

# Apropiación y reapropiación de la voz femenina en la “españolada”: el caso de *El gato montés*<sup>1</sup>

Appropriation and reappropriation of the female voice in the “españolada”: the case of *El Gato Montés*

Alejandro Melero

Universidad Carlos III de Madrid.

Recibido el 16 de abril de 2010.

Aceptado el 21 de febrero de 2011.

BIBLID [1134-6396(2010)17:1; 157-174]

## RESUMEN

La primera película de la primera mujer directora de la historia del cine español, *El Gato Montés* (Rosario Pi, 1935), entra dentro de la tradición de las “españoladas” que adaptaban piezas teatrales al cine. Basándose en la zarzuela homónima del maestro Penella, Pi, también guionista, retomó el personaje de la gitana Soleá y, casi sin cambiar el argumento, reescribió algunos aspectos que tenían que ver con la relación de la mujer con otros hombres, su cuerpo y sus propias decisiones. Este artículo compara los dos textos para, haciendo uso de teorías filmicas y de género contemporáneas, analizar los mecanismos de apropiación, escritura y reescritura de la voz femenina.

**Palabras clave:** Teoría de género. Voz de la mujer. Adaptación filmica. Cultura popular. Estereotipo.

## ABSTRACT

Spanish first female director's first feature film, *El Gato Montés* (Rosario Pi, 1935), partakes of the tradition of the so-called “españolada”, which at the time used to adapt theatre plays onto screen. Based upon Maestro Penella's homonymous *zarzuela*, Pi, who was also the scriptwriter, recuperated the character of the gypsy Soleá and, with very little changes in the plot, managed to re-write some aspects that had to do with the relationship between women and men, their own bodies and decisions. This article establishes a comparison bet-

1. Este artículo se ha realizado dentro de las actividades del grupo de investigación TECMERIN (Televisión y Cine: Memoria, Representación, Industria) de la Universidad Carlos III de Madrid, y gracias a la colaboración de la Filmoteca de Madrid y Archivo de Alcalá, donde se encuentran los manuscritos originales de las obras.

ween the two texts and uses film and gender theory in order to analyse the mechanisms of appropriation, writing and re-writing of the female voice.

**Key words:** Gender Theory. Women's Voice. Film Adaptation. Popular Culture. Stereotype.

## SUMARIO

1.—Introducción. 2.—La mujer pasiva. 3.—Estereotipo. 4.—Colonización. 5.—Bibliografía.

En los siguientes párrafos se estudiará la exitosa zarzuela *El Gato Montés*, compuesta por el maestro Penella en 1916. El análisis se centrará en la representación de la mujer en esta obra, situándola en el contexto social y cultural en el que fue creada y recibida, y entendiéndola como parte fundamental de una forma de creación del personaje femenino en la cultura popular española. Después, se estudiará la adaptación fílmica de esta zarzuela, que llevó a cabo Rosario Pi. Pi, la primera mujer directora de la historia del cine español, mostró especial interés en la reescritura del personaje femenino, Soleá, a la que convirtió en la protagonista de su traslación. El estudio comparativo de ambas versiones aspira a ser revelador de la lucha entre una forma de creación del personaje femenino dependiente de patrones tradicionales y otra, innovadora en su momento, que desafiaba esos patrones y que venía, de forma no casual, de la mano de una mujer. Este artículo, pues, desea contribuir al debate contemporáneo sobre la cuestión de la apropiación de la voz de la mujer en las narrativas tradicionales. Para ello, se recurrirá a teorías de autores como Johnella E. Butler y su teoría de la “colonización” del universo femenino, así como otras aportaciones de estudiosos de cuestiones de género como Susan Martín-Márquez o Elizabeth A. Grosz y, especialmente, Laura Mulvey, cuyas contribuciones sobre la dicotomía pasivo-femenino/ activo-masculino en las narrativas fílmicas son de gran relevancia. También se recurren a teorías del académico británico Richard Dyer para entender la creación de los estereotipos. El análisis parte de un enfoque comparativo entre las dos obras para centrarse en la construcción dramática desarrollada por la cineasta, y girará en torno a tres variables, fundamentales en el estudio de la apropiación de la voz femenina: el uso del personaje femenino como objeto pasivo, la dependencia del estereotipo en la creación del personaje y la colonización del cuerpo de la mujer.

### 1.—Introducción

La zarzuela *El Gato Montés*, con música y letra del maestro Penella, se convirtió en un gran éxito popular desde el momento de su estreno, en 1916, y entró en todas las antologías de la música popular española, donde todavía se encuentra. Penella gozó en vida de la gloria de ser uno de los más queridos compositores de música de su época. Especializado en el “género chico”, el maestro encadenaba una obra tras otra en los teatros de toda España, y pronto exportó su visión de la zarzuela a Latinoamérica y Estados Unidos. Un siglo después de su creación, los mismos nombres de sus zarzuelas ya dejan ver las constantes temáticas del universo de Penella. *El padre cura* (1908), *Corpus Christi* (1909), *El milagro de San Cornelio* (1927), y muchas otras, entroncan en una larga tradición de fuerte contenido religioso dentro de la música popular y, en principio, no-sacra española. Los seguidores de los estudios de género pueden encontrar de especial interés obras como *Huelga de señoras* (1911), una chirigota en un acto que acaba concluyendo que, para la mujer, no hay sitio mejor que el hogar y el cuidado del marido. El espectador u oyente del siglo XXI que se sienta interesado por la obra de Penella puede recibir con asombro el contenido altamente reaccionario y ultrarreligioso del mundo del autor que, sin embargo, no es una excepción en la música de la época. La mayor parte de sus obras puede incluirse dentro de lo que ya entonces se llamaba “españolada”, un género de la cultura popular que encontró formas de expresión en las artes, especialmente en el cine, literatura y música, y que, según la hispanista Susan Martín-Márquez, representaba España como algo “exótico, un otro primitivo, centrándose de forma metonímica en el subdesarrollo tecnológico, clasista y sexista de Andalucía, la zona [de España] más próxima al Oriente Medio, y presentando un mundo plagado de gitanos [...] cuyas actuaciones de flamenco y corridas de toros les unen visceralmente al terreno de los instintos” (MARTÍN-MÁRQUEZ, 1999, 64). Todas las obras de Penella revisadas para este artículo entran dentro de la definición de “españolada” aportada por Martín-Márquez. Desde *La España de pandereta* (1914) a *La última españolada* (1917), el universo presentado por el autor gira en torno a toreros despechados, gitanas casamenteras, curas metomentodos pero de buen corazón, suegras devotas que miran por la decencia de la muchacha joven, etcétera. *El Gato Montés* no es ninguna excepción.

