

Cómo mirar: Vaivenes de la agencia femenina en el cine de la “españolada” durante la II República y el franquismo

How to Look: Swings of Female Agency in the “Españolada” Cinema
During the II Republic and the Francoist Period

Recibido: 21 de octubre de 2011

Aceptado: 12 de diciembre de 2011

Azahara Palomeque Recio

Princeton University

apalomeq@princeton.edu

Resumen

El llamado «cine de la españolada» o «cine de folclóricas» representa uno de los géneros cinematográficos predominantes en la historia de la pantalla española. Su esplendor durante el régimen franquista ha limitado, en muchos casos, un estudio del género desde su nacimiento, particularmente en cuanto al universo simbólico femenino se refiere. Contra esta tendencia, el presente artículo pretende arrojar luz sobre las diferentes categorías discursivas y visuales en que se desarrolla la agencia femenina a partir de la comparación de dos películas: la republicana *María de la O* (1936), de Francisco Elías, y la franquista *La niña de la venta* (1951), de Ramón Torrado. Mediante un análisis psicoanalítico historizado de las mismas, se cuestionará cuál es el papel de la ficción dominante masculina en ambas, y se demostrará cómo dicha ficción muta con el tiempo hasta llegar a posicionamientos menos conservadores en la dictadura. Se pretende, finalmente, interrogar qué tipo de representaciones de género circulaban en el cine de la II República, y de qué forma éstas se resemantizan en los años de Franco.

Palabras clave

Españolada, ficción dominante, psicoanálisis, II República, franquismo.

Abstract: The so-called «españolada cinema» or «folklorist film musical» represents one of the most predominant cinematographic genres in the history of Spanish big screens. Its splendor during the Franco regime has limited, in many cases, a study of this genre from its origins, particularly concerning the feminine universe. Against this tendency, the present article tries to shed light on different discursive and visual categories in which female agency is developed, through a comparison of two movies: the republican *María de la O* (1936), by Francisco Elías, and the francoist *La niña de la venta* (1951), by Ramón Torrado. Through a psychoanalytic, historized analysis of these two films, I will question the role played by the dominant masculine fiction, and I will show how this fiction mutates throughout time to reach a less conservative positioning within

the dictatorship. Finally, I will try to examine what type of gender representations circulated in film during the II Republic, and how these resemanticize themselves during the Franco years.

Keywords

Españolada, dominant fiction, psychoanalysis, II Republic, Francoist period.



1. Introducción: objetivo y método

La aparición de un nuevo género cinematográfico, la denominada «españolada» o simplemente «cine de folclóricas», se produce en torno a dos acontecimientos clave acaecidos simultáneamente en el contexto histórico español: la proclamación de la II República y la implantación del cine sonoro, ambos datados en 1931. A partir de tal fecha, este grupo de creaciones fílmicas evolucionará hasta llegar a su explotación máxima durante los años cuarenta y cincuenta, ya bajo el dominio del aparato institucional franquista. Esta última etapa del género ha sido ampliamente estudiada por el consabido uso que el régimen hizo de la imagen femenina de la tonadillera como estandarte de los principales valores morales atribuidos a la mujer: honradez, castidad, –potencial– maternidad y sumisión, en un contexto de absoluto control mediático como vía para alcanzar la deseada unidad nacional, territorial e ideológica. No obstante, menos se ha investigado la promoción de la misma caracterización «virtuosa» de la fémina a través del cine republicano, probablemente porque ésta no fue promovida por un gobierno dictatorial sino que, por el contrario, emerge en uno de los periodos considerados más avanzados en cuanto a conquistas sociales y políticas de la mujer, como demuestra la aprobación del voto femenino en octubre de 1931, seis meses después de la instauración de la República.

Pretendo, pues, aportar una visión panorámica de este género cinematográfico y profundizar, a partir de las categorías de análisis derivadas de la teoría de género, en el desarrollo de la agencia femenina en ambos periodos referidos, desengranando la posible carga ideológica de los contenidos sin vincular dicha carga exclusivamente al fragmento histórico dictatorial. Implícitamente, este artículo es una prueba de escepticismo hacia la mitología «progresista» que normalmente se aplica al periodo de la II República y que, desde un punto de vista cinematográfico, es cuestionable, como muestra entre otras cosas la

continuidad del cine de la españolada en el régimen franquista. Para llevar a cabo mi objetivo, analizaré dos obras cinematográficas pertenecientes a cada uno de los periodos históricos antes nombrados: *María de la O* (1936), de Francisco Elías, y *La niña de la venta* (1951), de Ramón Torrado, que servirán para iluminar los mecanismos textuales y visuales de construcción de la mujer española en este tipo de filmes folclóricos y para dilucidar, si es que las hay, las diferencias entre ellos y en qué consisten éstas. La elección de los filmes corresponde a criterios de representatividad en los períodos; correspondencia estructural, temática y de género cinematográfico. También al pensamiento político de sus respectivos autores: cada uno fiel a los regímenes en los que crean sus obras (República y franquismo).

Para mi estudio, usaré como base teórica algunos conceptos desarrollados por Kaja Silverman en *The Threshold of the Visible World*¹, en concreto, sus definiciones de identificación –con el Otro y con el público– y los términos lacanianos *look*, *gaze* y *screen*, que aquí resumo. Para la autora, el primero constituye la mirada individual del sujeto, que es siempre un individuo carente, movido por el deseo y que necesita de la segunda categoría para su conformación (Silverman, 1996: 134). Ésta, la mirada constitutiva o la visión², es ilocalizable, se identifica con el Otro, con el punto de iluminación y con la cámara, cuyo enfoque ha sido considerado generalmente masculino (Silverman, 1996: 136). Además, la visión articula la forma en que el sujeto es fotografiado y cómo éste desarrolla su especularidad (Silverman, 1996: 168). Finalmente, la pantalla o *screen* es el conjunto de circunstancias histórico-sociales en las que la visión y la mirada dialogan en el campo de visión; en otras palabras: “la pantalla engloba la particular lógica representacional y el conjunto de prácticas materiales a través de las que una sociedad dada, en un momento específico, aprehende algo que es, en sí, inalterable” (Silverman, 1996: 174)³.

Dada la importancia de la pantalla en la definición y aprehensión de las categorías *gaze* y *look*, puesto que es aquélla la que les confiere historicidad dotándolas de coordenadas temporales y espaciales, considero necesario aportar unas mínimas nociones

¹ Los títulos de los libros se proporcionarán en inglés ya que se ha utilizado la versión inglesa de las obras, independientemente de que estos libros hayan podido ser editados en castellano. No obstante, se incluirán traducciones (propias) al español de las citas que así lo requieran con el objetivo de hacer la lectura más fluida. El original inglés podrá leerse a pie de página.

