemos atender también en las próximas páginas, al concepto de estereotipo como la construcción de una unívoca idea sobre la definición del otro, esto es, desde la homogeneización de un grupo social. Lo que nos interesa aquí de todo ello es que, como explica la teórica, la forma de deconstruir un estereotipo es su desestabilización, de manera que conduzca hacia el extremo desde la narración o, en nuestro caso, si incluso la propia puesta en escena puede reforzar la desestabilización de los personajes desde la composición de los planos, el ángulo escogido o la iluminación. Así pues, a lo largo de los siguientes epígrafes, comenzaremos con el análisis de los personajes estereotipados de la española que nos ocupa.

4. EL ARQUETIPO FEMENINO EMPODERADO: EL CASO DE LA MUJER GITANA

La española, como uno de sus principales rasgos, encierra una fuerte presencia de gitanismo, pero, dentro de esta representación, la mujer se convierte en la cabeza visible del grupo. Ya en cuadros como *La Gitana* (Raimundo de Madrazo y Garreta, 1872) se puede observar que su fisonomía destaca por la belleza y por cómo, a través de esta, es capaz de encandilar a los hombres. Además, tiene una tez aceitunada que acompaña de un gran ingenio, junto con sus dotes de bailaora donde pone de manifiesto una acentuada gestualidad. Todo ello es lo que ya podíamos ver en la obra *Los andaluces pintados por sí mismos* y lo que, por lo tanto, se ha trasladado a la gran pantalla como en *La hija de Juan Simón* (Saenz de Heredia, 1935).

Este personaje dedicado al engaño y al hurto, capaz de embaucar al hombre solo para ascender de clase social como en *María de la O* (Ramón Torrado, 1958) es uno de los síntomas de la Andalucía costumbrista. También es caracterizado por abanderar a la mujer andaluza, puesto que en las españoladas es el personaje femenino que más aparece y que concentra —a la par que generaliza— todos esos rasgos de la mujer del sur, a saber, el cante, el espectáculo y la holgazanería. Dentro del universo cinematográfico la vamos a ver asociada al hogar, la maternidad, la salvaguarda de la moralidad y, cómo no, a la pasividad. De modo que, tal y como afirman las teóricas María Nieves Corral y Alexandra Sandulescu, en el cine de esta época y en posteriores, se muestra a la mujer «como un ser débil, inculco, pasivo, dependiente de la figura masculina y sin voz en asuntos de índole familiar o social (Corral y Sandulescu, 2022, p. 193).

Con estas ideas en la cabeza, debemos adentrarnos ya en análisis del arquetipo de la gitana en *El Gato Montés* encarnado por Soleá. Este personaje es el protagonista de una trama argumental que responde al triángulo amoroso clásico de la ópera *Carmen* basado en la relación entre un bandolero, una gitana y un torero. Soleá vive una vida feliz con Juanillo hasta que este, en una pelea, apuñala a un borracho y sufrirá un castigo penitenciario. Tras esto, por un lado, Soleá comienza una relación con el torero y, por otro lado, Juanillo una vez sale de la cárcel se transforma en bandolero hasta convertirse en el Gato Montés. Finalmente, en una corrida de toros Rafael muere, Soleá morirá después también y Juanillo, demostrando un vaivén de fatalidades, cogerá el cuerpo de su amada hasta que será disparado por un compañero suyo con el fin de morir al lado del cuerpo de la protagonista.

Esta sucinta sinopsis, que nos sitúa también para los próximos apartados, ofrece un innegable marco andalucista por diversos motivos. Podemos afirmar que en el texto fílmico que nos ocupa se representa al andaluz haciendo gala de unos estereotipos que refuerzan un marcado aspecto diferenciador con respecto a otras regiones de España a partir del acento, costumbres o vestimentas. Todo ello es capaz de borrar cualquier duda sobre la inclusión de dicha película en el género de la española. Sin embargo, habría que precisar que dentro de esta atmósfera atávica que a priori se respira en el filme a partir de diferentes procedimientos formales y narrativos, se desvía del canon sin desmarcarse por completo, insistimos, de la esencia del género, como una estrategia seguida por la directora para llevar al público a la sala y, desde las propias convicciones de un género basado en el gusto popular, modificar determinados atributos.

Concretamente debemos atender al personaje de Soleá, que es el que encarna el papel de la gitana y que acrisola un cierto empoderamiento femenino inusual en el cine de la época. En primera instancia debemos detenernos en el nombre del personaje, pues exhibe una fuerte tradición romántica y, a su vez, dialoga intertextualmente con otros filmes paradigmáticos como *Carceleras* (1929) o *Curro Vargas* (1923) del director José Burch donde las protagonistas se llaman igual, lo que alimenta el espíritu de la española. Asimismo, Soleá atestigua el estereotipo clásico de la mujer gitana, a través de sus rasgos físicos como los ojos negros, la flor en el pelo azabache o el traje de luces, los cuales son enfatizados a partir de la letra de la primera copla que escuchamos en la que Juanillo le alaba dichas características.