Es importante insistir en que la zarzuela *El Gato Montés* se convirtió en uno de los éxitos más importantes de la primera mitad del siglo XX, hasta llegar a ser la más celebrada obra de Penella. Cuando se estrenó en Valencia, en 1916, Penella fue sacado a hombros y llevado así hasta su casa. La obra repetiría el éxito en Madrid, y desde allí se lanzó a Latinoamérica y Nueva York (1920), donde se prorrogó y se colgó siempre el cartel de

“no hay entradas”. Concha Piquer y Pastora Imperio figuraron en el reparto neoyorquino. Más allá de su popular “pasodoble”, archirrepetido hasta hoy en día, *El Gato Montés* ha sido rescatada en varias ocasiones, por ejemplo, en el Teatro de la Zarzuela de Madrid en 1969.

En 1935, siguiendo una larga tendencia en la industria cinematográfica que confiaba en la adaptación de zarzuelas populares a la gran pantalla, Rosario Pi debutaría en el cine con el encargo de la traslación de la popular zarzuela de Penella, quien colaboraría como supervisor musical. El argumento de la versión que Rosario Pi hizo de *El Gato Montés*<sup>2</sup> no presenta divergencias extremas con respecto al original, lo cual ya es significativo de que, más allá de imposiciones y consideraciones de producción, la directora estaba más interesada en pulir cuestiones puntuales que en re-escribir la trama. La película cuenta la historia de Soleá y Juanillo, dos gitanos que se conocen desde la infancia y que están locamente enamorados el uno del otro. Su amor no conoce barreras y está por encima de todo lo terrenal, incluidas las instituciones oficiales, pues aseguran que no necesitan casarse. Desde niños, han vivido muy cerca de la naturaleza, alejados del mundo de la civilización y de las máquinas. Cuando alguien llega con un coche, la chica dice que le da miedo subirse en él, pues es la primera vez que tiene la oportunidad de hacerlo, y teme que la velocidad de éste pueda tener consecuencias desastrosas. Todo es felicidad en sus vidas hasta que una noche, en una taberna, un borracho ataca a Soleá y Juanillo tiene que salir en su defensa, navaja en mano. Como consecuencia de esto, Juanillo va a la cárcel y, aunque Soleá promete serle fiel mientras le espera, pronto empieza a sentirse atraída por Rafael el Macareno, un torero famoso y adinerado que hace todo lo posible por conquistar a Soleá. No pasa mucho tiempo antes de que Soleá acepte la propuesta de matrimonio de Rafael y se vaya a vivir con él a su cortijo. Mientras tanto, Juanillo escapa de

2. Los pocos estudios que existen sobre la película *El Gato Montés* coinciden en lamentar la dificultad de acceder a material de archivo que sería valiosísimo pero que, con toda probabilidad, está ya perdido para siempre. En primer lugar, las versiones disponibles de la cinta se encuentran en un estado desastroso, incluso con escenas mutiladas. Caparrós Lera y Alet Valero utilizan dos versiones distintas de esta película, lo que les hace no estar de acuerdo en algunos puntos. Mi estudio se basa en dos versiones distintas también, una editada en video por Divisa en 1995 y otra emitida por la televisión andaluza en los años noventa, tres minutos más larga que la versión distribuida en video. Ambas presentan diálogos incomprensibles pues, además del paso del tiempo y el descuido, la película se rodó muda y luego fue doblada, algo no demasiado inusual entonces pero técnicamente pobre. En cualquier caso, la mayor aportación de este estudio pretende ser el uso del guión original escrito por la propia Rosario Pi y rescatado recientemente por la Filmoteca Española de Madrid. Gracias a este manuscrito, cedido por la Filmoteca para este artículo, es posible recuperar diálogos y anotaciones de gran valor.

la cárcel y se lanza al monte, donde se hace un famoso bandolero al que todos conocen como “El Gato Montés”. Un día, Juanillo va al cortijo de Rafael y los dos hombres se enfrentan, pero Soleá consigue detener la pelea. Juanillo, ahora “El Gato Montés”, amenaza a Rafael y le dice que debe dejarse matar en la siguiente corrida de toros, y morir como un héroe o, de lo contrario, él mismo volverá para matarle. Rafael decide hacer caso omiso a estas amenazas, pero un toro le coge y muere. Cuando Soleá se entera, muere de pena. El Gato Montés toma el cuerpo inerte de Soleá y, en la escena más célebre de la película y de la obra original, se deja matar por sus compinches antes de que la policía les encuentre. En los siguientes párrafos se estudiarán los manuscritos de Penella y Pi con la intención de indagar en dos formas muy diferentes de escribir el mismo personaje de la mujer de la “españolada”.

## 2.—*La mujer pasiva*

El texto de Penella, del que el mismísimo Jacinto Benavente diría que “será siempre muy del gusto del público, tanto por su música como por su habilísimo libro” (BENAVENTE, 1939, 22), presenta un tratamiento que iguala el amor con la posesión, corporal y también material, de la persona amada. Las letras insisten en esta percepción según la cual el varón, más que aspirar a conquistar a la mujer, debe luchar por poseerla. Muchos son los ejemplos de esto; cuando Soleá y Rafael se demuestran su amor en una escena idílica del primer acto, la voz de un pastorcillo canta un romance, a modo de narrador, que dice: “A una gitanilla quiero/ y esa gitanilla es mía;/ el que quitármela quiera/ tiene pena de la vía”. En el mundo de Penella, la mujer no sólo no se queja de su estatus de objeto que pasa de las manos de un hombre a las de otro, primero Juanillo y luego Rafael, sino que también comparte esa meta, pues su objetivo principal es ser poseída. Cuando Soleá habla de su estatus con respecto a su novio, lo hace siempre en relación con la propiedad: “mi gitana”, es lo que grita Rafael a su novia, a lo que ella responde siempre con alegría. Ejemplos como los citados sitúan al personaje de Soleá en la posición del objeto pasivo, frente al de los hombres de la trama, que son siempre los que guían la acción. Incluso un análisis musical, bastante alejado de cualquier lectura de género, como el emprendido por Justo Romero, no puede evitar, en su presentación de los personajes de la obra, describir a Soleá como “personaje pasivo que vive entre el recuerdo ‘maldito’ por el Gato Montés y el luminoso noviazgo con Rafael ‘El Macareno’. Presenta los rasgos típicos de la protagonista del drama costumbrista, abnegada, silenciosa e indecisa, insegura y siempre acompañada por la sombra de su madre adoptiva” (ROMERO, 1992, 29).