² A falta de términos en español para diferenciar *look* de *gaze*, tomo la traducción de Polit (2008: 72).

³ “The screen encompasses the particular representational logic and range of material practices through which a given society at a particular moment in time apprehends something which is itself unchanging”.

históricas sobre las prácticas sociales y cinematográficas que giran en torno a las dos películas que constituyen mi objeto de estudio. Es la división de la franja temporal que abarco (1936-1951) en dos regímenes políticos diferentes lo que le da sentido a este ensayo, así como la distancia entre dicha franja y la «pantalla» actual lo que posibilita en el espectador una posición crítica respecto a la configuración del yo femenino en la cinematografía nacional.

2. Contexto socio-cinematográfico

Parto de dos fechas simbólicas en la historiografía española: la primera (1936) porque marca el inicio de la Guerra Civil; la segunda (1951) el final del primer franquismo o «período de autarquía» y el comienzo de un tímido intento de apertura económica que hallará sus correspondencias en el terreno social e ideológico y cuyos frutos sólo serán plenamente visibles a partir de los sesenta. Por lo tanto, estamos ante dos películas de transición histórica, hecho que se hará notar en el imaginario que cada una de ellas proyecta. *María de la O* ha sido, no obstante, situada en el período republicano, puesto que, según Álvarez Berciano y Sala Noguer, ésta se encuentra entre el grupo de obras fílmicas que estaban “terminadas o a punto de hacerlo” al comienzo de la contienda intestina (2000: 80). Fue dirigida por Francisco Elías, creador de proyección internacional que había fundado los estudios sonoros Orphea en Barcelona en 1930, gracias a su relación con un grupo de “desterrados españoles en París contrarios a la dictadura de Primo de Rivera” (Sánchez Oliveira, 2003: 81). En estos estudios se desarrolla la película, rodada en escenarios de Sevilla y Granada, poco antes de que su director decida exiliarse en México por el ascenso de Franco al poder.

El filme se encuadra en el período denominado «época dorada» del cine español, un tiempo en que las producciones nacionales alcanzaron un éxito inusitado, superando en taquilla a las hollywoodienses. Destacan las compañías Cifesa y Filmófono, y la presencia de directores tan populares como Benito Perojo, Florián Rey o Rosario Pi, “primera mujer directora del cine sonoro español, en una etapa de ascenso político del feminismo” (Gubern, 1995: 152). Buena parte del éxito cosechado se debe a la popularidad del cine de folclóricas o españolada que, aprovechando la novedad del carácter sonoro de las producciones, había rescatado conocidas canciones populares para configurar, alrededor de

ellas, los guiones de las películas. En otros casos se componía la música exclusivamente para las obras cinematográficas, pero siempre existía una subordinación de la narrativa a la canción, resultando que la narrativa argumental, la acción y los personajes funcionan como pretextos “modelados por la indispensable aparición de canciones famosas reconocidas por las audiencias españolas”, como afirma Kathleen M. Vernon refiriéndose a las películas de cuplé, que comparten este rasgo con la españolada (2004: 184)⁴.

El género que nos ocupa, por tanto, puede ser definido como cercano al musical, aunque algunas veces era clasificado como comedia, por lo que las cifras en cuanto a popularidad se diluyen en esta contaminación de géneros. En cualquier caso, la españolada se sitúa en lo que Román Gubern nombra “cine de evasión y de entretenimiento”, que clasifica como hegemónico en el período republicano (Gubern, 1995: 156). El mismo autor ofrece una definición bastante completa de los tópicos explotados en estas películas, lo que arroja luz para la teorización de la representación femenina que se efectuará después. Así pues, la españolada puede ser descrita del siguiente modo:

[...] género de origen francés (*espagnolade*) que explotaba intensivamente el tipismo diferencial y el folclorismo de las zonas más deprimidas de la España rural, como la Andalucía latifundista, que se presentaba poblada por gitanos y toreros, con criterios atávicos, reaccionarios y machistas. (Gubern, 1995: 157)

Gubern expone en esta cita tres conceptos resolutivos para arribar a una cognición más completa de la españolada. En primer lugar, el crítico enfatiza el origen extranjero del término, concretamente francés, reminiscencia de un proceso de exotización del territorio andaluz de la península Ibérica que tiene sus orígenes en el romanticismo del siglo XIX. Andalucía, paraíso terrenal, fue receptáculo de un gran número de extranjeros, principalmente oriundos de la Galia, que buscaban en esta región una suerte de *locus amoenus* opuesto al agitado desarrollo urbano de las grandes ciudades europeas que en esa época frutecía. Posiblemente el más conocido de estos intelectuales foráneos sea actualmente Prosper Mérimée, cuya invención novelística más sonada, el personaje Carmen (1847), se ha convertido en verdadero *topos* en el cine, la música y la literatura, tanto dentro como fuera de las fronteras españolas.

⁴ “shaped by the indispensable appearance of well-known songs recognized by Spanish audiences”.

Por todo lo anterior, si estos criterios de configuración de lo andaluz eran «atávicos», como afirma Gubern, es porque pertenecían a una época anterior y estaban, en el cine republicano, siendo rescatados en su forma primera. No obstante, no sería justo ni correcto achacar la creación de este producto exótico en que derivó Andalucía y la mujer andaluza únicamente a la acción de la pluma forastera, como demuestra la obra pictórica de Julio Romero de Torres (principalmente retratos femeninos), uno de tantos ejemplos del florecimiento del nacionalismo español de fin de siglo dentro de los lindes estatales, que además en esta época se resquebrajaban, especialmente en territorios ultramarinos –aunque los movimientos regionalistas internos tampoco ayudaran precisamente a su reestructuración–. La divulgación del icono de la «mujer española» en esta época obedece, por tanto, también a dichas circunstancias que, como ocurre en todo movimiento nacionalista, incitaron a la búsqueda y elaboración de mitos fundacionales como símbolos sustentantes del estado que se debilitaba. Dicha mujer era, en su mayor parte, gitana o con unos rasgos raciales identificados con los de este grupo –morena, ojos oscuros– y será la que aparezca en el género cinematográfico que Gubern define y la que protagonice los dos filmes analizados, pertenecientes también, como ya se ha dicho, a épocas de turbación socio-política.

En definitiva, estos tres elementos –el extranjero, el atávico y el racial, concretizado en los grupos gitanos y principalmente en la mujer– son, unidos a la popularidad del flamenco y sus distintas derivaciones tanto entre los colectivos subalternos como entre la élite intelectual del fin del siglo, los que mejor explican cómo “la *gitana* bailaora se había convertido en un emblema de Andalucía, y Andalucía en un tropo de España” en la etapa nombrada, preservándose el mito durante buena parte de siglo XX (Charnon-Deustch, 2002: 31)⁵, como atestigua el cine franquista, al que pertenece la segunda película.