En todo caso será en los títulos de crédito donde se configure visualmente al personaje. Este microrrelato, libre de todo constreñimiento narrativo (Cepedello y Melendo, 2022, p. 72), está construido en torno a tres partes bien diferenciadas y nos ofrece, tanto en el primera como en la última parte, un desfile de nombres. Sin embargo, nos interesa cómo entre ambas se encuentra la presentación de los personajes protagonistas del filme en virtud de primeros planos. Esta panorámica de rostros engarzados por el montaje nos va caracterizando al torero, al bandolero, a la gitana, entre otros. Es en ese primer plano de Soleá donde el espectador disipa cualquier duda sobre el arquetipo del personaje, de tal forma que responde al horizonte de expectativas de la española, en tanto que los espectadores asisten a la sala a ver una película cuyo género no puede desprenderse de indispensables personajes y sus rasgos, como en este caso, la mujer gitana. En esta línea, ese primer plano de Soleá es revelador porque se contrapone a la idealización de la construcción de la mujer folclórica. Precisamente, si comparamos dicha puesta del personaje en la pantalla con la de Imperio Argentina en *Morena Clara* (Florián Rey, 1936) podemos confirmar que el aspecto desaliñado de Soleá responde a un intento de proyectar un personaje que, aunque a simple vista parezca que encaja el canon, sutilmente fisura el arquetipo de la mujer en la española.

Prosiguiendo con el análisis del personaje, es necesario saber que la mujer en la española se empapa sobremanera del mito de Carmen. Aunque si bien es cierto que, dentro de su seducción y desparpajo, el personaje ha ido desvirtualizándose hasta que aquello que ha pervivido en su representación fílmica sea el exotismo y la debilidad. En otras palabras, se pueden observar Cármenes «que cantan, que bailan, que seducen, pero no hablan. [...] La protagonista no es autónoma, es el trofeo por el que rivalizan los actantes masculinos» (Sánchez Alarcón et. al, 2008, p. 21). Sin ir más lejos, tenemos el caso de *Sol y Sombra* de Musidora, que nos permite traer a la luz cuestiones fundamentales. Por un lado, tal y como afirma José Luis Navarrete, el personaje femenino «aparece en el filme como un ser subordinado al designio masculino, idéntico al papel otorgado en la cultura española» (Navarrete, 2009, p. 35). En ese sentido, hemos de señalar que la diferencia con respecto a la representación de la mujer en la española estriba de forma decisiva en la autonomía que tiene el personaje y en el peso protagónico que recibe en la historia. Con la intención de sostener dicha afirmación, debemos deletrear ciertas escenas que permitirán establecer la deconstrucción del género desde el personaje de Soleá.

Así pues, una de las escenas más notorias es la de pelea entre Soleá y un borracho, cuando la protagonista le indica claramente que sobre su cuerpo no manda nadie. Este momento no ha pasado inadvertido para teóricos como Alejandro Melero quien afirma que a través de esta imposición de Soleá la directora «con unos ligeros retoques que van encaminados a desestabilizar la dicotomía activo-pasivo/ masculino-femenino, consigue introducir una perspectiva totalmente inusual en la tradición de la española» (Melero, 2010, p. 164). Mención especial aparte requiere cómo la única expresión que queda focalizada en la escena es la de Soleá cuando el borracho le tira un vaso de agua encima provocando su enfado. Al resto de personajes los vemos desde un plano medio-general que introduce al espectador en un discurso fílmico cuyo momento más significativo, desde el punto de vista narrativo, se construye desde la lejanía, lo que permite que el peso de la escena recaiga sobre Soleá. De igual forma la cámara recoge otro momento que traslada al espectador la idea de la gitana como mujer que es capaz de decidir por ella misma. Será pues, cuando vaya a buscar al torero después de que Juanillo entre en la cárcel. En ese momento, el Macareno le insiste para que se vaya con ella, pero Soleá le indica que se lo tiene que pensar y que ella le dará la respuesta, aunque al espectador ya le haya quedado claro que Soleá realmente quería dicha proposición puesto que la intencionalidad del personaje femenino era la de buscarlo para hablar con él. Este perfil de personaje, desde el feminismo de la

diferencia, implica la puesta en marcha de una nueva forma de elaborar los arquetipos femeninos en el cine español en general y en la española en particular. En esta línea la teórica Rosi Braidotti afirma que «la mujer no es ya diferente de, sino diferente para poner en práctica nuevos valores» (Rosi Braidotti, 2004, p.17) tal y como se ejemplifica aquí. Por lo tanto, Rosario Pi supone una mujer que pone sobre la pantalla un nuevo referente femenino que deshace la idea de la dualidad patriarcal hombre-activo/mujer-pasivo establecida en el cine, puesto que, como se puede observar en este caso, no queda relegada a los designios del protagonista masculino.

Debemos prestar atención también a personajes secundarios que comienzan a adquirir importancia y que, de nuevo, se deshacen del género. Hablamos de una mujer que, en una de las primeras corridas que se nos muestran del Macareno, es molestada por un niño. Por un malentendido, ella piensa que es el hombre de su derecha quien le está tocando. En un acto de rebeldía y de (des)posesión del cuerpo femenino, siguiendo la terminología de Grosz (1994), tanto ella como su madre reprimen dicho comportamiento. Es decir, en un acto de empoderamiento a través de estas mujeres se agrieta la idea del papel femenino bajo la posesión del hombre para dar cuenta de la posibilidad de otros comportamientos que nada tienen que ver con la sumisión.