No se equivoca Romero en su interpretación, pues en numerosas ocasiones se ve a Soleá incapaz de tomar sus propias decisiones y dejarse llevar por lo que le dictan sus hombres. Son ellos los que se la reparten, sin contar con la voluntad de ella. Cuando Rafael discute con Juanillo, intenta dejarle claro que Soleá no es para el bandolero (“tuya no pué sé”), a lo que éste responde: “ya lo sé, y por eso mismamente, no es pa nadie esa mujé”. Inmediatamente después, Rafael vuelve a insistir en la idea de la mujer como propiedad: “mientras yo viva, mía ha de sé”. Tan rotundo es en su afirmación que el Gato Montés, al oírle, no tiene más remedio que tomar esas palabras por ciertas y concluir que la única forma de poseer a Soleá será cuando Rafael esté muerto. Es en ese momento cuando el bandolero decide que Rafael debe dejarse matar por el toro.

Al presentar a la protagonista de su obra como un personaje incapaz de tomar decisiones por su propia voluntad y dependiente siempre de las medidas y resoluciones tomadas por los hombres que la rodean, la Soleá de Penella (al contrario que la de Pi, como se verá más adelante) se sitúa en la larga fila de personajes femeninos que, como ha señalado la importante teórica Laura Mulvey (2003, 131), encuentran su lugar en la narración solamente como referentes pasivos (asociado a lo femenino) cuya principal misión dentro de la narrativa es la de servir el propósito de los referentes activos (asociados a lo masculino). Según el concepto de *passive female* elaborado por Mulvey, las narrativas tradicionales, que el cine ha heredado y sofisticado con sus poderosas innovaciones técnicas, son ampliamente dependientes del modelo de representación que limita a la mujer como objeto pasivo, claramente diferenciado del personaje masculino, cuyo punto de vista activo guía la acción y refuerza, por contraste, la posición pasiva de la mujer. Por ejemplo, Juanillo constantemente ordena a Soleá y las otras mujeres lo que deben hacer; cuando una gitana está leyendo la mano de Soleá, Juanillo interrumpe la acción para llevarse a su amada. Su forma de intentar reconquistarla no es dando muestras de su amor, sino que le ordena que le siga, a gritos, mientras dice “d'aquí no se marcha nadie hasta que me marche yo”. Seguidamente, ordena a Soleá: “¡dí que me quieres!”. Juanillo, sujeto, da la orden, y las mujeres, objetos, la obedecen. Soleá, tras esta escena, no sólo no ha dejado de amar a Juanillo sino que su amor parece haber aumentado, confundida entre la bravura de Juanillo y la de Rafael. Como le confiesa al cura: “ya no sé qué é lo que quiero, y sufro y lloro por mi queré”. Aniquilada en su propia pasividad, la mujer no puede hacer otra cosa que rezar y esperar.

Otra forma para entender el papel pasivo de la mujer en el *El Gato Montés* de Penella es prestando atención a las numerosas ocasiones en las que algún personaje de la trama explica cuál es el papel social de sus compañeras. Picador, que es un personaje sin relevancia en la adaptación

de Pi, es bastante claro cuando dice: “¡a rezar!, eso es lo que tenéis que hacer las mujeres”. Un poco antes, Rafael ya había explicado en una coplilla cuáles son los roles de cada uno: “que mi pare q'esté en la gloria/ me enseñó a torear/ y la maresita mía/ me enseñó a resá”. La mujer, relegada a las tareas del hogar y a los quehaceres religiosos, no es la responsable de la educación de las futuras generaciones, sino que permanece pasiva. Así, el rezo obligatorio, presentado aquí como condena impuesta por el varón sobre la mujer, es a la vez una forma de tener ocupado y bajo control el tiempo de la mujer y una garantía de reclusión. La zarzuela presenta aquí al grupo de las beatas, que acompañan a Soleá desde el momento en que se va a vivir con Rafael y la madre de éste. Mientras el torero está en el ruedo, Soleá y su suegra rezan por su vida, conscientes de que el destino de Soleá depende de otros factores (de la voluntad de Juanillo, de la de Rafael, incluso del toro), pero nunca de la mujer que se limita a esperar arrodillada frente al altar.

Cuando Rosario Pi se enfrenta a la adaptación del texto de Penella, esta dicotomía activo-pasivo / masculino-femenino cobra una nueva dimensión, que resulta de la subversión a la que Pi somete el material original. Su Soleá es una mujer independiente que, no sólo no necesita la protección del hombre, sino que es capaz de proteger ella misma a los hombres que la rodean. La nueva Soleá escrita por Pi pone fin a la pelea entre los dos hombres primitivos que luchan por su amor sin ni siquiera preguntarle a ella. La secuencia de la lucha entre los dos pretendientes es tal vez la más reveladora, pues presenta diferencias muy significativas entre las dos versiones. En la de Penella, Soleá no pasa de ser un objeto pasivo que no encuentra (ni siquiera las busca) fuerzas para intervenir en el ritual salvaje de los dos hombres. En la de Pi, ella es el interés mismo de la acción, la que la padece, pero también la que la dirige. Es ella la que ordena a los dos hombres que dejen de pelear, lo cual ellos cumplen escrupulosamente. La mujer interviene en la acción que originalmente había sido exclusivamente masculina (lo mismo que hacía la mujer Rosario Pi al dirigir, por primera vez en la historia de España, una película), hasta el punto de que Soleá quita el cuchillo de las manos de Juanillo y lo tira al suelo.