La niña de la venta (1951) fue realizada por Ramón Torrado, un director afín al régimen que, de hecho, desarrolló la práctica totalidad de su filmografía en las barreras temporales del franquismo. Fue rodada también en Andalucía, aunque esta vez en distintos escenarios almadraberos de la costa gaditana. En general, sigue los patrones apuntados

⁵ “the dancing *gitana* had become the emblem of Andalusia, and Andalusia a trope for Spain itself”.

por Gubern, rescata la simbología de la mujer cañí antes expuesta y coincide con la línea argumental que traza Jo Labanyi como típica de las películas de la españolada en el primer franquismo, según la cual el guión es un ejemplo de consenso gramsciano, “con la heroína de clase baja (normalmente gitana), que representa al pueblo, entregándose al hombre de clase alta (normalmente un terrateniente) sólo después de usar su poder de seducción para asegurar la rendición de aquél a los valores culturales de ella” (Labanyi, 2002: 209)⁶. Este ayuntamiento entre la gitana andaluza de clase baja y el adinerado hombre payo –frecuentemente del norte peninsular– conforma una de tantas estrategias mediáticas franquistas para popularizar la idea de una unión nacional posible.

Estamos pues ante unas circunstancias políticas de diferente índole que es preciso sintetizar aquí. En primer lugar, como ya adelanté, la película marca el comienzo del fin del período autárquico. En un ensayo, José Enrique Monterde la sitúa en la llamada etapa de «continuismo y disidencia» (1951-1962), sin embargo el mismo autor toma como guía para el comienzo de dicho ciclo la supresión de la cartilla de racionamiento en marzo de 1952 (Monterde, 1995: 244), un año después del estreno de *La niña de la venta*. Asimismo, Labanyi percibe el filme como parte de lo que ella llama “cine folclórico musical del primer franquismo” (Labanyi, 2002: 219)⁷. Por todo ello, se puede hablar de la obra como un producto cinematográfico a caballo entre dos etapas: de la segunda, la de «continuismo y disidencia», ésta obtiene el color; la compañía que la produce –Suevia Films (la más importante del período, junto con Cifesa, que había sobrevivido desde la República)–, la supervisión del llamado por Monterde “inefable Arias Salgado” (1995: 244) –católico integrista al frente del Ministerio de Información y Turismo y encargado del área cinematográfica desde 1951 hasta el final de la etapa–, y finalmente, algunas muestras visuales como producto de los cambios que vivía el régimen (la tímida modernización del país y los primeros brotes de oposición interna), motivados por la nueva situación del panorama internacional que, estando en Guerra Fría, apoyaba en cierta forma al gobierno del caudillo por su aversión al comunismo.

⁶ “with the lower-class (usually gypsy) heroine who figures the people surrendering to the higher-class male protagonist (usually a landowner) only after using her seductive powers to secure his capitulation to her cultural values”.

⁷ “early Francoist folkloric film musical”.

Por lo demás, se puede considerar la película como producto de la etapa anterior, puesto que los principales mecanismos de control no habían cambiado –la censura y la protección cinematográfica–, España seguía sumida prácticamente en el vacío intelectual que caracterizó la década de los cuarenta y, en cuanto a los asuntos tratados en el film propiamente dicho, se puede afirmar que éstos se hallan imbricados con los debates autárquicos sobre la «españolidad» en el celuloide y representan, como todo el corpus cinematográfico anterior, la exaltación de los valores básicos promovidos por el franquismo: la patria, la familia, la raza y la religión católica. En definitiva, se puede hablar de la españolada como un género cinematográfico sempiternamente atado a los aspectos más tradicionalistas del franquismo, vínculo éste que prevaleció a lo largo de las diferentes etapas de la dictadura. Monterde condensa en pocas palabras lo que el género significó en el período continuista y disidente:

Sin duda fue el musical folclórico el género más resistente a la renovación, al tiempo que alcanzaba en la primera mitad de los cincuenta su mayor esplendor. Basado siempre en la presencia de alguna estrella de la canción española/andaluza y en una leve trama de carácter cómico o melodramático según la ocasión, muchas veces se ofreció con limitadas aspiraciones comerciales [...]. (Monterde, 1995: 269)

Estas limitaciones no se refieren, sin embargo, al éxito cosechado en las taquillas, sino más bien a la calidad artística de las películas, entre las cuales *La niña de la venta* se sitúa como “mínimamente destacable” (Monterde, 1995: 270), según el crítico. Si tenemos en cuenta que la españolada fue el género cinematográfico más popular en España durante al menos dos décadas y que éste género se desarrolla en el seno de los contextos socio-políticos que acabamos de revisar, podremos considerar que es en este clima tradicionalista –en un nivel real y, aún más, en una ficción cuya función es exaltar, precisamente, esta cara retrógrada de la sociedad española– en el que el espectador encuentra la pantalla (*screen*) necesaria para configurar su identidad, y la tonadillera –como veremos–, la suya, ratificadas ambas siempre por la visión (*gaze*), la cámara, que enfoca e ilumina.

3. Discusión teórica

En este punto es destacable la identificación lacaniana entre el espejo y la pantalla que Kaja Silverman rescata, puesto que es la confirmación de que el sujeto obtiene su

identidad visual gracias a una representación externa: histórica y cultural, que ha de ser confirmada por esa visión ilocalizable y simbólica que, no obstante, es la que posee autoridad sobre la mirada subjetiva. Por otra parte, es la pantalla cultural la que suministra el imaginario que establece los principios de «diferencia», puesto que impone ciertos valores (masculinidad, heterosexualidad, raza blanca) alrededor de los que la identidad social se teje (Silverman, 1996: 18-19). Por este motivo, se puede afirmar que no siempre la pantalla coincide con la mirada subjetiva, al mismo tiempo que ésta tampoco se alinea con la visión, sino que más bien ambas entablan una relación problemática.

La conexión de *look* con *gaze* puede ser concebida en términos de *identificación* entre el Ego y el Otro, pensado socialmente, y ésta puede optar por manifestarse en su forma heteropática o idiopática. A través de una metáfora en la que una serpiente devora a una ardilla que, antes de ser deglutida, se ha identificado con los parámetros corporales de la primera, arrojándose *motu proprio* a sus mandíbulas, Silverman define ambos conceptos de la siguiente forma: “La ardilla blanca representa al heteropático, quien se identifica excorporalmente, y mediante este proceso entrega sus parámetros especulares habituales a aquéllos del otro. La serpiente [...] simboliza la identificación idiopática, el ataque y la ingestión del otro” (Silverman, 1996: 24)⁸. El reptil está reproduciendo un concepto esencial para aprehender la configuración de cine de la española: el principio del *self-same body* (o del *mismo cuerpo*), a partir de la asimilación del otro mediante la adaptación de éste a los límites corporales propios, a través de la digestión, y el consecuente rechazo de todo lo que no puede ser incorporado por esta vía, de lo diferente, puesto que supone una amenaza para un ego que idealmente ha buscado la unidad, la coherencia.