Ciertamente, no tienen una presencia constante en la película, pero, dicho momento vislumbra un aire de ruptura que permite observar nuevas subjetividades femeninas que no toleran comportamientos patriarcales y que entroncan con el concepto de cultura femenina de la teórica Gerda Lener cuando afirma que

No solo a las ocupaciones discriminadas, el status, las experiencias y los rituales de la mujer, sino también su conciencia social responsable de la interiorización de los atributos patriarcales. En algunos casos, tal cultura abarcaría las tensiones generadas entre los dictados patriarcales institucionalizados y el esfuerzo de las mujeres por conquistar su autonomía y emancipación (Lener, 1975, p. 13).

A pesar de todo ello, el corsé del género y, el interés en que la cinta tuviera aceptación, junto con las propias reglas del cine de la época, no le permitían construir un personaje moderno como más tarde lo haría Cecilia Bartolomé con *Vámonos, Bárbara* (1978). En esta línea, aun nos encontramos con una protagonista femenina que necesita el apoyo de la religión, utiliza su cuerpo para conseguir dinero y no termina de valerse por sí misma en sociedad, más allá de una libertad comedida, desde su individualidad, como en la pelea. Sin embargo, ahí reside la novedad del filme, puesto que la directora se vale en ocasiones de la forma fílmica para continuar desviándose de la española y, a su vez, enfatizar el empoderamiento de Soleá, sin que necesariamente la fisura del género la lleve a cabo el personaje *per se*. A este respecto comenzamos pasando revista al montaje, ya que a partir de este se instaura un discurso vanguardista que tiene su sentido a partir del trabajo, también vanguardista, de otros elementos como el uso expresionista de luces y sombras. Así pues, el montaje demuestra una acentuada relación con la experimentación cinematográfica que se evidencia a través de un número importante de transiciones con múltiples formas que se dan cita a lo largo del filme y que transgreden, de nuevo, el Modelo de Representación Institucional, al romper con el relato transparente y evidenciar una huella enunciativa, lo que, además, pone de manifiesto la sutil pero llamativa pretensión de evidenciar una instancia autoral. Es así como Rosario Pi deconstruye la española mediante dicha vía experimental, ya que, en el resto de las películas, estos elementos formales no tenían cabida por ajustarse en mayor medida al modelo económico. Asimismo, estas cortinas tienen una función enfática destinada a destacar al personaje femenino de Soleá, de tal manera que cuando en el filme tiene lugar un conflicto se utilizan

formas puntiagudas, frente a las líneas suaves y rectas que marcan el paso a una escena en la que aparece Soleá.

En este abordaje de la retórica fílmica debemos hacer inevitablemente alusión a la colocación de cámara. Es González Requena (2008) quien diferencia los periodos cine clásico, manierista y posclásico desde la posición de la cámara, por lo que, desde dichos parámetros, pretendemos deletrear un amalgamado de escenas. Por ejemplo, en el momento de más angustia de Soleá, que coincide con la muerte del torero, la cámara se coloca en un plano picado que llama la atención por el uso de sombras expresionistas y su inclinación que evita cualquier atisbo de composición centrada, y que recoge la carrera de Soleá para buscar el cuerpo del Macareno. Este plano, de nuevo, responde a los planteamientos del feminismo de la diferencia, puesto que la pionera rompe con el orden simbólico desde la subversión del discurso hegemónico del cine. Es decir, esta transgresión de las reglas del Modelo de Representación Institucional que podemos ver en la escena, tanto por la descentralización del plano como por el juego de luces empleado, pone de manifiesto una fisura de la españolada, que constata una nueva forma de representar la subjetividad femenina, desde la ruptura, insistimos, de la transparencia del relato.

La mirada cinematográfica aquí no solo remarca la aflicción de la protagonista, sino que, en esos momentos, de nuevo la cámara no se corresponde con la mirada de ningún personaje. Por ello, estas imágenes, que se adscriben a movimientos cinematográficos de experimentación, son reveladoras desde un punto de vista significativo, porque enmarcan al personaje de Soleá desde el extrañamiento. En otras palabras, la construcción plástica de la protagonista permite constatar una fisura que plantea un viraje del texto fílmico hacia unos planteamientos que nada tienen que ver con el tratamiento del papel femenino en la españolada. El estudio de esta escena permite no solo destacar a la mujer como actante principal, sino que, en el sentido que venimos indicando, remarca una instancia autoral de mujer por toda esta experimentación. Incluso, a la luz de las reflexiones de Eva Parrondo y Tecla González en torno a la teoría Mulveyana (2015), desde un punto de vista sociológico, lo que permite evidenciar el análisis de dicha escena es la existencia de un *inconsciente* femenino, dando cuenta así de un modo de luchar contra el lenguaje patriarcal del cine por parte de Rosario Pi a partir pues, de un lenguaje experimental.

5. TOREANDO LA MASCULINIDAD (CINEMATOGRAFICA) DE LA ÉPOCA

Otro arquetipo al que debemos referirnos, para tratar de comprender este crisol de elementos folclóricos en *El Gato Montés*, es el del torero. Indudablemente se trata de un personaje cuya representación cinematográfica queda supeditada a un conjunto de constantes que se aprecian en filmes como *Sangre y Arena* (1941), *Carmen la de Triana* (1938) o *Currito de la cruz* (1965), donde se evidencian características similares en cuanto a la puesta en imágenes del torero que se ajustan a la «definición viril de la nación se imbricaron en España durante el siglo XIX a través del espectáculo de la corrida y de su protagonista principal, el torero, entendido como personificación de la masculinidad nacional» (Castro, 2020, p. 201). Efectivamente, se ha generado en torno al torero un imaginario colectivo que lo asocia con la idea de fuerza, valentía, honor, a partir de un espectáculo gobernado bajo la ley basada en “el triunfo de la razón sobre la bestia” (Andreu, 2016, p. 274).