La versión de Pi reelabora la historia de tal manera que lo que, en un principio, era una narración más de una mujer-pasiva sometida al dictado del hombre-activo se convierte en una inversión de roles que desestabiliza la tradición de la “españolada”. Con esto, Rosario Pi se adelantó varias décadas a la que iba a ser una de las contribuciones más relevantes del pensamiento y la crítica feminista, interrumpiendo excepcionalmente la línea tradicional que no permitía vías de incursión para personajes femeninos-activos. Según explica Mulvey (1975, 40), el cine presenta un placer *voyeurista* que le distingue de las demás artes. La combinación de los distintos elementos que

rodean al cine (desde la oscuridad impune de la sala de cine a los complejos mecanismos de mirada de la cámara cinematográfica) dan a éste un poder casi anárquico que permite al espectador convertirse durante el tiempo que dura el film en un *voyeur* con licencia para mirar y dejar que su mirada sea arrastrada al mismo tiempo. Como consecuencia de este poder, Mulvey cree que el cine resulta en una división de papeles en la que lo activo se asocia a lo masculino y lo pasivo a lo femenino. En su pasividad, subrayada por los recursos cinematográficos y culturales, los personajes femeninos incorporan una cualidad que Mulvey llamó *to-be-looked-at-ness* y que ha sido traducida al español de distintas maneras, siempre para denotar la condición de “ser (objeto de la) mirada”, que presenta el personaje femenino cinematográfico. El espectador, *voyeur* legitimado, entra en un juego en el que la mirada de la cámara guía la suya, proyectada sobre la mujer pasiva y cosificada (el original en inglés, *objectified*, es aún más claro al referirse a la mujer como objeto). Sin embargo, la Soleá de Rosario Pi, en la secuencia de la pelea, transgrede su papel original de simple testigo que sufre la acción mientras es observada por los espectadores. La nueva escena ideada por Pi no está interesada en la pelea, y ni siquiera en las consecuencias de ésta (gane quien gane, ninguno de los hombres se queda con Soleá). Muy al contrario, lo que interesa a Pi y su cámara es la fuerza y coraje que Soleá demuestra para detener la lucha. Algo similar se da en la otra pelea de la película, la de la taberna, en la que un borracho quiere abusar de Soleá. En el original, Soleá grita mientras Juanillo la defiende, hábil con su navaja. En el cine es bastante diferente. Un análisis de la interpretación de Pi desde la perspectiva de la dicotomía mulveyiana activo-pasivo podría ser el siguiente: el hombre que empieza la pelea es el que lidera la acción en un principio, cuando ordena a Soleá que beba con él: “te la has de beber [la copa] porque lo mando yo”; pero, con coraje, ella renuncia a seguir los mandatos del él y le dice: “en mi cuerpo no manda naide”, pasando así de objeto pasivo a activo. En seguida, traicionado por esta transgresión de la dicotomía tradicional, el hombre se rebela y la amenaza: “tú te bebes esta copa conmigo o por mi nombre te juro a la cara”, y se dispone a pegarle. Pero no cuenta con que Soleá sabe cómo defenderse ella sola, al contrario que en la versión de Penella, en la que espera a ser rescatada por Juanillo. La mujer se enfrenta al abusón: “canalla, cobarde, malnacío [...] malhombre”. Rosario Pi, 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 españolada. Además, se convierte en una pionera al conseguir introducir el tema del abuso físico y el maltrato, de gran relevancia en las narrativas del siglo XXI pero escasísimo en el cine de la época de Pi. Décadas antes de las aportaciones hechas con películas como *Te doy mis ojos* (Icíar Bollain,

2003) o *Sólo mía* (Javier Balaguer, 2001), la primera de las directoras del cine español consiguió utilizar un texto alejado de estas cuestiones y llevarlo a un terreno personal y cercano en tantos aspectos a cuestiones más propias del siglo XXI que de la España pre-Guerra Civil.

La escritura de Rosario Pi se adelantó en décadas a algunos de los conceptos que la crítica cinematográfica feminista iba a desarrollar a partir de los años sesenta y setenta. El guión de Pi trabaja arduamente para eliminar cualquier representación de la mujer como objeto sometido irrevocablemente al dictado de los hombres. Aunque no siempre logra conseguirlo, lo cierto es que es este mismo esfuerzo, este proceso de lucha, lo que convierte a la cineasta en un caso imprescindible dentro de la historia de la representación de la mujer en el cine español. Lo que Pi parece querer decir es que, si las mujeres son objetos, no es porque esto tenga que ser así necesariamente, sino porque algo está mal en el sistema. Juanillo, en el *Gato Montés* original, ha sido educado para ser la parte activa en cualquier relación con una mujer. Cualquier cosa, desde maltratar hasta secuestrar, es válida con tal de acceder a la mujer a la que se ama o se cree amar. Como si siguiera el viejo lema de que “en la guerra y el amor, todo vale”, la pasión de Juanillo sirve para justificar cualquier acto del bandolero, por violento e irrespetuoso que sea hacia las mujeres. En una de las arias más famosas, cantadas por la misma Soleá, la muchacha explica cómo “er torero querencioso/ que camela esa gitana/ der cortijo va a yevarse/ la rosita más temprana” (ROMERO, 1992, 68). Esta verbalización del machismo, en boca de la misma mujer-objeto, deja clara la posición de la mujer ante su destino; para ella, no hay ni opinión ni opción a tenerla. Se ve a sí misma como una flor inmadura, un regalo de la naturaleza para el hombre. No le queda nada que hacer sino esperar a ser embrujada, primero por el gitano, más tarde por el torero, y después por ambos, y ser siempre recogida como si de una flor verdadera se tratase. Sus únicos comentarios a estas acciones en las que ella sólo participa como objeto pasivo son para alabar las decisiones de los hombres y mostrar con euforia el orgullo de ser una posesión: “Suya, suya, sí, suya quiero yo sé” (81). El personaje Gato Montés utiliza la indecisión de Soleá, que es una consecuencia del espacio reducido en el que se mueve, sin posibilidad de maniobra. Y la razón por la que el hombre puede permitirse este poder es, sencillamente, porque él es el único capaz de garantizar la protección que ella, como todas las mujeres del universo de la obra de Penella, parece necesitar desesperadamente. A lo largo de *El Gato Montés* (versión Penella) hay varios momentos en los que los personajes masculinos se encargan de reforzar su valor como protectores, como cuando Juanillo consuela a Soleá así: “no t'asuste tú y no yore”, le dice mientras ella llora, “q'a mi lao está segura, q'ha de ser pa siempre mío [tu cariño], mío na má”. Pi retoma esta escena pero le da un color completamente diferente. Cuando Rafael le pregunta

“¿Dónde vas así, sola por la vida? [...] eso no pué sé, tú necesitas quien te ampare, quien te defienda”, Soleá no se merma y le responde altivamente: “ya me defiendo yo”. El torero insiste: “necesitarás dinero”, y ella vuelve a mantenerle en su sitio: “no me hace falta”. Cansada de la persistencia del pretendiente, Soleá le para los pies: “si quiero le encontraré”. Las palabras puestas en su boca por Pi, tan diferentes de las de Penella, lo dejan bastante claro. La decisión es ahora de Soleá, y el que tiene que esperar es el hombre.