Este principio, no obstante, no solamente provoca que los valores que la *pantalla* cultural ha mantenido en boga tradicionalmente –y más aún en la época y país que nos ocupa– hayan sido promovidos por los colectivos privilegiados, sino también que aquéllos pertenecientes a lo considerado como «diferencia» (dígase: las ardillas de raza disímil a la blanca, las económicamente no favorecidas, las homosexuales o las hembras) hayan experimentado una identificación heteropática con dichos valores predominantes, buscando

⁸ “The white squirrel represents the heteropath, who identifies excorporatively, and in so doing surrenders his or her customary specular parameters for those of the other. The snake [...] metaphorizes idiopathic identification, which turns upon the ingestion of the other”.

la ratificación de la visión para la constitución del ego, en tanto que ésta mantiene, a menudo, su posición renuente hacia cualquier forma de reconocimiento de aquello que se materializa en una corporalidad disimilar. Así, Silverman destaca cómo el negro intenta armonizar su ego especular con los patrones de la blanquitud y la mujer con los masculinos (Silverman, 1996: 26), dato que es de particular relevancia para este estudio, puesto que en los musicales flamencos el argumento principal es frecuentemente la ascensión de la fémica gitana mediante su acoplamiento, primeramente, al universo masculino a través del casamiento y, en segundo lugar, a los parámetros payos, puesto que a menudo el marido al que ella logra seducir no pertenece a su grupo étnico. Así, lo que Jo Labanyi contemplaba como un consenso entre alta y baja cultura, una negociación racial y de género, ha de ser matizado en términos de mutuo acuerdo de ingesta identitaria: de identificación heteropática en la mujer, idiopática en el hombre.

Este proceso *non grato*, según Silverman, halla su posición de salida en el paso del complejo de Edipo negativo, o identificación primera y placentera de la niña con su madre, al positivo, producido en el momento de la crisis de castración, entendido como la confrontación de la joven con el repertorio imagético que la pantalla cultural le impone, lo que la convierte en sujeto carente –como ya lo es, de hecho, su progenitora–. De gran valía teórica es la explicación del dilema que emana de dicha metamorfosis edípica:

Ella debe encarnar por tanto la carencia y su opuesto: la carencia, para que los atributos fálicos del sujeto masculino puedan ser oposicionalmente articulados; la plenitud, para poder tornarse adecuada al deseo del hombre. Esto conduce al clásico «doble imperativo»; el sujeto femenino se encuentra ante el deber de ser lo que es y al mismo tiempo impedida de aproximarse a ello, tanto estructural como ontológicamente. (Silverman, 1996: 33)⁹

A partir de aquí, la única opción que presenta una viabilidad aparentemente menos dramática es la adaptación femenina a las imposiciones del deseo masculino; a saber, la cesión de su marco visual, corporal y psíquico al único que la visión está dispuesta a validar, en un contexto predefinido por la imaginería histórico-cultural (*screen*). Esta coalición entre *look*, *gaze* y *screen* daría lugar a una auto-percepción en el espejo lacaniano

⁹ “She must thus embody both lack and its opposite: lack, so that the male subject’s phallic attributes can be oppositionally articulated; plenitude, so that she can become adequate to his desire. This leads to a classic «double bind»; the female subject is under the imperative to be what she is at the same time prevented from approximating, structurally as well as ontologically”.

como sinónimo de unidad y coherencia, a pesar de que tal integridad equivalga a un reflejo impuesto; en otras palabras, sólo la unión con la imagen deseada haría posible una autoaprehensión –discutiblemente– placentera, y dicha unión visual tiende a materializarse en la búsqueda del amor propio de la fémina en el amor que otra persona deposita en ella (Silverman, 1996: 34), proceso que acaba induciendo al himeneo. Teniendo en cuenta el consabido ejercicio histórico de institucionalización del amor a través del casamiento que, por otra parte, en el régimen franquista era prácticamente obligado según los dictámenes de la Iglesia católica, aliada con el régimen, se confirma la teoría de Gayle Rubin, según la cual los sistemas matrimoniales se insertan en procesos políticos de mayor escala, como la creación del estado (Silverman, 1996: 144).

Esta discusión teórica arroja luz sobre la teleología del «final feliz» paradigmático en las creaciones fílmicas de la españolada, tanto en términos simbólicos como fácticos, y en cuanto atañe a este género cinematográfico en su íntegro desarrollo, que recorre la línea temporal trazada desde sus inicios republicanos hasta la decadencia de su popularidad en los años sesenta. Ahora bien, las intersecciones entre realidad y representación van más allá. En su discusión teórica sobre las folclóricas en el cine autárquico español, Francisco J. Pereira Baena afirma que las espectadoras podían llegar a soñar “con estar pretendidas durante más de una hora por los mejores galanes de la época” (2008: 322). En este punto es necesario establecer un paralelismo entre la folclórica protagonista de la película y la espectadora femenina, puesto que si la primera configura el *look* en la obra cinematográfica, como se tratará en los subsiguientes análisis, será la segunda la que asista a las salas de cine, la que configure el *target* de las productoras, como corrobora Jo Labanyi: “el cine folclórico musical, (que) gozó de popularidad masiva entre la clase baja y especialmente entre las *audiencias femeninas* en el primer franquismo” (Labanyi, 2002: 206, la cursiva es mía)¹⁰. El paralelismo, pues, se fundamenta en términos de *identificación* de la mujer real con la mujer ficcional o, usando la expresión de Pereira Baena, de “simbiosis de una mirada femenina definida, tanto dentro como fuera de la pantalla” cinematográfica (2008: 308).

¹⁰ “folkloric film musical, which enjoyed massive popularity with lower-class and especially *female audience* in the early Franco period”.

Los procesos de identificación entre espectador y espectáculo han sido ampliamente discutidos por la teoría fílmica y la teatral. Partiendo principalmente del concepto de *distanciamiento* acuñado por Bertolt Brecht, Silverman traza una línea argumental en la que aplica al procedimiento de identificación entre público y película los términos heteropática e idiopática, en lo que ella llama «identificación secundaria». Ésta, al igual que lo acontecido en la relación entre *look* y *gaze*, puede basarse en la heteropatía, o una asimilación distante que no implica la deglución de los parámetros corporales del otro, o en la idiopática, el rechazo de la diferencia, la incorporación del otro al contexto y la corporalidad propia.