Podríamos decir, entonces, que en el cine se construye el torero a partir de unas fuertes convicciones, a saber, el personaje donjuanesco cuyo fin es enamorar a una gitana y en cuya sociedad la muerte implica «el restablecimiento del orden establecido» (Claver, 2012, p. 194). En cualquier caso, habría que precisar que en esa influencia que ejerce la ópera *Carmen*, las historias narran las hazañas de dos hombres, uno de ellos torero, que luchan por el amor de una mujer, de tal manera que el «esque-

ma dramático de carácter amoroso erótico está presente en la práctica totalidad de los filmes de género» (Claver, 2012, p. 197).

Basándonos en estos rasgos que definen al personaje, trataremos de ver en lo que sigue, sirviéndonos del análisis de una selección de escenas, cómo Rosario Pi configura el personaje del Macareno. En primer lugar, al igual que con Soleá, el personaje es caracterizado a partir del propio vestuario, que le dota de una presencia inconfundible para el espectador que reconoce claramente que el Macareno, por el traje de luces que porta, junto con la montera, se trata de un torero. Todo ello revela una clara intención de no dejar dudas al espectador sobre a quien corresponde el arquetipo del torero en el filme.

Sin embargo, existen escenas donde se confirma un quebrantamiento del género a partir de dicho personaje. Una de las escenas en las que mejor se manifiesta esto sería el momento en el que Soleá va a buscarlo a la plaza de toros. Es ahí cuando el personaje masculino, en un gesto que cumple con los designios del género, le insiste a la protagonista para que se vaya con él. En ese sentido, si atendemos a la definición expuesta sobre el torero en la española, no extraña que el personaje recurra a la posesión de la mujer, que es considerada como un objeto. Por lo tanto, puede parecer en primera instancia que la directora sigue la regla básica de la española en cuanto a que supedita al torero al arquetipo de hombre relacionado con la acción y la posesión. Sin embargo, se pone aquí en marcha, a partir de Soleá, una suerte de respuesta ese estereotipo que nos obliga a prestar nuestra atención en ella, ya que la protagonista le indica vehementemente que no tiene a nadie en el mundo y que ya se defiende ella. De este modo podemos observar cómo, a pesar de que el espectador sepa que Soleá haya ido a buscarle, el diálogo –y la intención del personaje– escapa del tradicional arquetipo, de tal forma que, aun perviviendo la construcción en el filme del torero como hombre viril, enmarcado en un patrón de comportamientos patriarcales, el gesto de Soleá es capaz de transmutar en su hacer la masculinidad de la española. Es decir, la directora se vale del personaje femenino para introducir una fisura del rol del torero, que, además, se ancla expresivamente a partir del montaje, con la eliminación del clásico plano/contraplano. Una decisión que tiene que ver con la atenuación de la importancia del discurso –y de la acción– del Macareno, que ya *per se* agrieta el discurso visual androcéntrico de la española donde el hombre es el centro de la acción, frente a este filme donde la cámara se centra en ella. Incluso, todo ello se verá reforzado en el final de la película cuando la directora decida omitir directamente la muerte del torero, para centrarse en la muerte, de nuevo, de la protagonista femenina, lo que discrepa de paradigmáticas españolas como *Currito de la cruz*.

Por otra parte, hemos de señalar que se produce una desmitificación del propio torero como héroe, al presentar, desde un punto de vista formal, características que difieren de las españolas del momento y que introducen nuevas posibilidades de lectura sobre los arquetipos románticos. En un primer momento nos encontramos con una escena que responde a un gesto que tiene que ver con la teoría de la fealdad. Instantes después del prólogo en el que se plasma la infancia de Soleá y Juanillo, aparece una escena en la que el personaje femenino conoce al Macareno cuando trata de pedirle dinero. Sin embargo, antes de conocerlo, asistimos a una escena que, alejada del cine clásico, no persigue un efecto de causalidad, sino que la narración se dilata para plantear una comida entre el torero y sus amigos. Lo que llama la atención es la forma en la que comen, pues rompe con la idealización de los personajes del cine clásico al presentar a los personajes comiendo de forma desagradable. Por ello podemos afirmar que la directora introduce una caricatura grotesca de estos personajes a partir de estos planteamientos basados en la estética de la fealdad y que, de alguna forma, constituye una crítica a estos arquetipos masculinos desde el artefacto estético. Esto es importante porque justo después

observamos el trato que tienen hacia Soleá a quien solo la consideran un objeto sexual, por lo que, con más fuerza, entronca esta idea de la caricatura sainetesca.