En la zarzuela de Penella la apropiación de la decisión de la mujer alcanza su punto más álgido cuando el Gato se enfrenta a Rafael y le canta: “esa mujé sólo é mía/ esa mujé me quíe a mí/ porque ella no pué quererte/ aunque te diga que sí”; es decir, incluso si se diese el caso de que ella amase a ese hombre y se lo dijera, ese supuesto no puede ser verdadero, pues el amor no es una decisión de la mujer, sino del hombre. Siempre es la última decisión del hombre la que determina la voluntad de Soledad.

En el otro extremo, Rosario Pi trabaja casi obsesivamente para redirigir este patrón de conducta, hasta el punto de que, al final de la película, se da la vuelta a esta trama y se llega a un punto en el que son los hombres los que se someten a la voluntad de Soleá. La nueva Soleá imaginada por Pi decide, primero, que ella no necesita casarse para compartir la vida con la persona amada. Al hacer esto, desafía, en primer lugar, los códigos de la narrativa tradicional que tanto respetaba Penella y que la situaban como mujer-pasiva. Pero, y esto es tal vez más relevante, al convertir a su Soleá en una rebelde sin complejos a rechazar lo que ella considera la tiranía del matrimonio, Pi ha transformado a su heroína en una posición antagónica con respecto a la tradición social y a los dictados de la iglesia católica. Unos momentos más tarde en la película, Soleá dice que ella puede estar sola y ser feliz, y que solamente cuando esté segura de su amor por Rafael (y no cuando Rafael quiera, como ocurre en la fuente original), ella decidirá si se quiere casar con él o no.

### 3.—*El estereotipo*

Este entendimiento del personaje femenino como pasivo frente al referente activo masculino funciona en *El Gato Montés* de Penella porque está escudado en los mecanismos del “género chico”, que es altamente dependiente del uso de estereotipos. La obra, como tantas otras de su género, mezcla con éxito los clichés más repetidos en la “españolada” destacados por Martín-Márquez, sobre todo los que se refieren a los gitanos y su mundo, como la holgazanería e incapacidad para organizarse en el trabajo, que se contrasta con la disposición para arrancarse a cantar flamenco a la mínima de cambio. Otros clichés con los que juega Penella son el analfabetismo y rechazo a la cultura oficial, la propensión a delinquir, siempre con la navaja

preparada... Justo Romero, quien ha realizado uno de los más relevantes estudios existentes sobre la obra de Penella, encuentra varias explicaciones para la persistencia de estas constantes en la música popular española, y sitúa como eje fundamental “la ola de popularismo nacionalista [que] recorre el teatro español de la época de Penella” (ROMERO, 1992, 16). Desde Carlos Arniches a los hermanos Quintero, la dramaturgia española de principios del siglo XX encontró una posición muy cómoda en los tópicos que, supuestamente, marcaban las diferencias culturales y sociológicas de las distintas regiones españolas. Argumenta Justo Romero que esta fiebre nacionalista (“regionalista” es tal vez una palabra más acertada) coincide con una serie de tratados y recopilaciones de cantos populares y folclore español, rescatados de los más recónditos puntos de la geografía ibérica. La suma de diversos factores propició, pues, “un renacimiento del folclorismo español tanto en su aspecto literario como en el musical” (ROMERO, 1992, 16). Además, estas representaciones, limitadas por su propia confianza en el estereotipo como la más eficaz de las formas de creación, vendrían a ser de gran relevancia para la representación extremadamente sesgada de la mujer, que se veía encorsetada y circunscrita a registros muy delimitados. En este sentido, se puede decir que las narrativas de principios de siglo (al menos, las narrativas de la música popular) se sintieron muy cómodas en el uso de lo que el historiador y teórico británico Richard Dyer ha dado en llamar “estereotipo como atajo”. Según Dyer, uno de los usos más comunes de los estereotipos, y una de las razones por las que son tan eficaces, es precisamente la capacidad de funcionar como “atajos”, es decir, una forma más económica y simple de transmitir una información. La idea del estereotipo está relacionada con la de la metonimia, pues reduce el modelo original para crear una nueva imagen a partir de éste; se toma una parte para considerarla como el todo. Esta teorización de Dyer coincide con la de Martín-Márquez expuesta anteriormente, según la cual la “españolada” basaba gran parte de su narrativa en una falsa metonimia aplicada a partir de algunos aspectos de la cultura andaluza, en ocasiones mal entendidos y extrapolados al conjunto de la cultura española. El ejemplo que cita Dyer para ilustrar su teoría es el de la “rubia tonta” (DYER, 1979, 139), tan eficaz en las narrativas occidentales. El proceso de metonimia perversa que funciona aquí se basa en que, efectivamente, existen “rubias tontas”, como también existen rubias inteligentes o rubios tontos, pero se ha tomado una parte del conjunto para aplicar sus características al todo. Al presentar a una “rubia tonta” en el cine, el guionista/director sabe de antemano (o, al menos, así lo asume) que el espectador recibe rápidamente una información que va más allá del aspecto físico de la mujer. Esta información se refiere también a su sexo, a su relación con los hombres, a su inteligencia e incapacidad de pensar racionalmente, a su frivolidad tal vez... El uso de los estereotipos

como atajos es eficaz desde el punto de vista de la economía narrativa, pero presenta numerosas limitaciones que ponen en riesgo el resultado final. En primer lugar, para que estereotipos como el de la “rubia tonta” funcionen, se exige un conocimiento previo de las estructuras sociales que lo han creado.