Es esta última identificación la que frecuentemente tiene lugar, puesto que, aunque sea evidente el distanciamiento entre persona y personaje en la sala de cine debido a la discontinuidad espacial que separa a ambos, y a través de la iluminación de la tela cinematográfica en contraste con la oscuridad del resto de la pieza, al final “o bien los parámetros corporales en los que el espectador o espectadora ha de situarse no desafían significativamente a aquéllos en los que el *moi* se basa, o son aquéllos que habitualmente se valorizan en el nivel de la pantalla” (Silverman, 1996: 102)¹¹. Por lo tanto, el espectador termina incorporando aquel conjunto de valores en los que la igualdad predomina sobre la diferencia, ya que los contenidos que ha presenciado no representan ningún tipo de cuestionamiento de las categorías de género, raza, clase u orientación sexual predefinidas como preponderantes: “La identificación secundaria, en otros términos, se equipara frecuentemente con la interpelación a la ficción dominante” (Silverman, 1996: 85)¹².

La noción de ficción dominante es abordada de forma más vasta por la autora en *Male Subjectivities at the Margin* y no es mi objetivo aquí desarrollar un debate en torno a ella; sin embargo, es precisa –al menos– una definición, dada la utilidad que dicho concepto posee en cuanto que amalgama la relación del sujeto con los modos de producción y con las ideologías predominantes en materias de raza, género, etc., es decir, con el imaginario que la pantalla cultural impone. La ficción dominante, por tanto, sería la teorización de los

¹¹ “Either the bodily parameters within which the spectator is encouraged to situate him- or herself do not significantly challenge those upon which his or her *moi* is based, or they are those which are customarily valorized at the level of the screen”.

¹² “Secondary identification, in other words, is frequently equated with interpellation into the dominant fiction”.

principios hegemónicos de una sociedad dada, esto es, el sistema de representaciones a través del que se produce la perpetuación de dichas ideologías que, por otra parte, obedecen a lo que Silverman denomina, a partir de una interpretación del concepto de Ley althusseriano, «Nombre-del-Padre», cuyos ejes simbólicos se conforman en torno a la unidad que representa la familia paterna y el privilegio del falo (Silverman, 1992: 34). Dichos ejes, de sobra conocidos como pilares del régimen franquista, a menudo ofrecen una mayor dificultad de desenmascaramiento en la época republicana, en concreto en cuanto a las representaciones cinematográficas se refiere.

Para esclarecer la posible presencia de una ficción dominante en la cinematografía anterior a la época franquista, propongo considerar un estudio que no distinga entre periodos históricos y examine el colectivo de filmes de la española como un todo. En sus páginas, M^a Jesús Ruiz Muñoz e Inmaculada Sánchez Alarcón reflexionan sobre la actitud resuelta y la aparente rebeldía de las protagonistas de las cintas –tema que ha sido extensamente discutido e incluso ha llegado a ser considerado un homenaje a la mujer folclórica (Woods, 2004: 210)– y la capacidad de los guiones para mostrar historias en las que el cambio social es viable. Al final del ensayo, las autoras se preguntan hasta qué punto ha de valorarse la trascendencia de esa actitud femenina, y concluyen: “esta rebeldía es relativa: en la mayor parte de los casos, la mujer andaluza acaba sometándose a los valores vigentes. El mecanismo más frecuente para neutralizar la actitud contraria a las normas de la protagonista suele ser el matrimonio” que, además, se efectúa con un hombre o bien económicamente privilegiado, o bien de clase baja, pero en el camino hacia la gloria, principalmente en las profesiones de torero o cantante (Ruiz Muñoz y Sánchez Alarcón, 2008: 51). Este último caso encuentra un ejemplo en la película *María de la O*. Siguiendo la conclusión de Ruiz Muñoz y Sánchez Alarcón se infiere, por tanto, que la *dominant fiction* o ficción dominante no es sólo producto del proyecto de control mediático llevado a cabo por el sistema dictatorial franquista, sino también de la etapa democrática republicana. Ambos aparatos estatales parecen ser, al menos en la gran pantalla, propulsores de una posición privilegiada del falo que, aliado con lo masculino, deja fuera de esta esfera cualquier rasgo de feminidad.

¿Cuál es, por tanto, el territorio de la mujer? Pereira Baena responde a esta cuestión posicionándola en el ámbito de lo emocional, lo afectivo, siguiendo una lógica

maternal, en tanto que al sexo masculino se le confieren las tareas relacionadas con la intelección: “Todo ello encajaba en la concepción tradicional que situaba a las mujeres fuera del logos [...]” (Pereira Baena, 2008: 309), de lo cual se desprende que existe una conexión entre falo y logos enraizada en la tradición. Dicha identificación ha sido analizada en profundidad por Jean-Joseph Goux, que sitúa su origen en el siguiente mito egipcio: habiendo sido el dios Osiris asesinado y descuartizado, su verdugo esparce las piezas de su cuerpo por un vasto territorio; tras este hecho, Isis decide ir a buscarlas y recompone con ellas la figura del dios. Dado que hay una parte que no encuentra, el pene, Isis erige para sustituirlo un simulacro, que habrá de ser digno de adoración (Goux, 1992: 41). A partir de este momento, Goux desarrolla el impacto que el mito causó en la civilización griega antigua, que asoció el falo a Hermes, dios de la comunicación y, consecuentemente, a la inteligencia y a la razón, proceso al que contribuyó la filosofía platónica y neoplatónica, causante final de la masculinización de la *idea* (Goux, 1992: 50).

Este poder noético del falo simbólico, identificado con el pene pero sin equivaler a él, permite a Goux trazar a lo largo de su artículo crítico una conexión con la cuestión del intercambio de mujeres, asimismo argüida por Rubin. La autora parte del análisis de la obra de Lévi-Strauss *The Elementary Structures of Kinship* –que propone que el tabú del incesto debe ser interpretado como una forma de asegurar el intercambio de bienes entre diferentes grupos y familias, entre los que el bien máspreciado es la mujer; de ahí la utilidad del matrimonio, que asegura la configuración y perpetuación del sistema de parentesco– y afirma que este tipo de prácticas no sólo pertenecen a un mundo «primitivo», sino que se producen de forma incluso más intensa en sociedades comercializadas y juzgadas «civilizadas» (Rubin, 1996: 118). Por otra parte, Rubin asevera la dimensión limitada del término «intercambio de mujeres», ya que el significado real que éste porta es la distribución desigual de derechos entre hombres y mujeres (Rubin, 1996: 120).