Por último, cabe destacar que la cineasta, en la última corrida del Macareno, no tiene empacho en injertar en el filme un conjunto de imágenes documentales que juegan con la confusión al espectador en un difuso montaje entre la realidad y la ficción. El revestimiento de veracidad a estos momentos es importante porque rompe con la idea del hombre como centro del espectáculo, de tal forma que se vislumbra la ausencia de planos en los que el protagonista aparece porque en la sintaxis fílmica lo que prevalece son las imágenes documentales. Asimismo, debemos poner el acento también en cómo se plantea una forma de revisitar el género de la española que ya inauguró otra mujer, Musidora, en su filme *Sol y Sombra*, al someter a los espectadores a un mestizaje de imágenes que, al igual que también ocurre en *Carceleras* de Curro Vargas, se rompe con el discurrir narrativo ficcional para ofrecer imágenes miméticas de la realidad. Ciertamente, este juego vanguardista supone, en todas las latitudes, una herramienta que, al tener que alejar la cámara del personaje para hacer creer al espectador que quien está toreando es el Macareno, rompe con la idea del torero como centro del espectáculo, para poner de manifiesto una intención, de nuevo, de atenuar la presencia de este arquetipo que tan importante es para otras españolas e, incluso, para la propia obra de Penella. En cualquier caso, el talante documental, por sí mismo, constituye otro rasgo más que rompe con la transparencia del relato y que deja entrever la instancia autoral de Rosario. Por lo tanto, estas imágenes creadas exprofeso suponen «un complejo dispositivo en el que el proceso de construcción de los mitos y clichés se deconstruye a diferentes niveles para plantear una y otra vez el problema de las esencias de la identidad y su representación» (Ortega, 2012, p. 16).

6. LA RECONVERSIÓN FATALE DEL BANDOLERO

Procedemos ahora al análisis del arquetipo del bandolero. En este caso, procedemos a examinar a un tipo de carácter agresivo y cuyas claves estéticas ya nos las ofrecen cuadros como *Asalto a la diligencia* (Pérez, 1850) o *Contrabandistas en la serranía de Ronda* (Barrón, 1849). Una iconografía que el cine replica a través de cintas en las que los bandoleros son vistos como héroes para el pueblo, ofreciendo su ayuda para sobrevivir en ese espacio tan salvaje. Por otro lado, en obras como *Carmen la de Triana* (Florián Rey, 1938) también encontramos la representación de la gitana que trata de ayudar a salir de la cárcel a su esposo junto a la de una cuadrilla de bandoleros que le posibilitan planear un asalto a la cárcel. En definitiva, es un personaje que, por ejemplo, en la zarzuela de Penella, que es la que adapta Rosario Pi, goza de un protagonismo que, como veremos, en la película no tiene.

Para explicar con detenimiento la figura del bandolero y cómo se deshace del corsé del género, debemos detenernos en un ramillete de escenas que conviene deletrear. Así pues, a Juanillo, como no ocurre en la zarzuela de Penella, únicamente lo veremos en pocas escenas. Una de las más reveladoras es el momento en el que tiene lugar el enfrentamiento entre Soleá y el borracho, cuando Juanillo, en un arrebato de protección, mata al beodo en defensa de la mujer. Tras esto no le quedará más remedio que ir a la cárcel. En esta escena, en la que la fuerza recae sobre Soleá, quien ocupa el único primer plano, cosido con los siguientes planos generales desde donde el espectador observa cómo Juanillo mata al borracho, se produce ya una cierta fisura con respecto a la española, ya que, aunque pasa inadvertida, nos encontramos que el motivo por el que este supuesto héroe —en la española— no consigue su objetivo no es por culpa de la mujer o de otros personajes, sino por él mismo. De tal forma que esta escena pone de manifiesto la atenuación del protagonismo del bandolero, como sucedía con el Macareno, y, además, detona la posterior construcción del personaje bajo una isotopía del encierro.

Pues bien, tras presentarnos a Juanillo en la cárcel, la cámara se desprende de los personajes a través un *travelling* hacia atrás, lo que le permite a la directora colocar los barrotes de la cárcel en el primer plano de la composición, marcando el castigo del personaje. Pero no solo se queda ahí, sino que llama la atención cómo los personajes tras hablar y, cuando la cámara se desplaza, estos permanecen inmóviles, subrayando tal cuestión por la fijeza del plano en el tiempo. Este segmento, que narrativamente puede parecer insignificante, incorpora al filme un intertexto que adquiere una fuerte importancia en el plano discursivo. Este hojaldrado de referencias se constata en este caso a través de la posición de Juanillo sentado la cama de la cárcel mirando hacia arriba con una expresión que refleja el profundo martirio de la situación, junto con el otro compañero de la cárcel que es separado en la composición del plano, por un barroto de la cárcel y que desde arriba le mira. Esta escena refuerza la idea del castigo mediante el diálogo con la iconografía cristiana, concretamente con la coronación de espinas de Jesucristo, al presentar al personaje sentado con la mirada hacia arriba, tal y como se muestra en multitud de ocasiones el castigo de Jesucristo que, en esta ocasión, dicho sentimiento de angustia queda remarcado a través del contraste entre las luces y las sombras. Esta práctica discursiva se vuelve importante cuando nos percatamos de que este plano queda cosido en el montaje con el siguiente momento de la escena donde, a través de las sombras, podemos observar una procesión. De modo que se representa una secuencia con fuerte envite religioso, puesto que en primer lugar se metaforiza a Jesucristo y, más tarde, únicamente se nos permite ver a la Virgen desde una sombra expresionista que cobra vida. Este momento, que no debe extrañar por la importancia de la religión en la española, de nuevo aquí refleja, desde los postulados del feminismo de la diferencia, la intención de Rosario Pi de proyectar su propia voz, fisurando la representación canónica de la española, desde el propio género, a través del marcado carácter vanguardista del filme.