Lo que resulta más interesante para este estudio de las “españoladas” de Penella y Pi es que ambas son altamente dependientes del estereotipo metonímico para el manejo de las cuestiones de raza y género, si bien cada autor recurrió a usos muy distintos de las posibilidades del estereotipo. Las limitaciones que presenta el texto de Penella se convierten en manos de Pi en inquietantes reacciones que añaden valor a la trama. La Soleá de Penella, limitada en su propio corsé de mujer-gitana sin decisión propia, se deja llevar por los dictados de sus hombres. La de Pi, sin embargo, es una mujer-gitana que lamenta la desdicha de estar atrapada en ese estereotipo que tan poco le gusta. La Soleá del cine es una mujer insatisfecha con el personaje limitado que le ha tocado vivir. Para ilustrar esto, Rosario Pi añade líneas que no están en el texto original y que dejan ver claramente que las mujeres quieren luchar para escapar del corsé de la “españolada” que les atrapan. El ejemplo que mejor ilustra esto es el personaje de “La Peliculera”, que no estaba en la versión original. Es una amiga de Soleá que sueña con triunfar en el mundo del cine, y que Pi parece haber creado con la intención de desmontar la construcción estereotipada que la “españolada” exigía. En un juego metafílmico, La Peliculera reflexiona en voz alta sobre el papel-estereotipo que le ha tocado representar en la trama de *El Gato Montés*, y desmonta sin complejos todo aquello que Penella había construido para su Soleá. Por ejemplo, La Peliculera critica el papel de la mujer en el hogar, cuando, cansada de fregar en una pila, dice: “no pueo con esta vida perra, yo no he nacío para fregar platos”. Un pretendiente pesado, El Afilaor, no le da respiro, hasta que ella le dice: “yo no he de casarme nunca”. El pretendiente, perplejo ante tal alarde, le pregunta: “¿te vas a meter a monja?”, entendiendo que la única salida para una mujer no casadera es el claustro. Pero anda muy equivocado pues La Peliculera, personaje anti-estereotipo, tiene muy claro que lo que ella quiere es disfrutar de su soltería, conocer a muchos hombres e incluso “ganarse sus dineros”: “antes de un mes me has de ver en el cine trabajando”. El Afilaor, siempre quitando méritos a la mujer de la que se supone enamorado, le espeta: “será de acomodadora”. Cabe aquí una interpretación irónica, pues, al fin y al cabo, se trata de un personaje “peliculero”, es decir, que “está en las nubes y es un poco inconsciente de la realidad de su mundo”, según la definición del diccionario para esta palabra. Pero, se lea como se lea, nada resta valor a la creación que hace Pi de un personaje femenino que se atreve a desmontar, con mayor o menor fantasía, los estereotipos para los que nació condenada. La Peliculera llega tan lejos que incluso es capaz de reivindicar la sexualidad femenina, tan negada por

la mujer-objeto-pasiva del original de Penella. En sus sueños, La Peliculera se imagina conociendo muchos hombres, y dice: “me enredo con un francés pa que me enseñe la lengua”, antes de cantar su canción en la película, que tiene el muy significativo título de “Así quiero yo a los hombres”. Además, a Rosario Pi le queda una última bala para jugar con los estereotipos que había heredado de “españoladas” como las de Penella. El pretendiente de La Peliculera, embelesado por la chica, dice en sus últimas palabras: “fíjate si te quiero que me haces trabajar”. No es una frase baladí: el estereotipo del gitano holgazán da la mano al del hombre machista obcecado en conseguir a la mujer pasiva, pero llega demasiado tarde porque Pi, la escritora detrás de esas palabras, ya ha destapado, mediante el personaje de La Peliculera, las restricciones de cliché.

A La Peliculera y su pretendiente les queda todavía una escena que llega aún más lejos en lo que respecta a la representación de la sexualidad de la mujer. La muchacha está preparándose para encontrar trabajo en el cine y se prueba unas ropas que al Afilador le parecen demasiado ligeras. Más allá de las implicaciones sobre la emancipación de la mujer (al fin y al cabo, se está preparando para irse de la casa a “trabajar en Madri” y ganar dinero de forma independiente), esta secuencia es interesante porque cuando el pretendiente le pregunta: “¿vas a salir en paños menores?” y luego se enfada (“apártate, impúdica, ¿pa eso te he ofresío yo mi blanca mano?”), La Peliculera no le hace ningún caso. Su única respuesta es marcharse con su traje de baño que, según muestra, cabe en una bolsita diminuta. La Peliculera deja para la imaginación de su pretendiente, y de los espectadores, cuánto de su cuerpo va a quedar al descubierto. Esta escena, junto con la anterior en la que la mujer fantaseaba con “enredarse” con un francés, es, hasta donde yo sé, la única del cine español de la Segunda República en la que una mujer expresa explícitamente su deseo sexual y la autonomía que ella tiene sobre su propio cuerpo sexualizado. Rosario Pi, hábil en la destrucción del estereotipo, hace avanzar a su personaje femenino hasta un terreno que descompone la tradición de su género (entendido aquí como el género femenino y el género de la “españolada”). La mujer estereotipada y pasiva se transforma en otra irreverente que sorprende al hombre con su descaro y madurez sexual al mismo tiempo que demuestra, con sus acciones, la capacidad para maniobrar de forma activa.

#### 4.—Colonización

Existe otra situación de similares características en la que Rosario Pi hace más explícita aún esta actitud casi activista de sus personajes femeninos: cuando un hombre en el que Soleá no está interesada le propone estar con