Estas afirmaciones, como se ha visto en campo teórico y se expondrá en un análisis práctico de los dos filmes, se materializan en una división de los espacios y las funciones entre masculinas (racionales) y femeninas (sentimentales); en la identificación idiopática de la mujer con el hombre, heteropática de éste con aquélla; en la perpetuación de una ficción dominante aliada con los discursos hegemónicos y la pantalla cultural; en las

correspondencias; y por último, en una sociedad fiduciaria que ya no se rige más por el sistema de trueque sino por el poder de mediación, entre falo, dinero y discurso:

Puesto que lo que es verdad respecto al falo en el intercambio de mujeres es también cierto respecto al dinero [...] para el intercambio de bienes, y del discurso [...] para el intercambio de signos. La mediación se impone como una realidad autónoma que ejerce su juego de referencias y substituciones en la ausencia de cualquier *telos*. (Goux, 1996: 72)¹³

4. Análisis de contenidos

Pasemos pues a analizar cómo entran en contacto las diferentes categorías históricas y de género que se han ido tratando a lo largo de este ensayo, entre las que la asociación de los tres elementos planteados por Goux cobra una especial importancia en la primera película, *María de la O*. Calificada por Gubern como “un melodrama andaluz edípico y muy singular” (Gubern, 1995: 148), la obra narra la historia de un pintor, Pedro Lucas, que huye de España por haber matado al asesino de su esposa gitana y pasa quince años en California, tras los cuales vuelve a su tierra, enriquecido, y se hace pasar por americano (Peter Moore), para no ser reconocido. Antes de su huida deja dos cosas: un cuadro de su esposa –que el asesino raja en la parte del rostro en un bello fuera de campo– y una hija pequeña, con la que se reencontrará después de su estancia en los Estados Unidos.

El relato gira en torno a esa hija, María de la O, quien tras el fallecimiento de su madre y la desaparición de su padre, es acogida por una comunidad gitana, siendo criada y educada por la Itálica, que hará las funciones de madre. María, aparentemente enamorada de un gitano, Juan Miguel, no aceptará en un principio casarse con él debido a que, influenciada por las apetencias económicas de la madre, decidirá esperar a que un pretendiente más adinerado aparezca. A partir de ese momento comenzará la lucha entre Juan Miguel, el torero Miguel de Mairena y su propio padre por ver quién es el mejor postor. La chica se acabará casando con el gitano Juan Miguel después de superar la humillación pública que supone la canción principal de la película –en la que se la tacha de avariciosa– y de descubrir que Peter Moore es, en realidad, su padre.

¹³ “For that which becomes true of the phallus in the exchange of women is also true of money [...] for the exchange of goods, and of speech [...] for the exchange of signs. Mediation imposes itself as an autonomous reality which pursues its game of references and substitutions in the absence of any *telos*”.

Lo primero que llama la atención en la protagonista es que rompe una de las reglas del género, a saber, la de ser una mujer resuelta, puesto que a lo largo del filme se nos ofrece un personaje apático y, aunque en algunos momentos con opinión propia, dominado por las circunstancias. En este sentido, la identificación del espectador con la gitana se torna más problemática que en otras obras del conjunto de la españolada como, por ejemplo, *La niña de la venta*. María discute con el sistema que la envuelve, no obstante, sin rebelarse contra él. En este sentido, el único personaje femenino fuerte parece ser su madrastra, la Itálica, una suerte de Bernarda Alba que entrenará a su dos hijas –María de la O y Mari Cruz– desde la infancia para ser bailarinas, con el objetivo de que éstas sean capaces, a través de la danza flamenca, de atraer a un hombre adinerado en el futuro, riqueza que ella misma aprovechará. La segunda hija sigue los objetivos de la progenitora: Mari Cruz es emparejada con el marqués de Villamiel, un acaudalado ganadero de Córdoba; María de la O rompe este esquema y acaba en el altar con el gitano pobre Juan Miguel, pero sólo después de haber logrado la protección económica de Peter Moore, su padre, con el que no llega a casarse para evitar el incesto.

Estos hechos plantean algunas cuestiones. En primer lugar, se percibe un sistema de compra y venta de mujeres, de intercambio, en el que la asociación entre masculinidad (falo) y dinero es obvia. En el caso de Mari Cruz, el dinero posee un poder mediador y permite el acceso a la fémmina y el consecuente matrimonio; en el de María, el matrimonio con el gitano se efectúa para evitar el tabú del incesto, no obstante, contando ésta previamente con la riqueza de Peter Moore, su protector durante la segunda mitad de la película, de quien ella sólo sabrá su verdadera identidad al final, en el momento de su boda. Este casamiento, pues, se puede considerar como una doble entrada de María en la ficción dominante: por una parte, limpia su honra –los ecos de la canción– gracias a su unión con Juan Miguel, el gitano, símbolo de moralidad; por otra, escala socialmente a través de la posición económicamente privilegiada de su padre que, además, es payo y pintor, es decir, intelectual: manifestación del logos. Mediante este ayuntamiento binario, con el novio y con el progenitor, María no sólo reconstruye el modelo de familia patriarcal perdido en la infancia, recuperando sus funciones de hija, sino que se torna susceptible de crear la suya propia, de ser madre. Su identificación con ambas figuras es heteropática.

Antes afirmé que la Itálica era el único personaje femenino fuerte, en cuanto que toma sus propias decisiones y también las de sus hijas. No obstante, esto requiere una matización: no hay duda de que la Itálica domina la esfera familiar –incluso conocemos a la protagonista por el apodo que su madrastra le da, no por su verdadero nombre– pero existe un elemento por el que ella es controlada: el dinero. Teniendo en cuenta que la posesión de riqueza en la película es atribuida solamente a los hombres –el marqués de Villamiel, el torero Miguel de Mairena y el padre de María, Peter Moore/Pedro Lucas– y que ella está sujeta a la chequera de éstos, su fortaleza queda desmembrada.

Las relaciones de María de la O y de su madrastra con el universo masculino atestiguan, por tanto, la existencia de una visión (*gaze*) aliada tanto con el hombre como con el poder económico. Esta será la visión que ratifique el ego corporal de la protagonista desde su infancia, como se observa en el relato iterativo que muestra el crecimiento de María, al comienzo del filme y mientras ella baila flamenco: de niña, la cámara la enfoca de cerca, en primeros y medios planos (sólo la *ve* su madrastra); siendo púber, el enfoque se abre un poco más; adulta, el plano se hace general, admitiendo la presencia de *público* en él. Esta ampliación del enfoque, coincidente con la de su cuerpo y sus cualidades como bailarina, implica la presencia de un mayor número de aspirantes a su posesión –al mismo tiempo que ella se convierte en un producto comercial–, pero también evoca una mirada más social e impersonal, de la pantalla cultural, a la que María se amolda.