Una vez sale de la cárcel, pasará Juanillo a ser conocido por El Gato Montés, y será cuando lo veamos montado a caballo por un espacio árido, cuyos referentes escenográficos e iconográficos, a modo también de intertexto, se encuentran en el Western. Sin embargo, lo que nos interesa aquí es cómo la directora decide, por primera vez, acelerar planos de tal forma que observamos el discurrir del Gato Montés a cámara rápida, como si quisiera desprenderse rápidamente del personaje, ya que no es el centro del relato, usando así una metáfora fílmica para hablarnos del poco peso narrativo del personaje.

En esta línea, cuando llegan los últimos momentos de la cinta, es cuando podemos evidenciar la fatalidad del bandolero. En primer lugar, esta escena nos muestra el cuerpo sin vida de Soleá sobre una piedra, desde una iluminación expresionista que lo destaca por encima de cualquier otro elemento de la composición. De esta forma se establece un diálogo con el cuadro *La Pesadilla* de Füssli, no solo desde la recreación del cuerpo femenino desde un trabajo de la luz que remarca la presencia femenina, sino por la simbología que encarna Juanillo que metaforiza al demonio como el personaje masculino demonizado por la influencia fatal hacia Soleá.

Ya anunciábamos que este momento de la cárcel es importante porque, además, activa la fatalidad de Juanillo ya que ese hecho encadenará las diferentes acciones que conducen a la muerte de Soleá. Esto es importante porque, al derivar de la ópera de Carmen, lo común es que el castigo se refleje en la muerte del personaje femenino gitano, como fin para justificar algún acto de deshonor cometido. Sin embargo, aquí se desvía la directora de esa representación, para ofrecernos una muerte femenina cuya causa no reside en la culpa, sino que su muerte más bien simboliza la no elección entre ninguno de los personajes masculinos. Precisamente, la fatalidad femenina se subvierte aquí para ofrecernos la fatalidad masculina, siendo el personaje masculino donde se represente la muerte como castigo, de tal

forma que se culmina aquí esa red de significantes que a lo largo del filme se han desarrollado para mostrar el castigo del bandolero.

7. LA COPLA PIGMALIÓNICA

En este último punto del trabajo nos gustaría centrar nuestra atención en la copla como un elemento que, en este caso, plantea un curioso juego en tanto que perpetúa el atavismo de la española clásica, pero, a su vez, en alguna de sus expresiones a lo largo del filme, tiene un marcado carácter pigmaliónico. Así, la aproximación que realizamos en el trabajo sobre la copla nace del interés en la incorporación de la música como un objeto de estudio que nos permite seguir profundizando en la deconstrucción de la española. En palabras de Sánchez Rodríguez: «el elemento musical es capaz de aportar, junto con los diálogos y con el vestuario, una recreación de diversas identidades de mujer española a través de su estética y del modo de inserción» (Sánchez Rodríguez, 2016, p. 77). Es en esa idea de la música como herramienta que permite subrayar ideas dentro del filme donde se mueve este apartado. Además, lo más significativo de estas piezas musicales son los valores sumamente patriarcales en los que, a partir de la letra, la mujer quedaba retratada como sujeto abnegado o se remarcaba la posesión del hombre sobre la mujer. Sin ir más lejos, en la banda sonora musical del filme de Pi se incluyen heterogéneas coplas con todo tipo de letras.

Así pues, en las primeras coplas andaluzas que escuchamos, observamos a las claras una notable pervivencia del discurso androcéntrico que subyace en la zarzuela de Penella, que es la que Rosario adapta. Por ejemplo, tras el prólogo, Soleá y Juanillo cantan juntos «es en tus ojos negros donde yo quiero calmar mi sed», «pues bebe ya en mis ojos la agüita clara de mi querer» para mostrar que están enamorados. Más tarde, Juanillo cantará en el monte «sin ella yo me moriría» y repetirá con ímpetu «porque es mía», por lo que se puede observar un evidente querer ser el dueño de Soleá, como era costumbre en el resto de las españoladas. No obstante, en ese giro ginocéntrico que realiza Pi, irrumpe en la narración una copla que es cantada por Lolilla y que introduce una fuerte fisura pues, a partir del canto, elabora una respuesta no solo al personaje masculino, sino a la propia tradición artística. Este momento tiene lugar cuando el amante de Lolilla le sorprende y ella empieza a contarle que su sueño es ser actriz, que quiere triunfar en el mundo del cine y, tras esto, el amante le indica que ella tiene que quedarse en la casa, que no va a cumplir ese sueño porque tiene que quedarse con él. Podemos constatar de este momento que el amante entronca con el resto de los arquetipos masculinos de la española y, en efecto, así es, puesto que ya en el arranque trató de obligar a Soleá a beber mientras le piropeaba. Ubicados ambos personajes dentro de la composición en un plano general que permite observar la discusión, comienzan a pelearse a través de la copla. Este momento va más allá de un mero momento musical del filme, pues se convierte en uno de los principales ejercicios que lleva a cabo Rosario con su motín a la española si atendemos a la letra y a los gestos de la actriz. Como sucedería con Soleá o con el otro personaje secundario en la corrida de toros, aquí La Peliculera expresa su deseo –femenino– de libertad, lo cual ya dista de una española al uso. Pero aquí, un par de primeros planos le sirven a Pi para mostrar el rostro, nada supeditado a la belleza de una actriz digna del star system, sino más bien exaltado de Lolilla, para pasar a un conjunto de planos medios que le permiten a la directora focalizar a los dos personajes cantándose. En la letra de la canción escuchamos que ella le indica que no va a quedarse con las tareas del hogar, que él tiene que ayudarle o que no le gusta directamente que la mujer sea quien se encargue de la casa. Esto es importante porque este personaje y, por ende, esta copla, no estaba en la zarzuela original, por lo que implica la intencionalidad de la directora de agrietar el género, desde las propias bases. Sobre todo, la importancia de la escena se deja sentir en el proceso de re-educación del personaje masculino, de tal forma que al igual que con el torero, nos