él, la mujer verbaliza las que son las líneas más militantes y reivindicativas de toda la película: “en mi cuerpo naide manda”. Soleá se convierte con estas palabras en uno de los primeros personajes del cine español capaces de mostrar una inquietud por la apropiación y colonización del cuerpo de la mujer en el sistema patriarcal. Su tajante afirmación de que en su cuerpo no manda “naide” recuerda los textos de importantes pensadoras de las teorías de género, desde Andrea Dworkin a la ya mencionada Mulvey. Como ha señalado Elizabeth A. Grosz en su libro sobre la complejidad de las relaciones entre cuerpo y cultura *Volatile Bodies: Toward a Corporeal Feminism*, “en muchas luchas políticas del feminismo [...] que tratan abierta y concienzudamente cuestiones sobre el cuerpo de las mujeres y el control de éste por ellas (como, por ejemplo, campañas en torno a temas como el abuso, la violación, el control de la fertilidad, etcétera...) al cuerpo se le suele considerar como pasivo y reproductivo, pero altamente improductivo, un objeto sobre el que se establece una lucha entre su “habitante” [Grosz se refiere con este término a “la mujer que habita su propio cuerpo de mujer”] y otros que intentan explotarlo” (GROSZ, 1994, 9). Con su afirmación de que en su cuerpo no manda nadie más que ella, y que las decisiones que le afecten serán tomadas exclusivamente por la habitante de ese cuerpo (ella misma), se muestra una vez más cómo la Soleá diseñada por Rosario Pi se ha adelantado en varias décadas a las preocupaciones que las teorías de género explorarían en textos como los de Elizabeth A. Grosz. Al desafiar a Rafael y Juanillo en el uso que ellos pretenden hacer del cuerpo de ella, Soleá sigue los esquemas descritos por Grosz en su estudio sobre la creación del cuerpo de la mujer como una posesión masculina. Según explica Grosz, “el cuerpo se ve como una posesión, una propiedad del sujeto [...] una nave ocupada por una subjetividad animada y con voluntad propia” (8). Grosz, que estudia la fluidez del peso de estas teorías en distintas etapas del movimiento feminista, admite que la cuestión de la apropiación del cuerpo de la mujer ejercida por el varón encuentra como respuesta una reapropiación desde el lado de la mujer. Con un lenguaje que se mueve en la jerga del belicismo, el cuerpo de la mujer es colonizado por el hombre, originando así un movimiento pendular que puede llevar a la mujer a reconquistar su cuerpo colonizado. La Soleá de Pi, como también la Peliculera, son ilustrativas de esta posición feminista reivindicada por Grosz. Cuando Soleá dice que en su cuerpo no manda “naide”, lo hace cansada del castigo al que ha sido sometida durante la primera parte de la narrativa, heredera del texto de Penella. Cuando Pi vuelve a conquistar el cuerpo de la mujer que la “españolada” había colonizado aprovecha la ocasión para mostrar el hastío de su personaje.

Sin embargo, aunque esta forma de reescribir el cuerpo femenino puede resultar fascinante desde el punto de vista de los estudios de género

contemporáneos, no deja de presentar algunos problemas de consistencia para la narrativa. Después de todo, el texto en el que se basaba Rosario Pi estaba construido y firmemente arraigado en una tradición muy sólida que, al ser desafiada por los nuevos modelos que propone Pi, ve tambalearse su estructura. Al convertir a la protagonista femenina, primero, en el personaje principal de la historia (la versión de Penella estaba más interesada en el Gato Montés, que en la cinta de Pi ocupa poco tiempo del metraje) y, segundo, en un personaje activo y no pasivo, Pi ha arrancado varias de las columnas de un edificio narrativo que empieza a tambalearse y las ha reemplazado por otros pilares que no acaban de encajar en la estructura. Así, la Soleá convertida en un personaje activo no termina de tomar resoluciones propias en todos los momentos en los que podría, y la película es fiel a la trama original en momentos que, al no estar reescritos, acaban por presentar caracteres de una personalidad ambivalente, incoherente en ocasiones. Un ejemplo de esto es la escena en la que Soleá espera rezando la muerte de su torero querido, casi intacta con respecto al texto original de Penella, pero una pieza que no termina de encajar en el nuevo puzzle recortado por Pi. Algo similar ocurre con las confesiones con el sacerdote, que respetan las líneas de la zarzuela y muestran a una Soleá indecisa minutos después de haberla visto en actitud más reivindicativa. En cualquier caso, más que ver esto como un defecto, es posible intentar entenderlo como una de las mayores aportaciones de la película. Es cierto que, concluido el film, Soleá puede dejar al espectador el regusto de los personajes difuminados: según sus palabras, es una mujer fuerte y activa, aunque los hechos la lleven a estar con Rafael minutos después de repudiar la tiranía de éste. Esto es una inconsistencia con respecto a la personalidad de Soleá, y también contra la dirección que promete el argumento de la película, y tal vez sea la mejor explicación para entender por qué algunos importantes estudiosos del cine se han mostrado críticos y hasta confusos con la creación de personajes llevada por Pi. Por ejemplo, Caparrós Lera entiende que Soleá está “atrapada” por Rafael, y establece a su vez una crítica hacia Román Gubern por entender que Soleá está en realidad “emparejada” pues, considera Caparrós Lera que la mujer no está con el torero por su propia voluntad (CAPARRÓS LERA, 1981, 127). Muchos espectadores se habrán sentido confusos con este punto también, pues lo cierto es que la trama que en el original de Penella no deja lugar a ambigüedades (Soleá se va con Rafael porque él así lo manda y su misión es obedecer), no encaja en el engranaje ideológico de Pi, quien logra sustituir los diálogos (Soleá explica que se irá con quien ella quiera cuando ella quiera, y no cuando se lo ordenen) pero no el desarrollo argumental. Ni Caparrós Lera ni Gubern se equivocan en su análisis, pues lo cierto es que ambas interpretaciones son correctas. La Soleá escrita por Pi no es la que se va con Rafael, sino que se trata de

otra Soleá, sobreviviente del texto de Penella, que se adjunta a la trama de Pi en el último tramo de la película. El argumento se invalida a sí mismo porque la falta de consistencia de los personajes es también una falta de coherencia que arrastra la trama del film. La secuencia final, que es la más alabada y recordada en las antologías del cine español, es en realidad una de las menos interesantes de esta película si se mira desde este punto de vista. El romanticismo que han destacado estudiosos como Alet Valero y la bravura que encuentra en el flirteo de esta escena con la necrofilia, son en realidad la rendición de aquello por lo que Soleá ha luchado unos minutos antes. El cuerpo de la mujer, muerto, se convierte finalmente en una posesión: primero por Juanillo, que roba el cadáver y se lo lleva a las montañas y, más tarde, del orden social, personificado por los policías que acuden al rescate. Solamente cuando Soleá ha muerto y ha dejado de ser, como dice Elizabeth A. Grosz, la “habitante de su cuerpo”, el orden patriarcal tiene la posibilidad de apropiárselo.