Los planos serán habitualmente generales cuando ella baila, excepto cuando la contempla alguno de sus pretendientes. Entonces, de nuevo, se cierran: está siendo observada. Su mirada, por lo tanto, busca el reconocimiento de la visión y, en el caso de María de la O y de las tonadilleras que protagonizan este tipo de películas, el hecho es más acuciante. Como corrobora Silverman: “normalmente nos entregamos a la visión en forma de fotografía imaginaria” (Silverman, 1996: 206)¹⁴. En este punto es necesario comentar el papel de los retratos en esta película: María, como lo fuera su madre biológica antes de morir, es pintada por su padre, mientras ella posa; la defunción de la madre viene seguida de la rasgadura que efectúa su asesino en la parte estrictamente facial del retrato; María de la O huye de la casa de su padre –sin saber la identidad de éste– cuando descubre allí el

¹⁴ “we conventionally offer ourselves to the gaze in the form of an imaginary photograph”.

retrato de su verdadera madre, de la que ella está celosa, siguiendo los patrones del complejo de Edipo. Todo es un despliegue narrativo para confirmar la configuración del Ego en forma de imagen, especular; para declarar qué mirada es la constituyente, aquella que pinta, y cómo la pantalla cultural se alía, según todo lo demostrado, a ésta.

La segunda película objeto de mi estudio, *La niña de la venta*, narra las peripecias de Reyes, una gitana que trabaja en un bar (como indica el propio nombre de la película) que es, a su vez, el lugar donde actúa y donde su patrón o padrino, Catite, lleva a cabo negocios de contrabando en el puerto cercano con una pandilla de hombres asiduos al lugar, entre los que destacan Tiburón y Repeluco. En la venta, además, trabaja Chiringuito, ayudante del patrón. Al lugar llegarán dos hombres: Juan Luis (que en realidad se llama Carlos y es policía) y Dimas, uno extranjero y el otro gallego respectivamente que, haciéndose pasar por viajeros que buscan trabajo como almadraberos, intentarán desenmascarar a los contrabandistas. Como telón de fondo: un sargento, que también intenta averiguar los negocios sucios que acontecen en la venta, y Raquel, una cantante de rasgos «poco españoles» (rubia, blanca, ojos claros), contratada para entretener al sargento y neutralizar sus investigaciones. La trama acabará con la captura de los contrabandistas –exceptuando al patrón– y el casamiento de Reyes con Juan Luis.

La película, como ya ocurriera con *María de la O*, está configurada en torno al *look* de la protagonista, Reyes, que ha de confrontar un universo masculino que será el que la valide mediante su visión, como corresponde al género de la españolada. Sin embargo, sorprenden ciertas diferencias entre Reyes y María: la primera, además de ser bailarina de flamenco, es cantante –tiene voz– y camarera, por tanto incorporada a un cierto mercado laboral, aunque el lugar en que ella ejerce ambas funciones sea siempre la venta. Por otra parte, aquí sí que se siguen las pautas de la gitana resuelta: Reyes es contestona y graciosa y, aunque su entrada al universo del logos está vedada principalmente por el patrón, la cantante intenta en varias ocasiones averiguar qué está pasando con los negocios. Se la observa en cierto momento cargando a escondidas lo que parece ser material robado en el puerto –producto de los asuntos ilegales de su jefe y el grupo de hombres asiduos al bar– y, en una pelea final entre Juan Luis, Catite el patrón y Tiburón, ella escucha tras de la puerta y el guión deja entrever que llama a la policía local, puesto que ésta aparece poco después.

No obstante, la chica nunca aparece explícitamente involucrada con el contrabando, lo que ratifica su bondad y su inocencia.

No es Reyes la única mujer que traspasa las barreras de lo afectivo: Raquel actúa como espía y entra en el cuarto de Juan Luis para robar su pasaporte y demostrar que es extranjero y policía y no un simple almadrabero. Aún así, estas mujeres están siempre dirigidas por el patrón o por Juan Luis, cuyo amor ambas persiguen, y se ofrecen como *fotografías imaginarias* cada vez que actúan en el escenario, a pesar de lo cual su aparición ocasional en el círculo del logos debe ser tenida en cuenta, especialmente en contraste con el rol jugado por María de la O en la película anteriormente analizada.

La diferencia entre Raquel y Reyes, sin embargo, corrobora cuáles son los valores de la pantalla cultural: la identificación del público se produce con el personaje de Reyes, que acaba casándose con Juan Luis después de que el patrón se la entregue (como respuesta al favor que Juan Luis le hizo anteriormente al sacarlo de la cárcel), puesto que es la que más se adapta al perfil de madre, dada su benignidad y su posición en el lado de la justicia (Raquel es una espía). Además, su gracia en el escenario se representa en planos cortos y medios, es observada de cerca y la visión se individualiza, mientras que las tomas en las que Raquel actúa son más generales, impersonales.

Atendiendo a la cuestión de la «españolidad» ya explicada, Raquel no se adapta a los valores raciales buscados. Se prefiere una representación castiza de la mujer por dos razones: la primera, comercial, ya que el mito de la hembra gitana había sido rentable en el cine desde la II República, y en otras artes desde el siglo XIX; la segunda, porque su condición gitana se modifica a través del matrimonio con el hombre payo, adinerado y civilizado, que tiene la función de instruirla, acomodarla a la ficción dominante, hacer de ella una herramienta de creación de estado. Por el tímido cuestionamiento que se realiza de los principios del *self-same ego* por los que se regía el régimen, la identificación del espectador con la película puede considerarse idiopática, como ocurre en el caso de *María de la O*.

A pesar de lo expuesto, *La niña de la venta* presenta una visión menos restrictiva de la feminidad que la ofrecida por *María de la O*: el intercambio de mujeres es sugerido en el traspaso de Reyes de Catite a Juan Luis, pero no es explícito; la división de los espacios según género se difumina por momentos y, finalmente, las habituales representaciones de lo

masculino, aliadas con el tópico de la espada (fuerza) y la pluma (logos), se quiebran en la figura de Dimas, el ayudante de Juan Luis y su Sancho. Dimas carece de musculatura o cualquier tipo de signo de virilidad, es gracioso pero débil, y por ello constantemente menospreciado, como muestra la secuencia en la que es obligado a transportar un atún de una punta a otra del puerto, humillación en la que Reyes colabora. Esta concepción de *hombre*, que no aparecía en *María de la O*, recibe su castigo al transformarse en el hazmerreír de todos, pero al menos indica que una imagen contraria al *self-same ego* que la pantalla impone puede llegar a existir.