presenta un hombre que se inscribe dentro de las reglas de la española, pero cuya deconstrucción se manifiesta en el personaje femenino. Es decir, es la relación hombre/mujer la vía de la directora para resquebrajar el género a partir de un proceso pigmaliónico, en el que, a diferencia de españolas como *Morena Clara* donde es la mujer, gitana, la que sufre el proceso de re-educación, en este caso es la mujer quien se rebela para tratar de modificar ciertos comportamientos patriarcales. Por lo tanto, podemos afirmar que la copla se convierte en la perfecta herramienta pigmaliónica. Todo ello apunta a una novedad en la época: la construcción de personaje femenino en contra de lo políticamente correcto. De tal forma que, al igual que han estudiado Tecla González y Eva Parrondo (2020) en otros filmes, este tipo de lecturas permiten sacar a la luz personajes cuyo discurso lucha contra la imposición de un tipo de feminidad. Así las cosas, esa sociedad, metaforizada a través del personaje masculino que trata de reprimir los deseos apasionados de Lolilla, queda subvertida mediante la copla como instrumento para luchar contra las convecciones sociales y así el personaje femenino dirigir su vida en torno a sus propios deseos, rechazando la mirada dominante masculina.

8. IDEAS CONCLUSIVAS: DE LA FIDELIDAD A LA PERVERSIÓN

En las páginas que anteceden hemos podido constatar la existencia de textos fílmicos como el analizado que, aun adscribiéndose en muchos de sus rasgos a un género como la española, reúne en él un amalgamado de fisuras y desviaciones con respecto al discurso hegemónico. Que esto es así lo demuestran las escenas analizadas en las que se ha podido demostrar cómo en ellas se encuentran rasgos inusuales tales como el empoderamiento del personaje femenino de Soleá o la atenuación de los personajes masculinos en una historia que, tal y como hemos explicado, proviene de una zarzuela donde el hombre se erige como centro indiscutible de la acción.

La hipótesis de partida se ha ido desglosando en los diferentes apartados que completan el estudio. En ese sentido, la primera conclusión a la que llegamos tras el análisis vertido es que Rosario Pi construye unos arquetipos que no se corresponden con la gitana que se observa, por ejemplo, en la ópera *Carmen* y que, los personajes que a simple vista sí que entroncan con las características de la española, se ha puesto de manifiesto cómo la fisura se revela a través de la forma fílmica o de otros personajes que suponen una respuesta al estereotipo. Puede decirse entonces que las estrategias que se han puesto sobre el tapete como la introducción de lo documental, el imaginario estético expresionista, la supresión del plano/contra-plano, el uso de la cámara rápida o la composición de los personajes masculinos a través de planos generales, permiten afirmar que la pionera del cine se vale de la retórica fílmica, entendiéndose esto como una respuesta al opresor contexto, en aras de poder proyectar su propia voz.

La pretensión de abordar el análisis desde una perspectiva holística nos ha conducido hacia la inclusión también de otros aspectos de vital importancia para la española como la copla, como síntoma del costumbrismo andaluz. Sobre tal cuestión, llegamos a la conclusión de que la letra que se ha usado –desligada completamente del texto del que procede–, unida al discurso metadiscursivo suponen uno de los intentos que, a las claras, más refuerzan nuestra hipótesis puesto que, a partir de los propios parámetros musicales de la española, introduce la reivindicación de una nueva subjetividad femenina no ligada al ámbito privado. Por lo tanto, en el escenario planteado, la comunión entre el estudio de los estereotipos y su ruptura, junto con su cristalización en la forma fílmica expuesta, permiten deducir finalmente que el discurso cinematográfico analizado queda impregnado de un protofeminismo al participar a todas luces en la representación de nuevos arquetipos que desembocan en una inusual construcción, orquestada por Rosario Pi, de la identidad social de la mujer –y de los andaluces– en el cine de la española.