El estudio de la re-lectura que Pi hizo del material original invita a la revisión de modelos de pensamiento feministas contemporáneos que recurren a modelos teóricos cercanos al post-colonialismo. Como han señalado académicas feministas como Sageeta Ray (2002, 84), el mundo del feminismo y la reflexión post-colonial han caminado de la mano a la hora de elaborar unos planteamientos de utilidad para comprender la posición de opresión y alienación en las sociedades patriarcales. Autores feministas de distintas culturas han estudiado las experiencias de represión comunes entre mujeres, pueblos y razas colonizados que se han visto obligados a articular experiencias siguiendo patrones, reglas y lenguajes impuestos por los propios opresores. La intersección de las teorías post-colonialistas con las feministas ha sido muy fructífera y es especialmente relevante para este artículo en lo que respecta a lo que Johnella E Butler, en su libro *Color-line to Borderlands: the Matrix of American Ethnic Studies*, dio en llamar “modelo matriz”. Al mezclar cuestiones de raza, clase social y género, Rosario Pi consigue colocar el interés, no en el punto de vista de una de estas perspectivas, sino en la intersección de todas ellas. El “modelo matriz” de Johnella Butler (que, curiosamente, es aplicable a una pequeña tendencia en el cine español hecho por mujeres, como por ejemplo en la exitosa *Flores de otro mundo* de Iciar Bollain, 1999) se interesa por “la convergencia de la raza, la clase social y el género [...] en el contexto de la expresión cultural, política, social y económica” (BUTLER, 2001, 108) con la intención de “entender el resultado de ella [esta convergencia] como una construcción flexible con múltiples conexiones e interacciones” (46). Pi presenta con su Soleá a la mujer-gitana que, aunque dice no necesitar dinero, acaba amparándose en la protección del cortijo del torero rico, alejándose del mundo rural en el que creció. Su personalidad, y el desa-

rollo de la trama del film, vienen determinados por el género, la etnia y el estatus social de la mujer.

Estas tres variables ya se encontraban en el modelo original de Penella. En el maestro, las cuestiones de raza y clase social se basan, al igual que su creación de los personajes femeninos, es modelos estereotipados de la cultura gitana. La forma más clara de ver esto es tal vez el estudio del lenguaje andaluz y su fonética, que tan importantes son para la obra. Como ha señalado Justo Romero, “Penella emplea en *El Gato Montés* el lenguaje andaluz convencional, con elementos propios del caló gitano y con la imitación fonética, esquemática y también convencional, del habla rural de la Andalucía occidental, en la que se desarrollaba la acción” (ROMERO, 1992, 21). Esto, que “resulta perfectamente perfectible en la abundante producción teatral” de entonces (21), es en realidad un recurso estilístico y narrativo de gran eficacia a la hora de crear un humor que se basa, más que en el contenido del mensaje, en las formas que se usan para transmitirlo. Romero señala “el aspecto cómico de determinadas escenas” que confían en el potencial humorístico de este andaluz inventado, con coplillas como “qué bonita está de serca,/ gitaniya resalá/ cuando te miro a la cara/ ya no m’acuerdo de ná”, o expresiones como “juí es mi ofisio” por “huir es mi oficio”. Lo relevante de estos usos lingüísticos es que, al igual que hace con el universo femenino, Penella inventa una nueva voz para apropiarse una voz real a la que no se escucha. Como las mujeres, los gitanos de Penella son seres “colonizados” (por utilizar el lenguaje de Johnnella E. Butler), cuya voz ha sido, primero, robada y, después, reelaborada según modelos que se basan en el estereotipo. Se trata, al fin y al cabo, de un autor “no-gitano” y “no-mujer” que, en el momento de enfrentarse a la creación de personajes gitanos y femeninos, entronca en una longeva tradición teatral de gran peso, pero que, a fuerza de alejarse de las fuentes originales para confiar en la propia creatividad del autor (el lenguaje de los gitanos en *El Gato Montés* es, en definitiva, el lenguaje que Penella imagina para los gitanos, al igual que el deseo de la mujer es el deseo que Penella fantasea) ignora las posibilidades de las voces reales que pretende recrear. En este sentido, se puede decir que, al contrario de lo que haría Pi con su reinterpretación, Penella se encuentra en las antípodas del “modelo matriz” propuesto por Johnnella E. Butler. Su creación de las razas minoritarias emparenta con la de las mujeres y se autoaniquila en su propia limitación, pero no tanto como para impedir que, dos décadas después de la creación de su original, Rosario Pi, una mujer pionera, pudiese retomar las historias del Gato Montés y recuperar unas voces que tenían mucho que contar.

5.—*Bibliografía*

- BENAVENTE, Jacinto: (artículo sin titular). *El Mercantil*, Valencia, 9 de febrero de 1939, p. 22.
- BUTLER, Johnella E: *Color-line to Borderlands: the Matrix of American Ethnic Studies*. Seattle, University of Washington Press, 2001.
- CAPARRÓS LERA, José María: *Arte y política en el cine de la Segunda República*. Barcelona, Edic. Universidad, 1981.
- DYER, Richard: *The Matter of Images: Essays of Representations*. Londres, Routledge, 1993.
- DWORKIN, Andrea: *Pornography: Men Possessing Women*. Londres, Women's Press, 1981.
- GROSZ, Elizabeth A.: *Volatile Bodies: Toward a Corporeal Feminism*. St. Leonards, Allen & Unwin, 1994.
- GUBERN, Roman: *El cine sonoro de la Segunda República (1929-1936)*. Barcelona, Lumen, 1977.
- MARTÍN-MÁRQUEZ, Susan: *Feminist Discourse and Spanish Cinema: Sight Unseen*. Oxford, Oxford University Press, 1999.
- MULVEY, Laura: *Visual Pleasure and Narrative Cinema*. Londres, Routledge, 1975 (2003).
- PI, Rosario: *El Gato Montés*. Guión cinematográfico (Manuscrito localizado en la Filmoteca de Madrid, sin fechar, número de referencia: G-1312).
- RAY, Sageeta. *En-gendering India: Woman and Nation in Colonial and Post-colonial Writing*. Durham, Duke University Press, 2002.
- ROMERO, Justo (ed.): *El gato montés: ópera en tres actos*. Sevilla, Cátedra, D.L. 1992.
- VALERO, Alet: "Una española frente a la españolada. Rosario Pi, El Gato Montés, 1936". *Filmar en femenino, Culture Hispanique*, XX, 14 (1996), 31-53.