5. Conclusiones

Resumiendo, se trata de dos películas que reproducen los mismos patrones *atávicos* partiendo de mitos semejantes pertenecientes a la tradición romántica española, de las mismas técnicas narrativas visuales y de parecida configuración del guión para materializar la fábula. Sin embargo, se ha comprobado cómo las diferencias existen entre *María de la O* y *La niña de la venta*: en la primera el intercambio de mujeres es explícito, la distinción de espacios masculinos y femeninos es clara, la Ley del Padre y del dinero predomina sobre todas las demás, los hombres están encapsulados en su masculinidad; en la segunda, no hay trueque directo de mujeres, sino *mediación* (posiblemente por la intención del régimen de librarse de esa imagen de «España tribal» que había sido explotada en épocas anteriores); las esferas masculinas y femeninas tienden ligeramente a diluirse y existe un hombre que no está tan sujeto a los moldes de virilidad impuestos en la época: Dimas.

El estudio de estas obras cinematográficas, por tanto, parece demostrar ciertas cuestiones: que la complicidad fílmica entre *gaze* y *screen* y la imposición de unos parámetros dados al *look* no viene siempre determinada por un aparato censor y controlador mediático, al menos en el caso de España, sino que puede producirse en un contexto democrático como fue la II República; y que los logros políticos femeninos –verbigracia: el derecho al voto– no tienen por qué ir ligados a una deconstrucción de la ficción dominante basada en el rechazo de lo diferente en cuanto a las representaciones artísticas se refiere. Así, la españolada en un contexto franquista ofrece, probablemente, una imagen ligeramente más benévola de la posición de la mujer en la sociedad española (posiblemente

por su intento aperturista tras el final de la Segunda Guerra Mundial y su pretendido objetivo de modernización del país a partir de los años cincuenta) que la que muestra el cine republicano.

En ambas etapas se observa el triunvirato falo-dinero-discurso, como símbolos de mediación y de poder, se efectúa el intercambio de mujeres que las priva de ciertos derechos respecto a los hombres y se confirma la Ley del Padre. Pero el cine franquista ofrece ciertas fisuras simbólicas, que en el republicano no acontecen, a pesar del feminismo que, de facto, se movilizó en la época y, en general, de las mayores libertades concedidas a la mujer. ¿Era este movimiento más minoritario? ¿Era función únicamente de la población femenina de clases más favorecidas ejercerlo, mientras que las películas de la española se dirigían a las clases más bajas? ¿Cómo aprehender estas distancias entre el universo político y el artístico-simbólico de una II República tan idealizada? Correspondería a otro ensayo responder a estos interrogantes.

Bibliografía

- ÁLVAREZ BERCIANO, Rosa y SALA NOGUER, Ramón (2000): *El cine en la zona nacional (1936-1939)*. Bilbao: Mensajero.
- CHARNON-DEUSTCH, Lou (2002): “Travels of the Imaginary Spanish Gypsy”, en LABANYI, Jo (ed.) *Constructing Identity in Contemporary Spain. Theoretical Debates and Cultural Practice*. New York: Oxford University Press, pp. 22-40.
- GOUX, Jean-Joseph (1992): “The Phallus: Masculine Identity and the Exchange of Women”, en *A Journal of Feminist Cultural Studies*, vol. 4, nº 1, pp. 39-75.
- GUBERN, Román (1995): “El Cine Sonoro (1930-1939)”, en GUBERN, Román, MONTERDE, José Enrique, PÉREZ PERUCHA, Julio, RIAMBAU, Esteve y TORREIRO, Casimiro (eds.): *Historia del Cine Español*. Madrid: Cátedra, pp. 123-180.
- LABANYI, Jo (2002): “Musical Battles: Populism and Hegemony in the Early Francoist Folkloric Film Musical”, en LABANYI, Jo (ed.): *Constructing Identity in Contemporary Spain. Theoretical Debates and Cultural Practice*. New York: Oxford University Press, pp. 206-221.

- MONTERDE, José Enrique (1995): “Continuismo y Disidencia (1951-1962)”, en GUBERN, Román, MONTERDE, José Enrique, PÉREZ PERUCHA, Julio, RIAMBAU, Esteve y TORREIRO, Casimiro (eds.): *Historia del Cine Español*. Madrid: Cátedra, pp. 239-294.
- PEREIRA BAENA, Francisco Javier (2008): “Andalucía, las Andaluzas y el Estereotipo de las ‘Folklóricas’ en el Cine Autárquico Español”, en *Andalucía y España. Identidad y Conflicto en la Historia Contemporánea* (Málaga, 22-25 de febrero de 2005), ARCAS CUBERO, Fernando y GARCÍA MONTOSO, Cristóbal. (eds.): Málaga: Unicaja, vol. 2, pp. 303-322.
- POLIT, Gabriela (2008): *Cosas de hombres. Escritores y caudillos en la literatura latinoamericana del siglo XX*. Rosario: Beatriz Viterbo Editora.
- RUBIN, Gayle (1996): “The Traffic in Women: Notes on the ‘Political Economy’ of Sex”, en WALLACH SCOUT, Joan (ed.): *Feminism and History*. New York: Oxford University Press, pp. 105-151.
- RUIZ MUÑOZ, M^a Jesús, y SÁNCHEZ ALARCÓN, Inmaculada (2008): *La imagen de la mujer andaluza en el cine español*. Sevilla: Centro de estudios andaluces.
- SÁNCHEZ OLIVEIRA, Enrique (2003): *Aproximación Histórica al Cineasta Francisco Elías Riquelme (1890-1977)*. Sevilla: Universidad de Sevilla.
- SILVERMAN, Kaja (1992): *Male Subjectivities at the Margin*. New York: Routledge.
- (1996): *The threshold of the Visible World*. New York: Routledge.
- VERNON, Kathleen M (2004): “Theatrically, Melodrama, and Stardom in *El Último Cuplé*”, en MARSH, Steve y NAIT, Parvatin (eds.): *Gender and Spanish Cinema*. Oxford: Berg, pp. 183-199.
- WOODS, Eva (2004): “Radio Free *Folklóricas*: Cultural, Gender and Spatial Hierarchies in *Torbellino* (1941)”, en MARSH, Steve y NAIT, Parvatin (eds.): *Gender and Spanish Cinema*. Oxford: Berg, pp. 201-218.

Filmografía

- ELÍAS, Francisco (dir.) (1936): *María de la O*. España: Ulargui FILMS / Estudios Orphea.
- TORRADO, Ramón (dir.) (1951): *La niña de la venta*. España: Suevia Films.