9. BIBLIOGRAFÍA

- Andreu, X. (2000). De cómo los toros se convirtieron en fiesta nacional: los 'intelectuales' y la 'cultura popular'. *Ayer*, 4, 27-56.
- Braidotti, R. (2004). *Feminismo, diferencia sexual y subjetividad nómada*. Gedisa.
- Casetti, F. y Di Chio, F. (1991). *Cómo analizar un film*. Paidós.
- Castro Devesa, D. (2020). La exclusión social y jurídica de las toreras: un símbolo de la consolidación del orden de género establecido (1895-1910). *Arenal*, 1, 199-218. <http://dx.doi.org/10.30827/arenal.v27i1.6235>
- Cepedello Moreno, M.P. y Melendo, A. (2022). Títulos de crédito como microrrelatos. Vikingos y fractales. *Eviterna*, 11, 71-84. <https://doi.org/10.24310/Eviternare.vi11.14072>
- Cixous, H. (1995). *La risa de la medusa. Ensayos sobre la escritura*. Anthropos.
- Claver Esteban, J. M. (2012). *Lucas y rejas: Estereotipos andaluces en el cine costumbrista español (1896-1939)*. Fundación Centro de Estudios Andaluces.
- Cohan, S. (1996). 'Feminizing' the Song-and-dance Man: Fred Astaire and the Spectacle of Masculinity in the Hollywood Musical, en S. Cohan e I. R. Hark (eds.). *Screening the Male: Exploring Masculinities in Hollywood Cinema* (pp. 46-69). Routledge.
- Corral Rey, M. N. y Sandulescu Budea, A. (2022). Representaciones de la figura femenina en el cine español contemporáneo (2010-2020). *Área Abierta*, 22(2), 185-199. <https://dx.doi.org/10.5209/arab.79015>
- Del Rey Reguillo, A. (2013). Segundo de chomón, un guía turístico de cine. *Fotocinema*, 7, 5-22.
- Diane, B. (2015). El hechizo de las imágenes: Blancanieves, el cuento espectacular de Pablo Berger (2012). *Fotocinema*, 11, 26-49.
- Fusi, J. P. (1999). *Un siglo de España*. Marcial Pons.
- Gaspar y Groig. (1851). *Los españoles pintados por sí mismos*. Gaspar y Roig Editores.
- González Hortigüela, T. y Parrondo Coppel (2020). Los ideales culturales versus la pasión de la mujer: un análisis textual de Jane Eyre (Cary Fukunaga, 2011), *Área Abierta*, 2020, 95-121.
- González Requena, J. (2008). *Clasico, manierista, posclásico*, Trama y fondo.
- Grosz, E. (1994). *Volatile Bodies: Toward a Corporeal Feminism*. Allen y Unwin.
- Hermosilla Álvarez, M^a. A. (2020). Teoría feminista y poesía española de mujeres. *Brac*, 169, 281-300.
- Kristeva, J. (1974). *La révolution du langage poétique*. Seuil.
- Labany, J. (1999). Raza, género y denegación en el cine español del primer franquismo: el cine de misioneros y las películas folclóricas. *Archivos de la Filmoteca*, 32, 22-42.
- Labany J. (2003). *Lo andaluz en el cine del franquismo. Los estereotipos como estrategia para manejar la contradicción*, Fundación Centro de Estudios Andaluces, Documento de trabajo, serie humanidades H2004/02.
- Lerner, Gerda (1975). Placing women in History: Definitions and Challenge. *Feminist Studies*, 1, 13-20.
- Martín-Márquez, S. (1999). *Feminist Discourse and Spanish Cinema: Sight Unseen*. Oxford University Press.
- Melero, A. (2010). Apropiación y reapropiación de la voz femenina en la «españolada»: el caso de El gato montés. *Arenal*, 1, 157-174. <https://doi.org/10.30827/arenal.v17i1.1468>
- Morales Romo, B. y Morales Romo, N. (2020). El cine romántico hollywoodiense de la primera década del s. XXI: análisis desde la perspectiva de género. *Fonseca, Journal of Communication*, 20, 237-253. <https://doi.org/10.14201/fjc202020237253>
- Mulvey, L. (1975). *Visual Pleasure and Narrative Cinema*. Routledge.
- Mulvey, L. (2019). *Afterimages: On Cinema, Women and Changing Time*. Glasgow. Bell y Bain.

- Navarrete Caldero, J. L. (2009). *Historia de un género cinematográfico: la española*. Quiasmo Editorial.
- Núñez Florencio, R. (2015). La construcción de la identidad española: Símbolos, mitos y tipos. *La Albolafia: Revista de Humanidades y Cultura*, 5, 171-190.
- Ortega, M. L. (2012). De la española al fake. Estereotipos de la españolidad, identidad y diálogos transnacionales», en N. Lie, S. Mandolessi y D. Vandebosch (eds.). *El juego con los estereotipos. La redefinición de la identidad hispánica en la literatura y en el cine postnacionales* (pp. 99-118). Peter Lang.
- Parrondo Coppel, E. y González Tecla, H. (2015). Releyendo a Laura Mulvey 40 años después. Historiografía y feminismo. *Secuencias: Revista de historia del cine*, 24, 53-72.
- Sánchez Alarcón, I. y otros (2008), *Personajes, acciones y escenarios andaluces en el cine español (1934-2006)*. Centro de Estudios Andaluces.
- Sánchez Rodríguez, V. (2016), Sonoridades femeninas en el cine español de los años setenta: estereotipos de género y elementos musicales. *La albolafia: revista de humanidades y cultura*, 9, 75-97.
- Zecchi, B. (2014). *Desenfocadas: Cineastas españolas y discursos de género*. Icaria.
- Zunzunegui, S. (1989). *Pensar la Imagen*. Cátedra.
- Zunzunegui, S. (1994). *Paisajes de la forma*. Cátedra.